

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

L / 1

Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 1 4



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Glavni in odgovorni urednik • Editor-in-chief

Jernej Weiss (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor

Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Svanibor Pettan (Ljubljana)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board

Michael Beckermann (Columbia University, USA)

Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)

Robert S. Hatten (Indiana University, USA)

David Hiley (University of Regensburg, Germany)

Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)

Bruno Nettel (University of Illinois, USA)

Helmuth Loos (University of Leipzig, Germany)

Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)

Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)

Katarina Tomašević (Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia)

John Tyrrell (Cardiff University, UK)

Michael Walter (University of Graz, Austria)

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/MZ_home.htm

Prevajanje • Translations

Andrej Rijavec

Cena posamezne številke • Single issue price

10 EUR

Letna naročnina • Annual subscription

20 EUR

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Branka Kalenič Ramšak, dekanja Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Prispevki naj bodo opremljeni s kratkim povzetkom (200–300 besed), izvirčkom (do 50 besed), ključnimi besedami in kratkimi podatki o avtorju. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Manuscripts, publications for review, correspondence and annual subscription rates should be sent to the editorial address. Contributions should include a short summary (200–300 words), an abstract (not more than 50 words), keywords and a short biographical note on the author. Unsolicited manuscripts are not returned.

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije

With the support of the Slovenian Research Agency

© Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2014

Vsebina • Contents

Michael Walter

Verdis Opern und der Risorgimento

Verdijeve opere in Risorgimento

5

Karmen Salmič Kovačič

***Svobodi naproti* Demetrija Žebreta v presečišču socialističnega realizma in zmernega modernizma**

Towards Liberty at the Intersection between Socialist Realism and Moderate Modernism

39

Katarina Bogunović Hočevar

The Slovenian Philharmonic after the Second World War – From Ideology and Professional Disputes to Art

Slovenska filharmonija po drugi svetovni vojni – od ideologije in stanovskih razprtij k umetnosti

49

Larisa Vrhunc

Vplivi evropske avantgarde na odnos med literaturo in glasbo v delih Jakoba Ježa

Influences of the European Avant-Garde on the Relationship between Literature and Music in the Works of Jakob Jež

63

Tjaša Ribizel

Božidar Kos: String Quartet (Godalni kvartet)

Božidar Kos: String Quartet

77

Niall O'Loughlin

Expressive Sonority and Formal Control: Lojze Lebič into the 21st Century

Izrazna zvočnost in oblikovna kontrola: Lojze Lebič ob vstopu v 21. stoletje

87

Niall O'Loughlin
Vinko Globokar's Balkan Requiem
Balkanski rekviem Vinka Globokarja
97

Jelena Grazio
Problematika analize strokovnih izrazov v slovenskih glasbenih učbenikih do konca 2. svetovne vojne na primeru pojma »nota« in nekaterih drugih pojmov, povezanih z njim
Analyzing Musical Terminology in Slovene Music Textbooks up until the End of World War II: a case study of the term "note" and some other related terms
107

Teja Klobčar
Ethnomusicological Approach to Researching Slovenian Singer-Songwriters
Etnomuzikološki pristop k raziskovanju slovenskega kantavtorstva
139

Ana Hofman
Balkanske glasbene industrije med evropeizacijo in regionalizacijo: Balkanske glasbene nagrade
Balkan Music Industries Between Europeanisation and Regionalisation: Balkan Music Awards
157

Magistrsko delo • M. A. Work
175

Imensko kazalo • Index
179

Avtorji • Contributors

Michael Walter

Department for Musicology, University of Graz
Oddelek za muzikologijo, Univerza v Gradcu

Verdis Opern und der Risorgimento

Verdijeve opere in risorgimento

Prejeto: 5. marec 2014

Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 5th March 2014

Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: risorgimento, gledališče San Carlo, gledališče Carcano, zedinjenje Italije, opera in politika, revolucija leta 1848 v Italiji

Keywords: Giuseppe Verdi, Antonio Ghislanzoni, Nabucco, Attila, Risorgimento, Teatro San Carlo, Teatro Carcano, Unification of Italy, opera and politics, Italian revolution of 1848

IZVLEČEK

Podrobna analiza zgodovinskih virov, začeni z letom 1859, kaže, da znameniti akrostih VIVA VERDI niso poznali le v Italiji ampak tudi po vsej Evropi. Vendar pa ni bil povezan s kakršnimkoli političnimi aktivnostmi G. Verdija, in sicer zato, ker Verdijeve opere že v času revolucijskih mesecev v letu 1848 niso bile razumljene kot politične opere risorgimenta. Vzroki političnih demonstracij ob izvedbah Verdijevih oper so bili ali koincidentni ali pa so jih povzročile politične okoliščine, ki so bile neodvisne od samih oper. Vsekakor drži dejstvo, da Verdijeve opere niso bile vzrok za spontana patriotska čustva.

ABSTRACT

The thorough analysis of historical sources from the beginning of the year 1859 shows that the famous acrostic VIVA VERDI was not only widely known in Italy but also throughout Europe. However, it was not associated with any political activities of the composer Giuseppe Verdi. The reason is that Verdi's operas already during the revolutionary months of 1848 were not understood as political 'Risorgimento' operas. The causes for political demonstrations during performances of Verdi's operas were either coincidentally or provoked by political circumstances which were independent of the operas. Verdi's operas were, in any case, not the causes of spontaneous patriotic emotions.

Das über lange Jahre vorherrschende Bild Giuseppe Verdis als Komponist von 'Risorgimento-Opern' in den 1840er Jahren, also Opern, in denen vor allem die Chöre allegorisch die von den Österreichern unterdrückten Italiener darstellten, ist seit den 1990er Jahren vor allem von Roger Parker, Birgit Pauls und Mary Ann Smart widerlegt worden, die zeigen konnten, dass die behauptete politische Rezeption der Opern Verdis im Wesentlichen einem Mythisierungsprozess des Komponisten zu verdanken ist, der erst nach der Einigung Italiens erfolgte. Diese "revisionistische These" blieb in den letzten Jahren nicht unwidersprochen. Vor allem Philip Gossett polemisierte gegen sie, allerdings ohne seine Behauptungen hinreichend mit Quellen belegen zu können¹ bzw. ohne hinreichende Quellenkritik zu üben.² Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, einerseits die Quellenlage etwas zu verbreitern und andererseits die Quellen anhand einiger zentraler Beispiele genauer zu überprüfen. Angesichts des mehrfach erhobenen Einwands, die italienischen Zeitungen seien zensiert worden und hätten darum nicht über politische Demonstrationen in Bezug auf Verdis Opern berichten können, werden im Folgenden einerseits nicht zensierte Quellen ausgewertet und andererseits nicht-italienische Quellen aus Zeitungen und Zeitschriften, die zum Teil bemerkenswert zeitnah auf die italienischen Ereignisse eingingen.

1859: "Viva Verdi"

Am 19. Januar 1859 berichtete die slowenische Zeitung *Novice* in einer Rubrik "iz Sardinskega",³ die *Gazzetta piemontese* schreibe, die österreichischen Truppen hätten die Grenze der Lombardei besetzt, woraufhin die sardinische Regierung ihrer Armee den Befehl zum Vorrücken auf die sardinisch[-piemontesische] Grenze gegeben habe.⁴

1 Die Forschungslage wird von Roger Parker, "Verdi politico", *Journal of Modern Italian Studies* 17 (2012): 427–436 und Mary Ann Smart, "Magical Thinking: reason and emotion in some recent literature on Verdi and politics", *Journal of Modern Italian Studies* 17 (2012): 437–447 referiert. Parker konnte 2012 noch nicht auf die neueren Artikel von Philip Gossett reagieren: "Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento" [The Jayne Lecture], *Proceedings of the American Philosophical Society* 156 (2012): 271–282; "Giuseppe Verdi and the Italian Risorgimento", *Studia Musicologica* 52 (2011): 241–257; "Censorship and the Definition of a National Idiom", in *VIVA VERDI!: Music from Risorgimento to the Unification of Italy*, ed. Roberto Illiano (Turnhout: Brepols, 2013), 141–154. – Als letzte Beiträge zum Thema Verdi und die Politik sind 2013 die kurze Beurteilung der Forschungslage von Anselm Gerhard, "Verdi-Bilder", in *Verdi. Handbuch*, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, ed. Anselm Gerhard und Uwe Schweikert (Stuttgart u.a.: Bärenreiter, Metzler, 2013), 2–27 (hier: 16–18) sowie Mary Ann Smart, "How political were Verdi's operas? Metaphors of progress in the reception of *I Lombardi alla prima crociata*", *Journal of Modern Italian Studies* 18 (2013): 190–204 erschienen. Einen kurzen Überblick zur Forschungslage gibt auch Linda B. Fairtile: "Verdi at 200: recent scholarship on the composer and his works", *Notes* 70 (2013): 9–36 (hier: 29–32).

2 Vgl. dazu auch Michael Walter, "Wagner, Verdi und die Politik", in *Verdi und Wagner. Kulturen der Oper*, ed. Arnold Jacobshagen (Weimar/Wien: Böhlau, 2014), 55–92.

3 *Novice gospodarske, obertniške in narodne*, 19. Januar 1859, 24.

4 "'Gazz. Piem.' piše, da sardinska vlada, ko je slišala, da je avstrijska armada obsedla meje lombarškega kraljestva, je ukazala tudi svoji armadi se pomakniti namjevo sardinsko." *Novice* bezieht sich hier auf eine Meldung der *Gazzetta piemontese* vom 13. Januar 1858.

Dann heißt es weiter: „Nek drug sardinsk časnik piše, da opravniki in poslanci, ki hodijo križem Laškega, se pozdravljajo z besedema ‘Viva Verdi!’ To pa pomeni: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia’ (živi Viktor Emanvel kralj laški!); perve čerke teh imen so vzete v besedo Verdi.” („In einer anderen sardinischen Zeitung wird geschrieben, dass Agenten und Abgesandte,⁵ die kreuz und quer durch Italien gehen, sich mit den beiden Worten ‘Viva Verdi!’ begrüßen. Das aber bedeutet: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia’ [es lebe Viktor Emanuel, König der Italiener!]; die ersten Buchstaben dieser Namen wurden aus dem Wort Verdi genommen.“) Die Meldung in *Novice* erschien vergleichsweise spät. Schon am 10. Januar hatte die Wiener *Morgen-Post* mitgeteilt: „Ein Turiner Blatt erzählt uns von einer neuen revolutionären Kinderei. Gewisse Agenten und Sendlinge, deren Treiben kein Geheimniß ist, begrüßen sich jetzt mit den Worten: ‘Viva Verdi.’ Die Erklärung dieses neuesten Schlagwortes ist folgende: ‘Viva Vittorio Emmanuele Re D’Italia.’ (Es lebe Viktor Emanuel, König von Italien.)“⁶

Der Krieg Österreichs gegen ein mit Frankreich verbündetes Sardinien-Piemont zeichnete sich im Januar 1859 immer deutlicher ab, so dass die aktuelle Frage eigentlich nur war, welche Seite ihn beginnen würde. Österreich hatte am 7. Januar 1859 begonnen, seine Truppen in der nördlichen Lombardei zu verstärken. Darauf reagierte Vittorio Emanuele II. von Sardinien-Piemont, indem er Truppen aus Sardinien und Savoyen in die Gegend um Alessandria und vor die Ticino-Grenze verlegen ließ.⁷ Das waren die Vorbereitungen zum „Sardinischen Krieg“ („Zweiter italienischer Unabhängigkeitskrieg“), der im April 1859, nach einem Ultimatum Österreichs, beginnen sollte und dessen für Österreich verheerendes Ergebnis die Bildung eines ersten italienischer Nationalstaats durch die Erweiterung Sardinien-Piemonts um die Lombardei, das Großherzogtum Toskana, die Herzogtümer Modena und Parma sowie Teilen des Kirchenstaats war. Vittorio Emanuele II. und sein Minister Camillo Benso, conte di Cavour hatten von Anfang an keinen Zweifel daran gelassen, dass die Errichtung eines solchen Nationalstaats ihr Ziel war (in seiner mit Spannung erwarteter Thronrede am 10. Januar hatte Vittorio Emanuele II. noch einmal deutlich darauf hingewiesen⁸).

Im Januar 1859 war der „Viva Verdi“-Gruß und seine Bedeutung den Österreichern, die immerhin auch über Spione verfügten, ebenso wenig geheim und unbekannt wie das Treiben der „Agenten“ aus Turin.⁹ Denn die Parole wurde schon von der 1857 ge-

5 Die Übersetzung von „oppravnik“ und „poslanec“ ergibt sich einerseits aus der unten zitierten Meldung der Wiener *Morgen-Post* und andererseits aus dem Sprachgebrauch der Zeit (vgl. Anton Janežič, *Popolni ročni slovar slovenskega in nemškega jezika/Vollständiges Taschen-Wörterbuch der slovenischen und deutschen Sprache*, 2 Bde. [Celovec/Klagenfurt: J. Sigmundsche Buchhandlung, 1850/51]).

6 *Morgen-Post* (Montagsblatt), 10. Januar 1859 (auf der Titelseite unter „Vermischte Nachrichten“).

7 Am 5. Januar hatte der Kaiser Befehl zur Verstärkung der Truppen in der Lombardei gegeben. Am Morgen des 7. Januar begann unter den Klängen des Radetzky-Marsches die Verlegung eines Teils der Wiener Garnison in die Lombardei (*Die Presse*, 8. Januar 1859). Am 14. Januar erhielt *Die Presse* einen telegraphischen Bericht, dass als Reaktion auf die österreichischen Truppenverstärkungen in der Lombardei Sardinien-Piemont seinerseits mit Truppenverlegungen begonnen habe (*Die Presse*, 15. Januar 1859). Vgl. auch z.B. W. Rüstow, *Der italienische Krieg 1859 politisch-militärisch beschrieben*, 3. Aufl. (Zürich: Schultheß, 1860), 15–16; *Der Krieg in Italien 1859. Nach den Feld-Acten und anderen authentischen Quellen bearbeitet durch das k. k. Generalstabs-Bureau für Kriegsgeschichte*, 1. Bd. (Wien: Verl. des K.K. Generalstabes, 1872), 2.

8 „[...] non siamo insensibili al grido di dolore che da tante parti d’Italia si leva verso di Noi.“ (*Gazzetta piemontese*, 10. Januar 1859). Der Wortlaut wurde in deutscher Übersetzung in den Wiener Zeitungen schon ab 11. Januar 1859 verbreitet.

9 Vgl. *Die Presse*, 8.1.1859 („Die Armonia versichert, mazzinistische Emissäre durchkreuzten das Land in allen Richtungen, um die Aufregung, welche viele sonst nicht mazzinistische Blätter verbreiten, noch zu steigern [...]“). Die gleiche Meldung findet sich in der *Neuen Preussischen Zeitung*, 13. Januar 1859 unter der Überschrift „Mazzinisten als Cavourianer“. Von Agenten bzw. Agents provocateurs berichtete allerdings die *Neue Preussische Zeitung* schon am 5. Januar 1859.

gründeten *Società nazionale italiana* in Turin als Passwort verwendet,¹⁰ deren Sekretär und späterer Präsident der Sizilianer Giuseppe La Farina¹¹ war (Ehren-Vizepräsident war Garibaldi). Und bereits am 1. Januar 1859 hatte man, wie Michael Sawall gezeigt hat, in der Turiner *Gazzetta del popolo* einen aus dem Genueser *Corriere mercantile* übernommenen Bericht lesen können, aus dem hervorging, dass man sich in Florenz Ende Dezember 1858 mit "Viva Verdi" begrüßte (der Bericht enthielt die übliche Erklärung, aber auch den Hinweis darauf, das Akrostichon imitiere das christliche "I.N.R.I."¹²). Darauf hin sei, so jedenfalls englische Zeitungen, das Rufen von "Viva Verdi" in Florenz durch die Regierung verboten¹³ worden.

Die drei folgenden Berichte gehen offensichtlich auf dieselbe Quelle zurück, nämlich den Turiner *Indipendente* (ob *Novice* und *Morgen-Post* eine andere Quelle hatten, oder den Text im *Indipendente* nur im österreichischen Sinne 'zurechtbogen', lässt sich hingegen nicht entscheiden.)

Das *Frankfurter Journal* schreibt am 8. Januar 1859: "Die [sic!] 'Indipendente' schreibt aus Mailand, daß italienisch gesinnte Freunde sich jetzt mit den Worten 'Viva Verdi' begrüßen; namentlich ist dies in den Theatern der Fall. Die Erklärung dieser revolutionären Kinderei ist folgende: 'Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia'. (Es lebe Victor Emmanuel, König von Italien.)"¹⁴ Die exakt gleiche Meldung findet sich am gleichen Tag im *Würzburger Stadt- und Landbote*¹⁵ und zwei Tage später im *Regensburger Tagblatt*.¹⁶ Der Text ist etwas missverständlich formuliert, weil man den Eindruck haben könnte, beim *Indipendente* handele es sich um eine Mailänder Zeitung. Gemeint ist aber, dass der *Indipendente* über Ereignisse aus Mailand berichtete.¹⁷

Ebenfalls am 8. Januar konnte man im Pariser *L'Ami de la religion* lesen: "Les journaux piémontais persistent dans leur rôle. On lit dans l'*Indipendente*: 'Le salut devenu populaire parmi les amis qui nourrissent des sentimenets italiens est *Viva Verdi!* C'est surtout dans les théâtres que l'on se donne ce salut dont voici l'explication: Viva V. E. R. D. I., c'est-à-dire Viva Vittorio Emanuele Re d'Italia."¹⁸

10 Giulio Richard, *Napoleone III in Italia. Due mesi di campagna*. Montebello – Palestro – Turbigo. Magenta – Melegnano. Solferino – Villafranca. Versione del Maestro C. Minonzo (Pavia: Tip. degli Eredi Bizzoni, 1859), 35; "Truces and Treaties – Italian notes in July and August. Magenta Milan, 1859", *Dublin University Magazin* 54 (Juli–September 1859): 575. Zum Programm der *Società* vgl. *Società Nazionale Italiana. Indipendenza. Unificazione. Credo politico della Società nazionale italiana. La rivoluzione*, [J]a dittatura e le alleanze (Turin: Tipografia Ariosto, 1859) und *Società Nazionale Italiana. I. Programm. – II. Dichiarazione. – Credo politico (Sesta Edizione). – IV. Manifesto. – V. Lettera del Presidente. – VI. Istruzioni*. (Turin: Tipografia dell'Estero, 1860).

11 Er war ein Vertrauter Cavours (vgl. Francesco Leoni, *Storia dei partiti politici italiani* [Neapel: Alfredo Guida, 2001], 104).

12 Der Artikel wird von Michael Sawall, "VIVA V.E.R.D.I'. Origine e recezione di un simbolo nazionale nell'anno 1859", in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale. Proceedings of the International Conference. Parma – New York – New Haven. 24 gennaio–10 febbraio 2001. 24 January–1 February 2001*, ed. Fabrizio della Seta, Roberta Montemorra Marvin und Marco Marica (Florenz: L.S. Olschki, 2003), 125 zitiert. – Ein Bericht über den Gebrauch des "Viva Verdi" in Modena schon Anfang Januar 1859 erschien allerdings erst am 12. Januar in der Turiner *L'Opinione* (vgl. Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 125).

13 Ich entnehme dies einem weiter unten behandelten Artikel des *Punch or the London Charivari*, 22. Januar 1859, betitelt mit "THE INITIALS", in dem es einleitend heißt: "A paragraph which has been lately in the papers, states that at the Opera in Florence, the cry of 'Viva Verdi!' is forbidden by the Government, on the ground that the initials of those harmless words are also the initials of 'Viva Vittorio' (Emmanuele), and might imply a sympathy with that free-spoken monarch, and with the cause of liberty which he so nobly has espoused."

14 *Frankfurter Journal*, 8. Januar 1859, 197.

15 *Würzburger Stadt- und Landbote*, 8. Januar 1859, 28.

16 *Regensburger Tagblatt*, 10. Januar 1859, 39.

17 In anderen Ausgaben des *Frankfurter Journals* des Jahres 1859 wird der *Indipendente* klar als Turiner Zeitschrift identifiziert.

18 *L'Ami de la religion. Journal et revue ecclésiastique*, [J] politique et littéraire, 8. Januar 1859, 69.

Bei den Ereignissen in Mailand, auf die sich die drei Meldungen beziehen,¹⁹ handelt es sich um eine Demonstration, die nach dem aus Italien bezogenen Berichten des *Ami de la religion* am 1. Januar 1859 kurz nach Mitternacht, als Gruppen durch die Straßen rannten, die patriotische Parolen riefen, begann,²⁰ und am 3. Januar im Morgengrauen endete. Die österreichischen Soldaten stimmten in die italienischen Parolen ein (ob es sich dabei um ein bewusstes Fraternisieren handelte, oder um eine irrtümliche Beteiligung an vermuteten italienischen Neujahrsbräuchen sei dahingestellt²¹). Die Wiener *Presse* hielt die, überwiegend in Pariser Zeitungen verbreiteten und nach (vermutlich zutreffender Darstellung der *Presse*) auf nur eine italienische Korrespondenz zurückgehende, Meldungen über die Demonstration für eine tendenziöse Übertreibung²² und verwies auf eine Meldung der *Triester Zeitung* vom 4. Januar, nach der die Silvesternacht in Mailand zwar lebhaft, aber ohne jede Ruhestörung begangen worden sei.²³ Freilich stellt eine spätere Meldung der Wiener *Morgen-Post* (die sich ebenfalls auf die *Triester Zeitung* beruft), dass man in Mailand “energische Maßnahmen zur Verhütung fernerer Unruhen” ergriffen habe, die abwiegelnde Meldung der *Presse* deutlich in Frage.²⁴

Auffallend ist, dass in Mailand in den ersten Januar-Tagen 1859 ein Ereignis re-inszeniert wurde, welches 1848 zu den “Cinque giornate” geführt hatte. Im Bericht im *Ami de la religion* sowie im Bericht des *Spectator* (vgl. unten) wird auf einen Boykott der österreichischen Zigarren Bezug genommen²⁵ (in der französischen Zeitschrift allerdings mit ungläubiger Ironie und dem Hinweis, die Zeiten hätten sich seit 1848 geändert). Das war ebenso wie der angebliche Zeitraum der Demonstrationen ein mehr als deutlicher Hinweis auf den Beginn des Jahres 1848 als in Mailand vom 1. bis 3. Januar die österreichischen Tabakprodukte boykottiert wurden, woraufhin der Vizekönig die Polizei anwies, demonstrativ Zigarren zu rauchen. Die Lage war damals allerdings eskaliert und wurde am 3. Januar von den Österreichern nach einer blutigen Straßenschlacht beendet. Es sei hier aber schon hier darauf hingewiesen (vgl. unten), dass es offenbar nicht möglich war, diese Re-Inszenierung in der Berichterstattung mit einem Hinweis auf ein politisches Verständnis der Opern Verdis schon im Jahr 1848 zu verbinden, was der Logik der Sache nach nahegelegen hätte, wenn man die Meldung über die Mailänder Re-Inszenierung mit einer Meldung, in der der Name Verdis vorkam, kombinierte.

Die im Druck verbreitete “Viva Verdi”-Episode von Anfang Januar 1859 schien wohl Manchem ein Teil des Zeitungs-Kriegs zwischen den sardinisch-piemontesischen und

19 Hinzu kommt Alphonse Karr, *Les Guêpes. Revue philosophique et littéraire des événements contemporains*, Nr. 14 (Nizza 1859 = Januar 1859), 21. *Les Guêpes* war ein in Nizza erscheinendes satirisches Magazin, das, wie in diesem Fall, auch Mitteilungen enthielt. In der Meldung wird aber nicht auf die Mailänder Demonstrationen Bezug genommen.

20 *L'Ami de la religion*, 8. Januar 1859, 68–69.

21 Zu diesem Zeitpunkt war die Truppenverstärkung aus Österreich noch nicht eingetroffen.

22 Die *Neue Preussische Zeitung* hingegen meldete am 6. Januar 1859, dass österreichische Offiziere beleidigt worden seien und es zu Verhaftungen gekommen sei.

23 *Die Presse*, 9. Januar 1859.

24 *Morgen-Post*, 15. Januar 1859; die Meldung bezieht sich auf die Tage vor dem 11. Januar 1859.

25 Vgl. dazu auch *Morgen-Post*, 7. Januar 1859, wo dies bestätigt wird. Die Niederschlagung des Studentenaufstands in Padua im Januar 1859 manifestierte sich unter anderem darin, dass man viele Zigarre rauchenden Studenten in den Straßen sehen konnte, die damit – als Vorsichtsmaßnahme – ihre angebliche pro-österreichische Gesinnung demonstrieren wollten (vgl. *Morgen-Post*, 22. Januar 1859). In der deutschsprachigen Presse wurde mehrfach über die italienischen “Cigarren-Crawalle” berichtet (vgl. z.B. *Neue Preussische Zeitung*, 4. Januar 1859 über Zigarren-Proteste in Modena).

französischen Medien auf der einen Seite und den österreichischen auf der anderen Seite zu sein – wobei auf beiden Seiten der Anspruch an den Wahrheitsgehalt nicht sonderlich ausgeprägt war. Das portugiesische *Arquivo Universal* verwies seine Leser darum darauf, das die “Viva Verdi”-Geschichte nicht überprüfbar war, aber “*si non é vero é bene trovato*”.²⁶

Die Verbindung zwischen der Mailänder Demonstration und “Viva Verdi” wird allerdings auch in einem Bericht des britischen *Spectator* vom 15. Januar hergestellt:²⁷ “Everybody wears blue cravats; the barabas or gamins cry ‘Viva Verdi,’ and allow no cigars to be smoked unless they are Piedmontese or Cavourini.”²⁸ In diesem Text ist auffällig, dass von einem “letter from Milan” die Rede ist und der *Spectator* sich somit nicht auf den *Indipendente* beruft, sondern auf eine unabhängige Quelle,²⁹ was den Wahrheitsgehalt des Artikels im *Indipendente* bestätigt.

Ende Januar 1959 kam es dann auch zu Demonstrationen des Publikums in der Scala, nämlich einerseits in der Premiere von Verdis *Simon Boccanegra* am 24. Januar und andererseits zu wesentlich deutlicheren und nachhaltigeren Protesten in Bellinis *Norma* am 29. und 30. Januar anlässlich der “Guerra”-Szene³⁰ (ohne “Viva Verdi”-Rufe), die zu einem Verbot weiterer Aufführungen von *Norma* führte.³¹ Über die *Simon Boccanegra*-Premiere vom 24. Januar 1859 berichtete der österreichische Hauptmann Josef Bruna:

Für den Abend war eine neue Verdi'sche Oper, ‘Simon Bocanegra’ zur Aufführung bestimmt. Die Mailänder oder vielmehr ein gewisser Theil derselben wollte Verdi recht oft hoch leben lassen, doch nicht etwa um Verdi's willen, sondern weil die lebhafteste Einbildungskraft der exaltirten Italiener in dem Worte Verdi immer nur die Anfangsbuchstaben der demonstrativen Worte: ‘Victor Emanuel Re d'Italia!’ erblickte. Es sollte also eine grossartige Ovation nicht etwa dem Compositeur, sondern vielmehr dem Vorfechter der Freiheit und Einheit Italiens dargebracht werden. Aber die Oper ging sehr flau, Sänger und Sängerinnen [sic!] waren schlecht und zudem das sonst vorzügliche Orchester der Scala an diesem Tage etwas träge, oder zu sehr in gespannter Erwartung dessen, was da kommen sollte. Schon im Anfang der Oper erschien die Primadonna, – ich glaube, sie hiess Bendazzi,³² – auf der Bühne. Vom Strumpfband bis zum Scheitel im schönsten Tricolor, war ihr Erscheinen vom wildesten Applaus begleitet; doch kaum

26 *Arquivo universal. Revista hebdomadaria*, 28. März 1859, 205.

27 *The Spectator*, 15. Januar 1859, 63.

28 Clotilda, die Tochter Vittorio Emanuele II. heiratete den Sohn Napoléons III. als deutliches Zeichen des Bündnisses zwischen Sardinien-Piemont und Frankreich. Das Rauchen von “Cavourini” boykottierte die in Mailand hergestellten österreichischen Zigarren (die Mailänder Zigarrenfabrik brannte 1860 ab) und unterlief – wie schon 1848 in Mailand – das österreichische Tabakmonopol. Die “Cavourini” waren im Rahmen der Reorganisation der piemontesischen Tabakindustrie in den 1850er Jahren eingeführt worden. Vgl. Leone Tettoni, *Vita letteraria del conte Giovanni Antonio Luigi Cibrario* (Turin: Tipografia eredi Botta, 1872), 114. Gleichzeitig waren “Cavourini” natürlich auch die politischen Anhänger Cavour's.

29 Dieser Hinweis wird verstärkt durch die Tatsache, dass die Meldung neue Elemente enthält, nämlich den Verweis auf die Turiner Hochzeit und die Anekdote, dass einem Russen die Zigarre aus dem Mund geschlagen worden war.

30 Vgl. dazu auch Michael Sawall, “Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut” – Verdi, Bellini und Patriotismus in der Oper in der Epoche des Risorgimento aus Sicht der ‘Augsburger Allgemeine(n) Zeitung’, *Zeitschrift des Historischen Vereins für Schwaben* 93 (2000): 156-158.

31 Vgl. den ausführlichen Bericht bei Josef Bruna, *Aus dem italienischen Feldzuge 1859* (Prag: F.A. Credner, 1860), 11-14 und den Bericht bei Cletto Arrighi (= Carlo Righetti), *Memorie di un ex-repubblicano. Parte prima: Cinque mesi (dal 1.º gennaio al 6 giugno 1859)* (Mailand: Presso l'Ufficio della *Cronaca Grigia*, 1864), 142-148 sowie den kurzen Bericht in *The Athenaeum*, 19. Februar 1859, 260.

32 Luigia Bendazzi, die schon in der Uraufführung des *Simon Boccanegra* 1857 die Amelia gesungen hatte.

hatte sie den Mund aufgethan, so hörte man einige auffallende Misstöne. Alsbald hatte das grösstentheils kunstsinnige Publikum Politik und Demonstration vergessen. Ein besonders lebhafter Theil desselben ahmte die Misstöne der Primadonna gleich nach und bald war jeder der erscheinenden und abtretenden Sänger mit Zischen, Pfeifen, Schreien und Gelächter empfangen und verabschiedet; – mit einem Worte, es gab einen Hauptskandal, bei dem man sich auf das Köstlichste amüsirte. Die beabsichtigte Demonstration war zu Nichts geworden. Des andern Tages scheute die Scala die Wiederholung nicht; man erwartete noch einen ärgeren Skandal als Tags vorher, doch war das Publikum, wie ich mich durch den Augenschein überzeugte, klein und honett, und betrug sich sehr anständig.³³

Die Scala hatte die Karnevals-*stagione* mit *Vasconcello* von Angelo Villanis (26.12.1858) eröffnet, dem dann Rossinis *Semiramide* am 29.12.1858 folgte bevor am 24.1.1859 *Simon Boccanegra* aufgeführt wurde. In den Vorstellungen erstgenannten Opern kam es offenbar zu keinen Protesten, was wenig verwunderlich ist, denn diese wurden überhaupt erst ab Mitte Januar befürchtet.³⁴ Wenn es zutreffend ist, dass Anfang Januar “Viva Verdi” als Gruß “in den Theatern” verwendet wurde, dann wurde in der *Simon Boccanegra*-Première gewissermaßen die nächste Eskalationsstufe erreicht, die im lauten Rufen von “Viva Verdi” bestand. Nichts zeigt den fehlenden Zusammenhang zwischen dieser Parole und dem Komponisten Verdi besser als das Fiasco der Oper. Was die Schilderung des österreichischen Offiziers aber auch zeigt, ist, dass das Publikum sehr deutlich zwischen Reaktionen auf Sängerleistungen, Reaktionen auf das Werk selbst und Reaktionen auf den politischen Kontext differenzierte. Dieses Verhalten, bei dem häufig genau zu unterscheiden ist, wem oder was Applaus gespendet wird, ist nicht nur in den in revolutionären Situationen von 1859 bzw. 1848 zu beobachten, sondern prägte das italienische Publikumsverhalten in Italien grundsätzlich und wird in Berichten über Operaufführungen in den einschlägigen Journalen immer wieder angesprochen.

Geographisch ausgeweitet wird der Gebrauch des “Viva Verdi” dann in einem Bericht vom 22. Januar im *Moniteur Belge*: “On s’étonnera peut-être de voir le cri de *vive Verdi* mêlé aux démonstrations des étudiants de Padoue et de Pavie. Ce vivat s’explique ainsi: dans le *viva VERDI*, ‘VERDI’ représente les initiales suivantes: ‘Victor-Emmanuel, Re D’Italia.’”³⁵ Ob die Studenten in Padua bei ihrem Krawall am 12. Februar tatsächlich “Viva Verdi” verwendeten, oder ob hier nur ein Analogieschluss des Autors zu den Ereignissen in Mailand vorlag, lässt sich mangels anderer Berichte nicht entscheiden. In der Berichtigung eines Artikels der *Neuen Preussische Zeitung* vom 19. Januar 1859 (der seinerseits aus der *Triester Zeitung* übernommen worden war) berichtete die Wiener *Morgen-Post* am 21. Januar 1859, die Beerdigung eines Professor Zambara sei Anlass von studentischen Unruhen gewesen, bei denen die Studenten “Viva Italia! Viva la patria! Vivono gli Studenti di Genova!” riefen³⁶ (“Viva Verdi” wird nicht erwähnt).

33 Bruna, *Aus dem italienischen Feldzuge 1859*, 10. Ausführlich schildert Bruna (11–14) auch die Demonstrationen anlässlich des “Guerra”-Chors aus Bellinis *Norma*.

34 Vgl. Jutta Toelle, *Bühne der Stadt. Mailand und das Teatro alla Scala zwischen Risorgimento und Fin de Siècle* (Wien u.a.: Böhlau, 2009), 51–52.

35 *Le Moniteur Belge. Journal officiel*, 22. Januar 1859, 259.

36 *Morgen-Post*, 21. Januar 1859.

Wie absurd indes das “Viva Verdi”-Rufen außerhalb Italiens erschien, macht nicht nur der Begriff der “Kindereien” deutlich, sondern auch das satirische Aufgreifen des Sachverhalts. Der Berliner *Kladderadatsch* machte sich im März 1859 über Vittorio Emanuele II. und in diesem Zusammenhang auch über “Viva Verdi” lustig, indem er einen “Sardinischen Nationalhymnus. (Nach bekannter Weise.)” abdruckte,³⁷ bei dem nicht nur in der vierten Strophe deutlich wurde, dass das ‘lyrische Ich’ Vittorio Emanuele II. war, der in seiner Thronrede vom 10. Januar zum Ärger der Österreicher den “Schmerzensschrei” erwähnte und damit sein Ziel eines italienischen Nationalstaats mehr als deutlich gemacht hatte.³⁸ Es seien hier die vierte bis sechste Strophe der Ballade wiedergegeben:

Drum als Italiens Schmerzensschrei
Zu Ohr und Kopf mir stieg,
Vernahm ich ihn und war so frei
Und rief das Volk zum Krieg.

Allein mein Volk, dem sonst das Blut
So feurig überwallt,
Diesmal geräth es nicht in Wuth:
Es hört mich und bleibt kalt.

Trotz allem Viva-Verdi-Schrei’n
Bring’ ich sie nicht in Trab;
Nun wiegelt gar noch obenein
Mazzinileben ab!

In London machte sich der *Punch* über die Tatsache lustig, dass Wort-Initialen politische Botschaften vermitteln sollten und malte sich ein despotisches britisches Regime aus, das u.a. “Viva Verdi!” verbieten könnte, weil es ihm die Bedeutung von “Viscount Villiams” zuschrieb. (“Wisount Williams”, wie er in den häufigen Attacken des *Punch* genannt wurde, in Wahrheit William Williams, war ein verhaltensauffälliger und ungebildeter britischer Parlamentarier,³⁹ dessen Spitznamen der *Punch* hier absichtlich falsch schrieb.)

Die Londoner *Literary Gazette* griff in einer fiktiven Diskussionsrunde das Thema ebenfalls auf.⁴⁰

37 *Kladderadatsch. Humoristisch-satyrisches Wochenblatt*, 6. März 1859 (Titelblatt).

38 “Diese Lage ist nicht ohne Gefahren, weil, während wir die Verträge achten, wir nicht gefühllos bleiben können gegen den Schmerzensschrei, der aus so vielen Theilen Italiens zu uns herüberönt. (Lebhafter und andauernder Beifall.)” Hier zitiert nach der Wiedergabe in *Die Presse*, 14. Januar 1859.

39 Vgl. George Hill, *The electoral history of the Borough of Lambeth since its enfranchisement in 1832 with portraits and memoirs of its representatives during 46 years* (London: Stanford & Co., 1879), 174–176.

40 *The Literary Gazette. Weekly journal of literature, science, art, and general information*, 15. Januar 1859, 80 (“The Council of Ten”).

THE EDITOR.

[...] Do you see that in the Italian theatres the audiences are forbidden to cry Viva Verdi!

MRS. PROFESSOR.

Quite right. Nobody ought to applaud a composer who writes bad music, and spoils good voices to have it sung.

MRS. DROOPER.

O! but the *Trovatore* is sweetly pretty. O yes.

THE EDITOR.

Yes, but Signor Verdi's own merits have nothing to do with the matter. 'Letters five do form his name,' and those letters are initials of a sentence supposed to be in the minds of the men who shout the word so enthusiastically. The sentence is, 'Victor Emanuel, Rè D'Italia.' There must be no *viva* for that supposititious personage.

MR. DROOPER.

Excellent. I wonder whether, if I stood under Her Majesty's box at Covent Garden here during *Santanella*,⁴¹ and cried out for Mr. Balfe, I should be taken into custody, as meaning 'Bright And Liberty For Ever!'

Während sich Belege für den politischen Gebrauch des "Viva Verdi" außerhalb Italiens in vergleichsweise großer Zahl finden, beschränken sich solche aufgrund der Zensur der Zeitungen in Italien außerhalb Sardinien-Piemonts auf wenige Beispiele. Sawall konnte zeigen, dass das Akrostichon schon seit Ende Dezember 1858 in Turin und der Toskana bekannt war bzw. sowohl als Gruß wie auch als Graffito verwendet wurde,⁴² sich von hier aus – vermutlich über Artikel in piemontesischen Zeitungen (die nicht der Zensur unterworfen waren) in Italien verbreitete und in Piemont, Lombardo-Venetien, und der Toskana verwendet wurde.⁴³ Ein Artikel des preußischen Diplomaten Alfred Reumont belegt, dass das Akrostichon auch in Rom bekannt gewesen sein muss.⁴⁴

Für den Gebrauch von "Viva Verdi" lassen sich darüber hinaus noch weitere Belege in (nicht zensurierten) Büchern finden, die so zeitnah erschienen sind, dass eine falsche Behauptung wenig wahrscheinlich ist, zumal sich 1859 der Mythos Verdi erst zu bilden begann. Außerdem beziehen sich die Aussagen häufig auf konkrete Theater, was ebenfalls gegen falsche Behauptungen spricht.⁴⁵

41 *Santanella, or The Power of Love* von Michael William Balfe war am 20. Dezember 1858 im Theatre Royal, Covent Garden mit großem Erfolg uraufgeführt worden.

42 Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 125. Vgl. auch die anderen Aufsätze Sawalls zu diesem Thema: "Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut!"; "Prophet' des Risorgimento? Giuseppe Verdi und die Politik", in *Giuseppe Verdi – "Un uomo di teatro". Ein Symposium zum Abschluss der Grazer Intendanz von Gerhard Brunner. 29. Juni bis 1. Juli 2001*, ed. Wagner Forum Graz gemeinsam mit den Bühnen Graz, Redaktion Walter Bernhart und Bernd Krispin (Graz, 2003), 39–46; "Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein Bild zwischen Mythos und Wirklichkeit", *Neue Zürcher Zeitung*, 27./28. Januar 2001, 51.

43 Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 126.

44 Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 126. Vgl. Auch Sawall, "Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut", 153–154.

45 Eine Ausnahme ist die nur allgemeine Erwähnung bei Davide Galdi, *Ferdinando II.* (Turin: Unione tipografico-editrice, 1861), 58.

Auffallend ist, dass – wie schon in den ausländischen Zeitungsmeldungen – auch in Italien regelmäßig erklärt wird, wie das Akrostichon zustande kommt und was es bedeutet, was darauf schließen lässt, dass auch in Italien mit Verdis Namen oder seinen Opern 1859 noch nicht der Risorgimento oder irgendeine politische Haltung assoziiert wurde – sonst hätte man nicht erklären müssen, warum der Name des berühmten Komponisten politisch verwendet wurde: “Verdi è un celebre compositore di musica, e nel suo nome si contengono le iniziali: *Vittorio Emanuele re d'Italia*.”⁴⁶

Die politische Verwendung von “Viva Verdi” vor allem in Norditalien verwundert nicht angesichts der Tatsache, dass vor allem Sardinien-Piemont und Lombardo-Venetien der Herd der politischen und später der militärischen Auseinandersetzung war. Politische Beifallsbekundungen durch “Viva Verdi”-Rufe fanden allerdings nicht nur in Lombardo-Venetien,⁴⁷ sondern auch in Palermo und anderen sizilianischen Theatern⁴⁸ sowie in Neapel⁴⁹ statt. Aber auch spontane politische “Viva Verdi”-Rufe außerhalb des Theaters hat es gegeben, wobei in diesen Fällen die politische Botschaft klar und unkaschiert zum Vorschein kam, weil ein (scheinbarer) theatralischer Anlass für den Ruf fehlte.⁵⁰ Darüber hinaus wurden in Lombardo-Venetien offenbar demonstrativ Arien aus Verdi-Opern öffentlich gesungen, gewissermaßen als klingende Version des Akrostichons.⁵¹ Unter diesen Umständen war allerdings jede Aufführung einer Verdi-Oper in Oberitalien eine potentielle politische Provokation der Österreicher – und der Beginn des Verdi-Mythos.

1859: Graffiti

Schon 1848 war eine Formulierung, die zu einem zweifachen Textsinn einlud aus einer Oper Verdis als Graffiti verwendet worden. Der Autor eines Artikels aus den *Grenzboten*, der über die Demonstrationen anlässlich der Aufführungen des *Macbeth* in Venedig berichtete,⁵² teilte nämlich auch seine Beobachtungen über die österreich

46 *Notizie storiche della città di Como l'anno 1859* (Como: Carlo Franchi, 1860), 17. Wesentlich ausführlicher ist die Erklärung des Akrostichons z.B. in Ant. Ferrari, *I misteri d'Italia o gli ultimi suoi sedici anni (1849–1864)*, 2. Bd. (Venedig: Premiata tipografia di Gio. Cecchini, 1866), 74.

47 Antonio Greco, *Memorie e documenti da servire per la storia della guerra dell'indipendenza italiana del 1859*, 1. Bd. (Genua: Tip. del R.I. de'Sordo-Muti, 1859), 71.

48 *L'insurrezione siciliana (Aprile 1860) e la spedizione di Garibaldi. Storia popolare, cronologica, aneddotica. Con note, lettere, dispacci e comunicazioni ufficiali*, ed. L. E. T. (Mailand: Fratelli Borroni, 1860), 33; “Der Feldzug Garibaldi's und der italienischen Südmarmee. Erste Abtheilung. Bis zum Übergang nach dem neapolitanischen Festlande”, *Unsere Zeit. Jahrbuch zum Conversations-Lexikon* 5 (1861): 173.

49 Giuseppe d'Ascia, *Storia dell'isola d'Ischia*, 1. Bd. (Neapel: Gabriele Argenio, 1867), 237.

50 *L'année historique* 1 (1860), 205 u. 219 (bezieht sich auf 1859); *Notizie storiche della città di Como l'anno 1859*, 17; Louis Simonin, “La Maremme toscane. Souvenirs de Voyage. II. L'intérieur du pays et les exploitations de la Maremme”, *Revue des deux mondes* 39 (1862): 929 (der Bericht bezieht sich auf Januar 1859). – Der Vollständigkeit halber sei noch hinzugefügt, dass 1859 in Frankreich auch ein Lied mit Gitarrenbegleitung publiziert wurde, das den Titel “Viva Verdi” trug (J. Marc Chautagne, *Viva Verdi! Paroles de Armand Denise. Accompagnement de guitare*, Paris: Ikclmer 1859.)

51 Richard, *Napoleone III in Italia*, 35.

52 “Aus Venedig”, *Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur* 7 [I. Semester. I. Band] (1848), 179–180 (der Artikel ist mit einem Symbol für den Autor gezeichnet, das nicht auflösbar ist). Vgl. dazu ausführlicher Michael Walter, “Verdis Musik als Form des Protestes 1848?”, erscheint in *29. Slovenski glasbeni dnevi. 29th Slovenian Music days, International Symposium Glasba kot protest/Music as a protest Ljubljana 11.–13. 3. 2014* (Ljubljana: Festival Ljubljana 2015), ed. Primož Kuret.

feindlichen Aufschriften an den Häusern in Venedig und Mailand mit, unter denen (in Venedig) zu lesen war “Dio lo vuole” (Gott will es – aus der Oper I. [sic!] Lombardi).⁵³ Tatsächlich finden sich diese Worte in der dritten Szene des II. Akts im Cantabile der Arie des Eremiten “E ancor silenzio! ... Ma quando un suon terribile.”⁵⁴ Die Worte sind bereits im Libretto Soleras⁵⁵ sowie im Klavierauszug Ricordis von 1843 durch Kursivdruck als Zitat gekennzeichnet. Es handelt sich dabei um den bekannten⁵⁶ Schlachtruf von Pietro l'Eremita (Pierre d'Amiens) aus dem ersten Kreuzzug, der von der Mailänder Zensur offenbar nicht als bedenklich eingestuft worden war.⁵⁷ Verdis Cantabile, mehr deklamiert als gesungen, gibt für risorgimentale Aufwallungen musikalisch wenig Anlass, allerdings wird das Zitat im Forte hervorgehoben (also auch musikalisch als Zitat gekennzeichnet). Diese musikalische Hervorhebung, aber wohl noch mehr die drucktechnische Hervorhebung dürften zur Herauslösung des Zitats als Graffito geführt haben. Seine eigentliche Bedeutung erhielt dieses aber nicht durch Verdis *I lombardi*, sondern dadurch, dass es in einem anderen Zusammenhang geläufig war, nämlich aus der ersten Zeile der Dichtung *La guardia nazionale* von Antonio Perretti,⁵⁸ wo es mit Pius (Pio) IX. verbunden wurde:

53 “Aus Venedig”, 179. - Von solchen Aufschriften – allerdings ohne “Dio lo vuole” – berichtete auch die Geheimpolizei; vgl. *Carte segrete e atti ufficiali della polizia austriaca in Italia dal 4 giugno 1814 al 22 marzo 1848*, Bd. III (Capolago: Tipografia Elvetica, 1852), 185. Vgl. auch [Joseph Alexander von Helfert,] *Aus Böhmen nach Italien. März 1848* (Frankfurt: Joh. Christ Hermann'sche Verlagsbuchhandlung 1862), 166 (“Viva Pio IX”, “viva la libertà”, “Italiani, unione e concordia”).

54 “Ma quando un suon terribile
Dirà che *Dio lo vuole*,
Quando la Croce splendere
Vedrò qual nuovo sole,
Di giovanil furore
Tutto arderammi il core,
E la mia destra gelida
L'acciaro impugnerà:
Di nuovo allor quest'anima
Redenta in ciel sarà.”

55 *I Lombardi alle prima Crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera. Posto in musica dal Sig. Maestro Giuseppe Verdi. Da rappresentarsi nell' I.R. Teatro alla Scala. Il Carnevale MDCCCXLIII* (Mailand: Truffi, 1843).

56 Er war wohl in jeder italienischen historischen Darstellung der Kreuzzüge und vielen Geschichtsbüchern enthalten.

57 Das hat sich nach 1848 geändert, der Text wurde z.B. in Mailand 1855 ausgetauscht:

“Ma quando all'aere spandere
Vedrà la mia bandiera
E irromperan terribili
Le cristiane schiere,
Di giovanil furore
Tutto arderammi il cuore,
E la mia destra gelida
L'acciaro impugnerà;
Di nuovo allor quest'anima [...]”

(*I Lombardi alle prima Crociata. Dramma lirico di Temistocle Solera. Musica del Maestro Giuseppe Verdi. Cavaliere della Legion d'Onore. Da rappresentarsi all' I.R. Teatro alla Scala. La Quaresima 1855* [Mailand: Ricordi, 1855]). - In einem späteren, vermutlich 1865, also nach der italienischen Einigung, von Ricordi gedruckten Libretto, ist wieder der ursprüngliche Text enthalten. Im katholischen Neapel war auch 1848 der fragliche Text in “Ma quanto un suon terribile / Dirà che il Ciel lo impone [...]” ausweislich des Librettos für das Teatro San Carlo geändert worden. Der Grund war, bedenkt man die fast panische Elimination von allem, was auf die christliche Religion verwies durch die neapolitanische Zensur, vermutlich nicht die in Oberitalien gebrauchte Parole des “Dio lo vuole” als vielmehr das Wort “Dio” auf der Bühne.)

58 Peretti hatte die (etwas anachronistische) Position des Hofdichters des Herzogs von Modena inne.

Dio lo vuole! – La voce di Pio
 Ecchegìò nella valle dei morti:
 Son converse in armate coorti
 L'aride ossa del campo feral.⁵⁹

Das Gedicht beschwor die nationale Einheit ("Tutti uniti in un sola drappel") und war zumindest in Modena trotz der offenbar wenig inspirierten Vertonung des örtlichen (Hof-)Kapellmeisters Angelo Catelani populär, die am 1. April 1848 im Nuovo Teatro Comunale vor einer Schauspielforstellung gesungen wurde und mehrfach wiederholt werden musste.⁶⁰ Peretti bezog sich mit "Dio lo vuole" wohl wiederum darauf, dass die Worte nach der Papstwahl 1846 zum Motto der begeisterten Anhänger von Pius IX. in Rom geworden waren⁶¹. Das Zitat "Dio lo vuole" muss als auf die Revolution bezogener Schlachtruf in Oberitalien innerhalb kurzer Zeit so populär geworden sein, dass die Republik Venedig im Mai 1848 sogar Münzen mit der Aufschrift "Italia libera – Dio lo vuole" prägen ließ.⁶²

Das Graffito ließ sich also doppelt lesen, einerseits als zitiertes Zitat aus den *Lombardi* – genauer: aus dem Libretto der *Lombardi* – und andererseits als Parole der Revolution in einem Giobertischen Sinne, also im Sinne eines italienischen Nationalstaats unter Führung des Papstes. Die Worte aus dem Libretto hatten aber weder inhaltlich noch politisch etwas mit dem revolutionären Motto zu tun. Vielmehr wurde nur die Gleichheit des Wortlauts ausgenutzt, was aber die Polizei wohl nicht täuschen konnte.⁶³ Hinzugefügt werden muss auch, dass "Dio lo vuole" zwar von Personen, die mit der italienischen Oper gut vertraut waren (wie der Berichterstatter der *Grenzboten*) als Zitat aus den *Lombardi* aufgefasst werden konnte, dies aber keineswegs zwingend war.

Die Protestform der politischen Graffiti wurde 1859 wieder aufgenommen. Die österreichische Zeitung *Die Presse* meldete aus Turin am 5. Januar 1859, dass die Genueser Zeitung *Cattolico* berichtet habe, es "wurden aufreizende Mauerinschriften in Genua über Nacht veranstaltet."⁶⁴ Graffiti waren eine Form der Kommunikation, die auch im

59 Antonio Peretti, *Poesie*, ed. Federico Sormani Moretti, 1. Bd. (Mailand: Libreria Editrice, 1878), 438–439. – Das gleiche Zitat verwendet Peretti 1848 erneut am Beginn von *La bandiera nazionale* ("Dio lo vuole! E sono armati / Quanti vede il Tebro e il Po [...]"); Antonio Peretti, *Poesie*, ed. Federico Sormani Moretti, 2. Bd. (Mailand: Libreria Editrice, 1878), 8–10).

60 Vgl. Alessandro Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 arricchita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Grogio Ferrari-Moretti*, 2. Bd. (Modena: Tipografia sociale, 1873), S. 370–71. – Das Gedicht wurde auch von Domenico Carbone vertont; vgl. *Raccolta d'inni nazionali cantati dal popolo dal 1848 fino alla liberazione di Roma avvenuto nell'anno 1870* (Florenz: Tip. Adriano Salani, 1887) 13–14. Peretti's Dichtung trägt dort den Titel *La guardia civica di Toscana*.

61 Vgl. [Carl von Schönhals], *Erinnerungen eines österreichischen Veteranen aus dem italienischen Kriege der Jahre 1848 und 1849*, 1. Bd., 5. Aufl. (Stuttgart/Tübingen: Cotta, 1852), 57 (ich danke Anselm Gerhard für den Hinweis auf diese Quelle), eine englische Übersetzung der Passage erschien in *The New Monthly Magazin* 97 (1853) unter dem Titel "The Austrians in Italy", 169–181 (hier: 176); vgl. auch *L'Italie de 1847 a 1865. Correspondance politique de Massimo d'Azeglio accompagnée d'une introduction et de Notes*, ed. Eugène Rendue, 2. Aufl. (Paris: Didier et C^e, 1867), 37 (Brief an Doubet vom 5. Mai 1848).

62 Vgl. *Raccolta dei decreti, avvisi, proclami, bullettini ec. emanati dal Governo Provvisorio, da diversi comitati e da altri dal giorno 18 Marzo 1848 in avanti*, 2. Bd. (Mailand: coi tipi di Luigi di Giacomo Pirola, [1848]), 72 (Dekret der provisorischen Regierung).

63 Solche Graffiti wurden "cancellati ogni giorno dai manigoldi della polizia, ogni giorno più belli e più splendidi riapparivano" ([Angelo Brofferio], *Storia delle rivoluzioni italiane dal 1821 al 1848 con documenti*, 2. Bd. [Turin: Tipografia di G. Cassone, 1849], 215).

64 *Die Presse*, 8. Januar 1859 (die Meldung aus Turin ist mit 5. Januar datiert).

Hinblick auf das Opernwesen geläufig war, denn Graffiti (meistens) zugunsten von Sängern oder auch des Komponisten Verdi waren nicht unüblich:

In Bologna las ich an allen Straßenecken Sonette, z.B. auf den Dr. Massarenti, der Madame Tagliani wieder hergestellt hat, auf den jungen Guadagnini aus Veranlassung seiner Ernennung zum Baccalaureus u.s.w. In Faenza sprach sich in den vielfachen Maueranschlägen auch eine Schwärmerei, aber die für das Theaterwesen aus: 'Es lebe die Ristori! Es lebe die göttliche Rossi!'. In Rimini und Forlì war zu lesen: 'Es lebe Verdi! Es lebe die Lotti! Hoch lebe Ferri, Cornaro, Rota, Mariani!' und sogar (ich bitte die Abonnenten der Oper um Entschuldigung) 'Es lebe die Medori!'

heißt es in einem Bericht Edmond Abouts, der sich auf 1858⁶⁵ bezieht. Das Akrostichon "Viva Verdi" war allerdings keineswegs die einzige oder auch nur die häufigste Aufschrift, die sich auf den Hauswänden befand. Häufiger waren die Namen "Vittorio Emanuele", "di Cavour", "di della Marmora"⁶⁶ oder "Viva Italia", "Viva il Piemonte" oder "Viva Garibaldi"⁶⁷ zu lesen. Wenn im Zusammenhang solcher Aufschriften "Viva Verdi" erschien – und angesichts der Tatsache, dass die Bedeutung der Worte der Polizei aus anderem Zusammenhang hinreichend bekannt war –, dann keineswegs, um sich die angebliche Doppeldeutigkeit der Worte zunutze zu machen, um damit die Polizei zu täuschen. Angesichts der Vielzahl der Aufschriften kann im Übrigen davon ausgegangen werden, dass 1859 das "Viva Verdi"-Graffito nur eine untergeordnete Bedeutung hatte. Die meisten Belege für "Viva Verdi"-Graffiti finden sich erwartungsgemäß für Lombardo-Venetien,⁶⁸ aber auch in der Toskana⁶⁹ und Sizilien⁷⁰ bediente man sich des Graffitos.

65 [Edmond] About, "Der Kirchenstaat oder die römische Frage", *Protestantische Monatsblätter für innere Zeitgeschichte* 14 ([Juli–Dezember] 1859): 233. Es handelt sich hier um die Übersetzung eines französischen Texts von Edmond About, der Anfang des Jahres im Pariser *Moniteur universel* in Briefform erschienen war. About war 1858 in Rom gewesen, seine Schilderungen beziehen sich also auf die Zeit vor dem Kriegsausbruch. Die Stelle findet sich in der französischen Buchausgabe Edmond About, *La question romaine* (Lausanne: Corbaz & Rouiller fils, 1859) auf S. 48. Weitere Ausgaben erschienen 1859 in Brüssel und 1861 in Paris, eine ins englische übersetzte Ausgabe in New York 1859. – Die Bemerkung über die Pariser Sängerin Giuseppina (Josephine) Medori (die auch in Verdis *Les Vêpres siciliennes* aufgetreten war) bezieht sich darauf, dass diese 1856 derart unter Beschuss der Pariser Kritik geraten war, daß ihr die Direktion der Opéra 35.000 Francs anbot, wenn sie ihr Engagement aufgeben würde (vgl. z.B. A. Sütner, "Musikalische Briefe aus Paris. I.", *Signale für die musikalische Welt* 14 [1856]: 501).

66 Emilio de la Bédollière, *La guerra d'Italia del 1859. Prima versione dal francese* (Neapel: Gargiulo, 1959), 59.

67 Pier Carlo Boggio, *Storia politico-militare della Guerra dell'Indipendenza Italiana (1859) compilata su documenti e relazione autentiche*, Fasc. I, Turin 1859, 210. Die Faszikel wurden 1860-1867 als (seitenidentische) Bücher (3 Bde., Turin: Tip. scolastica di S. Franco e figli, 1860-1867) nachgedruckt; hier: 1. Bd. (1860), 210.

68 Boggio, *Storia politico-militare della Guerra dell'Indipendenza Italiana (1859)*, 210; Bédollière, *La guerra d'Italia del 1859*, 59; Karr, *Les Guêpes*, 21; Antonio Greco, *Memorie e documenti da servire per la storia della guerra dell'indipendenza italiana del 1859*, 1. Bd. (Genua: Tip. del R.L. de'Sordo-Muti, 1859); 71; Richard, *Napoleone III in Italia*, 35; Octave Féré / Robert Hyenne, *Garibaldi. Aventures, Expéditions, Voyages. Amérique, Rome, Piémont, Sicile, Naples. 1834 – 1848 – 1859 – 1860* (Paris: Librairie moderne, 1861), 128.

69 Simonin, "La Maremma toscane", 929 (der Bericht bezieht sich auf Januar 1859).

70 Giacinto de' Sivo, *Storia delle Due Sicilie dal 1847 al 1861* (Triest, 1868), 2. Bd., 36 (Sivos *Storia delle Due Sicilie* wurde häufig nachgedruckt, zuletzt erschien eine von Andrea Orlandi herausgegebene einbändige Ausgabe (Lecce: Edizioni del Grifo, [2004]). Angesichts der Erwähnung bei Sivo sowie des Ausrufens der Worte im Theater in Palermo (siehe unten) scheint auch die Erwähnung bei Giovanni Mulè Bertolo, *La rivoluzione del 1848 e la provincia di Caltanissetta. Cronaca* (Catanissetta: Tip. dell'Ospizio prov. di beneficenza, 1898), 223 plausibel zu sein, obwohl das Buch nicht zeitnah publiziert wurde.

1861: Politisierung des Unpolitischen

Auffallend an allen Berichten über „Viva Verdi“ ist, dass einerseits die Bedeutung des Akrostichons auch in Italien immer erklärt wurde und dass es andererseits im europäischen Ausland nicht ernst genommen, sondern als Anekdote über das Verhalten der ohnehin als merkwürdig betrachteten Italiener rezipiert wurde. Diese Interpretation des „Viva Verdi“ kann aber nur darin begründet sein, dass weder Verdi als Person noch durch seine Kompositionen vor 1859 in irgendeiner Weise politisch auffällig geworden war, denn nur so kann der empfundene Widerspruch zwischen dem politischen „Viva Verdi“ und dem Komponisten selbst entstehen. Wäre Verdi vor 1848 als Komponist patriotischer Opern (oder auch nur Chören) bekannt gewesen, hätte es nahe gelegen, dies im kollektiven Gedächtnis wieder zu aktivieren. Dies war aber nicht der Fall. Es ist allein der kuriose anekdotische Wert des „Viva Verdi“, der aufgrund seines Neuheitswerts zur raschen Verbreitung der Anekdote in europäischen Zeitungen führte.

Zwar hatte Verdis Name in „Viva Verdi“ keine politische Bedeutung, weil es nur auf die Buchstaben ankam. Doch wird gerade in Zeitungsberichten in der Schreibweise nicht zwischen „Verdi“ und „V.E.R.D.I.“ (was dem bereits erwähnten „I.N.R.I.“ entsprochen hätte) differenziert. Schon gar nicht war der Bedeutungsunterschied zwischen dem Namen und dem Akrostichon zu hören, wenn man „Viva Verdi“ aussprach. Und die ausgesprochene Form war – zumindest erwecken die Berichte den Eindruck – wesentlich weiter verbreitet als die geschriebene. Dass aber der Name in der Wortkombination des Akrostichons ausgesprochen bzw. geschrieben wurde, führte, da Verdi ja auch ein berühmter Komponist war, schon sehr bald zur Umkehrung des Verhältnisses von „Verdi“ = „Vittorio Emanuele, Re d'Italia“, nämlich dadurch, dass das Akrostichon nicht aufgelöst wurde und Verdis Namen unkommentiert in den Zusammenhang mit den Ereignissen von 1859 gebracht wurde. Das geschah schon im Jahr 1859 selbst, etwa wenn über einen Ausritt Leopoldos II. berichtet wird, die Menge habe „Viva Verdi“ und „Fuori i Tedeschi! Morte ai Tedeschi!“ gerufen.⁷¹ Das politische Verbindungsglied der Ausrufe, nämlich der Bezug auf Vittorio Emanuele II. fehlt hier, war 1859 allerdings selbst für ein nicht-italienisches Lesepublikum noch zu erschließen. Wenn in der *Revue des deux Mondes* von einem „cri à double sens de *Viva Verdi*“⁷² gesprochen wird, dann ist dies schon eine Verfälschung, die dem Komponistennamen eine politische Bedeutung zuschreibt, den er im ursprünglichen und keineswegs zweideutigen Gebrauch des Akrostichons eben nicht hatte. In der *Neuen Berliner Musikzeitung* war 1866 zu lesen: „Merkwürdig ist es, dass der Name Verdi von jeher für die Italiener eine besondere Bedeutung hatte. Vor dem Jahre 1859 begrüßten sie einander mit dem Rufe Viva Verdi – die fünf Buchstaben aus denen der Name gebildet ist, bildeten die Anfangsbuchstaben der Worte **V**ittorio **E**mmamuele **R**e **d**'Italia.“⁷³ Zwar ist die Erklärung des Zustandekommens von „Viva Verdi“

71 [Adolphus Lance], *Struggles for freedom, or the liberation of Italy: with the successful campaign in Lombardy and the heroic deeds of Garibaldi in Sicily and Naples, resulting in the formation of of a United Kingdom of Italy* (London: James Hagger [1859]), 95. – Das Buch war Teil der Serie *Garibaldi in Italy or struggles for freedom commencing with the fall of Venice being an impartial history of the Italian peninsula*, die, in einem teilweise romanhaften Stil geschrieben und mit fantasievollen Illustrationen versehen, auf ein größeres Publikum zielte.

72 Simonin, „La Maremma toscane“, 929.

73 *Neue Berliner Musikzeitung*, 23. Mai 1866, 167.

korrekt, aber die Denkrichtung wird umgekehrt: Es ist der Name Verdis, der „von jeher“ von „besonderer Bedeutung“ war, nicht mehr der Name Vittorio Emanuele II. Verstärkt wird die hier beginnende Mythenbildung durch die Betonung des Geheimen: „So lange man Alles geheim thun musste, grüsste man sich mit dem Zurufe: *Viva Verdi!*“⁷⁴ Geheim war der Sinn von „Viva Verdi“ aber schon um die Jahreswende 1858/59 keineswegs gewesen,⁷⁵ was auch 1860 noch bestätigt wurde: „Le mot d'ordre de la jeunesse, dans toute la Péninsule, c'était *Viva Verdi!* [...] La police autrichienne, à Verone, à Mantoue, à Pavie, à Milan, le savait. On le savait à Florence, à Bologne, à Ancône, à Parme, à Modène.“⁷⁶ Die wahrheitswidrige Zuweisung eines Doppelsinns zu Verdis Namen, politisierte den Namen und damit den Komponisten zu einem italienischen patriotischen Symbol. Dass auch in den 1860er Jahren (auch in italienischen Publikationen) immer wieder erklärt wurde, wie das Akrostichon aufzulösen war, hat möglicherweise einen anderen Grund als die frühen Erklärungen im Jahre 1859: Verdis Name war mittlerweile derart als Name des patriotischen Nationalkomponisten mythisiert worden, dass es notwendig war, dem Lesepublikum zu erklären, dass das Rufen von „Viva Verdi“ 1859 zunächst eben nicht auf den Komponisten bezogen wurde.

Die Frage, ob und inwieweit Verdi 1859 politisch ein Anhänger des Risorgimento und der Idee eines italienischen Nationalstaats war, ist im Hinblick auf die Rezeptionsgrundlage vermutlich falsch gestellt. Man muss wohl umgekehrt fragen: Hatte Verdi Ende des Jahres 1859 angesichts der in ganz Italien flächendeckend bekannten „Viva Verdi“-Parole überhaupt noch eine Chance ein unpolitischer Komponist zu sein? Die Frage wird mit Nein zu beantworten sein, denn „Verdi“ war zum nationalstaatlichen Symbol geworden – unabhängig von seinen persönlichen politischen Ansichten. Das aber konnte nur funktionieren, weil Verdi selbst vor 1859 politisch nicht hervorgetreten und, zumindest was die Öffentlichkeit betraf, ein unbeschriebenes Blatt war und blieb. Die „Viva Verdi“-Rufe hatten seinen Bekanntheitsgrad in ganz Italien weit über die traditionelle Schicht der Opernbesucher hinaus verbreitert (denn man konnte das Akrostichon nicht erläutern, ohne dass man den Komponisten und Italien in einem Atemzug erwähnte). Dabei wurde er aber, weil die politische Intention der Worte ihn in keiner Weise betraf, nicht zur parteipolitischen Figur gemacht. In die Delegation aus Parma, die im September 1859 Vittorio Emanuele II. das positive Abstimmungsergebnis für den Anschluss Parmas an Sardinien-Piemont überbringen sollte, wurde Verdi als ‚nationale‘ Berühmtheit aufgenommen, als „quel Giuseppe Verdi che è lume insigne dell'arte musicale“,⁷⁷ aber nicht weil seine Opern oder er selbst eine politische Bedeutung gehabt hätten. Aus dieser Berühmtheit, der möglichen Auffassung von „Verdi“ im Akrostichon als Namen bei gleichzeitiger fehlender parteipolitischen Zuordnung der Person ergab sich ein quasi unpolitischer Patriotismus, für den der Name stand. Oder,

74 *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung*, 8. August 1866, S. 259.

75 Vgl. auch William W. Story, *Roba di Roma*, 3. Aufl. (London: Chapman and Hall, 1864), 213, der behauptet, „the government“ in Rom habe sich zunächst weder die „Viva Verdi“-Rufe noch die entsprechenden Graffiti erklären können. Diese angebliche Unkenntnis ist schon deswegen nicht plausibel, weil man auch in Rom – und wohl nicht nur der preußische Diplomat Reumont – ausländische Zeitungen las.

76 Amédée de Cesena, *Campagne de Piémont et de Lombardie en 1859* (Paris: Garnier Frères, 1860), 96.

77 Luigi Zini, *Storia d'Italia dal 1850 al 1866. Continuata da quella di Giuseppe La Farina*, Vol. I, Parte II (Mailand: M. Guigoni, 1869), 432.

etwas einfacher ausgedrückt: das Akrostichon verlieh Verdis Namen, gerade weil der Komponist nicht gemeint, war eine diffuse und gerade in ihrer Uneindeutigkeit wirk-same patriotische Aura auf der ganzen italienischen Halbinsel.

Es bestand also kein Hinderungsgrund dafür, wohl aber die beste Voraussetzung, dass sich alle Italiener, unabhängig davon, welcher konkreten politischen Richtung sie anhängen, mit Verdi als Nationalmythos und Symbol einer italienischen Staatsidee identifizieren konnten⁷⁸ (während sich die Begeisterung für Vittorio Emanuele II. und die Politik Cavour's im Süden bekanntlich in Grenzen hielt). Als Cavour in einem Brief vom 16. Januar 1861 Verdi drängte, als Parlamentsabgeordneter zu kandidieren, wollte er sich genau diesen Sachverhalt zunutze machen, denn er argumentierte dem Komponisten gegenüber (in einer etwas missglückten Formulierung), dass der Süden Italiens für das künstlerische Genie Verdis empfänglicher sei als die Bewohner des kalten Po-Tals und Verdi als Parlamentsabgeordneter dazu beitragen könne, die Bewohner des Südens von der Bildung eines italienischen Nationalstaats zu überzeugen.⁷⁹ Hätte Cavour Verdi z.B. als Exponent der durch Mazzini vertretenen politischen Richtung betrachtet, hätte er dem Komponisten gegenüber sicher nicht in dieser Weise argumentiert. Und hätte der Süden Italiens Verdi als Exponenten der Politik Cavour's betrachtet, wäre das Argument ebenfalls unzutreffend und Verdi als Abgeordneter politisch nutzlos gewesen.

Diese Sichtweise auf Verdi als unpolitisches und gerade damit für Italien charakteristisches Phänomen hatte schon 1857 der Münchener Punsch verdeutlicht, als er in einem satirischen Rückblick auf die Jahre bis 1848 nicht die politischen Verhältnisse in Italien ansprach, sondern die Tatsache, dass politisch seit 1848 Stillstand herrschte, durch die Nennung von Verdi illustrierte, der Symbol für eben diesen Stillstand war, aber mangels eines Nationalstaats auch Repräsentant Gesamtitaliens:

Was ist nicht alles geschehen in der Zeit vom 1. Januar 1848 bis jetzt! Deutschland ist aufgestanden und hat sich wieder niedergelegt. Oestreich war aus dem Leim gegangen, und wurde zur bessern Haltbarkeit zusammenge-nagelt. Schleswig-Holstein wurde gerettet, dann wieder preisgegeben, und zuletzt confiscirt. In England wurden Kriege geführt, Schulden gemacht und Bankgelder gestohlen – in Frankreich Bankgelder gestohlen, Schulden gemacht und Kriege geführt. In Berlin sah man in den letzten Jahren sehr viel neue Ballets. In Rußland begann eine neue Aera der Freisinnigkeit, und wurden nur die Censur und die Leibeigenschaft beibehalten. In Spanien entwickelte sich der Constitutionalismus von vorne nach hinten, und in Italien – componirt Herr Verdi.⁸⁰

78 Vgl. Sawall, "VIVA V.E.R.D.I.", 127 und 130. Auch Sawall vermutete, dass Verdi durch diese Ereignisse zwischen 1859 und 1861 zu einer Symbolfigur des Risorgimento wurde, obgleich seine eigenen Opern gerade nicht als politische Opern rezipiert wurden, sondern unter anderem der "Guerra"-Chor aus Bellinis *Norma*, aber auch Stücke aus Meyerbeers *Il Profeta* (*Le Prophète*) und Aubers *La muta di Portici* (*La muette de Portici*) Anlass zu patriotischen Demonstrationen gaben.

79 Der Brief wird in englischer Übersetzung von Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi. A biography* (Oxford u.a.: Oxford University Press, 1993), 430 zitiert.

80 "Abermals ein Semester vorbei!", *Münchener Punsch. Ein humoristisches Originalblatt von M. E. Schleich*, 28. Juni 1857, 201.

1848: *Attila* in Neapel

Douglas L. Ipson hat versucht, die patriotische Rezeption von Verdis *Attila* vor allem anhand der Rezeption der Aufführungen im römischen Teatro Apollo im Dezember 1847 nachzuweisen.⁸¹ Er glaubte, dass die bekannte Geschichte der Verhinderung des Weitermarschs Attilas auf Rom bei Mantua im Jahre 452 vom italienischen, speziell dem römischen Publikum als historische Allegorie auf den Abzug der Österreicher aus dem zum Kirchenstaat gehörenden Ferrara aufgrund des Protests von Pius IX. verstanden worden sei: "Coming scarcely a week after the Austrian's withdrawal from the Papal States, and amid a moment of patriotic fervor that threatened continually to spin out of control, it is quite simply unimaginable that *Attila's* depiction of Romans (under papal leadership) valiantly repelling the Huns would not have had timely relevance for its audience at the Apollo. Such metaphorical uses of Attila [...] were, in fact, a Risorgimento commonplace, especially in 1848-9."⁸² George Martin hat freilich bereits 2005 völlig zu Recht eingewandt, dass die politische Interpretation einer kompletten Oper die tatsächliche Rezeptionslage nicht trifft, "when, in most cases, it is only a chorus, an aria, or a duet that has Risorgimento overtones."⁸³ Hinzu kommt, dass in der Oper Ezio, der römische Feldherr und italienische Gegenspieler Attilas ja durchaus zweifelhaften Charakters ist, denn er will seinen Kaiser, den Beherrscher Roms, verraten.

Es ist zudem ein alter Gemeinplatz der Geschichtsschreibung, dass eine Formulierung wie "simply unimaginable" das Fehlen von Quellen kaschiert. In der Tat stammen alle von Ipson zitierten Quellen, die eine patriotisch-allegorische Interpretation Attilas als historischer Figur belegen sollen, frühestens aus dem Jahr 1848 (also der Zeit nach der römischen Aufführung der Oper). Das verwundert kaum, denn eine (eher seltene) Gleichsetzung der Hunnen mit den Österreichern und (vor allem) die weiter verbreitete Gleichsetzung Radetzskys mit Attila erfolgte wohl erst nach den militärischen Ereignissen des Jahres 1848, vor allem nach der Wiedereroberung Mailands (wobei die Gleichsetzung Radetzskys mit Attila insofern nahelag als letzterer im 5. Jahrhundert ebenfalls Mailand besetzt und verheert hatte). Radetzky⁸⁴ stand zwar 1848 in Italien im Ruf eines "modernen Attila"⁸⁵ (er war allerdings nicht

81 Douglas L. Ipson, "Attila takes Rome: the reception of Verdi's opera on the eve of revolution", *Cambridge Opera Journal* 21 (2010): 249–256.

82 Ipson, "Attila takes Rome", 252.

83 George W. Martin, "Verdi, Politics, and 'Va, pensiero': The Scholars Squabble", *The Opera Quarterly* 21 (2005): 115.

84 Radetzky kannte übrigens vermutlich Verdis Oper, wie aus einem Brief an seine Tochter aus Mailand vom 24. Januar 1847 hervorgeht: "Die Elßler macht Furore und erntet vollen verdienten Beifall, ebenso die Tadolini in der Oper Attila." (*Briefe des Feldmarschalls Radetzky an seine Tochter Friederike. 1847-1857. Aus dem Archiv der freiherrlichen Familie Walterskirchen. Festschrift der Leo-Gesellschaft zur feierlichen Enthüllung des Radetzky-Denkmal in Wien*, ed. Bernhard Duhr [Wien: J. Roller, 1892], 38).

85 [Joseph Alexander von Helfert], *Mailand und der lombardische Aufstand. März 1848* (Frankfurt: Hermann, Prag: J.G. Calve, Wien: Carl Gerold's Sohn, 1856), 2 (der Autor zitiert hier revolutionäre Stimmen aus Mailand vor Beginn der "Cinque giornate"). Friedrich Engels verglich in der *Rheinischen Zeitung* vom 12. August 1848 ("Der italienische Befreiungskampf und die Ursache seines jetzigen Mißlingens") Radetzky ebenfalls mit Attila: "Wer die von Radetzky an die Bewohner der Lombardei, von Welden an die römischen Legationen gerichteten Manifeste überliest, der wird begreifen, daß den Italienern Attila mit seinen Hunnenscharen noch als Engel der Milde erscheinen müßte." (Karl Marx / Friedrich Engels, *Werke*, 5. Bd., Berlin: Dietz 1959, 368.). Beispielfür Italien: "Stretta Verona da blocco da Carlo Alberto, il generale Radetzky cominciò ad usare di quelle solite barbarità che ricordar possono i tempi di Attila." ("Notizie particolari sullo stato presente della Città di Verona, e barbarità usate da Radetzky", in *Raccolta per ordine cronologico di tutti gli atti, decreti, nomine ecc. del governo provvisorio di Venezia non che Scritti, Avvisi, Desiderj ecc. di Cittadini privati che si riferiscono all'epoca presente*, 2. Bd. (Venedig: Andreola, 1848), 114 oder Atto Vanucci, *I martiri della libertà italiana dal 1794 al 1848*, 2. Bd. (Turin: Società Editrice Italiana, 1850), 325 (bezugnehmend auf Radetzky): "Attila soprannominato *flagello di Dio* non dava ai popoli terrore più grande."

der Einzige⁸⁶). 1847 scheint man den österreichischen Feldherrn aber noch eher mit anderen historischen Figuren allegorisiert zu haben (die auch Ipson nennt): “il figlio di Barbarossa s’avanza [...] il traditor di Borbone s’avanza.”⁸⁷

Gewiss müsste man die Attila/Radetzky-Gleichsetzung näher untersuchen, doch ist deren Bedeutung im vorliegenden Zusammenhand nur von sekundärer Bedeutung. Denn Ipson stellt keine konkrete Verbindung zwischen der römischen Aufführung von *Attila* und Radetzky/Attila her, oder erläutert, worin die “timely relevance” liegen soll, sondern suggeriert diese Verbindung lediglich durch die ausführliche Schilderung der Parallelisierung von Attila und Radetzky, deren Umfang in einem sehr unausgewogenen Verhältnis zu dem steht, was Ipson über die Aufführung selbst zu sagen hat. Ihm wäre außerdem entgegenzuhalten, dass gerade wegen der möglichen Gleichsetzung von Österreichern und Hunnen nicht alle Italiener die Aufführung von *Attila* für geschickt hielten. So heißt es in einem Bericht über eine Attila-Aufführung im Mai 1848 in Ferrara:

[...] aber *Attila* im Theater zu sehen, jetzt, da wir so viele *Attila* auf dem Schlachtfeld haben, scheint mir eine schwierige Sache zu sein. Und warum nicht eine andere Oper auswählen, die passender für die jetzigen Zeiten ist? An eine Epoche zu erinnern, die so entwürdigend für Italien ist, nun, da wir die Notwendigkeit haben, uns allein an die glorreichen Taten für unser teuerstes Vaterland zu erinnern, ist eine Sache, die dem gesunden Menschenverstand und jener Liebe, die wir als Volk für unsere nationale Unabhängigkeit hegen, zuwiderläuft.⁸⁸

Wesentlich näher liegend als die *Attila*-Aufführung in Rom mit der Attila/Radetzky-Gleichsetzung zu verbinden, ist es, die römische *Attila*-Rezeption mit der vorrevolutionären, gegen Pius IX. gerichteten Stimmung in Rom im Dezember 1847 in Zusammenhang zu bringen, die am Namenstag des Papstes eskalierte:

Die Römer benutzten 1847 den Namenstag des Papstes (27. Dezember), um ihre Forderungen zu formulieren. Sie verlangten Preßfreiheit, den italienischen Bund, Öffentlichkeit der Verhandlungen des Staatsrathes, Kolonisation des römischen Gebiets, Abschaffung der Lotterie, Vertreibung der Jesuiten und noch mehrere Dinge von untergeordneter Wichtigkeit, wobei auch die Judenemanzipation. Pius segnete und versprach, ohne die mindeste Absicht, etwas zu halten.⁸⁹

Hingegen war die mit Radetzky verknüpfte Frage – nämlich die Besetzung des zum Kirchenstaat gehörenden Ferrara im Juli 1847 – zu diesem Zeitpunkt, also dem Namenstag des Papstes bzw. der Eröffnung der *stagione* im Teatro Apollo am 26. Dezember – bereits seit zwei Wochen erledigt, denn am 16. Dezember war in den *Notizie del Giorno* zu lesen gewesen, dass der Heilige Stuhl und der österreichische Kaiser

86 Vgl. *Il lume a gas*, 22. Februar 1848, 337: “Il generale della fortezza di Mantova, detto ATTILA per la sua severità [...]”.

87 Filippo de Boni, *La congiura di Roma e Pio IX. Ricordi* (Lausanne: S. Bonamici e compagni 1847), 204.

88 *Teatri, Arte e Letteratura*, 25. Mai 1848, 84: “Solo manca all’Impresa maggior concorso; ma per veder *Attila* in teatro, ora che tanti *Attila* abbiamo in campo aperto, mi par cosa difficile. E perchè non iscegliere altra opera, più addatta ai tempi che corrono? Ricordare un’epoca sì umiliante per l’Italia, ora che abbiamo bisogno di rammentare solo fatti gloriosi alla nostra carissima patria, è cosa contraria al buon senso e a quell’amore che in massa nutriamo alla nostra nazionale indipendenza.” Vgl. auch Roger Parker, “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian patriotic chorus in the 1840s* (Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1997), 96.

89 W. Rüstow, *Der italienische Krieg von 1848 und 1849. Mit einer kurzen Kriegstheorie in kritischen Bemerkungen über die Ereignisse* (Zürich: Friedrich Schultheß, 1862), 14. Vgl. dazu auch Ipson, “*Attila takes Rome*”, 252.

darüber übereingekommen seien, Ferrara wieder an die päpstlichen Truppen zu übergeben. Kardinal Ciacchi würde so schnell wie möglich nach Ferrara zurückkehren, um die Übergabe zu überwachen.⁹⁰ Auch Ipson skizziert diesen politischen Hintergrund, bewertet ihn aber falsch: Ende Dezember 1847 war das brennende politische Problem der Römer nicht Radetzkys Besetzung von Ferrara, sondern die politische Untätigkeit des Papstes in Rom.

Wenn also die Römer mit Applaus auf die Cabaletta von Ezios Arie am Anfang des zweiten Akts “E gettata la mia sorte, / Pronto sono ad ogni guerra [...] Sopra l'ultimo Romano / Tutta Italia piangerà”⁹¹ reagierten, dann ist es plausibler anzunehmen, dass sie in der gegebenen politischen Situation die Worte “pronto sono ad ogni guerra” nicht auf die ja bereits abgezogenen Österreicher bezogen, sondern auf die Konfrontation der römischen Bevölkerung mit dem Papst. Die Augenzeugin Margaret Fuller, die vom “great applause” für diese Arie berichtet, fügt hinzu “The music is in itself very pleasing, but that was not the reason.”⁹² Mit anderen Worten: das Publikum reagierte gezielt auf eine isolierte Librettopassage, die metaphorisch auf die aktuelle politische Situation im engeren Sinne bezogen werden konnte und zugleich eine kollektive Drohung, in diesem Fall gegenüber dem Papst, artikulierte. Dies ist wenig erstaunlich. Untersucht man patriotische Reaktionen in Vorstellungen von Verdis Oper (und nicht auf diese) genauer, etwa in Lucca oder Venedig, so ergibt sich das gleiche Bild. In Venedig wurden in *Macbeth*-Vorstellungen 1847/48 ganz konkret die Österreicher bedroht, in Lucca 1847 ebenfalls in einer *Macbeth*-Vorstellung – und zwar mit reaktionärer, nicht risorgimentaler Zielrichtung! – Leopoldo II., der Großherzog der Toscana.⁹³ Zum Protest genutzt wurde jeweils die Cabaletta mit Chor “La patria tradita” im vierten Akt. Die Musik Verdis konnte dabei schon wegen der entgegengesetzten politischen Zielrichtungen der Proteste keine Rolle spielen. Wäre die Musik oder Verdi als Person mit einer eindeutigen politischen Zielrichtung assoziiert worden, wäre es in einem der beiden Fälle zu einem eklatanten Widerspruch zwischen dem Protest und der Musik gekommen. Als Medium des Protests diente nur der Librettotext. Darum konnte 1859 mit Selbstverständlichkeit in Bezug auf die Proteste in Venedig formuliert werden, dass der demonstrative Applaus sich nur auf die Worte der Cabaletta bezogen hätte,⁹⁴ eine Annahme, die auch schon 1846 formuliert worden war.⁹⁵ Die Worte waren aber nicht ‘die Oper’ Verdis, die vor allem durch ihre Musik definiert wurde.

Ähnlich wie in Rom lässt sich eine revolutionäre Rezeption der Passage aus *Attila* immer nur auf eine konkrete (lokal-)politische Situation beziehen, aber nicht auf das Bestreben der Bildung eines italienischen Nationalstaats oder auf eine Manifestation des Risorgimento schlechthin. In dieser Hinsicht unterscheiden sich Verdis Opern ebenso wenig von denen anderer Komponisten wie im Hinblick darauf, dass die Musik Verdis ge-

90 Vgl. die engl. Übersetzung des Artikels in *Correspondence respecting the affairs of Italy. 1846–1847. Part I*, London: House of Commons, [1849], 298.

91 Cabaletta der Arie Ezios im zweiten Akt.

92 Zit. nach Ipson, “*Attila takes Rome*”, 254.

93 Vgl. die Analyse der beiden Vorgänge in Walter, “Verdis Musik als Form des Protestes 1848?”

94 “già al teatro erano state accolte con fragorosissimi applausi le parole (Hervorhebung M.W.) del coro del *Macbeth*” (Gaetano Moroni Romano, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro sino ai nostri giorni [...]*, Vol. XCIII [Venedig: Tipografia Emiliana, 1859], 65).

95 “Aus Venedig”, *Die Grenzboten*, 179.

genüber den zu Protesten Anlass gebenden Textpassagen des Librettos sekundär ist.

Ipson schließt aus einer Liste von 15 Aufführungen des *Attila* zwischen Juli 1847 und Januar 1848 “it is already fairly clear, revisionist doubts notwithstanding, that the opera tended to cause a patriotic stir wherever it played during these months.”⁹⁶ Nur für zwei Aufführungen nennt Ipson allerdings Belege für den vermuteten “patriotic stir”, nämlich in Modena und in Como, in beiden Fällen, ohne die Ereignisse näher zu untersuchen.

Die *stagione* des Nuovo Teatro Comunale in Modena sollte am 26. Dezember 1847 mit *Attila* eröffnet werden, die Oper musste aber durch Otto Nicolais *Il templario* ersetzt werden:

[...] zuerst hatte die Impresa vorgesehen, die Vorstellungen mit der von Verdi vertonten Oper *Attila* zu eröffnen; aber weil nach der Mitte des Monats Dezember in Modena eine österreichische Garnison eintraf (die von der estensischen Regierung aus Furcht vor revolutionären Bewegungen herbeigerufen worden war) und weil die politischen Behörden annahmen, dass ein gewisser lebhafter Geist aus dieser Oper eine gewisse Anspielung im Hinblick auf den Hass gegen die Fremden herauslesen könnte, ordnete sie deren Verbot an, was die Impresa zwang, stattdessen eine andere [Oper] einzustudieren.⁹⁷

Die Impresa hatte also zunächst nicht die geringsten Bedenken, *Attila* auf den Spielplan zu setzen. Erst als sich die politische Situation Mitte Dezember geändert hatte, reagierte die Zensur. Es waren Unruhen ausgebrochen, der Herzog von Modena hatte ein österreichisches Truppenkontingent herbeigeholt⁹⁸ sowie am 24. Dezember einen Vertrag mit dem österreichischen Kaiser abgeschlossen, der das Herzogtum praktisch den österreichischen Truppen auslieferte.⁹⁹ In dieser Situation, insbesondere nach dem Vertragsabschluss, hätte man in der Tat Passagen des Librettotexts auf die unerwünschte Anwesenheit der Österreicher in Modena (und nur hier) beziehen können, so dass die Aufführung prophylaktisch verboten wurde. Diese prophylaktische Zensurenentscheidung, die noch nichts über eine tatsächliche Rezeption der Oper aussagt, ist vor dem Hintergrund zu sehen, dass das Theater in Modena¹⁰⁰ schon im November zum Ort des Protests zu werden gedroht hatte: “Am 25. Nov., als am Tage, an welchem zur Feier der Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand, Bruder des Herzogs, der Hof in Gala im Theater erscheinen sollte, besorgte man in Modena eine Demonstration. Es hieß nemlich, daß, sobald die herzogliche Familie in ihre Loge einträte, das Publikum sich entfernen wolle. Um dieses zu verhindern, wurden an die Angestellten 600 Freibillets von besonderer

96 Ipson, “*Attila takes Rome*”, 250.

97 “[...] da prima l'Impresa aveva disposto di aprire lo spettacolo coll'Opera *Attila* musicata da Verdi; ma siccome dopo la metà del mese di dicembre giunse in Modena una Guarnigione Austriaca (chiamata dal Governo Estense, per timore di moti rivoluzionarii) così l'autorità politica supponendo che qualche spirito vivace potesse trarre da quella Opera una qualche allusione in odio agli stranieri, ne ordinò la soppressione, costringendo l'Impresa ad allestirne altra in sua vece.” (Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871*, 2. Bd., 364/365). Vgl. auch *L'Italia musicale*, 12. Januar 1848, 223: “Il Templario incontrò discreta fortuna. L'*Attila* venne sospeso per ordine superiore all prova generale.”

98 Friedrich Wilhelm Ghillany, *Europäische Chronik von 1492 bis Ende April 1865 [...] Ein Handbuch für Freunde der Politik und Geschichte*, 2. Bd.: 1831 bis Ende April 1865 (Leipzig: O. Wigand, 1865), 92.

99 Vgl. *Treaties (political and territorial) between Austria and Italian states. 1815 to 1848*, London [1859] (*Parliamentary papers, House of Commons and Command*, Vol. 27), 45–47; Antonio Coppi, *Annali d'Italia dal 1750*, Bd. 9: *Dal 1846 al 1847* (Florenz: Tipografia Galileiana, 1859), 274–275.

100 Auch in Reggio kam es zu Demonstrationen im Theater. Vgl. *Archivio triennale delle cose d'Italia dall'avvenimento di Pio IX all'abbandono di Venezia*, Serie 1, 1. Bd. (Capolago: Tipografia Elvetica, 1850), 150.

Farbe vertheilt, die denn auch ihre Wirkung thaten. Militärische Maßregeln, welche gleichzeitig getroffen worden waren, erwiesen sich als überflüssig.”¹⁰¹ Die Zensur war – wie üblich – vermutlich der Meinung, dass Vorsicht besser als Nachsicht war. Ein Verdacht gegen risorgimentale Elemente in Verdis Opern *in toto* bestand aber wohl kaum, denn schon am 9. Februar 1848 wurden seine *Lombardi* problemlos aufgeführt. Auch in Modena bestand also kaum ein Zusammenhang mit dem Risorgimento als solchem, sondern ein sehr konkreter Zusammenhang mit dem Einmarsch der Österreicher.

An dieser Stelle ist im Übrigen anzumerken, dass jeder 1846/47 angeblich klar zu erkennende Zusammenhang von Opern Verdis und dem Risorgimento der häufigen Aufführung eben dieser Opern in einem vorrevolutionären Klima ebenso widerspricht wie deren häufige Aufführung nach der Revolution. Denn wäre der Zusammenhang klar erkennbar oder, wie nach Einschätzung der Zensur in Modena, auch nur möglich gewesen, wären Verdis Opern sehr viel häufiger von den österreichischen Behörden verboten worden. Zu den Bedingungen von Verdis Mythisierung zählt die Annahme, dass die Österreicher den geheimen Sinn der ‘patriotischen’ Chöre oder Opern nicht erkannt hätten. Man muss jedoch weder historisch noch politisch argumentieren, um festzuhalten, dass die Österreicher und jene Italiener, die mit ihnen zusammen arbeiteten, weder intelligenter noch dümmer als ihre nationalstaatlich orientierten Gegner waren und, auch das zeigt das Beispiel in Modena (aber auch unzählige andere, unpolitische Zensurfälle), die Zensurbeamten ihr Augenmerk vor allem auf versteckte, doppeldeutige oder uminterpretierbare Formulierungen richtete.

Noch deutlicher lässt sich der nur lokale Zusammenhang zwischen Protest und Opernvorstellung anhand eines bekannten späteren Ereignisses in Modena zeigen, das sich in der letzten Aufführung von Verdis *Masnadieri* am 10. Februar 1849 ereignete.¹⁰² Die Primadonna der *stagione* war Augusta Albertini, die beim italienischen Publikum wie bei den Soldaten der österreichischen Garnison, die nach der Schlacht von Custozza wieder nach Modena zurückgekehrt waren, gleichermaßen beliebt war. Die Impresa hatte sich verpflichtet, die Oper an diesem Abend als Benefizvorstellung für Albertini aufzuführen, wobei diese den Nettoertrag der Eintrittsgelder erhalten sollte. Da Albertini immer auf Wünsche der Österreicher, eine Nummer zu wiederholen, in den vorigen Vorstellungen eingegangen war, entschlossen sich die “Ufficiali Austriaci” ihr zusätzlich noch 1.000 österreichische Lire zu zahlen. Das Geld sollte ihr zwei Tage nach der Vorstellung zugestellt werden. Der Grund dafür war, dass das Geld damit nicht im Zusammenhang der Vorstellung stand (d.h. nicht Bestandteil der vom Impresario an diesem Abend eingenommenen Summe war), also die Impresa nicht einen Teil des Geldes für sich als Teil des Bruttoertrags reklamieren konnte. Zwar legte der Impresario, Pietro Camuri, Protest ein, aber die österreichischen Behörden entschieden, die Summe sei ein privates Geschenk, stehe also Albertini ohne Abzüge zu. Darauf hin verbreitete der erboste Impresario in den Kaffeehäusern Modenas, die Albertini erfreue sich des Wohlwollens¹⁰³ der Österreicher. Dies muss bereits einige Vorstellungen vor der Bene-

101 *Regensburger Zeitung*, 11. Dezember 1847, 1365.

102 Gandini, *Cronistoria dei teatri di Modena dal 1539 al 1871 arrichita d'interessanti notizie e continuata sino al presente da Luigi Francesco Valdrighi e Grogio Ferrari-Moreni*, 2. Bd., 382–385. Der Text ist auch abgedruckt in John Rosselli, *L'impresario d'opera. Arte e affari nel teratro musicale italiano dell'Ottocento*, (Turin: Edizioni di Tornino, 1985), 251–252.

103 Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Women* (Cambridge University Press, 2013), 33 behauptet, Camuri hätte

fizvorstellung erfolgt sein, denn aufgrund des von Camuri verbreiteten Gerüchts applaudierte der zur "partito liberale" gehörende Teil des Publikums der Primadonna nicht mehr und demütigte sie mit "segni poco urbani di disapprovazione" bzw. applaudierte demonstrativ der Ballerina des Balletts, Augusta Domenicchetti, welche die Situation zu ihren Gunsten ausnutzte, indem sie auf der Brust eine gut sichtbare Rosette in den Farben der italienischen Trikolore trug. Die Österreicher beschlossen, sich in der letzten Vorstellung der Oper, also der Benefizvorstellung, zu rächen. Während die Österreicher Albertini demonstrativ applaudierten, piffen die Italiener ("la gioventù modenese"). Im Finalterzett waren alle Vertreter der "Autorità Civili e Militari" nicht mehr im Opernhaus, ob (wenig wahrscheinlich) zufällig oder (sehr viel wahrscheinlicher) absichtlich, war unklar. Jedenfalls führte diese Situation dazu, dass der österreichische Applaus sich noch einmal steigerte, was umgehend Anlass für ein ohrenbetäubendes Pfeiffkonzert der Italiener wurde. Die "Ufficiali Austriaci" interpretierten dies als Beleidigung aller Österreicher, woraufhin diese die Säbel zogen und die ihnen benachbart sitzenden Italiener bedrohten. Der ganze Saal wurde danach zu einem Schlachtfeld ("campo di battaglia"), in dem man nur noch Flüche, die Schreie der erschrockenen Frauen und die Schläge der Österreicher auf die Schultern der Italiener hörte (der Sachlage nach – es gab nur wenige leicht Verletzte – haben die Österreicher also die Italiener mit der flachen Säbelklinge verprügelt). Bis dahin fand der Konflikt offenbar allein in den Logen statt, aber an diesem Punkt ergriffen auch die niederen Ränge des österreichischen Militärs im Parkett die Initiative und stürzten sich ihrerseits auf die Italiener. Im Foyer stehende Kroaten hinderten die Italiener allerdings nicht an der Flucht aus dem Opernhaus. Mit Verdis *I masnadieri* hatte die spektakuläre Schlägerei allerdings nicht das Geringste zu tun, obwohl es um eine Auseinandersetzung zwischen national gesinnten Italienern und österreichischen Soldaten ging.¹⁰⁴ Typisch ist allerdings auch – und das gilt ebenso für die meisten politischen Demonstrationen während Opernvorstellungen –, dass die Auseinandersetzung ein geplantes Ereignis war, denn sonst wären die Spitzenfunktionäre der Österreicher (das heißt, jene mit Befehlsgewalt, die den Tumult hätten unterbinden müssen) nicht plötzlich aus dem Opernhaus verschwunden, und es wären auch nicht überraschenderweise kroatische Soldaten im Foyer aufgereiht gewesen. Aus beidem kann man schließen, dass in diesem Fall unüblicherweise die Österreicher (und nicht wie sonst die Italiener) die Aktion geplant hatten.

Dass der Librettotext des *Attila* nicht als integraler Bestandteil der *Oper* Verdis rezipiert werden konnte, sondern eben als Text, darauf deutet ein Artikel in der *Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema* schon vom 4. April 1846 hin. Die Zielrichtung des ungewöhnlicherweise nur dem Libretto gewidmeten Texts ist vordergründig ein Verriss des Librettos, der vor allem dazu dienen soll zu zeigen, dass der Librettotext nicht außergewöhnlich ist. Allerdings wird darauf hingewiesen, dass der Satz "Avrai tu l'universo, Resti l'Italia a me" zwar durchaus neu, aber "semplice" sei und Ezio ihn "geograficamente parlando" äußere¹⁰⁵ (also genau im Sinne des Diktums von Metternich von 1847, dass Italien nur

verbreitet, Albertinis Beliebtheit bei den Österreichern "rested on the availability of her sexual favours". Die Formulierung "godeva i favori della ufficialità austriaca" lässt diesen Schluss allerdings weder grammatikalisch noch inhaltlich zu. Sie ist im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts eine Standardfloskel für politische Gunst und nicht sexuell zu verstehen.

¹⁰⁴ Dies ist auch die Bewertung der Episode bei Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, 32.

¹⁰⁵ XX., "Attila. Musica di Verdi – Parole di Solera. Il libretto. Osservazioni omiopatiche d'un viaggiatore", *Gazzetta della Provincia di Lodi e Crema*, 4. April 1846, 58–59 (hier: 58).

ein geographischer Begriff sei). Die bewusste Interpretation von “Italia” im geographischen Sinn kann als Interpretationsanweisung für jene verstanden werden, die “Italia” im politischen Sinn verstehen wollten, um so Verdis Musik, der auf dieses Libretto eine gute Musik gemacht habe, vor ihrem Libretto zu retten. Denn die *Provincia di Lodi e Crema* war Teil des lombardo-venetianischen Königreichs und die *Gazetta* unterlag der strengen Habsburgischen Zensur. (Es gibt im Übrigen keinen Nachweis für eine risorgimentale Interpretation der genannten Librettozeile.)

Als Beleg für den Vorgang in Como zitiert Ipson Ignazio Cantù:

A Como non v'erano più ritegni quando cantandosi l'Attila in teatro si era a quei versi:

Cara patria già madre e reina

Di valenti¹⁰⁶ magnanimi figli.¹⁰⁷

[„In Como gab es, als man den Attila sang, keine Zurückhaltung mehr als man bei diesen Versen angelangt war: Teure Heimat, einst Mutter und Königin / tüchtiger großmütiger Söhne.“]

Foresto beschwört in dieser Cabaletta am Ende des Prologs die in Trümmern liegende Heimat, die jedoch aus diesen Trümmern wie ein Phönix neu erstehen werde. Angesichts der verstärkten österreichischen Repression im Januar 1848 im lombardo-venetianischen Königreich konnte dieser Text einmal mehr als Drohung gegen die Österreicher verstanden werden. In der Mailänder Scala musste der Text darum nach dem Scheitern der Revolution 1849 in “A lei sola, a lei sempre pensando / I miei giorni vivrò del dolore”¹⁰⁸ geändert werden. (Mit *Attila* wurde die *stagione* am 26. Dezember 1849 eröffnet.) 1846 hatte man hingegen noch keinen Anlass gesehen, den Text zu zensieren.¹⁰⁹ Dies vermutlich auch deshalb, weil der Begriff “patria” im Libretto nicht unmittelbar auf “Italia” zu beziehen ist, sondern auf Aquileia (Foresto leitet mit den Worten “Sì, ma il sospir dell'esule / Sempre Aquileia avrà” zur Cabaletta über.)¹¹⁰ Dass Fehlen des Stichworts “Italia” im Zusammenhang der Cabaletta, das vermutlich auch die Ursache dafür ist, dass im neapolitanischen Libretto von 1848 genau diese Stelle nicht zensiert wurde (vgl. unten), wurde nach 1860 unter nationalstaatlichen Gesichtspunkten als deutlicher Mangel empfunden, was 1865 eine ‘Verbesserung’ des Texts in “Sì, ma il sospir dell'esule / Sempre l'Italia avrà” zeigt.¹¹¹

106 Statt des “possenti” im Libretto. Diese Änderung findet sich auch im neapolitanischen Libretto von 1848.

107 Ignazio Cantù, *Storia ragionata e documentata della rivoluzione lombarda* (Mailand: Ronchi, 1848), 72; Ipson, “*Attila takes Rome*”, 250.

108 *Attila / Dramma lirico in un prologo e tre atti / poesia / di Temistocle Solera / Musica / di Giuseppe Verdi / da rappresentarsi / nell'I. R. Teatro alla Scala / Nella stagione di Carnevale del 1849–50* (Mailand: Francesco Lucca [1849]), 11.

109 Vgl. *Attila / Dramma lirico in un prologo e tre atti / poesia / di Temistocle Solera / Musica / di Giuseppe Verdi / da rappresentarsi / nell'Imp. Regio Teatro alla Scala / Il Carnevale 1846–47* (Mailand: Tipografia Valentini, [1846]).

110 Ohne weitere Informationen über den Vorfall, kann man nur darüber spekulieren, ob nicht ausgerechnet in Como “Aquileia” eine Bedeutung hatte, die es für den Rest Italiens nicht hatte, und insofern in der Kombination mit “patria” die patriotische Reaktion zumindest beförderte. Das Bistum Como hatte im Mittelalter zum Patriarchat von Aquileia gehört – ein Sachverhalt, den jedes Kind gelernt hatte, das im Liceo in Como zur Schule gegangen war. Vgl. Maurizio Monti, *Storia di Como*, 1. Bd. (Como: Ostinelli, 1829). Der Autor war “professore nel liceo diocesano della stessa città”. Zu erwähnen ist hier natürlich auch Cesare Cantù, *Storia della città e della diocesi di Como*, 2 Bde. (Como: Ostinelli, 1829).

111 Jeronimo Testa, *Una Sibilla essilogia italica* (Neapel: Tip. del Giornale di Napoli, 1865), 49. Der Text des “Quadro quinto” des zweiten Akts wird ausdrücklich als Zitat aus dem Libretto ausgewiesen, das es aber an dieser Stelle eben nicht ist.

Was genau die patriotische Demonstration in Como hervorrief, lässt sich ohne weitergehende Informationen schlechterdings nicht sagen. Cantù hebt das Ereignis in Como jedoch im Hinblick auf den Komponisten Verdi nicht besonders heraus, denn der Satz beginnt mit: “A Bergamo fu lasciato vuoto il teatro appena vi comparve l’arciduca Sigismondo cugino dell’imperatore, e si riempì di nuovo appena lui partito; [a Como...].”¹¹² Der von Cantù auch in diesem Fall nicht erwähnte Anlass der Aktion des Publikums war die Weigerung Sigismunds, in der Loge – vermutlich in einer Vorstellung von Bellinis *Beatrice di Tenda*¹¹³ – den Hut abzunehmen.¹¹⁴ Es geht Cantù nicht darum, eine patriotische Wirkung von Verdis Oper zu zeigen, sondern darum zu dokumentieren, dass Proteste im Januar 1848¹¹⁵ auch in den Opernhäusern stattgefunden hatten. Dass in Verdis Oper auf das Stichwort “Cara patria” eine Reaktion erfolgte, hing vermutlich nicht mit der Tatsache zusammen, dass die entsprechende Oper von Verdi war, sondern war, wie in anderen Fällen auch, Folge eines unmittelbar vor oder in der Vorstellung erfolgten politischen Ereignisses.¹¹⁶ Die *stagione* in Como war nämlich im Dezember 1847 mit *Attila* eröffnet worden;¹¹⁷ offenbar ohne dass die Oper Anlass zu Protesten oder einem präventiven Einschreiten der Zensur gegeben hätte.

Für weitere Aufführungen mit ‘risorgimentaler Rezeption’ führt Ipson einen Bericht aus der römischen Zeitung *Pallade* vom 31. Januar 1848 über die *Attila*-Aufführung in Neapel an, in dem darauf hingewiesen wurde, dass die Oper nicht frei von Anspielungen auf die Umstände sei: “Nella sera al Teatro S. Carlo si rappresentava la prima volta l’*Attila* [sic!], che non è privo di allusioni di circostanza, e tutti si apparecchiavano ad

112 Der Protest in Bergamo wird durch eine Meldung in der *Königlich privilegierte Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 19. Januar 1848 bestätigt: “Die Demonstrationen in Bergamo beschränkten sich darauf, daß sämtliche Zuschauer das Theater verließen als der Erzherzog Sigismund, ältester Sohn des Vicekönigs, welcher daselbst stationirt ist, es betrat.”

113 Die *stagione* in Bergamo war mit Verdis *I masnadieri* im Dezember 1847 eröffnet worden (*Teatri, Arti e Letteratura*, 8. Januar 1848, 150; *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, 29. Dezember 1847, 416). Danach folgte Bellinis *Beatrice di Tenda* (*Teatri, Arti e Letteratura*, 27. Januar 1848, 172). Bedenkt man, dass die *Times* vom 18. Februar 1848 das Ereignis in Como erwähnte (vgl. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, 46), muss es Ende Januar oder spätestens Anfang Februar vorgefallen sein.

114 “Al teatro di Bergamo intervenne una sera l’arciduca Sigismondo, creato di fresco comandante di quella piazza. Venuto nel palco destinatogli, egli non si curò di levarsi il cappello, quando a un tratto cento voci insorgono dalla platea, e gridano: *abbasso il cappello, abbasso il cappello*. Il principe tenne duro sulle prime, ma poi dovette levarselo. Allora gli spettatori, un dietro l’altro, uscirono quasi tutti. Visto questo l’arciduca, discese, guadagnò la sua carrozza e se n’andò. Gli spettatori rientrarono. Il principe il giorno dopo partì.” (*Archivio triennale delle cose d’Italia dall’avvenimento di Pio IX all’abbandono di Venezia*, 159 [datiert mit 2. Februar]; vgl. auch *I volontari italiani. Storia delle rivoluzioni in Italia dal 1821 fino al 1861*, 1. Bd. [Lucca: Oreste del Carretto, 1862], 693).

115 Dass sich das Ereignis in Como ebenfalls im Januar zugetragen haben muss, wird aus dem Zusammenhang klar. – Susan Rutherford, *Verdi, Opera, Women* (Cambridge u.a.: Cambridge University Press, 2013), 46 bringt die Protestaktion in Como unverständlicherweise mit dem Auftritt Luigia Abbadas als Odabella in Zusammenhang und bezieht sich dabei auf eine Meldung aus *The Times* vom 18. Februar 1848, in der eine Auseinandersetzung über “encores” erwähnt wird. Das dürfte die übliche Auseinandersetzung über die (verbotene) Wiederholung einer Nummer gewesen sein, mutmaßlich die “Cara patria”-Cabaletta. Die im folgenden Satz von Rutherford herangezogenen Artikel aus *L’Italia musicale* und *La Jama* stammen aus dem Dezember 1847. In diesem Monat (d.h. bei Eröffnung der Spielzeit) gab es aber noch keine Demonstrationen in einer Aufführung des *Attila*. Die Demonstrationen können mit Abbada ausweislich des Textes von Cantù nichts zu tun gehabt haben (und schon gar nicht ging es um eine von ihr gesungene Nummer). Die Verbindung zwischen den Demonstrationen und Abbada besteht allein in der – durch ihr Bestreben, eine Verbindung zwischen Sängerinnen und politischen Aktivitäten herzustellen bedingten – Suggestion Rutherfords durch den Satz “L’Italia musicale had to be rather more discreet [...]”, der nicht zutrifft, weil es im Dezember 1847 noch keinen Grund zur Vorsicht gab.

116 Selbstverständlich ist dies vorläufig nicht mehr als eine Annahme, die aber angesichts der hier und in “Verdis Musik als Form des Protestes 1848?” geschilderten Fälle weit plausibler ist als die Annahme, Verdis *Attila* habe den Protest hervorgerufen.

117 Vgl. *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, 29. Dezember 1847, 416 (Der *Bazar* erschien in Mailand, hätte also über Proteste aufgrund der Zensur nicht berichtet, aber die Tatsache, dass er über den “trionfo” der Oper berichtete, schließt wohl Proteste aus.)

aprire il cuore a più libere espressioni.”¹¹⁸ Für die Rezeption des *Attila* in Neapel hat Michael Sawall auch Artikel in der Augsburger *Allgemeinen Zeitung* gefunden.¹¹⁹ Über die erste Aufführung der Oper hieß es: „Jede nur irgend nach Freiheit duftende Stelles des beschnittenen Operntextes wurde beklatscht.“ Mit „beschnittenem Operntext“ waren die starken Eingriffe der Zensur in das Libretto gemeint. Aufgrund dieser rigorosen Eingriffe blieb aber (vgl. unten) nur eine Stelle übrig, die „nach Freiheit duftete“, nämlich Forestos Cabaletta „Cara patria, già madre e reina“. Aus „Sopra l'ultimo romano / Tutta Italia piangerà“ in Ezios Cabaletta „È gettata la mia sorte“ war „Sopra l'ultimo Romano / L'orbe intero piangerà“ geworden und der Text des Duetts Attila/Ezio im Prolog war vor der Cabaletta komplett umgeschrieben worden, so dass „Resti l'Italia a me“ nicht mehr vorkam (der Text lautete an dieser Stelle: „e Roma vive in me“).¹²⁰

Optisch war man in der *Attila*-Vorstellung am 29. Januar in Neapel patriotisch: Sänger, Ballettmitglieder und Polizeikommissäre „trugen Tricolorekokarden.“¹²¹ Zwar gab es in der zweiten Vorstellung am 30. Januar noch Jubelrufe wie „Viva Ferdinando il Grande“,¹²² aber auf Wunsch des Königs, der in der ersten Vorstellung der Oper nicht anwesend gewesen war, war das Tragen der Trikolore-Farben unterblieben. Damit demonstrierte der König, dass er die Idee eines italienischen Nationalstaats nicht teilte¹²³ und die neue Konstitution de facto „il divorzio dalla italianità“¹²⁴ war. Das Publikum scheint diese anti-nationalstaatliche und gegen den Risorgimento¹²⁵ gerichtete Haltung nicht gestört zu haben. Trotz der Triicolorekokarden in der ersten Vorstellung war ihm die konkrete politische Entwicklung in Neapel wichtiger als nationalstaatliche Utopien.

Genauere Details über die Vorstellungen und ihr unrühmliches Ende erfährt man aus der erst 1847 neu gegründeten neapolitanischen Zeitung *Il lume a gas*. Es handelt sich dabei um eine Zeitung, die einen beständigen Krieg mit der Impresa des Teatro San Carlo führte und unter anderem kritisierte, dass diese zu wenig neue Opern aufführte. Die Impresa wehrte sich gegen die Angriffe in Verlautbarungen, die ebenfalls in *Il lume a gas* abgedruckt wurden. Dieser Hintergrund ist wichtig, denn gerade wegen ihres Konflikts mit der Impresa konnte sich die Zeitung, wollte sie glaubwürdig bleiben, nicht leisten über die Fakten falsch zu berichten.

118 Zit. nach Ipson, „*Attila takes Rome*“, 255. *Pallade* war eine der am meisten gelesenen Zeitungen Roms. Sie war radikal, häufig Objekt der Zensur, dabei schwankte ihr Inhalt zwischen ernstzunehmenden und satirischen Artikeln; vgl. „The Newspaper-Press of Rome. (From the ‘Roman advertiser.’)“, *The Rambler, A journal of home and foreign literature, politics, science, and art*, 15. April 1848, 341.

119 Vgl. Sawall, „Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut“, 149. [Augsburger] *Allgemeine Zeitung*, 11. Februar 1848, 659. Derselbe Artikel auch in der *Donau-Zeitung*, 14. Februar 1848.

120 Vgl. *Attila / Tragedia lirica in un prologo e due atti / Da rappresentarsi / Nel / Real Teatro S. Carlo* (Neapel: Dalla Tipografia Flautina, 1848). (Ipson, „*Attila takes Rome*“, 256 hat Zweifel am Einschreiten der Zensur geäußert, die durch eine Lektüre des Librettos hätten leicht ausgeräumt werden können.)

121 Sawall, „Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut“, 149.

122 Die Zitate nach Sawall, „Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut“, 149.

123 Vgl. auch F[rancesco] M[ichitelli], *Storia degli ultimi fatti di Napoli fino a tutto il 15 maggio 1848. Divisa in tre parti. Introduzione – rivoluzione – documenti*, 2. Aufl. (Italia [Neapel], 1849), 115. Vgl. auch *Il lume a gas*, 31. Januar 1848, 266: „Un breve inno di grazia al gran Ferdinando fu cantato da tutti i primi artisti del nostro massimo teatro, che erano lieti di fare il coro alla voce dell'esultanza. A quell'inno rispondeva il popolo, al popolo commosso faceva saluti al re.“

124 Giuseppe Massari, *I casi di Napoli dal 29 gennaio 1848 in poi lettere politiche* (Turin: Tipografia Ferrero e Franco, 1849), 41; zur Trikolore: 51. Der Autor war neapolitanischer Parlamentsabgeordneter gewesen und musste nach 1848 ins Exil gehen.

125 Vgl. Massari, *I casi di Napoli dal 29 gennaio 1848 in poi lettere politiche*, 36–37. Unabhängig davon versteht Massari (37) die neapolitanische Verfassung als implizite Kriegserklärung gegenüber Österreich.

Am 29. Januar 1848 war der Aufmacher von *Il lume a gas* die Mitteilung, dass der König dem Königreich beider Sizilien eine Konstitution gegeben habe. Am 30. Januar erschien die Zeitung nicht, berichtete aber am 31. Januar über die Folgen dieser Ankündigung „nel nostro ultimo foglio“, nämlich über die „publiche dimostrazioni“, die sich ereignet hatten. Die Ankündigung war abends erfolgt, denn *Il lume a gas* war – daher der Name – eine abends erscheinende Zeitung. Am Abend des 29. Januar wurde überall auf den Straßen und Balkonen lautstark gefeiert, unter ständiger Ausrufung von „Viva il Re!“, „Viva la Costituzione!“ u. ä. Im Teatro San Carlo setzte sich dies fort.¹²⁶ Bei Francesco Michitelli findet sich eine Darstellung der Ereignisse im Theater während der Vorstellung von Attila:

Das Publikum übertritt alle die verhassten und lächerlichen Polizei-Verordnungen der Vergangenheit für die Theater, die verboten, einen Darsteller, dem man applaudieren wollte, mehr als einmal herauszurufen, [die] die Wiederholung von Nummern [verboten], [die es verboten,] in den Korridoren zu stehen, [die es verboten,] das Parkett mit Spazierstöcken, und wären sie auch nur klein, zu betreten [...].¹²⁷

In den ersten beiden Vorstellungen des *Attila*, so schrieb der Berichterstatte von *Il lume a gas*, seien die Köpfe durch anderes (hinzuzufügen ist: als durch die Musik Verdis) aufgeregt gewesen. Die Bemerkung ist die Begründung, warum nur wenige Sätze über die Oper selbst folgen. Zwar meint der Rezensent, die Arie Forestos am Ende des Prologs sei schön, aber „vielleicht mehr wegen der Worte“. Gemeint ist damit wohl, dass die Worte „Cara patria già madre“ einen patriotischen Effekt hervorriefen. Bei diesem Text wurde „Viva l'Italia“ gerufen und es erhob sich ein Applaussturm, wie Michele Cammarano berichtete.¹²⁸ Abgesehen vom Finale des zweiten Akts hält der Rezensent jedoch nicht viel von Verdis Oper und ihren „reminiscence.“¹²⁹

In den folgenden Berichten über *Attila* vom 1., 3 und 7. Februar kehrt der Rezensent die übliche Formulierung von „Attila, flagello di Dio“ (Attila, die Geißel Gottes) insofern um, als er von Verdis *Oper* als „flagello di Dio“ spricht.¹³⁰ Verdi fehle es an Inspiration, es fehle der Oper an Gesang, die Musik spreche nicht zum Herzen, sondern zum Kopf.¹³¹ Diese Kritik an Verdi findet sich auch in *Il Tempo*, der offiziellen neapolitanischen

126 *Il lume a gas*, 31. Januar 1848, 265.

127 M[ichitelli], *Storia degli ultimi fatti di Napoli fino a tutto il 15 maggio 1848*, 115: „Il pubblico infranse tutte le odiose e ridevoli ordinanze della passata polizia pe' teatri, che proibivano la chiamata piu d'una volta d'un attore, a cui si volesse far plauso; la replica de' pezzi; lo stare in piedi ne' corridoi [sic!]; l'entrare in platea co' bastoni per piccoli che fossero ec. ec.“

128 Vgl. den Bericht von Michele Cammarano, in: *Carteggio Verdi – Cammarano (1843–1852)*, ed. Carlo Matteo Mossa (Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2001), 291 sowie Lord Napier an Palmerston am 29.1.1848: „His Majesty did not appear at the opera house this evening, having been much fatigued by his previous exertions; but the audience, availing themselves of certain sentiments in the piece which bore a patriotic meaning, displayed their feelings in a transport of agitation and joy which might well seem singular to those who have been long accustomed to the disciplined applaus on the Neapolitan theatre.“ (*Correspondence respecting the affairs of Italy. 1846-1847. Part II. From January to June 30, 1848*, London: House of Commons, [1849], 63).

129 *Il lume a gas*, 31. Januar 1848, 268: „Saremmo arditi se volessimo pronunziare un giudizio esatto su questa musica. In due sere che essa è stata rappresentata altrove erano rivolte le menti. Ma se vogliamo in qualche modo parlare dell'effetto sopra di noi prodotta troviamo questo lavoro di Verdi di gran lunga inferiore agli altri suoi che abbiamo finora rediti. L'aria del tenore è bella, e forse più per le parole. Bello è il largo del finale del second'altro. In generale i pezzi hanno il pregio della brevità. In molti vi abbiamo trovate reminiscenze. Ma di tutto ciò ne parleremo con miglior coscienza a tempi più tranquilli.“

130 Vgl. *Il lume a gas*, 1. Februar 1848, 272; 3. Februar 1848, 276; 7. Februar 1848, 288; 9. Februar 1848, 296.

131 *Il lume a gas*, 3. Februar 1848, 276: „Il destino di *Attila* ormai è deciso. Verdi è stato flagellato, o per dir meglio ci ha flagellati. Noi se fosse possibile ardiremmo dire che l'*Attila* è e inferiore all'*Alzira*. [...] L'*Attila* è le opera di Verdi che manca soprattutto d'ispirazione. È l'opera di Verdi che manca soprattutto di canti. In essa vi è giacoco [sic!] d'armonia. Qualche volta in questa

Zeitung, wo sie generell auf die Opern Verdis ausgeweitet wird:

Auf den Plakaten und in den Ankündigungen der Pacht [der Theater] lesen wir nur den Namen *Verdis*, und unserer Ohren werden von diesen 'gesegneten' Geißeln Gottes wie *Attila*, *Nabucco*, *Ernani* und ihren Genossen betäubt. Hören sie auf, hören sie um Himmels Willen ein für alle mal auf mit diesem unterwürfigen Geist der Nachahmung: [...] dass Verdi seine Verdienste gehabt hat, *das weiß Italien und der Himmel weiß es* [*lo sa Italia e il ciel lo sa*], aber, um Gottes Willen, er ist nicht der einzige Komponist in Italien, der einen Verdienst gehabt hat.¹³²

Das eingefügte Zitat macht deutlich, welcher Komponist dem Autor sympathischer als Verdi war: "[L'ho giurato per Giulietta...] / *Lo sa Italia e il ciel lo sa*" sind die Worte Tebaldos in seiner Cavatina im ersten Akt (Parte prima) von Vincenzo Bellinis *I Capuleti ed i Montecchi*.

Dass dieses keine Einzelmeinungen waren, sondern die Enttäuschung des Publikums im Allgemeinen widerspiegelte, lässt sich daraus ersehen, dass *Attila* am 6. Februar vom Publikum ausgepiffen wurde, was den Rezensenten zu der Bemerkung veranlasste, es sei eben nicht immer die Zensur am schlechten Ausgang von Opernvorstellungen Schuld.¹³³ Es blieb der Impresa nach diesem Desaster nichts anderes übrig, als *Attila* vom Spielplan abzusetzen und durch Giovanni Pacinis *Merope* zu ersetzen.¹³⁴

Der Zusammenhang von Verdis *Attila* und den patriotischen Aufwallungen im Teatro San Carlo war ein völlig zufälliger, der sich durch das Aufführungsdatum ergeben hatte. Dieser zufällige Zusammenhang ist kein auf Verdi beschränkter Einzelfall. In Genua etwa feierte das Volk die neue Konstitution Neapels und die für Sardinien erwartete Konstitution in den Straßen lautstark am 7. Februar 1848. Im Teatro Carlo Felice waren schon am Anfang der Aufführung von Saverio Mercadantes *Oriazi e Curiazi* "auf den Ruf 'die Fahnen heraus!' im Parterre und in den Logen Dutzende von dreifarbigem Fahnen zum Vorschein gekommen, die mit ungeheurem Jubel begrüßt wurden. Später verlangte das Publicum von dem Opernpersonal die Volkshymne zu hören, bei welcher Veranlassung viele auf die Tagesverhältnisse bezügliche Euvivas angebracht wurden [...]."¹³⁵

riesce felice come nel finale del secondo atto ed in qualche coro. Ma quella musica non parla al cuore, non parla alla mente, non muove gli affetti."

132 "Su i cartelli, e su i prospetti di appalto non leggiamo che il nome di *Verdi*, e ci rintronano sempre all'orecchio questi benedetti flagelli di Dio, come *Attila*, *Nabucco*, *Ernani* e compagni. Cessi, cessi una volta, per carità, questo spirito servilo d'imitazione; [...] Che Verdi abbia il suo merito, *lo sa Italia e il ciel lo sa*, ma perdio, non è il solo maestro che abbia merito in Italia!" (X. [vermutlich Andrea Martinez], "S. Carlo. Attila del maestro Verdi", *Il Tempo. Giornale quotidiano politico e letterario*, 27. Oktober 1848, 747. Nachdruck des Artikels in *Teatri, Arte e Letteratura*, 21. Dezember 1848, S. 36–37 unter dem Titel "Verdi e la Tadolini". Vgl. auch Andrea Martinez, "L'Attila del maestro Verdi. Cantata dalla Tadolini", *Museo di scienze e letteratura*, Nuova serie, Vol. XIV, 6. [1848], 361–364.)

133 *Il lume a gas*, 7. Februar 1848, 288: "In S. Carlo si è provato finalmente che la censura non era quella che dava tristo esito agli spettacoli. Appena tolta la censura so sono fischiate due nuovi lavori – l'*Attila*, e l'*Inno* del sig. de Lauretis." (Der patriotische *Inno* war im Anschluss an die Oper aufgeführt worden.)

134 Vgl. *Il lume a gas*, 7. Februar 1848, 288 ("Attila flagellerà, Merope ristorerà [...]") und 9. Februar 1848, 296: "All'Attila è stata surrogata la Merope. Il pubblico ha respirato. Fino a che non ci si danno opere nuove, o per dir meglio la *Lucrezia Borgia* che è la sola che ci si promette, è meglio sentire il nuovo antico che il cattivo giovine."

135 [Augsburger] *Allgemeine Zeitung*, 13. Februar 1848, S. 692. In Mercadantes Oper ist die Liebe zum Vaterland ein zentrales Motiv.

1848: *Nabucco* in Neapel und Mailand

In Neapel spielten Verdis Opern vor 1848 keine Rolle. Zwar war 1845 *Alzira* im Teatro San Carlo (erfolglos) uraufgeführt worden, aber von den anderen Opern Verdis, die im übrigen Italien Furore machten, hörte und sah man in Neapel nichts. Dort hatte der König 1847 *Nabucco* und *I lombardi* aus religiösen Gründen verbieten lassen und sich damit konservativer als der Papst gezeigt.¹³⁶ Aber auch die Aufführungen von *Ernani* und *Attila* waren in Neapel angeblich verboten worden.¹³⁷ Die Aufführung des *Attila* muss allerdings schon vor den revolutionären Ereignissen geplant gewesen sein (sonst wären die Zensureingriffe nicht vorhanden gewesen), aber die Aufführungen von *Nabucco*, *Ernani* und *I lombardi* 1848 sowie 1849 *Macbeth* und *I masnadieri* im San Carlo waren eine Folge der revolutionären Ereignisse (auch wenn die Revolution 1849 bereits vorbei war). Dass Verdis Opern von der Impresa des San Carlo ignoriert wurden, hatte gewiss nicht nur politische Gründe, sondern beruhte wohl auch auf der völlig richtigen Einsicht, dass das neapolitanische Publikum konservativ war und Donizetti und Pacini bevorzugte, ein Erfolg Verdischer Opern also mindestens zweifelhaft war. Ebendies zeigte nicht nur die Aufführung von *Attila*. Die neapolitanische Premiere von *Nabucco* am 22. März 1848 war ein Fiasco. Das Publikum applaudierte der Oper nicht (nur den Darstellern) und verließ nach Ende der Vorstellung wütend das Theater,¹³⁸ schon die dritte Vorstellung fand vor einem fast leeren Haus statt.¹³⁹ Zwar war die Aufführung des *Nabucco* ein politischer Akt, aber eben einer, der nur mittelbar mit Verdi zu tun hatte. Es ging nicht um Verdi oder seine Oper, sondern um die Tatsache des Verbots. Die lange geforderte Aufführung des *Nabucco* demonstrierte die neue politische Freiheit und die Machtlosigkeit des Königs. Der Inhalt der Oper war ohne Belang,¹⁴⁰ und schon gar nicht wurde *Nabucco* aufgeführt, weil das neapolitanische Publikum in ihm eine Oper sah, die eine Relevanz (und sei es nur der "Va pensiero"-Chor) für die politische Lage hatte. Zu patriotischen Kundgebungen kam es in den Aufführungen nicht.¹⁴¹

136 *I popoli e i governi d'Italia. Nel principio del 1847. Considerazioni di un solitario; con addizioni di R.B. Sino al mese di Ottobre*, 2. Aufl., Bastia 1847, S. 70–71; *Il lume a gas*, 19. März 1848, 406.

137 Vgl. *Gazzetta di Mantova*, 21. November 1849, 379.

138 In der Zeitung *Il lume a gas*, 23. März 1848 ("Teatri di ieri", 451) wird berichtet: "Nabucco! per Dio! Pare impossibile, ma così è. Il pubblico smaniava per applaudire: non appena si preparava un pezzo, che in massa imponeva silenzio, col silenzio lo ascoltava, col silenzio ne coronava la fine. Il pubblico uscì dal teatro arrabbiato." Im folgenden wird allerdings der Applaus für die Darsteller geschildert. Die ausführliche Schilderung in *Il lume a gas* deckt sich inhaltlich mit der kurzen Schilderung in *Teatri, Arti e Letteratura*, 6. April 1848, 37. Vgl. auch Andrea Martinez, "Il Nabucodonosor del maestro Giuseppe Verdi", *Il Tempo. Giornale quotidiano politico e letterario*, 9. April 1848, 153–154.

139 Vgl. *Il lume a gas*, 27. März 1848, S. 467. – Deutlich positiver gegenüber *Nabucco* eingestellt sind die Artikel in *L'Arlecchino. Giornale comico politico di tutti colori* (23. März 1848, 24. März 1848, 28. März 1848, 31. März 1848, 6. April 1848, 12. April 1848). Der Autor instrumentalisiert allerdings seine Besprechungen in satirischer Weise politisch. Er macht sich über die anachronistische Inszenierung lustig, ist jedoch der Meinung, Verdis Musik sei "bella". Dabei verschweigt er aber nicht, dass es sowohl Applaus wie auch Pfiffe gegeben habe (23. März). Zur Vorstellung vom 11. April wird bemerkt, es habe "wie üblich" Applaus und Pfiffe gegeben ("e vi furono applausi e fischi come al solito"; 12. April). Auch *Il lume a gas* berichtet am 27. März 1848 davon, dass in der dritten Vorstellung des *Nabucco* "alcuni tentarono una dimostrazione di applausi" (467), die aber niedergepiffen worden seien.

140 Vgl. auch Parker, "*Arpa d'or dei fatidici vati*", 95.

141 In der Bologneser Zeitschrift *Teatri, Arti e Letteratura* vom 4. Mai 1848, 70 wird der "mediocre successo" des *Nabucco* in Neapel darauf zurückgeführt, dass das Publikum "chiede al Verdi le tradizioni d'Italia e non dell'antico Oriente". Vgl. dazu auch Parker, "*Arpa d'or dei fatidici vati*", 95. – Es sei im übrigen auf einen wenige Zeilen über den Bemerkungen zu *Nabucco* stehenden Satz hingewiesen, der sehr deutlich macht, dass auch *I Lombardi* keineswegs in politischem Sinne interpretiert wurden: "A Bologna si lasciavano *I Lombardi* per cantare cori nazionali per la città."

Angesichts der mangelnden Nachweise für eine politische Interpretation *Nabuccos* bzw. des „Va pensiero“-Chores im Italien der Jahre 1846 bis 1848¹⁴² ist ein Text, der einen Zusammenhang zwischen der politischen Lage in Mailand im Frühjahr 1847 und *Nabucco* herstellt, von besonderem Interesse. Denn ausnahmsweise wird von einer spontanen patriotischen Reaktion berichtet, die ausschließlich auf Verdis Musik erfolgte.

In einer Biografie Angelo Marianis, die 1879 in seinem Buch *Libro serio* erschien¹⁴³ und auf eine Artikelserie in der *Gazzetta musicale di Milano* im Jahr 1867 zurückging,¹⁴⁴ berichtet Antonio Ghislanzoni, dass er während der Primavera-stagione 1847 am Mailänder Teatro Carcano als Bariton engagiert war (wo Angelo Mariani *maestro concertatore* war). Uranio Fontanas Oper *I baccanti* wurde einstudiert. Aber die Proben waren nicht ausreichend, weil die Zeit zu kurz war, so dass Fontana beim Impresario protestierte, der aber seinerseits unter Druck der Behörden war, so Ghislanzoni, die unter keinen Umständen „das gefürchtete Gespenst der Revolution“ erscheinen lassen wollten.¹⁴⁵ Da alle Proteste nichts nützten, entschloss sich Ghislanzoni, die Premiere zu verhindern, indem er selbst einen Protestbrief an den Impresario schrieb und sich dann im Haus eines Freundes versteckte, wohl wissend, dass in der Kürze der Zeit kein Ersatz für ihn aufzutreiben war und die Premiere der Oper deshalb nicht stattfinden konnte. Daraufhin suchten ihn die Spione des Conte Bolza, konnten seiner aber zunächst nicht habhaft werden. Freunde Ghislanzonis veranstalteten einen geplanten Tumult im Theater, damit die Premiere nicht ohne den Bariton stattfand, während Bolza mit „deutscher Sturheit“ („cocciutaggine tedesca“) darauf wartete, dass die Polizei ihm den flüchtigen Bariton herbeischaffte. Als schließlich die Vorstellung abgesagt wurde, gab es im Theater einen ungeheuren Tumult. „Zum ersten Mal in Mailand wurde geschrien: Nieder mit der Polizei! Nieder mit Bolza! Tod Österreich! – Der versteckte Vulkan der Revolution entfesselte sich.“¹⁴⁶ Andere Künstler (als die auf der Bühne) hätten sich versammelt, um statt der neuen Oper von Fontana Verdis *Nabucco* zu geben. Mariani, beeindruckt von der Demonstration, stand auf und gab den Einsatz. „Diese großartige und kraftvolle Ouvertüre [...] antwortete derartig auf den fiebernden Aufruhr des Augenblicks, als wäre es ein in die Menge geschleudertes Alarm-Schrei.“¹⁴⁷ Das Publikum sei auf die Bänke gesprungen, habe mit den Taschentüchern gewunken, und die erregendsten Nummern der Opern mussten wiederholt werden (unter diesen Nummern befand sich im Übrigen nicht der „Va pensiero“-Chor).¹⁴⁸ Nach der Vorstellung habe Bolza Mariani zu sich bestellt und ihn

142 Vgl. Parker, „*Arpa d'or dei fatidici vati*“, 83–84.

143 Die Entstehung des Texts datiert Ghislanzoni auf 1875.

144 Vgl. Luke Jensen, „The Emergence of the Modern Conductor in 19th-Century Italian Opera“, *Performance Practice Review* 4 (1991), 48 (auf derselben Seite gibt Jensen die Schilderung Ghislanzonis ungeprüft wieder).

145 Antonio Ghislanzoni, *Libro serio*, hier zitiert nach der elektronischen Ausgabe im PDF-Format bei www.liberliber.it [http://www.liberliber.it/medioteca/libri/g/ghislanzoni/libro_serio/pdf/libro__p.pdf], 10: „Proteste da parte del Fontana, resistenza assoluta da parte dell'impresario, minacce inesorabili da parte dell'Autorità politica, che da ogni nonnulla vedeva insorgere il temuto spettro della rivoluzione.“

146 „Per la prima volta, in Milano, fu gridato: abbasso la polizia! abbasso Bolza! morte all'Austria! - Il vulcano latente della rivoluzione cominciava a sprigionarsi.“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 11).

147 „Quella grande e vigorosa sinfonia, che era stata alla Scala, pochi anni addietro, la rivelazione di un nuovo genio musicale, rispondeva siffattamente alle febbrili agitazioni del momento, da somigliare ad un grido d'allarmi lanciato nella folla.“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 12).

148 „Gli spettatori salirono sulle panche sventolando i fazzoletti; tutti i pezzi più concitati dell'opera, quali le due arie del profeta, i due finali concertati e il corale dell'ultimo atto, si dovettero ripetere fra i clamori entusiastici del pubblico.“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 12).

mit Gefängnis bedroht, „weil er der Musik Verdis einen Ausdruck gegeben hat, der zu offensichtlich aufrührerisch und feindlich gegenüber der kaiserlichen Regierung war.“¹⁴⁹ Soweit die Geschichte Ghislanzoni, die zu belegen scheint, wie die Musik Verdis spontan das Theaterpublikum zur revolutionären Demonstration kraft ihres musikalischen Ausdrucks einte.

Selbst wenn man der Geschichte glauben würde,¹⁵⁰ wäre festzuhalten, dass Bolza keinen Anlass gesehen hatte, eine Aufführung des *Nabucco* zu verbieten, diesen also keineswegs für eine Risorgimento-Oper hielt¹⁵¹ und dass er auch nicht die Aufführung des *Nabucco* als solche kritisierte, sondern die Art und Weise wie Mariani die Oper dirigiert hatte. Bolzas angebliche Worte belegten natürlich auch – und das passte zu Ghislanzoni Lobpreis des Dirigenten – die außerordentlichen Fähigkeiten Marianis.

Bei „conte Bolza“ handelt es sich um den gefürchtetsten Polizeikommissar Mailands, der „das Herz jedes guten Mailänders gefrieren“¹⁵² ließ. Bolza, dem man Grausamkeit und Skrupellosigkeit nachsagte¹⁵³ und der wenig später einer der Verantwortlichen für das blutige Vorgehen gegen die revoltierenden Mailänder sein sollte, war eine „infame celebrità“¹⁵⁴ in Mailand geworden.¹⁵⁵ Es ist anzunehmen, dass er bei dem geringsten Verdacht auf eine politisch wirksame Oper deren Aufführung unterbunden hätte.

Freilich erweist sich bei näherem Hinsehen, dass Ghislanzoni Geschichte gerade im Hinblick auf den Teil über *Nabucco* nicht stimmen kann. Die Impresa des Teatro Carcano hatte Ende März 1847 angekündigt, nicht weniger als 6 Opern, darunter *Nabucco* und *Ernani*, und mindestens 44 Aufführungen auf die Bühne bringen zu wollen,¹⁵⁶ d.h. die Impresa stand vom Anfang der *stagione* an unter großem Zeitdruck, so dass das sich durch die kurze Probenzeit abzeichnende Desaster einer Aufführung der *Baccanti* scheinbar plausibel ist. (Infolge der schon kurz nach der *Bacchianti*-Première anbera-

149 Ghislanzoni zitiert hier Bolza (angeblich) wörtlich: „per aver dato alla musica del Verdi una espressione troppo evidentemente rivoltosa ed ostile all'imperiale governo“ (Ghislanzoni, *Libro serio*, 12).

150 Frank Walker, der als erster dem Mythos des politischen Verdi kritisch gegenüber stand, referierte die drohenden Worte Bolzas an Mariani unhinterfragt, ohne an dieser Stelle eine Quelle zu nennen (Frank Walker, *The Man Verdi* [New York: Alfred A. Knopf, 1962], 151). Parker, „*Arpa d'or dei fatidici vati*“, 27 zitiert bezüglich dieser Episode Walker. Martin, „Verdi, Politics, and 'Va, pensiero'“, 119 zitiert wiederum Parker und Walker, *The Man Verdi*, 293, wo Walker die Geschichte etwas ausführlicher erwähnt und Ghislanzoni als deren Quelle nennt.

151 Der Einwand, Bolza sei durch die Spontaneität der Aufführung überrascht gewesen, ist kaum tragfähig, wenn man bedenkt, dass schon über jede Wiederholung der Nummer einer Oper – solche Wiederholungen waren verboten – mit dem anwesenden österreichischen Amtsträger verhandelt wurde, ein solcher also jederzeit eine Wiederholung, oder eben auch eine laufenden Aufführung untersagen konnte. Hätte Bolza irgendeine Gefährdung gesehen, hätte er sicher nicht seelenruhig bis zum Ende des letzten Akts gewartet, geschweige denn Mariani erst nach der Vorstellung zu sich befohlen. Wenn die Aufführung stattgefunden hätte, würde dies zweifelsfrei belegen, dass selbst eine Person wie Bolza keinerlei politischen Verdacht gegenüber Verdis Oper hegte.

152 „faceva gelare il cuore ad ogni buon milanese“ ([Brofferio], *Storia delle rivoluzioni italiane dal 1821 al 1848 con documenti*, 2. Bd., 203. Vgl. zum Ruf Bolzas auch [Antonio Vesi], *L'educatore ed il narratore storico italiano*, 2. Bd. (Florenz: Soliani e Torelli, 1851), 343–346.

153 Vgl. Candido Augusto Vecchi, *La Italia. Storia di due anni. 1848-1849* (Turin: Claudio Perrin, 1851), 45.

154 Giovanni La-Cecilia, *Storie segrete della famiglie reali. Misteri della vita intime dei Borboni di Francia. di Spagna, di Parma, di Napoli, e della famiglia absburgo-lorena d'Austria e di Toscana*, 3. Aufl., 4. Bd. (Genua: Cecchi e Armanino, 1861), 195.

155 Bolza erfreute sich angeblich auch eines extrem schlechten Rufes, weil er nicht nur Schulden angehäuft hatte, sondern auch zweifelhafte Bekanntschaften und einen unmoralischen Lebenswandel pflegte (was auch seine Frau tat), geldgierig war und keine Skrupel hatte, dem jeweils herrschenden Regime zu dienen, wie später aufgefundene Geheimberichte behaupteten. Vgl. Davide Besana, *Storia della rivoluzione di Milano nel 1848 desunta dalle opere di Cattaneo, Cantù, Tettoni, Lafarina, ec.* (Mailand: Luigi Pagnoni, 1860), 50–51. Dass dieses Werk in Bezug auf Bolza tendenziös ist, ist zu vermuten, aber die Charakterzeichnung kann nicht vollständig frei erfunden sein.

156 Vgl. *Bazar di novità artistiche, letterarie e teatrali*, 27. März 1847, 100.

umten *Nabucco*-Première konnte die Probenzeit aber nicht verlängert werden.)

Die Première der *Baccanti* war für Freitag, den 21. Mai 1847 vorgesehen gewesen, fand aber tatsächlich nicht statt, „weil nach dem Mittagessen der Bass [= Ghislanzoni] nicht mehr aufzufinden war.“¹⁵⁷ Doch Ghislanzoni war schneller gefunden als er in seinem Text suggeriert, so dass die Première der *Baccanti* nur um einen Tag verschoben werden musste und am Samstag, dem 22. Mai erfolgte. Die Première, in der Ghislanzoni unter Beifall die Rolle des Hohepriesters Minio sang,¹⁵⁸ war ein Erfolg (die Oper konnte also nicht so katastrophal einstudiert worden sein, wie Ghislanzoni Glauben machen will). Schon am Montag, dem 24. Mai wurden die *Baccanti* wiederholt.¹⁵⁹

Wo bleibt nun die Aufführung des *Nabucco*? Von einer solchen ist in den Zeitungen nicht die Rede. Nach Ghislanzoni hätte sie am Freitag, dem 21. Mai statt der Premiere der *Baccanti* stattfinden müssen. Es ist aber mehr als unwahrscheinlich, dass man bereits mit den *Nabucco*-Proben begonnen hatte, und selbst wenn man das getan hätte, wäre der Zustand der Oper sicher noch nicht so gewesen, dass man sie hätte spontan aufführen können. Ghislanzoni berichtet denn auch von „anderen Künstlern“, die sich versammelt hätten, um *Nabucco* spontan aufzuführen (es handelte sich, folgt man der Formulierung, also auch nicht um Künstler, die zu jener Gruppe von Ghislanzonis Freunde gehörten, welche angeblich den Tumult inszeniert hatten bzw. nicht um Künstler des Teatro Carcano). Gegen diese Darstellung ist die große Unwahrscheinlichkeit einzuwenden, dass sich unvorhergesehenerweise ein komplettes *Nabucco*-Ensemble im Teatro Carcano zufällig eingefunden hätte.

Die *Nabucco*-Première fand am 31. Mai statt. Geht man realistischerweise davon aus, dass vor der *Baccanti*-Première *Nabucco* nicht geprobt werden konnte, verblieben für die *Nabucco*-Proben also 10 Tage, was den großen Zeitdruck der Impresa illustriert, der es unmöglich machte, die *Baccanti*-Proben zu verlängern. Die *Nabucco*-Aufführung selbst war kein großer Erfolg. Luigi Ferrario (der zusammen mit Ghislanzoni als *primo basso assoluto* engagiert worden war) sang den Nabucco zwar so gut, dass das Publikum die Wiederholung seiner Stücke verlangte. Insgesamt wurde die Aufführung des *Nabucco* in *Il Pirata* aber mit sehr viel weniger Lob („vedremo, osserveremo e parleremo“¹⁶⁰) bedacht (im *Bazar di Novità* mit gar keinem) als jene der *Baccanti*. Eine Kritik im *Bazar* am 9. Juni war nicht sonderlich positiv.¹⁶¹ Und erst der Austausch der Primadonna Maria Luisa Ferravilla durch Rosalia Gariboldi-Bassi riss das Publikum zu Beifallsstürmen hin.¹⁶² (Die schlechten Rezensionen können nicht auf die Zensur zurückgeführt werden, die Texte strich, aber nicht formulierte.)

157 „Venerdi dovevamo avere al Carcano *I Baccanti*, ma al dopo pranzo non si trovava più il basso...“. (*Il Pirata. Giornale di letteratura, Belle Arti e Teatri*, 25. Mai 1847, 393.)

158 Vgl. das Personenverzeichnis im Libretto: *I Baccanti. Dramma lirico in tre atti de G. Sacchèro. Posto in musica dal Maestro Uranio Fontana. Espressamente pel Teatro Carcano. La primavera del 1847* (Mailand: Luigi Brambilla, [1847]).

159 *Il Pirata* vom Dienstag, 25. Mai 1847 nennt in seiner ausführlichen Besprechung (393) den Tag der Première nicht. Dieser ist aber in der Kritik im *Bazar di Novità* vom 26. Mai 1847, 167, genannt. Die Besprechung der Aufführung in *Il Pirata* ist günstiger (und länger) als im *Bazar di Novità*, aber aus beiden geht hervor, dass die Aufführung ein Erfolg war.

160 *Il Pirata*, 1. Juni 1847, 401. Der Termin wird durch eine Notiz im *Bazar di Novità* vom 2. Juni 1847, 176, bestätigt, aus der hervorgeht, dass die Aufführung der Oper nicht sehr erfolgreich war.

161 Vgl. *Bazar di Novità*, 9. Juni 1847, 182–183.

162 Vgl. *Il Pirata*, 11. Juni 1847, 416.

Falls am 21. Mai *Nabucco* die *Baccanti* ersetzt hätte, hätte dies – trotz Zensur – seinen Niederschlag in irgendeiner Andeutung in *Il Pirata* oder dem *Bazar di Novità* finden müssen. Die Zensur war nämlich nicht so streng, dass *Il Pirata* die Flucht Ghislanzonis nicht hätte erwähnen dürfen, die allerdings ein Kuriosum und kein Politikum war. Unter chronologisch-aufführungstechnischen Gesichtspunkte erscheint eine Aufführung des *Nabucco* am 21. Mai mehr als unwahrscheinlich. Noch unwahrscheinlich erscheint es, dass die österreichischen Behörden die am 31. Mai beginnende Aufführungsserie des *Nabucco* genehmigt hätten, wenn es schon am 21. Mai in der angeblichen *Nabucco*-Aufführung zu einer patriotischen Kundgebung gekommen wäre.

Dies alles führt zu dem Schluss, dass Ghislanzonis Geschichte frei erfunden ist oder seine Erinnerungen nach fast 30 Jahren sehr verblasst waren. Fragt man aber nach der Zielrichtung des Texts, so scheint die fehlerhafte Darstellung nicht verwunderlich. Nicht nur, dass Ghislanzoni selbst im hellen risorgimentalen Licht erstrahlt, sondern auch Mariani, dessen Lob der ganze Text gewidmet ist, was sich durch die enge Verbindung Ghislanzonis mit Ricordi, der seinerseits auf Mariani als Stardirigenten der Verdischen Opern setzte, erklärt. Die Opposition Mariani – Bolza wird aus literarischen Gründen aufgebaut: hier der positive Held, dort der finstere Schurke. Und was die Wirkung *Nabuccos* angeht, so ließ sich weder 1867 noch 1879, also nach der Etablierung des Mythos' Verdi, schlechterdings nichts anderes mehr schreiben als dass die Oper patriotisch schlagkräftig war. Statt auf sein eigenes verlässt sich Ghislanzoni hier auf das eingebilddete kollektive Gedächtnis.

Fazit

Es sind nicht die Opern Verdis als solche oder einzelne Nummer aus diesen, welche Anlass für Proteste sind. Verdis Opern rufen ebenso wenig politische Reaktionen hervor wie die anderer Komponisten.¹⁶³ Die Anlässe für Publikumsreaktionen sind vielmehr politischer Art. Einzelne Nummern der Opern – oder präziser: deren Text – werden dabei vom Publikum auf die aktuelle (lokal-)politische Situation bezogen und für die Inszenierung einer Protestaktion oder einer patriotischen Demonstration ausgenutzt. Wie wenig die aufgeführte Oper selbst dabei eine Rolle spielt, zeigt eine Demonstration anlässlich einer Aufführung von Donizettis *Gemma di Vergy*, einer Oper, die man selbst mit größter hermeneutischer Anstrengung wohl kaum mit Politik in Verbindung bringen kann, im Teatro Carolino in Palermo am 26. November 1847:

The Teatro Carolino was last night the scene of a political demonstration, to which the annals of Palermo for the last thirty years afford no parallel. The house was crowded from top to bottom to witness the representation of the 'Gemma di Vergy.' At the end of

163 Zu Auber, Meyerbeer und Bellini 1859 vgl. Sawall, "Viva V.E.R.D.I!", 127; Sawall, "Der gesungene Krieg kostet euch kein Blut", 155–158; zu Mercadante 1848 vgl. Parker, "Arpa d'or dei fatidici vati", 91 sowie das im vorliegenden Text genannte Beispiel, ebenso das Beispiel zu Donizetti. Nicht in diesen Zusammenhang gehören die außerhalb des Theaters von den Fratelli Bandiera gesungene zweite Strophe ("Chi per la gloria muor") des Chors "Aspra del militar" aus Mercadantes *Donna Caritea* (vgl. dazu ausführlicher Walter, "Wagner, Verdi und die Politik") und die von Angelo Scarsellini im Kerker gesungene Cabaletta "Il palco è a noi trionfo" aus Donizettis *Marin Faliero* (Luigi Martini, *I martiri di Belfiore*, ed. Guido Mazzono, Florenz: Barberà, 1903), 60.

the first act the audience rose to a man, as by a concerted signal, handkerchiefs waved on all sides, a shower of handbills descended, and a cry of ‘Viva Pio Nono!’ ‘Viva Ferdinando Secondo!’ and ‘Viva la Lega Italiana!’ burst from the assembled multitude. The scene was repeated at the end of the second act; and at that of the third, a line of handkerchiefs, emblematical of union, was drawn across the theatre. Franco, the ex-Minister for Sicily at Naples, who alone forbore taking part in the movement, drew down upon himself a burst of resentment, until, wearied with resistance, he complied with the popular wish. The demonstration concluded with a shout of triumph, and the audience broke up without creating disturbance.¹⁶⁴

Die Demonstrationen sind, wenn man den Kontext so präzise wie möglich rekonstruiert, entweder geplant¹⁶⁵ – so im Fall der Proteste in den *Macbeth*-Aufführungen in Venedig im Dezember 1847 und Januar 1848 (hier gab es eine Verabredung zu einer Protestaktion am Tag des *stagione*-Beginns des Teatro la Fenice) – oder sie ergeben sich zufällig aus der politischen Situation. Die patriotischen Demonstrationen während der *Attila*-Aufführungen in Rom verdanken sich wohl der spezifisch römischen politischen Situation, in Neapel ergeben sich diese Demonstrationen durch die Gleichzeitigkeit der *Attila*-Aufführung und der Verkündung der neuen Verfassung. Gerade das Beispiel Neapel zeigt aber auch, dass Verdis Musik nicht in einem patriotischen Sinne rezipiert wurde, sondern eben als – in diesem Fall heftig kritisierte – Opernmusik per se. Auch das Verbot des *Attila* in Modena ist kein Beleg dafür, dass Verdis Opern der Ruch risorgimentalen Geistes anhaftete. Das zeigt schon die problemlose Aufführung der *Lombardi* wenig später. Und in Como kam es in den *Attila*-Vorstellungen zunächst zu keinen patriotischen Demonstrationen, auch hatte die Zensur keine Einwände gegen die Oper (zu klären bleibt freilich der konkrete Anlass der Demonstration in Como). Bei allen Schilderungen über Demonstrationen in Vorstellungen der Opern Verdis wäre jedoch – wie bei denen anderer Komponisten – zu prüfen, ob sie überhaupt zutreffen (das zeigt das *Nabucco*-Beispiel aus Mailand) und wenn sie zutreffen, ob sie, wie die *Masnadieri*-Aufführung in Modena, tatsächlich politisch motiviert sind.

164 Consul John Goodwin an Lord Napier, 27. November 1847, in *Correspondence respecting the affairs of Italy. 1846–1847. Part I*, London: House of Commons, [1849], 277.

165 Aus Platzgründen verzichte ich hier zu Ausführungen über *Ernani*-Aufführungen, in denen an der Textstelle “a Carlomagno glorio ed onor” Carlomagno durch “Pio Nono” ersetzt wurde oder statt der ersten Worte “al gran Gioberti gloria” (*Operette politiche di Vincenzo Gioberti*, ed. Giuseppe Massari, 1. Bd. [Capolago: Tipografia Elvetica, Turin: Libreria Patria, 1851], 98) bzw. andere Textvarianten (“Leopoldo II.”, “Carlo Alberto”) gesungen wurde. Jedenfalls ist klar, dass auch hier ausschließlich der Librettotext und keineswegs die Musik Verdis eine Rolle spielte. Spontan von einer größeren Menge gesungen wurde die Passage nur außerhalb der Theater.

POVZETEK

V začetku 1859. leta, tik pred izbruhom vojne med Piemontom in Sardinijo na eni strani in Avstrijo na drugi, je bil akrostih »Viva Verdi« znan ne le v Italiji ampak po vsej Evropi. Prav tako je bilo znano, da beseda oziroma kratica »Verdi« ni predstavljala skladateljevega priimka, ampak je označevala italijanskega kralja – »Vittorio Emanuele, Re D'Italia«, kar se je mnogim izven Italije zdelo zabavno. V italijanski javnosti Verdi ni bil povezan s politiko risorgimenta kot takega niti s kakšno določeno politično usmeritvijo. In vendar je to dejstvo – glede na široko razprostranjenost omenjene krilatice, ki je kmalu niso več povezovali s kraljem V. Emanuelom II ampak tudi s skladateljem – pogojevalo mitizacijo Verdija kot italijanskega nacionalnega skladatelja, ki bi, kot se je zavedal Cavour, mogel biti pomemben za vse pokrajine italijanskega polotoka. Predpogoj te in take vloge je vsekakor bilo dejstvo, da niti Verdi niti njegove opere niso med revolucijami 1848. leta igrale kakšne vloge v smislu risorgimenta oziroma prizadevanj za oblikovanje italijanske nacionalne države. Če preverimo politično vlogo, ki so jo pripisovali *Atili* in *Nabuccu* kot

povod za patriotične demonstracije, se izkaže, da niti opere niti posamezne scene iz omenjenih oper niso vodile k političnim demonstracijam v opernih hišah. Sovpadanje izvedbe neke Verdijeve opere in političnih protestov je ali slučajen ali posledica pripravljenih demonstracij, ki pa jih ni mogoče spraviti v zvezo z določeno opero. Res je sicer, da so določene odlomke iz libretov uporabljali kot sredstvo lokalnega političnega protesta, vendar pa Verdijeva glasba ni bila nosilka tega protesta. Čeprav so v Neaplju leta 1848 ob prvi izvedbi Verdijeve opere *Atila* prišla do izraza politična mnenja publike, so opero samo sneli z repertoarja, ker glasba ni bila povšeči publiki, tako kot se je to pozneje zgodilo z *Nabuccom*. Patriotični izbruhi publike pri *Atili* gredo samo na račun dejstva, da sta proglasitev nove ustave v Neaplju in prva izvedba opere sovpadli. Verdijev *Nabucco* pa so v Neaplju izvedli samo zato, ker ga je pred tem prepovedala cenzura, ne pa zavoljo določenega političnega pomena. Publika je celo izžvižgala opero. Zato ne more veljati Ghislanzonijsva pripoved, po kateri naj bi izvedba *Nabucca* v milanskem gledališču Carcano spomladi 1847 vzbudila spontano patriotično reakcijo, saj te izvedbe sploh ni bilo.

Karmen Salmič Kovačič

Univerzitetna knjižnica Maribor
University of Maribor Library

Svobodi naproti Demetrija Žebreta v presečišču socialističnega realizma in zmernega modernizma Towards Liberty at the Intersection between Socialist Realism and Moderate Modernism

Prejeto: 18. april 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 18th April 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Demetrij Žebre, slovenska orkestralna glasba, 20. stoletje, glasbeni modernizem, socialistični realizem

Keywords: Demetrij Žebre, Slovene orchestral music, 20th century, musical modernism, Socialist Realism

IZVLEČEK

Orkestralni opus uvršča Demetrija Žebreta (1912–1970) med osrednje slovenske glasbene moderniste 1. polovice 20. stoletja. Prispevek poskuša odgovoriti na vprašanje, kako se je spremenil slog skladatelja v njegovih orkestralnih delih od leta 1944 naprej, zlasti v simfonični pesnitvi *Svobodi naproti* (1944), ki je tipičen primer umetnine v presečišču zmernega modernizma in socialističnega realizma na tematiko NOB.

ABSTRACT

The orchestral output of Demetrij Žebre (1912–1970) places him among the most significant Slovene composers of the first half of the 20th century music modernism. The article tries to answer the question, how the style in his orchestral works changed after 1944, particularly in his symphonic poem *Towards Liberty* (1944), which is a typical example of the intersection between moderate modernism and Socialist Realism dealing with National Liberation War (NOB) topics.

Druga svetovna vojna je globoko zarezala v zgodovino človeštva, slovenskega naroda in v življenje slehernika. Kot marsikje po svetu je tudi pri nas prekinila pestro kulturno dogajanje po prvi svetovni vojni ter preusmerila pozornost umetnikov tja, kamor bi si jo najmanj želeli. Glasbena umetnost je bila zaradi svoje izjemne čustvene komunikativnosti kot sporočilni medij istih idej še posebej primerna. Poleg številnih množičnih pesmi, samospenov in zborovskih skladb na tematiko NOB sta nekatere slovenske skladatelje upor proti okupatorju in boj za svobodo navdihnili tudi pri ustvarjanju daljših (simfoničnih) del. Glasba v instrumentalni obliki je sicer izgubila neposredno bodrilno in povezovalno vlogo množičnih pesmi v partizanskih vrstah, je pa zato ob zgolj asociativno nakazani zunajglasbeni vsebini pridobila večjo neodvisnost in pomemnost v svoji umetniški kategoriji.

Simfonična pesnitev *Svobodi naproti* Demetrija Žebreta iz leta 1944 je tipičen primer tovrstne umetnine, ki poleg tega velja za eno najboljših del, nastalih med NOB, pa tudi za eno najpogostejše izvajanih Žebretovih skladb, kar le dodatno potrjuje njeno relevantnost v omenjenem pogledu. V vsem skladateljevem opusu je to edino delo, ki ga je inspirirala vojna tematika, čeprav je vpliv socialističnega realizma slogovno zaznamoval še najmanj dve njegovi orkestralni skladbi iz druge polovice štiridesetih let (*Žalna glasba*, 1945 in *Allegro risoluto-marciale*, 1949). K podrobnejši analizi s kompozicijsko-tehničnega vidika nas izziva toliko bolj, ker je nastala izpod peresa avtorja iz t.i. Osterčevega kroga, ta pa velja za kompozicijsko najnapredneje usmerjenega v obdobju med obema vojnama pri nas. Ker odpira tudi novo (in poslednjo) epizodo v Žebretovem ustvarjanju, v kateri se njegov kompozicijski stavek bistveno spremeni v smislu vračanja k tradiciji in ker mu je v skladbi kljub njeni družbeni angažiranosti in (iskreni) sporočilnosti uspelo ohraniti modernistično svežino, se bomo v prispevku osredotočili predvsem na vprašanje njene slogovne večznačnosti. Ta bo postala jasnejša v luči skladateljevega celotnega orkestralnega opusa, od prve tehtnejše skladbe iz leta 1932 (*Suite za mali orkester*) do zadnje (*Allegro risoluto-marciale*). Poskušali bomo dognati, v kolikšni meri je skladatelj v njej ohranil modernistično naravnost, v kolikšni meri se je prilagodil duhu socialističnega realizma in s kakšnimi sredstvi mu je kljub temu uspelo ustvariti umetnino.

Ne bo odveč, če obnovimo nekaj biografskih podatkov o skladatelju, saj ta živi v slovenski kulturni zavesti še vedno predvsem kot dirigent. Pot je vodila Demetrija Žebreta (1912–1970) iz Ljubljane, kjer se je rodil in leta 1934 zaključil študij kompozicije pri Slavku Ostercu, v Prago, na izpopolnjevanje k Josefu Suku in avantgardistu Aloisu Hábi. Dirigiranje je študiral pri Lucijanu Marija Škerjancu, v Pragi pa pri Václavu Talichu. Po vrnitvi v Ljubljano se je leta 1936 najprej zaposlil kot korepetitor, kmalu pa tudi kot dirigent v ljubljanski Operi. Kot ta med vojno ni molčala, tudi Žebre z delom v njej ni prekinil. V času NOB so se na njegovem domu zbirali člani OF, leta 1944 pa je nastalo njegovo znamenito delo *Svobodi naproti* za simfonični orkester. Leta 1949 je bil z dekretom prestavljen v Maribor za umetniškega vodjo tamkajšnje Opere, istega leta pa za zmeraj odložil tudi svoje skladateljsko pero. Po šestletnem dirigentskem angažmaju v zagrebški Operi (1952–1958) se je vrnil v Ljubljano, kjer je bil deset let (1958–1968) na čelu njene operne hiše. Leta 1970 je umrl na svojem domu zaradi srčne kapi.¹

1 Karmen Salmič Kovačič, »Orkestralni opus Demetrija Žebreta« (magistrsko delo, Univerza v Ljubljani, 2006), 19–25.

Orkestralna zvrst kaže v celotnem skladateljevem opusu največjo kontinuiteto, saj je prekinitev med dvema tovrstnima deloma (ustvaril jih je štirinajst) trajala največ dve leti, zato velja ob številnih skladbah drugih zvrsti za težišče njegovega opusa. Vsa Žebretova orkestralna dela so obsežnejša in, razen redkih izjem, simfonična, nekatera med njimi večstavčna bodisi ciklična (*Suita za mali orkester*, *Bacchanale*, *Tri vizije*, *Concertino za klavir in orkester*), ostala pa zasnovana kot daljše simfonične pesnitve oziroma simfonične slike (*Tek*, *Toccata*, *Maja in morje*, *Svobodi naproti*, *Žalno glasba*, *Allegro risoluto-marciale*). *Svobodi naproti* je edino med njimi, ki ga je inspirirala tematika NOB, čeprav ima tudi skladba *Allegro risoluto-marciale* iz leta 1949 sorodno strukturo, slog in učinek. Zato bo primerjava med njima več kot smiselna, čeprav pri slednji že lahko govorimo o primeru poveljnega socialističnega realizma.

Podrobnejša analiza in primerjava vseh orkestralnih del pokažeta², da se je kompozicijski slog skladatelja zelo jasno in odločno kar nekajkrat spremenil. Vendar jih zlahka razdelimo na štiri skupine. V prvi sameva neoklasicistično-neobaročna, z elementi jazza navdihnjena *Suita za mali orkester* (1932). Ta je najčistejši odsev študija pri Slavku Ostercu, med katerim je nastala. V drugi sta *Tek* (1935) in *Toccata* (1936), v »novo« najdlje zagledani deli, odraz študija v Pragi. Impresionizem družbi *Bacchanale* oz. balet *Dan* (1938–1942), *Tri vizije* (1939–1943) ter skladbo *Maja in morje* za sopran in orkester (1944), vrnitev k tradicionalni motivično-tematski enovitosti in obliki pa *Svobodi naproti* (1944), *Žalno glasbo* (1945), *Concertino za klavir in orkester* (1946) in *Allegro risoluto-marciale* (1949).

Tek (1935) in *Toccata* (1936) odpirata ekspresionistično epizodo v Žebretovem snovanju za orkester. Ob nekaterih sicer baročnih značilnostih (ritmično-metričnem »utripanju« določenih subtekstur, splošni polifonski teksturni zasnovi, evolucijski stavčni gradnji) vodita v stopnjevanjih napetosti disonančna ostrina vertikale in svobodno atonalno zapolnjevanje kromatičnega prostora, skupaj s pretiravanjem v teksturnem naslojevanju in posledično polimetriji, od enega disonančnega (ekspresionističnega) viška do drugega. K artikuliranju glasbenega toka prispeva tako zgolj spreminjanje teksturne gostote, instrumentalne barve in dinamike, največji faktor poenotenja pa je omenjeno enakomerno utripanje ritmično-ostinatnih teksturnih plasti. Ostali parametri strukture so atraditionalni, kaotični, (pre)napeti. So poskus popolnega zanikanja starega tonalnega reda, sintakse in oblike. Obe skladbi sta tako izraz ekspresionistične ustvarjalne drže in obenem avantgardistične ideologije.

Čeprav je v *Bacchanalu* (oz. baletu *Dan*), *Treh vizijah*, pa v orkestralnem samospetu *Maja in morje* skladatelj deloma izrazno in kompozicijsko uporabil impresionistične tehnike, to ni bilo »zaostajanje« za svetom ali zapoznena reakcija na s preloma stoletij aktualni francoski modernizem, ampak zavestna izbira in izziv vrnitve k slogu iz preteklosti, ki mu je bil najbližji in na Slovenskem v orkestralni glasbi še ne do konca izpet. Zato po začetnem avantgardističnem opusu nikakor ni logično ocenjevati njegove »impresionistične faze« kot »tradicionalistično« nazadovanje, ampak kot izid osebne kompozicijske rasti, ki na temelju izkušnje z radikalnim preprosto zamenja eno estetsko kategorijo (naprednost) z drugo (kakovost). V določenem smislu njegovo vračanje k preteklosti

2 Podrobne analize gl. v: Salmič Kovačič, »Orkestralni opus Demetrija Žebreta.«

(vključno z impresionizmom) lahko razumemo kot »novoklasicistično« maniro, po drugi strani pa kot zgodnje zrelo spoznanje, ki je tej maniri imanentno in do katerega pride proti koncu življenja celo Schönberg – zakaj popolnoma zavreči posamezne elemente tonalne miselnosti.

Čeprav se je pri večini svojih orkestralnih del od leta 1944 naprej Žebre bolj ali manj vzoroval pri klasicističnih oblikovnih postopkih – izjema je skladba *Maja in morje*, ki zaključuje »impresionistično epizodo« –, sta *Svobodi naproti* in *Allegro risoluto-marciale* najbolj prečiščen in izrazit primer za to. Kljub programskemu naslovu prve (s podnaslovom »simfonična pesnitev«) ob »absolutnem« druge, sta obe izid (med drugim) tudi kompozicijskega mišljenja po načelu ene najmogočnejših form v glasbi – sonate. Ta je trdno povezana z vrsto v njej kristaliziranih kompozicijskih postopkov; vsi strukturni elementi, kot tudi njihova obravnava, so v funkciji oblike in obratno. Žebretova uresničitev sonatnega načela tako osvetljuje in pojasnjuje ostale značilnosti glasbe, je referenčna točka – izvor in stičišče posameznosti v celoti. Skladbi družijo tudi vrsta drugih strukturnih podobnosti in enakosti, čeprav sta nastali v razmiku petih let – prva (1944) v Ljubljani, druga (1949) v Mariboru. Za razliko od prve, ki je na odru zazvenela že leto po nastanku³ in bila med Žebretovimi skladbami (tudi zaradi socrealističnega naslova) med najpogostejše izvajanimi ter natisnjena⁴, je bila druga, po dosedanjih podatkih, javnosti predstavljena prvič komaj 29. 4. 2005 v veliki dvorani SNG Maribor pod taktirko Simonea Fermanija in v izvedbi Simfoničnega orkestra SNG Maribor⁵. V obdobju, ki ga zamejujeta, je skladatelj ustvaril še tri orkestralna dela⁶ ter, žal, le zasnoval simfonijo (1947).

Ob obeh skladbah se odpira tudi določena slogovna dilema. Z vidika dotedanjega Žebretovega orkestralnega opusa obe na prvi pogled simbolizirata (v močnejšem naslovu na klasicistične oblikovne postopke) najdaljši »korak nazaj«. Znotraj modernistične estetike dobita torej negativen predznak. Enako se zgodi, če ju zaradi modernistične zvočnosti uvrstimo med dela socialističnega realizma, čeprav nas pri prvi k temu napotuje naslov, pri drugi pa ista kompozicijska logika, poleg tega, da sta obe nastali v podobnem političnem ozračju in sta dovolj slušno dojemljivi za uho širših množic, kot se od takšnih skladb pričakuje; ne nazadnje potrjuje to dejstvo tudi pogostost izvajanja prve. Vendar je posnemanje in raba »starega« na nov način tudi značilnost neoslogov, med drugim neoklasicizma, enega od osrednjih slogovnih smeri glasbe 20. stoletja. Da bi razumeli, na kakšen način se »tradicionalno« in »moderno« utelešata v povsem isti glasbi, definirajmo njune strukturne posameznosti, tiste pomembne, a zelo tenkočutne razlike, ki lahko obe skrajnosti zbližajo ali postavijo daleč vsaksebi.

Zato poskušajmo pri opazovanju obeh skladb razločiti med banalnim (konzervativnim, socrealističnim) in modernističnim (neoklasicističnim) vračanjem k »staremu«.

Klasicistična je pri obeh stavčna gradnja, gradbeni elementi glasbe in delo z njimi: jasno profilirane teme v antagonistični vlogi se potom tradicionalne sonatne semantike

3 Prva izvedba je bila 22. 10. 1945. Orkestru Radia Ljubljana je dirigiral Samo Hubad. Ciril Cvetko, »Simfonični koncert Radia Ljubljane«, *Ljudska pravica*, 24. 10. 1945, 4.

4 Izšla je v Edicijah Društva Slovenskih skladateljev (ED.DSS 672), Ljubljana 1975.

5 Skladba je bila posneta za radijski arhiv 6. 9. 1972 (izv. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad), kritike koncerta še nisem našla, zato je bila najverjetneje prva koncertna izvedba v Mariboru. Prim. Demetrij Žebre, *Allegro risoluto-marciale*. Fonoteka RTV Slovenija, trak št. S-2570, in Janko Šetinc, »Angeleri je virtuoz prve kategorije«, *Večer*, 4. 5. 2005, 12.

6 To so: *Maja in morje* za sopran in orkester, 1944, *Žalna glasba* »v spomin Slavka Osterca«, 1945, *Concertino* za klavir in orkester, 1946.

zapletajo v igro medsebojnih kontrastov, spopadov (soočenj) in razpletov k sožitju oziroma prevladi enega od njih po preizkušeni dramaturgiji. Dinamika njihovih odnosov v »čustveno intenzivnih« procesih stopnjevanja napetosti in sproščanja je podprta z romantističnim zvočnim dinamizmom jakosti, teksture in instrumentacije, kar je predvsem last in značilnost Žebretovega muzikantskega naboja (strasti), ki je daleč od objektivizirane stvarnosti neoklasicistične estetike. Vendar je ta črta prisotna v njegovem slehernem delu in se ji nikjer do konca ne odpove (podobno Bartók). Če sta se stavčna gradnja in oblika skozi orkestralni opus Demetrija Žebreta spreminjala od kombiniranega (a pretežno arhitektonskega) gradbenega principa v *Suiti*, prek radikalno novega, dosledno evolucijskega (atematskega, oblikovno svobodnega) načina gradnje v *Teku* in *Toccati*, do kombinirane uravnoveženosti obeh in prevladujoče evolucije v *Bacchanalu* in *Vizijah*, sta se v *Svobodi naproti*, *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale* vrnila k pretežno arhitektonskemu (tematskemu, oblikovno tradicionalnemu) načinu stavčne gradnje. Teme imajo pretežno lokasto in tudi precej tradicionalno periodično strukturo.

Kljub kromatično razširjenemu zvočnemu prostoru (ki se od odseka do odseka spreminja po sestavi) so v *Svobodi naproti* (oziroma v obeh skladbah) subteksturne melodične linije in akordske strukture sicer močno tradicionalno (diatonično) asociativne, vendar razvezane starih pravil vzajemnega učinkovanja. Poleg tega so akordi svobodni v zaporedjih, sočasnih naslojevanjih in (netradicionalni) teksturni razporeditvi. Harmonska gostota se subtilno spreminja od dvozvočja prek trozvokov in septakordov do višjeterčnih akordov, občasno pa zaostri skladatelj vertikalno tudi z netradicionalnimi sozvočji (na mestih povečane napetosti), ki so lahko tudi izid politonalne (poliakordske) zasnove. Glede na pogosto izbiro lidijskega modusa v melodiki skladbe *Svobodi naproti* sta strukturno izpostavljena interval zvečane kvarte⁷ in trdoveliki septakord⁸. Vendar, tako kot postane motivično gradivo osnova sonatnemu principu oblikovanja, postanejo tudi melodične in harmonske tonske povezave predmet subtilnega spreminjanja in oblikovanja v dinamičnih napetostnih procesih kot tudi v kompleksnem poenotenju mnogoterosti v vseh strukturnih parametrih. V tem je iskati največji skladateljev odmik od kompozicijske tehnike *Treh vizij* v *Svobodi naproti*, pa tudi v ostalih opusih za tem.

Podobno gre pri enostavnejših prvih temah tudi za zaporedno ponavljanje taktov, dvotaktij, submotivov, za sekvenciranje ali manjše variiranje, vendar glasbeno motiviko kljub temu zaznamuje Žebretova bogata ritmično-metrična fantazija (sinkopiranje, punktiranje, triole, prikrita asimetrična metrika ...). Torej je v okviru posameznih tem ritmična diferenciacija prisotna v veliki meri, v izogib banalnemu vračanju k preteklosti. V enakem smislu so nekatere teme in njihovi deli zasnovani celo evolucijsko, s popolno ritmično diferenciacijo vsebine taktov.⁹ Kadar pa gre za variacijo ali razvijanje zgolj tonske linije, postane ponavljajoči se ritem, nasprotno, faktor enovitosti. Ritmični motivi so tudi osrednji nosilci motivično-tematskega dela v izpeljevalnih odsekih. Tedaj nastopijo vse vrste že znanih Žebretovih obravnav ritma in metra oziroma preizkušenih tehnik kompozicijske veščine, od ponavljanja, variiranja, razvijanja, krajšanja, deljenja, prestavljanja akcentov in ritmično-metričnega krčenja, ki je zlasti uporabno za stopnje-

7 Prim. prvo in tretjo temo ter končno kadenco na znižani V. stopnji.

8 Prim. tretjo temo in kadenci, v kateri ta akord nadomesti dominantnega, t. 90–91, 192–193.

9 Gl. drugo in tretjo temo ter drugi del prve teme v *Svobodi naproti* in drugi del Uvoda v *Žalni glasbi*.

vanje izpeljevalnih zapletov pred viški. Včasih je tematsko gradivo prepoznavno le še po ritmičnih submotivih.

Tudi tekstura, zvočna barva, instrumentacija in dinamika postanejo v *Svobodi naproti* (tudi v *Žalni glasbi* in *Allegru-risolutu marziale*) enakovreden strukturni element subtilnega spreminjanja vseh glasbenih parametrov v glasbenem poteku. Bistvena razlika s predhodnimi skladbami je tudi težnja po združevanju in mešanju barv v orkestraciji, ki je eden od korakov k tradiciji. Zato je veliko podvajanj med glasbili (unisono, oktavno, terčno), tudi med skupinami. Težnja po usklajenosti vertikale je sicer prisotna tudi v harmoniji, ki pa je le asociativno funkcionalna in tradicionalna, podobno je zasnovana melodika z alteracijami in vodilnimi toni. Ni statičnih, zvočno enovitih tonskih polj, kot v impresionističnih opusih, oziroma so ta redka in kratka, ker se tekstura prilagaja tematskemu dogajanju, je procesualno dinamična, spremenljiva. Če so torej zvočnobarvne skupine pri *Bacchanale* in v *Vizijah* razpirale paleto neodvisnega dogajanja v sočasnih plasteh znotraj statično učinkujočega odseka (polja), je v *Svobodi naproti* poudarek na sukcesivnem oblikovnem poteku in tematski dramaturgiji, v kateri je zvočnost komplementarno učinkujoča podpora.

Najmočnejša modernistična komponenta skladbe pa je princip politonalnega naslojevanja različnih tonskih območij, kadar so teksturne plasti v kontrapunktičnem odnosu. Tako je tekstura v primerjavi s predhodnimi skladbami še vedno modernistično kompleksna in večplastna¹⁰, celo tam, kjer je očitna težnja po harmonskem zlitju vertikale¹¹. Akordi pa so pretežno manjglasni kot sicer v Žebretovih skladbah, kar je zagotovo prilagoditev lažji slušni dojemljivosti, novi socrealistični estetiki. Harmonska gostota se domiselno spreminja glede na celoten potek dinamičnih nihanj in napetosti, ima strukturno-konstruktivno vlogo v službi sonatnega oblikovanja celote.

Nekateri teksturni odseki so podobni impresionističnim, vendar je skladatelj tehniko ostinotov in zvočnih ploskev obdržal le na izbranih mestih: kadar je želel povečati zvočno barvitost (figure, lestvični postopi), pospeševati glasbeni tok (manjše notne vrednosti) ali izpostaviti glavno melodijo. Zato se ti subtilno prilagajajo dinamiki motivično-tematskega dela in napetostnega valovanja ter so večidel melodično-harmonsko spremenljivi, saj se podrejajo tudi hitrejšemu akordskemu ritmu. V prehodnih in izpeljevalnih odsekih je teksturni ritem najhitrejši (celo na pol takta), tekstura imitacijska. Tradicionalno in modernistično se tako v tem segmentu skladbe dopolnjujeta.

V obeh delih (tudi v *Allegru-risolutu marziale*) je skladatelj uporabil veliki orkester, pri čemer so v *Svobodi naproti* trobila bolj izpostavljena (v skladu z značajem skladbe), s trojno zasedbo preglasijo podvojena pihala.¹² Tudi različna artikulacija v orkestraciji je pomemben faktor raznolikih zvočnih učinkov v glasbenem poteku¹³.

Vsi strukturni elementi skratka postanejo viskozno bolj občutljivi in komplementarno spremenljivi; skladatelj jih podreja močnemu dinamizmu sonatne motivično-tematske konstrukcije, kar potrjuje visoko umetniško vrednost skladbe. Zvočnost tako postane

10 Sestavljajo jo denimo akordska, melodična, figuralna in basovska plast, po potrebi so te podvojene, potrjene – odvisno od mesta v oblikovno-napetostnem procesu.

11 Pri povečani teksturni gostoti in obsegu (tutti), so teksturne plasti med seboj homoritmične ali heteroritmične in predvsem homometrične, ne pa nasprotno-ritmične (kontrapunktične) oziroma polimetrične.

12 2 fl., picc., 2 ob., 2 cl. B, 2 fg.; 4 cor. F, 3 tr. B, 3 trbn., tb.; Tmpn., batt. (mali boben, veliki boben, činele, triangel), godala

13 Trilčki, »tremolo«, »pizzicato«, »con sordino«, »divisi«, »non legato«, »portato«, »colla barchetta del tamburo« ipd.

enakovredni oblikovalec tematskih, prehodnih, izpeljevalnih in repriznih odsekov, pomembna je pri teksturno variiranih ponovitvah istih tem, pri značajskem profiliranju in kontrastiranju glavnih tem ter podrejena motivični enovitosti celote.

Kljub temu, da je ponavljanje temeljna gradbena tehnika v tematskih odsekih *Svobodi naproti*, se doslednemu ponavljanju Žebre spretno izogiba. Le to se pojavlja predvsem v melodičnih strukturah – v okviru posameznih tem in izpeljav, kjer sekvenčno ponavlja le motive. Mimo tega, glede na arhitektonski princip gradnje s slednjimi, za katerega se je odločil, niti ne bi mogel. Je pa zato v okviru (za)danosti možnosti zelo inventivno apliciral in razvil princip mnogoterosti, zato bi o ponavljanju na banalen način težko govorili, razen v ritmično-metričnih spremljevalnih teksturnih linijah s koračniškim utripom, kjer se najbolj približa socrealistični enostavnosti in je res najbližje »banalnemu«. Podobno tendenco kaže periodično-kvadratna, simetrična in klasicistična enostavna členjenost tem, vendar je kompenzirana z netradicionalnimi, (dovolj) sodobnimi tonskimi razmerji v melodiki (izjema je druga tema v *Svobodi naproti*), kot v njenih harmonizacijah. Svobodna tonalna (tonikalna) podstat je tako v okvirih neoklasicistične tonske govorice in je tudi izrazito modernistična komponenta skladbe. Vendar je ta še na meji *sprejemljivega* in *slušno dojemljivega* za socrealistično »približanje« glasbe širšemu poslušalstvu.

Svobodi naproti je skratka skladba, ki ostaja v tirnicah zmernega modernizma, a daleč od idej atematičnosti, atonalnosti, skrajne zvočne zaostrenosti. Po jasni (tradicionalni) obliki in (tematsko-arhitektonski) stavčni gradnji je najbližje tradiciji, socrealistični enostavnosti in slušni dojemljivosti, z modernističnimi obravnavami tekture in tonske sestave v horizontali in vertikali pa neoklasicistični estetiki. Po izrazu je romantična v vseh spektrih občutenja (od izrazite liričnosti do ekspresionistične bolečine in tragičnosti), po harmonski in instrumentacijski plati pa ostaja »žebretovska«: spretno-izkušeno-poznavalsko dodelana in za tisti čas dovolj sodobna, kot celota pa estetsko izvirna, učinkovita in umetniško navdihnjena skladba.

»Dovolj tonalno«, »dovolj spevno«, »dovolj prepoznavno« (ponavljanje tem, repriza) so paradigme, ki jih prepozna v skladbi socrealistična estetika, »moderno tonalno«, »diatonično-kromatično«, »nikoli dosledno ponovljeno« pa zmerna modernistična. Skladba (podobno *Allegro risoluto-marciale*) je torej posrečena kombinacija izbire kompozicijskih postopkov in komponent glasbene strukture, ki so v presečišču med ideološko diktirano glasbeno etiko in netradicionalno (moderno) glasbeno tehniko. Žebre ju je povezal z univerzalnimi zakoni sonatnega načela, motivično-tematskega dela in razraščanja prvin v enovito celoto na večš ter umetelen način. Enovitost mnogoterosti bi zato, kljub Žebretovi prilagoditvi zahtevam socialističnega realizma v določenih kompozicijskih postavkah, težko razumeli zgolj kot »korak nazaj«, saj mu je to preizkušeno in nadčasovno univerzalno načelo narekovala tudi njegova, ves čas izkazujoča nagnjenost k trdni strukturni logiki in muzikantski živosti. Verjetno bi se k načelom sonatne oblike »zatekel« tudi sicer, čeprav mu je to na način klasicistične jasnosti in enostavnosti v tem obdobju zagotovo narekoval tudi duh (slovenskega) časa. Četudi je bil neoklasicistični slog po svetu že v zatonu, je Žebretov opus do neke mere zaznamoval po poskusu na samem začetku (v *Suiti za mali orkester*) kot ob njegovem preranem sklepu na izviren in skladatelju lasten način. Skladbo *Svobodi naproti* in njej sorodna dela po letu 1944 po eni strani tako lahko razlagamo kot prilagoditev socialističnemu realizmu, po drugi

pa kot rezultat Žebretove izrazite težnje po iskanju trdne glasbene arhitektonike.

S problemom poenotenja mnogoterosti, aksiomatično pogojeno zapovedjo za »pravo umetnino«, se skladatelj namreč ukvarja od prve do zadnje skladbe in ga rešuje na različne načine. V delih sklepnega obdobja po letu 1944 (*Svobodi naproti*, *Žalna glasba*, *Concertino za orkester*, *Allegro risoluto-marciale*) torej najde pot do omenjenega v tradicionalni motivično-tematski gradnji in sonatni obliki, po preizkusu drugih možnosti v desetletju poprej. Ta nadčasovna kategorija postane vodilo njegovega slogovnega spreminjanja v poznih štiridesetih letih bolj kot iskanje »novega«, osrednje kategorije radikalnih modernistov. Tudi zato ga verjetno pot odpelje od ekspresionizma k impresionizmu in k posebni sintezi neoklasicizma, romantike, ekspresionizma in socialističnega realizma.

Zapovedi slednjega so prav gotovo posegle v spontan skladateljev »razvoj« ter povečale stopnjo vračanja k tradicionalnim idiomom. V katero smer bi se obrnilo njegovo skladateljsko pero, če ne bi bilo vojnega prevrata in dušечеge povojnega enoumja, lahko le ugibamo. Morda je bila naša splošna in ožje kulturno-politična klima odločilna tudi za Žbretov popoln in zgodnji ustvarjalni molk, ki se časovno ujema z njegovo predstavitvijo v Maribor leta 1949. Skladateljev njegov nečak dirigent Uroš Lajovic je namreč prepričan, da je bila ta politične narave, saj je po njegovem vedenju Žebre po telefonskem pogovoru dobil na izbiro »zapor ali Maribor«. ¹⁴ Morda je bilo to, da je med vojno kršil kulturni molk in da je bil iz katoliške družine dovolj, da novi politični eliti ni bil po godu, čeprav so se na njegovem domu med vojno tudi zbirali člani OF. ¹⁵ Vemo, da je bil izjemno občutljive in samokritične narave. Med razlogi za prerani sklep njegovega opusa bi lahko bilo tudi redko izvajanje njegovih skladb (z izjemo simfonične pesnitve *Svobodi naproti*) po drugi svetovni vojni vse do leta 1971, ko ga publika in strokovna javnost ponovno odkrijeta s polno mero začudenja in navdušenja. ¹⁶ »Za predal«, kot je zaupal svoji soprogi sopranistki Kseniji Vidali, da »ne bo pisal«. ¹⁷ Prvemu valu slovenskega modernizma slovenska glasbeno-kulturna politika po Osterčevi smrti namreč še dolgo ni bila naklonjena, Žbreta pa je pečat Osterčevega učenca brez dvoma spremljal vse življenje.

Kot je bilo vsako za orkester napisano delo iz prve polovice 20. stoletja pomembno za lastno orkestrsko tradicijo pri Slovencih, je bila v obdobju med obema vojnama dragocena vsaka skladba nove glasbe. Ne glede na to, ali je bila atonalno radikalna in ekspresionistična, zmerneje neoklasicistična, impresionistična ali s primesmi romantičnega izraza, bistveni sta bili nova kompozicijska tehnika in nova zvočnost. Zato so vsa orkestralna dela slovenskih modernistov iz tridesetih in štiridesetih letih osrednji

14 Uroš Lajovic, osebni pogovor, 20. 7. 2006.

15 Po besedah njegovega nečaka Uroša Lajovca in svakinje Zdenke Žebre je izhajal iz katoliške družine, a napredno misleč; oče je bil izrazito proslovansko usmerjen, med vojno pa so se pri njih doma zbirali tudi člani OF. Uroš Lajovic, osebni pogovor, 21. 8. 2004 in Zdenka Žebre, osebni pogovor, 12. 6. 2004. Poleg tega je med drugo svetovno vojno v ljubljanski Operi neprekinjeno dirigiral. Prim. Salmič Kovačič, »Orkestralni opus Demetrija Žbreta«, 19–25.

16 Največjo zaslugo za izvajanje in promocijo Žbretovih del so imeli Samo Hubad, Uroš Lajovic in Uroš Krek. Prva dva s snemanjem in dirigiranjem njegovih partitur ter uvrščanjem v programe radijskega orkestra in orkestra SF, drugi z ureditvijo njegove zapuščine in radijskimi oddajami o Žbretu. Gl. Uroš Krek, »Demetrij Žebre«, Glasbena oddaja *Večeri pri slovenskih skladateljih*, 22. 10. 1973 in: »Ob 30-letnici umetniškega dela Demetrija Žbreta« Glasbena oddaja, 16. 4. 1967. Fonoteka RTV Slovenija. Trakovi št. 5696 in O-709, O-711.

17 Marija Gombač, »Obisk na domu operne primadone Ksenije Vidali – Žebre«, *Primorska srečanja* št. 175 (1995): 753–756.

gradniki nove slovenske orkestralne »stvarnosti«. Že sama po sebi so bila odločilna za prelom z romantično in tonalno tradicijo v slovenski glasbi in kot taka pomembna opora ter spodbuda za nadaljevanje novih modernističnih iskanj po drugi svetovni vojni.

Prikrito diktirani socialistični realizem s konca štiridesetih in petdesetih let prejšnjega stoletja je brez dvoma zavrl predvojne izvirne umetniške težnje naših skladateljev, »dopuščal« skrajno zmerni modernizem ali tradicionalizem z »zaželeno« socrealistično tematiko in morda najbolj občutljive ustvarjalce tudi zatrl. V Žebretovem primeru to nikakor ni izključeno.

SUMMARY

The symphonic poem *Towards Liberty* by Demetrijski Žebre has the reputation to be one of the best compositions, written during the NOB (National Liberation War); it is also one of his most frequently performed works. The analysis and the comparison with his other orchestral works indicate that it is a work of art, in which modernistic compositional methods are combined with recurring tradition. Tonal "enough", "melodious enough", "recognisable enough" (repetition of motifs and themes, a recapitulation) are paradigms, identified by socrealistic aesthetics, whereas "modernistic tonal", "diatonic-chromatic", "never consistently repeated" belong to moderate modernistic aesthetics. This piece of music is therefore a well-chosen combi-

nation of compositional methods and elements of musical structure, which are at the intersection between ideologically dictated musical ethics and non-traditional (modern) compositional techniques. Žebre amalgamated both of them with the universal laws of sonata principles, consistently working with thematic material and by unifying all the elements of music in an accomplished and artistic manner. Which places the composition among the works of highest aesthetic value.

The rules of Socialist Realism definitely stopped the spontaneous composer's "development" and influenced the degree of returning to traditional idioms. That is confirmed by three orchestral works from the forties, including the last one from the year 1949 (*Allegro-risoluto marciale*), when he put down his pencil forever.

Katarina Bogunović Hočevar

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani

Faculty of Arts, University of Ljubljana

The Slovenian Philharmonic after the Second World War – From Ideology and Professional Disputes to Art

Slovenska filharmonija po drugi svetovni vojni – od ideologije in stanovskih razprtij k umetnosti

Prejeto: 16. april 2014

Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 16th April 2014

Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Slovenska filharmonija, Škerjanc, Koncertna poslovalnica, Društvo slovenskih skladateljev

Keywords: Slovenian Philharmonic, Škerjanc, Concert Boureau, Society of Slovene Composers

IZVLEČEK

Povojni čas je ob že formiranih težnjah slovenskega glasbenega prostora prinesel nove možnosti in izzive. Slovenska filharmonija je takoj po ustanovitvi začela uresničevati idejo kolektivizma, obenem pa se je kmalu po afirmaciji začela od nje odmikati in iskati pot k trdnejši programski politiki. Na tej poti je morala premagovati tudi (nekatero dobronamerne) ovire stanovskih društev.

ABSTRACT

Alongside the previously formed aspirations of the Slovenian music scene, the post-war period brought new opportunities and challenges. Immediately after its founding, the newly established Slovenian Philharmonic began to realise the idea of collectivism. Soon after its affirmation, however, it started to shift away from this ideal and seek a path towards a firmer programme policy. On this path, it also had to overcome certain (sometimes well-intentioned) obstacles arising from various professional societies.

Reflection on one of the central Slovenian music institutions – on its operation and cultural policy, and on the influence and role that it has had in the past and continues to have today in the Slovenian music scene – opens many questions that are yet to be answered by the profession. The present discussion will limit itself to those questions that concern the operation of the Slovenian Philharmonic in the post-war period, in the newly established state whose new political regime directly or indirectly marked the operation of numerous cultural institutions. Questions of the cultural policy of the Philharmonic and of the possible influences of the political authorities on the work of the institution will also be addressed, as well as the mission that was realised in the post-war period, in the first years after its founding.

Historical Assumptions

The post-war musical-cultural environment represented, in certain respects, a continuation of the musical-aesthetic points of departure that had been formed in the second half of the 1930s and the beginning of the 1940s. In terms of creative output, the composers who contributed to the formation of the Slovenian symphonic repertoire established themselves (Bravničar, Osterc, Škerjanc, Arnič).¹ However, despite strong determination and genuine endeavours (the Ljubljana Philharmonic with domestic and guest conductors), the performance scene was unable to realise itself beyond the limited frameworks of societies, while the latter were themselves undermined by a financial uncertainty that symphonic activities were no longer able to withstand.² There were few opportunities for domestic conductors: apart from the Opera, only the Radio Orchestra was active alongside the Ljubljana Philharmonic (Polič, Neffat, Švara, Štritof, Hubad, Žebre and Šijanec). When the latter ceased to give concerts in 1941, the Radio Orchestra played an important role with a series of symphonic concerts. After the war, however, the name of its conductor (Drago Mario Šijanec), who, in a decade of leading the Radio Orchestra, had undertaken what was for many an enviable task, was (intentionally) assigned to oblivion.³

In addition to the already formed aspirations of the Slovenian music scene, which included the established need for an institutionalised orchestra, the post-war period brought new opportunities and challenges. The initiative on the part of Slovenian musicians to establish the Slovenian Philharmonic was supported by political will (Edvard Kardelj). Irrespective of these efforts, the institutionalisation of a philharmonic orchestra in Ljubljana was most likely only a matter of time, as it was not an isolated case in the new state at that time: after the Slovenian Philharmonic, the Belgrade and Zagreb philharmonics were also established. The founding of the Slovenian Philharmonic was thus

1 Primož Kuret and Mateja Kralj, "Sporedi koncertov 1862–2001" [Concert Programmes 1862–2001], in *Slovenska filharmonija = Academia philharmonicorum : 1701–2001* (Ljubljana: Slovenian Philharmonic, 2001), 412–419.

2 Urška Šramel Vučina, "Ljubljanska filharmonija" [The Ljubljana Philharmonic], *Muzikološki zbornik* 44, nr. 2 (2008): 66.

3 After Drago Mario Šijanec was accused of cultural silence at the end of the Second World War and was left without a job, he moved to Italy. His path then led to Argentina, which became his new home. Jasna Nemec Novak, "Radijski orkester med leti 1928–1955" [The Radio Orchestra 1928–1955], in *Simfonični orkester RTV Slovenija*, ed. Matej Venier et. al. (Ljubljana: RTV Slovenia, Mladinska knjiga, 2006), 72–73.

the institutionalisation of something that already had a tradition prior to the war: with a government decree, the Ljubljana Radio Orchestra (and the Radio Chamber Choir) came to the Slovenian Philharmonic. The orchestra was joined by musicians and a conductor (Cipci) from the dissolved Trieste Philharmonic.⁴

In the continuation, we will attempt to establish the extent to which the new organisational institution was professionally independent, and the extent to which its work reflected the social and political events of the time.

Beginnings and the Idea of Collectivism

From the period of the first director of the institution, Marjan Kozina (1948–1950), the existence of documents that would bear witness to the operation and plans of the Philharmonic is questionable. Thus its operation can only be observed from concert programmes and a few newspaper articles. In the latter, the expression of enthusiasm that was evident on the foundation of the Philharmonic continued in explanations of its utilitarian purpose: “The importance of the founding of the Slovenian Philharmonic as a state institution becomes clearest to us if we realise the differences between our philharmonic and philharmonics elsewhere in the world, except in the Soviet Union. In the capitalist world, philharmonics have a very narrow significance, as they are aimed at and serve only a thin layer, the so-called ‘upper ten thousand’, and only in the main cities. Our Slovenian Philharmonic will serve all of the working people, as the focus of its work lies both in raising the artistic level and in organising cultural-artistic events in industrial regions, in cooperative centres and throughout our Republic.”⁵

The declarative ideas were realised in numerous concerts by the orchestra and choir in a diverse range of locations throughout Slovenia. In its first nine months of operation, the Philharmonic organised 52 concerts, of which 15 were guest appearances and 16 were occasional concerts (for the Pioneers’ Association, celebrations, etc.), while 21 concerts were held in two concert halls in Ljubljana (the Slovenian Philharmonic and the Union Hall). We can observe that fewer than half of the concerts were planned for performance in a concert hall, the primary venue symphonic concerts.⁶ This “strategy” continued in the following season, in which guest appearances represented half of all of the Philharmonic’s concerts.⁷ The idea of collectivism, which marked the first years of the institution’s operation, was a consequence of the cultural policy of the new state, which was oriented towards satisfying the cultural needs of the broadest possible strata of society, and thus towards the creation of a socialist culture. This was because the new authorities conceived of the new state as a state of farmers and workers, in which

4 The Slovenian Philharmonic was founded on 30 December 1947, when the Slovenian government issued a decree on its foundation based on a proposal from the Minister of Education, Potrč. Kuret, “Slovenska filharmonija 1947” [Slovenian Philharmonic 1947], in *Slovenska filharmonija = Academia philharmonicorum*, 77.

5 Vlado Golob, “Nekaj besed k ustanovitvi Slovenske filharmonije” [A Few Words on the Foundation of the Slovenian Philharmonic], *Ljudska pravica*, 11 January, 1948, 5.

6 Kuret and Kralj, “Sporedi koncertov 1862–2001” [Concert Programmes 1862–2001], 419–424.

7 This division of concerts into those held in one of Ljubljana’s two concert halls and those presented elsewhere in Slovenia is simply an attempt to systemise something that was not specifically categorised in the operation of the Philharmonic at that time. The majority of the concerts were based on the ongoing organisation of events.

everyone would be given equal opportunity for development and for participation in culture.⁸ The Slovenian Philharmonic thus adapted its primary mission to the new sociopolitical expectations. It seems there could not have been any significant reason for dissatisfaction amongst the musicians, as the foundation of the Philharmonic did not in itself establish any specific artistic and organisational guidelines. At the same time, as the first professional body of its kind, the Philharmonic offered full-time employment to numerous musicians. Another interesting fact is that, in the first years of operation, we do not find any critiques of the concerts given by the orchestra or choir in any daily newspaper.

A survey of the concert programmes from the first three seasons shows that the majority of concerts included at least one work, and sometimes a number of works, by Slavic composers (Slovenian, Yugoslavian and Slavic). In spite of the number of concerts, and their apparently diverse functions, we can also observe that the same works appear several times, irrespective of the “character” of the concert. It seems that the planning of the concert programmes was similar to the planning of the concerts and guest appearances. The programme policy of the Philharmonic fluctuated between aspirations, availability and expectations: without a previously determined programme scheme, there was a rotation of programmes performed at numerous concerts in many places throughout Slovenia. The programmes included numerous works by Slovenian composers, which, due to the modest domestic symphonic production, were in most cases welcome.

The Informbiro Dispute and the Party Cell

The new social order followed the Soviet model, which was also clearly evident in cultural policy, with a strong presence of Soviet art.⁹ In the first year of the Philharmonic's operation, we find only one work, or one concert, dedicated to Soviet art, with a performance of the oratorio *Emelian Pugachev* by Marian Viktorovich Koval on 12 and 13 April 1948. The content of the oratorio, which deals with a peasant uprising in the time of Empress Catherine II (18th century) led by Emelian Pugachev (who also found followers amongst miners and Russian industrial workers) corresponded with the prevailing political ideology. However, as this is the only work of this kind mentioned in the programmes of the Philharmonic, we can conclude that the presence of Soviet art was negligible. The Informbiro dispute between Yugoslavia and the Soviet Union of 1948, which marked the cultural policy of the time, could not have had any repercussions for the work of the Slovenian Philharmonic, as it had only just commenced its activities.

The fact that the leadership of the Philharmonic did not pay particular regard to

8 Aleš Gabrič, *Slovenska agitpropovska kulturna politika: 1945–1952* [Slovenian Agitprop Cultural Policy: 1945–1952] (Ljubljana: Mladika, 1991), 489.

9 Aleš Gabrič, “Sprememba kulturnopolitične usmeritve po informbirojevskem sporu” [Changes in Cultural-Political Orientation after the Informbiro Dispute], *Prispevki za novejšo zgodovino* 38 (1998): 137–139. Gabrič states that in the then territory of Yugoslavia, the most important theoretical works by Soviet politicians were translated with the aid of the propaganda machine. In terms of cultural policy, this meant the promotion of those works that had political and social content with a propaganda emphasis.

the political system, which had instructed party cells to take control of specific institutions, but instead navigated a path between its capabilities, the profession and its own understanding of the work of the institution, is confirmed by a report on a meeting of the basic party organisation in the Philharmonic in 1950. We learn from the report that, in a debate on the necessity of taking a leading role in the institution, those present determined that “the cell does not have an influence on the makeup of the programme because none of those forming the programme are communists, and they regard communists as professionally less worthy, as, due to meetings, etc., they are unable to educate themselves sufficiently”. It is also clear that the cell did not even attempt to take a role. We learn that the party organisation attempts to gain appropriate authority by “establishing a collective of communist musicians who would discuss each concert, especially from the professional perspective” and published their own critique. We also read that the Philharmonic has “the greatest difficulties with various leaders who do not make arrangements with either the party or the union organisation, but instead communicate directly with individual officials of the Central Committee of the Communist Party of Slovenia, frequently providing them with incorrect information”.¹⁰ The aforementioned professional capabilities of the members of the Philharmonic’s party cell had an influence on the (in)efficiency of the cell’s work, and consequently on the question of its authority. The fact that the institution’s leadership resolved all of the questions that arose directly with the political elite, bypassing the party cell, is sufficiently eloquent in itself. Doubt also arises as to whether the officials actually cared a great deal about culture or the programme policy of the Philharmonic, as they did not see any “danger” in its operation. It should be added that, during the period of Kozina’s leadership, the programme of the orchestra/choir did not include any works by contemporary European (or world) composers of the 20th century, works that would perhaps have awoken the “interest” of the authorities one way or another. The works by contemporary Slovenian composers with declarative titles¹¹ also apparently corresponded with the idea of the “democratic” character of the new Slovenian culture, which was supposed to be in line with the interests of the broader masses, and consequently also the interests of the state.

In 1951, the authorities had still not achieved optimal supervision of cultural-artistic institutions, as is revealed by the Draft of the Annual Report of the Cultural-Educational Unit of the Central Committee of the Communist Party of Slovenia: “The staff who work in these foundations and are part of our nomenclature are, from our point of view, the least developed. Although we have them under supervision, this is adequate neither for our nomenclature nor for our records. Work in this field is even more difficult than with scientific staff [...] After the conference we held on 1 April 1950 at the Cultural Unit of the Central Committee of the Communist Party of Yugoslavia, we established the realisation of certain recommendations, such as keeping reliable records of cultural-artistic personnel (file), undertaking a fundamental analysis of the individual institutions

10 *Poročilo o sestanku osnovne partijske organizacije v Filharmoniji dne 10. 1. 1950* [Report on the Meeting of the Basic Party Organisation in the Philharmonic, 10 January, 1950]. Historical Archive Ljubljana, LJU 684, City Committee of the Communist Party of Slovenia Ljubljana 1945–1954, box 1.

11 Some examples include: Arnič – *Partizanske bolnice* (Partisan Hospitals), Bravničar – *Hej brigade* (Hey, Brigade), Kozina – *Padlim* (To the Fallen), *Ilova gora* (Mt Ilova), *S Titovimi brigadirji* (With Tito’s Brigadiers), Leskovic – *Domovina* (Homeland), etc.

(the Slovenian National Theatre, the academies, the Philharmonic, etc.), professional political evaluations, records of personnel undertaking training or schooling to fulfil staffing needs, etc. However, we have not succeeded, because the department has not completed all of these things, in spite of the fact that the department regards this kind of systematic work as necessary, and that it does not have all of this itself.”¹²

Programme Guidelines of the Philharmonic at the Beginning of Škerjanc's Mandate

In 1950, when Agitprop, the Communist Party institution that controlled education, culture and sport, attempted to establish at least formal supervision of cultural-artistic institutions,¹³ the leadership of the Philharmonic was taken over by Lucijan Marija Škerjanc. Whereas it is not entirely clear who comprised the Artistic Board of the institution during the time of Kozina's leadership – whether it was the director, the conductors or both – there is no such dilemma regarding the time of Škerjanc's mandate. In addition to Škerjanc, the first Artistic Board of the institution comprised Valens Vodušek, Marjan Kozina and Marjan Lipovšek.¹⁴ During the time of Kozina's leadership, so-called regular symphonic concerts were established, and it was on this basis that the new director and Artistic Board began to construct the Philharmonic's programme policy.

In his first year of leadership, Škerjanc established guidelines for the work of the Slovenian Philharmonic: endeavouring to establish a completely independent orchestra (until that time, the operation of the artistic body was dependent on musicians from the opera), the performance of two concerts per month, and, based on the rehearsed repertoire, the formation of programmes for concerts for a broader public and for students, as well as for radio broadcasts and recordings.¹⁵

The method of programming (of the regular concerts) was such that the conductors for the period submitted a draft programme for subscription concerts approximately two months in advance. This programme was then confirmed or supplemented, and in rare cases rejected, by the Artistic Board. The dates of the subscription concerts were determined by the Artistic Board approximately two months in advance and the dates of guest appearances were determined on an ongoing basis (the programmes were also submitted by the conductors), while the programmes for celebrations were determined by the Artistic Board. From the records of the Artistic Board, it is clear that the director of the institution did not make leadership decisions regarding the Philharmonic alone, at least not on the formal level.

In addition to established 19th century repertoire, the programme policy of the

12 Archive of the Republic of Slovenia, AS 1589/III, *Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Osnutek letnega poročila (kulturno prosvetne enote) z dne 3. 1. 1951* [Central Committee of the Communist Party of Slovenia, Draft of the Annual Report (Cultural-Educational Unit), 3 January, 1951], a.u. 378–522, no. 16.

13 Gabrič, *Agitpropovska kulturna politika* [Agitprop's Cultural Policy], 544–545.

14 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapiski Umetniškega sveta SF 1950, 1951* [Records of the Artistic Board of the Slovenian Philharmonic, 1950, 1951].

15 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapiski Umetniškega sveta SF z dne 20. 12. 1950* [Record of the Artistic Board of the Slovenian Philharmonic, 20 December, 1950].

Philharmonic included a small number of compositions from earlier periods, and occasionally even certain works by 20th century composers (Prokofiev, Britten, Bliss, Glière). In addition, almost all of the existing and emerging domestic symphonic and choral repertoire was taken into consideration.

The fact that decisions taken by the political authorities nonetheless disrupted the work of the Philharmonic in the first year of Škerjanc's leadership is evident from records of both the Central Committee of the Communist Party of Slovenia and the Artistic Board of the Philharmonic. The document entitled *Pete seje komisije za agitacijo in propagando pri CK KPS* (Fifth Meeting of the Commission for Agitation and Propaganda with the Central Committee of the Communist Party of Slovenia) states a demand for a review of the permanent orchestras. It continues with a resolution that the Opera and the Radio should have permanent orchestras, which should also organise public concerts, while the Philharmonic should "put together an orchestra, which is not permanent, from concert to concert".¹⁶ It is known that the Artistic Board sent a memorandum to the Commission for Agitation and Propaganda with regard to this resolution,¹⁷ but whether or not this memorandum had any influence on the Commission is not clear. In a later record, however, we can read that Marijan Kozina was the one who "spoke with the leading political factors about delicate matters regarding the Philharmonic".¹⁸

The Question of the Concert Office and the Slovenian Musicians' Society

The programme policy of the Philharmonic was overseen by the conductors and the Artistic Board of the institution, the latter being superior to the conductors. In addition, the Concert Office, which operated under the auspices of the Philharmonic, also had a very important role.¹⁹ The new Concert Office undertook the function of a concert agency, offering Slovenian artists and artists from the other republics of Yugoslavia to the Slovenian Philharmonic and to other music institutions, as well as organising concerts throughout Slovenia. Its supervisory body was the Yugoslav Concert Office (or Jugokonzert), which, as the central agency, was the only body that could corporate with foreign music agencies throughout Europe and the world, offering foreign artists to inter-republic agencies. Jugokonzert was also the only agency "authorised" by the state to "sell" Yugoslavian musicians (performers) abroad.

At the beginning of Škerjanc's mandate, just as in Kozina's time, Slovenian performers

16 Archive of the Republic of Slovenia, AS 1589/III, *Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Zapisnik 5. seje Komisije za agitacijo in propagando pri CK KPS z dne 24. 2. 1951* [Central Committee of the Communist Party, Record of the Fifth Meeting of the Commission for Agitation and Propaganda with the Central Committee of the Communist Party of Slovenia, 24 February, 1951] a.u. 733, no. 30.

17 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapisnik Umetniškega sveta SF z dne 5. 3. 1951* [Record of the Artistic Board of the Slovenian Philharmonic, 5 March, 1951].

18 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapisnik Umetniškega sveta SF z dne 30. 4. 1951* [Record of the Artistic Board of the Slovenian Philharmonic, 30 April, 1951].

19 Prior to the war, the Concert Office had been under the auspices of Glasbena matica (the Music Society), and in 1946 it resumed operation at the Academy of Music, but with the founding of the Slovenian Philharmonic it was annexed to the Philharmonic as the Office for Cultural-Artistic Events.

dominated. After the Informbiro dispute, however, when Yugoslavia began to cautiously and slowly open towards the West, we can observe a gradual increase in the number of foreign artists in the field of music.²⁰ Domestic soloists, and later foreign soloists, also had an influence on the programme of the Philharmonic. Although Jugokonzert attempted to select foreign artists on the basis of quality, the selection was often influenced primarily by financial constraints.

At a meeting of concert offices in Zagreb in 1951, Karel Mahkota, the longstanding director of the Concert Office, expressed a need for higher quality foreign artists.²¹ The record of the meeting reveals that the Slovenian Concert Office was largely dependent on the selection and decisions the Artistic Board of the Philharmonic, as the Philharmonic was the largest client of Jugokonzert. After Mahkota's death, in August 1951, agreements with Jugokonzert were made directly by the Artistic Board of the Philharmonic. The Slovenian Musicians' Society was one of the important "partners" of the Concert Office. It is therefore not surprising that in 1952 it launched an initiative with the Council for Education and Culture (of the People's Republic of Slovenia) to remove the Concert Office from the Philharmonic and annex it to the Slovenian Musicians' Society. Accusations that the Philharmonic managed the Concert Office "from the perspective of its own interests and needs" and that it disrupted concert life throughout Slovenia, solo concerts in Ljubljana and the inter-republic exchange of artists²² grew into a discussion that unfolded on the level of the Ministry or the Council for Education and Culture. The Slovenian Musicians' Society supported its arguments by pointing out that the concert offices in the other republics were under the auspices of the respective musicians' societies. With the support of the Yugoslavian Musicians' Society, the Slovenian Musicians' Society finally succeeded in establishing the Concert Office in Ljubljana as an independent body of the Council for Education and Culture of the People's Republic of Slovenia.²³

A review of the programmes for the 1951/52 season shows that the orchestra of the Philharmonic made only three guest appearances outside Ljubljana (in Celje, Trieste and Piran), which was significantly fewer than in any previous season. If we disregard formal celebrations and occasional concerts, it is clear that the Artistic Board focused primarily on symphonic concerts in Ljubljana, categorised either as subscription, exceptional or symphonic concerts.

20 In the 1950/51 season, the only foreign performers/soloists to appear were French cellist Pierre Fournier and British pianist Edgar Kendall Taylor.

21 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Poročilo o sestanku koncertnih poslovalnic Beograda, Zagreba in Ljubljane ter zastopnikov glavnega odbora društva glasbenih umetnikov Jugoslavije z dne 7. 7. 1951* [Report on the Meeting of the Concert Offices of Belgrade, Zagreb and Ljubljana, and Representatives of the Main Committee of the Yugoslavian Musicians' Society, 7 July, 1951]. Karel Mahkota also highlighted the problem that the Belgrade Concert Office gained too much funding at the expense of the concert offices in other republics.

22 Archive of the Republic of Slovenia, AS 249, *Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Slovenije Svetu za prosveto in kulturo LRS, odboru za umetnost, z dne 19. 3. 1952* [Council for Education and Culture, Report of the Slovenian Musicians' Society to the Council for Education and Culture of the People's Republic of Slovenia, Committee for the Arts, 19 March, 1952], part no. 1349, no. 37.

23 Archive of the Republic of Slovenia, AS 249, *Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis Društva glasbenih umetnikov Svetu za prosveto in kulturo LRS z dne 9. 7. 1952* [Council for Education and Culture 1952, Report of the Slovenian Musicians' Society to the Council for Education and Culture of the People's Republic of Slovenia, 9 July, 1952], part no. 1139–1606, no. 37.

The Slovenian Philharmonic vs. the Society of Slovene Composers

The 1951/52 season was important not only due to the clarification of the position of the Concert Office, which the Philharmonic did not want to relinquish.²⁴ Even before the question of the Concert Office was (unwillingly) opened, a second peer front opened up, this time with the Society of Slovene Composers.

In spring of 1951, the Artistic Board of the Philharmonic issued a call to composers to submit works for inclusion in the programme of the 1951/52 season. At a meeting between the Artistic Board, conductors (of the Philharmonic) and a representative of the Society of Slovene Composers (Matija Bravničar), agreement was reached on the selection of new Slovenian works to be included in the following season's programme.²⁵ The commission was made up of the Artistic Board (Valens Vodušek, Marjan Kozina, Marjan Lipovšek, L. M. Škerjanc) and conductors (Jakov Cipci, Bogo Leskovic, Samo Hubad) of the Philharmonic, a representative of the orchestra (Ali Dremelj), representatives of the Society of Slovene Composers (Matija Bravničar, Danilo Švara, Ciril Cvetko, Radovan Gobec) and two representatives of Radio Slovenia (Uroš Krek, Marjan Vodopivec). At three meetings, the commission (each time in a somewhat different formation) assessed thirteen new of Slovenian works. Three were included in subscription concerts and three were performed at a symphonic concert of new works by contemporary Slovenian composers. Thus less than half of the new works submitted passed the "test".²⁶

Even before the commission met for the second time, an article by Matija Bravničar entitled *Programska politika Slovenske filharmonije* (The Programme Policy of the Slovenian Philharmonic) was published in the newspaper *Slovenski poročevalec* (The Slovenian Reporter).²⁷ The author focused his criticism on the subscription concerts, at which, in his opinion, the works of Slovenian composers received too little representation. "In view of the rich and diverse production of Slovenian symphonic works in recent decades, the Society of Slovene Composers once again suggests to the leadership of the Slovenian Philharmonic that at least one third of the programme of regular concerts be devoted to Slovenian compositions, as no one has more responsibility for disseminating Slovenian symphonic music than the Slovenian Philharmonic."

In the same breath, Bravničar acknowledges that the programme of the previous season "came very close to meeting the needs of our music culture".

Bravničar's taking issue with the programme policy of the Philharmonic was virtually the first public assessment the work of the institution. The Artistic Board defended

24 Archive of the Republic of Slovenia, AS 249, *Svet za prosveto in kulturo* 1952, *Dopis upravnika Filharmonije Pavlu Šivicu (tajniku društva Glasbenih umetnikov Slovenije) z dne 8. 3. 1952* [Council for Education and Culture 1952, Report of the Director of the Philharmonic to Pavel Šivic (the Secretary of the Slovenian Musicians' Society) 8 March, 1952], part no. 1139–1606, no. 37.

25 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapisnik Umetniškega sveta in dirigentov Filharmonije ter predstavnika DSS Matije Bravničarja z dne 25. 6. 1951* [Record of the Artistic Board and Conductors of the Philharmonic and a Representative of the Society of Slovene Composers Matija Bravničar, 25 June, 1951].

26 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapisniki komisije za ocenjevanje del, ki so bila predložena za izvedo v sezoni 1951/52 z datumi 13. 8. 1951, 19. 9. 1951 in 6. 10. 1951* [Records of the Commission for the Assessment of Works Submitted for Performance in the 1951/52 Season, 13 August, 1951, 19 September, 1951 and 6 October, 1951].

27 Matija Bravničar, "Programska politika Slovenske filharmonije" [The Programme Policy of the Slovenian Philharmonic], *Slovenski poročevalec*, 16 September, 1951, 5.

its programme policy in an extensive response, in which it explained the content and organisational decisions of the leadership of the Philharmonic.²⁸ Although on first view the polemics only expose the question of the programme policy of the central music institution, it indirectly prompted reflection: Had the work of the Philharmonic come under the supervision of the Society of Slovene Composers or its representatives? Did the Society of Slovene Composers regard itself as the regulator of the programme policy of the Philharmonic?

Not least, several composers were actually amongst the leadership of the Philharmonic (Škerjanc, Lipovšek and Kozina), all peers and members of the Society of Slovene Composers, while Lipovšek, together with Bravničar, was the editor of the bulletin DSS Slovenska glasbena revija (The Slovene Music Review of the Society of Slovene Composers).

To return to the commission for assessing new Slovenian works, the second meeting (19 September 1951) was of particular interest. At this meeting, Radovan Gobec, a representative of the Society of Slovene Composers, stated that he "did not want to give an opinion because Slovenian compositions were removed from the regular concerts. [...] The Society of Slovene Composers cannot vote, as all of its members are equally important to it. The selection of compositions is an internal matter of the Slovenian Philharmonic."²⁹

The record confirms the assumption that there were clear divisions between peers, who covertly exploited the operation of the institution for retribution.

In order to better understand the method of working of the assessment commission, we present an excerpt from the record of the second meeting of the commission (19 September 1952) regarding Šivic's *Divertimento* for Piano and Orchestra.³⁰

Pavel Šivic – *Divertimento* for Piano and Orchestra

Cipci: The tempi are not interrelated and the theme does not come to expression, but the main problem is the deficient instrumentation. The work does not belong in the regular programme.

Leskovic agrees.

Lipovšek adds that even the rhythm and melody are audible in all of the movements.

Dr Vodušek: The composer has not mastered the orchestral part, the structure is bad, like a kind of ornament, and the last two movements lack genuine contrast. The composition as a whole is of a lighter genre, and is acceptable for the radio and the public.

Hubad establishes that he gained the same impression as with Ramovš [that the work did not have enough contrast].

28 Artistic Board of the Slovenian Philharmonic, "Programska politika Slovenske filharmonije" [The Programme Policy of the Slovenian Philharmonic], *Slovenski poročevalec*, 23 September, 1951, 6.

29 Archive of the Slovenian Philharmonic, *Zapisnik komisije za ocenjevanje del, prijavljenih za izvedbo v sezoni 1951/52 in poskusno izvajanih z dne 19. 9. 1951* [Record of the Commission for the Assessment of Works Submitted for Performance in the 1951/52 Season and Given a Trial Performance, 19 September, 1951].

30 The commission was made up of nine members: a representative of the Society of Slovene Composers (Radovan Gobec), two representatives of Radio Slovenia (Uroš Krek, Marjan Vodopivec), two representatives of the Artistic Board of the Philharmonic (Vodušek, Lipovšek), three conductors (Cipci, Leskovic, Hubad) and a representative of the orchestra (Ali Dremelj).

Gobec notes that he was not clear about the role of the piano in relation to the orchestra – inappropriate instrumentation.

The director of the Slovenian Philharmonic, L. M. Škerjanc, emphasises that we cannot give the composer official advice, we can only bring the deficiencies to his attention.

Vodopivec: Radio Slovenia accepts the composition for one broadcast.

Resolution of the commission: The composition can be considered for a particular occasion.

Vote: 8 + 2 /orchestra/ for

The records of the commission for the selection of Slovenian works are a valuable document of the institution and the time. They are an expression of a desire for professionalism, but at the same time demonstrate that the Artistic Board of the Philharmonic was most likely reluctant to become involved alone in polemics regarding Slovenian composing, and consequently with the Society of Slovene Composers. It seems that the discord between composers, which also resounded at the level of the political elite,³¹ was more a consequence of the personal beliefs (and resentments) of individuals – such as can easily flare up in a provincial and local cultural environment – rather than actual musical-aesthetic and ideological differences between peers.

The fact that the Philharmonic, or its leadership, did not want to defy the Society of Slovene Composers is also evident from an analysis of the following season (1952/53), in which almost all of the foreseen domestic works were programmed in regular concerts, with Slovenian compositions being presented in ten of the twelve subscription concerts.

Sociopolitical Changes and the Financial Difficulties of the Institution

In the new season, 1952/53, the Philharmonic underwent major changes caused by sociopolitical events of the time. Due to austerity measures, the Ministry or the Council for Education and Culture, ceased financing the Philharmonic's Artistic Board. The latter continued to operate until the end of the 1951/52 season, and then was dissolved by the management.³²

After 1952, the post-war system of rationed supplies and countertrade resulted in a reduction in the free flow of money, which consequently gained a greater value for consumers. As the average consumer began to make purchases and spend money more

31 Archive of the Republic of Slovenia, AS 1589/III, *Centralni komite Zveze komunistov Slovenije, Zapisnik 2. redne seje Agitprop komisije pri CK KPS z dne 20. 12. 1950* [Central Committee of the Communist Party of Slovenia, Record of the Second Regular Meeting of the Agitprop Commission of the Central Committee of the Communist Party of Slovenia, 20 December, 1950], a.u. 730, no. 30.

32 Archive of the Republic of Slovenia, AS 249, *Svet za prosveto in kulturo 1952, Dopis upravi Filharmonije o prenehanju financiranja Umetniškega sveta Filharmonije z dne 18. 3. 1952* [Committee for Education and Culture 1952, Memorandum to the Management of the Philharmonic about Ceasing Financing the Artistic Board of the Philharmonic, 18 March, 1952], a.u. 1331, no. 37.

judiciously, there was less chance of money being spent on concerts. In the new season, the Philharmonic thus began to face the question of the number of concertgoers. The combination of austerity measures and a decline in audience numbers pushed the institution to the brink of collapse. The first consequences of the sociopolitical changes were felt in the 1953/54 season: the number of concerts was reduced by almost a third compared to the previous season and the choir barely performed at all, while the institution abandoned guest performances, neglected the archive and had less money for the purchase of printed performance materials.

The financial crisis coincided with a reorganisation of the institution. In January 1953, when the principle of self-management began to be applied to the educational, cultural and the social fields, the leadership of the institution was taken over by an Administrative Board. Elected by the workers' collective, the Administrative Board became the supervisory body of the Artistic Board and the management of the Philharmonic. After the reorganisation of the institution, the new Artistic Board was made up of conductors, the director and a representative of both ensembles. The new social order thus placed the organisation and hierarchy of the Philharmonic in a situation where the Artistic Board was formally subordinated to collective decision making. However, Škerjanc and the new Artistic Board soon reinstated the former hierarchy, in terms of both substance and form. At the end of the 1953/54 season, the Artistic Board accepted new proposals: the majority of the programme would be made up of works from the standard repertoire (the ratio between standard repertoire and "other" works being 60 minutes to 20 minutes), the concerts would take place within the framework of three new subscription series, and the selection of domestic works would be left entirely to the conductors. Škerjanc presented the new programme policies in the daily newspaper as many as three times. He attributed the greatest part of the blame for the fall in the number of subscribers to overly long and poorly conceived programmes, as well as to "experimentation" in contemporary music.

It seems that, at the end of the 1953/54 season, Škerjanc found himself in a position where he began to intensively ask himself where and how the artistic leadership of the institution should develop. He found the solution in the tried and true model of European symphonic orchestras, with a focus on works from the established repertoire, performed in concert programmes determined a year in advance. With the programme and organisational vision of the Philharmonic clear to him, Škerjanc was undoubtedly prepared for public confrontation. This, however, never eventuated.

POVZETEK

Razprava odpira vprašanja, povezana z delovanjem Slovenske filharmonije v prvih letih od ustanovitve po drugi svetovni vojni, in sicer vprašanja njene kulturne politike in poslanstva, ki ju je uresničevala v povojnem času. Delovanje te institucije je po eni strani predstavljalo nadaljevanje tistih glasbenoestetskih izhodišč, ki so se izoblikovala v drugi polovici 30. in v začetku 40. let prejšnjega stoletja,

obenem pa so jo zaznamovale nove družbeno-politične okoliščine, v katerih je bila ne nazadnje ustanovljena. V prvih letih delovanja Slovenska filharmonija ni kazala izoblikovanih umetnostnih in organizacijskih smernic. Idejo kolektivizma, ki je prežemala vse pore takratnega družbenega in kulturnega življenja, je bilo mogoče močno čutiti tudi v njenem delovanju. Prvi upravitelj (Kozina) je krmaril med pričakovanim in hotenim, drugi (Škerjanc) pa je imel odločujočo vlogo pri obli-

kovanju programskih smernic inštitucije. V času Škerjančevega delovanja v vlogi upravitelja, ko je vodstvo iskalo strategije programske politike, so se vzporedno odpirala vprašanja vpliva, interesov in razprtij med stanovskimi društvi in Filharmonijo. Načenjala so tako organizacijska vprašanja Zavoda (pričakovanja Društva glasbenih umetnikov Slovenije so se uresničila z odcepitvijo Koncertne

poslovalnice od Filharmonije) kot programske politike (Društvo slovenskih skladateljev je želelo oz. skušalo vplivati na program oz. delež del slovenskih skladateljev, ki naj bi jih Filharmonija vključevala v svoje sporede). Tako se izkaže, da so bolj kot nove družbeno-politične okoliščine, v katerih je Filharmonija nastala, v ozadju njenega delovanja odmevala vprašanja stanovskih interesov.

UDK 784.071.1Jež
DOI: 10.4312/mz.50.1.63-76

Larisa Vrhunc

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Vplivi evropske avantgarde na odnos med literaturo in glasbo v delih Jakoba Ježa

Influences of the European Avant-Garde on the Relationship between Literature and Music in the Works of Jakob Jež

Prejeto: 14. marec 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 14th March 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Jakob Jež, vokalna glasba 2. polovice 20. stoletja, izbira besedila

Keywords: Jakob Jež, vocal music of the 2nd half of the 20th century, choice of text

IZVLEČEK

Vokal je najljubši instrument Jakoba Ježa, zato se je srečeval tudi z vprašanjem izbire besedila in načinov njegovega obdelovanja. V zgodovini se je odnos skladateljev do literature spreminjal, veliko inovativnih rešitev pa je ponudilo obdobje povojne avantgarde. Odsevi teh dogajanj so opazni tudi v Ježevi vokalno-instrumentalni glasbi.

ABSTRACT

One of Jakob Jež's favourite instruments is the vocal; he has therefore dedicated much of his time to the selection of textual material and its incorporation into his music. Composers' attitude towards literature has been changing throughout history, with the post-war avant-garde period offering many innovative solutions, which is also reflected in the vocal and instrumental music by Jakob Jež.

Vprašanje povezovanja med besednim in glasbenim je bilo v različnih obdobjih zgodovine zahodnoevropske glasbe bolj ali manj pomembno. Posebej relevantno se zdi v času avantgarde, ko se je pahljača odnosov izrazito razprla. Premene, ki se manifestirajo v avantgardi in kasneje, so posledica zgodnejših premikov, predvsem s preloma 19. v 20. stoletje. Posebej intenzivno se z omenjenim vprašanjem soočajo skladatelji v delih, ki vključujejo vokal.

V slovenskem merilu se je do sedaj problematike najpobširneje lotil mesečnik *Literatura*: v prvih dveh številkah letnika 2004 prinaša več sestavkov, namenjenih premisleku o odnosu med literaturo in glasbo. V ediciji so zbrani tako muzikološki kot literarno-teoretski prispevki, pa tudi odgovori nekaterih skladateljev vokalne in vokalno-instrumentalne glasbe na urednikova vprašanja; med njimi je tudi zapis¹ Jakoba Ježa.

Jež sodi med skladatelje z obsežnim opusom za različne vokalne zasedbe. Razloga za to sta vsaj dva: srečanje z glasbo Marija Kogoja in intenzivna pedagoška dejavnost. Iz urejanja Kogojeve zapuščine in izvajanja v njej odkritih samospevov je izrastlo plodno sodelovanje s številnimi pevci: poleg žene, sopranistke Olge Jež, skladatelj omenja še Evo Novšak ter Sama Vremška.² Poučevanje, najprej na Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani, nato pa vse do upokojitve na Pedagoški akademiji v Ljubljani, je pomenilo stalen stik z otroško pesmijo in otroškimi ter mladinskimi zbori - predvsem prek nekdanjih študentov, ki so spodbujali nastajanje novih del. Z njegovo pedagoško angažiranostjo je povezano tudi dolgoletno urejanje revije za glasbeno vzgojo *Grlica* - v njej je do leta 1988, ko je prenehala izhajati, izdal 63 svojih voklanih skladb za različne zasedbe.³ Tej osnovi se pridružuje še dolgoletno druženje z zborom APZ Tone Tomšič.

Skladatelj se je moral ob intenzivnem ukvarjanju z vokalom vedno znova soočiti z vprašanjem sobivanja literature in glasbe. Pri tem se odpirata dva problemska sklopa: vzgibi za izbiranje prav določenih besedil in načini vključevanja izbranih literarnih del v glasbeno celoto, oziroma zamejitev vlog ene in druge zvrsti umetnosti.

1. Izbrati besedilo

Za razumevanje problematike izbora besedila ne moremo mimo kratkega pogleda v zgodovino odnosov med literaturo in glasbo.⁴ Od izhodične točke, v kateri sta bili obe veji umetnosti neločljivo povezani v eno, je dinamika odnosa najprej zanimala v drugo skrajnost: v srednjeveških večglasnih motetih sobivata glasba in besedilo popolnoma brez povezav. Postopno vračanje proti izhodišču je mogoče zaznati s pojavom madrigalizmov in nato glasbene retorike. V samospevih 19. stoletja je razmerje med literaturo in glasbo intenzivno, pa vendarle nekoliko nenavadno, saj »dobri in slabi skladatelji uglasbljajo dobre in slabe pesmi, pri tem pa za končno estetsko kvaliteto samospeva očitno ni odločilna tudi umetniška vrednost izbranega besedila.«⁵ Podobno razmerje je mogoče opazovati v opernih libretih.

1 Jakob Jež, »V ekspresionizmu sta beseda in glasba eno«, *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 93–98.

2 Povzeto po predstavitvi skladatelja v reviji Glasbene mladine Slovenije *Glasna* 44, št. 5 (2013): 27.

3 Mitja Gobec, »Jakob Jež – vokalni skladatelj in prijatelj«, *Glasna* 44, št. 5 (2013): 28.

4 Obširnejši pregled ponuja članek, objavljen v omenjeni številki *Literature*. (Gregor Pompe, »Literatura in glasba – večni nesporazum?«, *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 44–63).

5 Pompe, »Literatura in glasba«, 52–53.

V prvi polovici 20. stoletja so se prek Wagnerjevega vpliva na francoske simboliste pomembne spremembe zgodile najprej na področju literature, saj je prišlo do postopnega zanikanja semantike in »muzikalizacije poezije«. Ta naj bi nastajala spontano, s pomočjo podzavestne ustvarjalnosti. Najbolj znano tovrstno delo je *Ursonate* Kurta Schwittersa, v njej so nepomenski zlogi in fonemi kot najmanjši delci jezika urejeni s pomočjo glasbeno-formalnih postopkov.

Po drugi svetovni vojni so skladatelji avantgarde začeli prestopati meje med posameznimi umetnostmi in nabor možnosti za izbiro materiala, ki lahko služi kot besedilo, se je širil v več smeri. Ob komponiranju za glas je vedno potrebno upoštevati dejstvo, da pevec za vokalno artikulacijo potrebuje besedilo, kateremu se mora glasba podrediti. Za glasbo, ki naj bi govorila z izključno sebi lastnimi sredstvi, so tako uporabni le »negovoreči« instrumenti, zato je v času avantgarde nastajalo razmeroma malo vokalnih del. V tistih, ki vsebujejo tudi glasove, pa opazimo katerega od postopkov za nevtraliziranje semantične ravni besedila. Prva možnost take nevtralizacije je uporaba zvočne poezije, torej literarne predloge z naborom zlogov po principu zvočnosti in ne pomena. Druga možnost je izbrati še vedno semantično poezijo ali prozne fragmente, vendar pa »politično nekorektne«, provokativne, zaradi česar je pozornost (pogosto tudi v kombinaciji z načinom glasbene obdelave) preusmerjena na širši kontekst. Tak primer je *Il canto sospeso* Luigija Nona, besedilo govori o grozotah v koncentracijskih taboriščih, in to Nemcem v času, ko so bili spomini še sveži. Tretja možnost je, da teksta ni – zvočni rezultat je podoben uporabi zvočne poezije, vendar je postopek drugačen: v tem primeru ne gre za uglasbitev poezije, ampak »semantično osvobodjeni jezikovni material postane predmet imanentno glasbene obdelave«.⁶ Najbolj izpostavljen primer sta skladbi *Aventures* in *Nouvelles Aventures* Györgyja Ligetija, ki sta kot zgoščeni operi, v katerih se trije pevci in sedem instrumentalistov dramatsko soočajo, vendar brez narativne podlage: uporabljeni so samo nepomenski zlogi, posamezni samoglasniki in soglasniki ter ozvočene akcije, s tem pa se lingvistična logika spreminja v imanentno glasbeno. Zadnja skupina novosti pri izbiri besedila je, da ga nadomesti gib. Razvoj bi lahko zasledovali prek Kaglovega »instrumentalnega teatra«, v katerem skladatelj od instrumentalistov zahteva, da producirajo zvok z odrsko prezenco, ta pa je prav tako pomembna kot zvok sam. Rezultat predpisanih zvočnih gest je včasih dodaten zvok (ustvarjanje zvoka iz teatra), drugič spet gre za vizualizacijo dramatskega naboja med izvajalci (ustvarjanje teatra iz zvoka).⁷ Še korak dlje je šel po letu 1968 Dieter Schnebel: v nekaterih delih tega obdobja se izvajalci prosto gibljejo in vokalizirajo izven vseh konvencij, pri čemer med seboj gradijo različne tipe psiholoških in socialnih komunikacij. Zanj sta glasba in telo intimno povezana.⁸

Že bežno poznavanje glasbe Jakoba Ježa nam pove, da ga dosežki avantgarde niso povsem obšli. Z evropsko glasbo je bil v stiku že med drugo svetovno vojno, takrat sicer samo posredno, z naročanjem not in branjem nemških časopisov, je pa s svojimi

6 Pompe, »Literatura in glasba«, 58.

7 Paul Attinello, »Mauricio Kagel«, v *The New Grove Dictionary of Music*, Stanley Sadie, ur., obiskano 22. 11. 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/subscriber/article/grove/music/14594?q=Mauricio+Kagel&search=quick&pos=1&start=1#S14594.2>.

klavirskimi⁹ skladbami že leta 1951 sodeloval na 2. Mednarodnem srečanju študentov v Münchnu.¹⁰ Tudi kasneje je poskušal čim intenzivneje spremljati evropske tokove, predvsem v povezavi z Darmstadtom in Varšavsko jesenjo.

Nekatere odgovore na vprašanje o načinih izbiranja besedil ponuja Jež sam, ko navaja, da je v mladih letih sodeloval z avtorji *Pesmi štirih* na recitacijskih nastopih kot pianist in mu je postala njihova beseda domača.¹¹ V knjižici zgoščenke *Samospevi*¹² je še natančnejši: »Zadnja dva spleta [iz zbirke samospevov Ed. DSS 1431] sta uglasbena na besedila Janeza Menarta, pesnika, ki mi je po klenosti izraza precej blizu. Že pri prvih stikih z vokalom sem iskal pesniške podobe, ki sugerirajo vsaj rahlo glasbeno odslikavo. V Menartovih stihih sem jo našel v razvidni obliki.« Meni, da »tekst skladatelja lahko inspirira in motivira, da ustvari novo lepoto ali da povzdigne vsebinsko (sporočilno) bistvo pesmi«¹³, včasih pa, nasprotno, »skladatelj nosi v sebi določeno idejo za skladbo, ki jo izbrani tekst sproži«¹⁴. O posebnem odnosu do vokala in slovenščine priča izjava: »Pred dobrim stoletjem so naši predniki iz tedaj prevladujočega vokala prav hlepeli, da bi se nam odprla še rajska vrata instrumentalna. Sedaj, ko se je to že dodobra zgodilo, bi se nam kazalo nemara spet bolj okleniti vokala, posebej tistega, ki povzdiguje domačo besedo.«¹⁵

Jež nabor besedil prilagaja žanrom: v samospevih uglasblja predvsem Menarta in Murna, pa tudi Kocbeka, v skupino samospevov pa lahko uvrstimo tudi *Dve arii* za glas in klavir na besedilo Antona Tomaža Linhart. V otroških pesmih srečamo bolj ali manj poznano otroško poezijo slovenskih pesnikov in pesnic - nekatere pesmi bolje poznamo v drugačnih uglasbitvah -, številčno pa izstopa sicer malo znana Dragica Sojer. Nekaj besedil je spisal tudi sam ali pa zajema iz zakladnice ljudske pesmi - samo besedilo, največkrat izštevanke (predvsem s Tržaškega) ali otroške pesmi. Podobno velja za mladinske oziroma ženske ter moške zборе, le da v primeru uporabe ljudskega gradiva pogosto obdeluje ljudsko melodijo in besedilo hkrati; nabor pesnikov je podoben, le v moškem zboru *Ternek* se pojavi hudomušna pesem Pavla Knobla, domnevnega avtorja prve prave slovenske pesniške zbirke iz leta 1801. V literaturi za mešane zборе je veliko obdelav ljudskih pesmi, z nekaterimi zbori pa posega po zelo inovativnih besedilih; tako delo *Ad astra* vsebuje latinske reke, *Bukolika za Gallusa* je prepletanje izmišljenih zlogov in fonemov, razen na mestih, kjer zazveni ime Iacobus Gallus Carniolus, prav tako *Farinelli*, kjer zgodbo o pevcu v angleščini prebira recitator, zbor pa ga spremlja s ponavljanjem z recitacijo pomensko povezane besede, zloga, vokala. Nevtralni zlogi in fonemi so prisotni tudi v delu *Musica noster amor*, tokrat kot rezultat filtriranja soglasnikov iz latinskega teksta. Drzne literarne predloge in ljudska besedila kot dva skrajna pola lahko razumemo, če upoštevamo, da so nekatera dela nastajala za amaterske zборе, pogosto z nenotalnimi pevci, druga pa za vrhunske izvajalce, kot je APZ Tone Tomšič.

9 Seznam Ježevih del na SIGIC-ovi spletni strani, obiskano 12. 11. 2013, <http://www.sigic.si/?mod=search&action=avtor&id=93>. Razvidno je, da se njegov opus začne s klavirskimi deli (dve sonatini in dve otroški suiti ter zbirka osmih skladb *Mali popotnik*). Prva vokalna dela so nekateri samospevi, kar sovпада z urejanjem Kogojeve zapuščine, 1961 pa je začel za tisk pripravljati tudi prvo zbirko skladb za različne instrumente, *Zimsko pravljico*.

10 Tadeja Osredkar, »Otroško srce Jakoba Ježa« (diplomsko delo, Univerza v Mariboru, 2012), 7.

11 Jež, »V ekspresionizmu«, 93.

12 Jakob Jež, knjižica zgoščenke Ars Slovenica, *Samospevi*, Društvo slovenskih skladateljev, 1999.

13 Jež, »V ekspresionizmu«, 95.

14 Jež, »V ekspresionizmu«, 96–97.

15 Jakob Jež, predgovor k zgoščenki Ars Slovenica, *Trgatev*, Društvo slovenskih skladateljev, 2005.

Glede na dejstvo, da kantate predstavljajo najkompleksnejši del Ježevega ustvarjanja za vokal, nabor besedil za to zvrst »izkazuje 'svetovljansko širino', saj sega od srednjeveških mitskih vsebin«¹⁶, med njimi začetkov slovenske besede v *Brižinskih spomenikih*¹⁷ in večjezični ljubezenski pesmi Oswalda von Wolkensteina v *Do fraig amors*¹⁸, prek uglasbitve po petih ključnih, z lovom povezanih besed iz davno izumrlih jezikov Sumercev, Majev in Hetitov v *Caccii barbari* in perzijske srednjeveške poezije v *Odsevih Hajamovih stihov* do nepovednih kombinacij imen zodiaka, planetov, naslovov starih astronomskih razprav in zvezdoslovnih pojmov v različnih evropskih jezikih (*Pogled zvezd*¹⁹) ali vokalne miniature brez besedila (*Pogled narave*²⁰).

Jež poleg bolj znanih sodobnih in (s kulturno zgodovino Slovencev povezanih) starejših avtorjev izbira tudi med ne-antologijskimi, kot so Miha Klinar, Danica Sojer, Branko Rudolf, Slavko Jug, ali tistimi, ki so bolj prepoznavni po svoji prozi, npr. Pavle Zidar. Kadar ne najde ustreznega teksta, ga napiše sam, rad uporablja tudi latinska besedila in besedila ljudskih pesmi, tudi kadar ne gre za obdelavo ljudske melodije. Večinoma izbira med slovenskimi avtorji, kar Marko Vatovec razume kot »ljubezen do domačega jezika, ki usiha – poskušajte se spomniti kakšne umetne slovenske zborovske skladbe, ki je nastala v zadnjih treh letih, zelo verjetno boste ugotovili, da ni napisana v slovenskem jeziku.«²¹

Z izbiro besedil se ozira k širšim temam, predvsem ga zanimajo narava, človečnost, narodova kultura, domovinskost, domačija, domačnost in še posebej ljudsko izročilo.²² Posebej v njegovih zborih je opaziti igrivost, veselje, šalo in nepatetično pripovedovanje o življenjskih resnicah, vendar se po mnenju Loparnika »te, za Slovence komaj verjetne lastnosti nikoli ne sprevržejo v glumaške marnje.«²³ Kljub temu, da je začel ustvarjati takoj po drugi svetovni vojni in bi bilo pričakovati njene odseve na politično angažirani ali subjektivni ravni, mu tovrstna besedila niso blizu.

16 Prav tam.

17 Borut Loparnik, predgovor k zgoščenki *Brižinski spomeniki*: »Brižinski spomeniki segajo po prvem staroslovanskem besedilu, s katerim se v 10. stoletju pričena slovensko slovstvo. Skladatelj je uglasbil večidel tiste odlomke druge izmed treh pridig, ki obsojajo moralno sprijenost in terjajo npravno življenje. Izbor sta očitno narekovala spoznanje, da je zlo med ljudmi večno ter zavest o moralnem zakonu človeštva, ki je tudi danes enako daljnje etično opozorilo. Vendar je odločala še druga, slovenska in docela glasbena pobuda, zaverovanost v kleni zven in pristne tančice starosvetne domače besede: Ježu je beseda vselej zvok (zvok njene dikcije, zlogov, glasovnih prvin, ki more prerasti v idejo in tkivo dela). Prav zato se Brižinski spomeniki oklepajo malo razumljive govorice [...] Patina besedišča in moč davne npravstvene volje narekujeta epsko [...] pripoved.« (Jakob Jež, *Brižinski spomeniki*, ZKP RTV Slovenija, 1991).

18 V partituri ponudi skladatelj to pojasnilo: »Oswald [...] je prepotoval mnoge dežele ter za sporazumevanje uporabljal kar deset jezikov; med temi je bila gotovo tudi slovensčina, kar je razvidno iz njegovih pesnitev. V kasnejših letih je bil v službi cesarja Sigismunda, ki je imel za ženo Celjanko Barbaro. Za slovensko literarno zgodovino ni nepomembno, da je v svoje večjezične pesmi sprejel tudi slovenske besede, vsega okrog 43, ki veljajo za prve zapisane in objavljene slovenske ljubezenske stihe. V tu uglasbljeni *Do fraig amors* je kakih 15 slovenskih besed, ki jih imamo lahko za jedro te ljubezenske pesmi [...] druge besede so nemškega, francoskega oziroma provansalskega, italijanskega, flamskega, latinskega in ogrskega izvora.« (Jakob Jež, *Do fraig amors*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1969).

19 Loparnik, knjižica *Brižinski spomeniki*: »[...] vse to je hkrati vokalna zvočna snov in vir razpoloženskih utrinkov, ob katerih se razrašča skladateljevo prisluškovanje vesolju.«

20 Prav tam: »Nepomenski zlogi ter med njimi besedi »dan« in »san« so z mnogimi tančicami pevske artikulacije vred poglobitno barvno gradivo [...]«.

21 Marko Vatovec, »Nekaj misli o glasbi Jakoba Ježa« (knjižica k zgoščenki *Ars Slovenica*, *Trgatev*, Društvo slovenskih skladateljev, 2005).

22 Jože Fürst in Borut Loparnik, »Nekaj misli o glasbi Jakoba Ježa« (knjižica k zgoščenki *Ars Slovenica*, *Trgatev*, Društvo slovenskih skladateljev, 2005).

23 Prav tam.

Omenili smo že, da Jež izbira tako »antologijske« avtorje kot tiste, katerih pesmi so mu pač »zazvenele«. Ob tem se je vredno vprašati, kako pomemben sploh je tekst za kvaliteto glasbene celote. Že ob pogledu v zgodovino samosppeva in opernih libretov se je namreč pokazalo, da neposredne povezave med kvaliteto literarne predloge in njeno uglasbitvijo ni. Pompe se sprašuje, zakaj nekateri skladatelji (za primer vzame Lebiča) vseeno čutijo potrebo, da besedila skrbno izbirajo in se odločijo za prav določenega pesnika in poezijo.²⁴ Lebič v sestavku o sebi nehote odgovori tudi v imenu Ježa in številnih drugih:

»Že izbiro besedila za uglasbitev štejem med težko razložljiv proces ustvarjanja. Najprej je potrebna resonanca, soodmevnost med pesnikovim in mojim osebnostnim jedrom. Potem pa se že razlikujemo. Ene pritegujejo kontrastna, vsebinsko nasičena, klasično oblikovana dela, sam pa stopam v literarno soigro predvsem s takimi, ki so prostorsko, oblikovno in vsebinsko odprta. Sledim notranji vsebini, duhovnemu ozadju besedila, ki ga želim prevesti v kolikor mogoče avtonomno glasbeno govorico.«²⁵

Vredno bi bilo razmisliti tudi o Berievemu mnenju, da »ni besedil, ki bi jih uglasbljali, ampak le vokalna dela, v katerih se vse pomenske ravni (vključno z verbalno) sestavijo in definirajo ekspresivno unikatnost tega dela.«²⁶ Ježu se zdi, »da so prav zapletene vsebine tekstov manj primerne za uglasbitve«. Manj zapletena vsebina besedila, ki ponudi le izhodišče, verjetno dopušča glasbi, da sledi sebi lastni logiki. »Težko je reči, kaj v takih primerih daje več: velika glasba drobnemu tekstu ali narobe.«²⁷

Primož Čučnik²⁸ razmišlja o glasbenem v poeziji kot literat. Ugotavlja, da ima vsaka poezija pomen in je v njej prisotna različna stopnja glasbene pod-komponiranosti, ne glede na njeno obliko, prisotnost ali odsotnost rim ali drugih parametrov.²⁹ Razvidno je torej, da se obe umetnosti, utopničnosti marsikateri ideje o obliki sobivanja navkljub, vztrajno »iščeta».

2. Uporabiti izbrano besedilo

Po odločitvi o vsebini oziroma obliki besedila je potrebno premisliti o različnih načinih uporabe le-tega. Začnimo s pogledom v evropsko preteklost in sedanjost.³⁰

V začetnih obdobjih razvoja glasbe si vprašnja odnosov med besedo in glasbo ni bilo potrebno zastavljati, saj je bilo oboje med seboj še neločljivo povezano; prav tako ne v srednjem veku, ko sta umetnosti v glasbenih delih sobivali ena mimo druge. Tonsko slikanje (glasbene geste, ki posnemajo pomen besedila dosledno ali figurativno) predstavlja prve poskuse povezati semantični ravni obeh umetnosti. Korak naprej je glasbena retorika v tesni povezavi z naukom o afekti: glasba naj ne bi nosila verbalnih

24 Pompe, »Literatura in glasba«, 61.

25 Lojze Lebič, »Med besedi in glasbo – vedno se bosta iskali,« *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 82.

26 Mila De Santis, »Organizzare il significato di un testo: Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio«, RILM Abstract, obiskano 15. 11. 2013, <http://ehis.ebscohost.com/ehost/detail?vid=5&sid=cf4b22a1-f672-47c0-9412-33b07ea7afdd%40sessionmgr4004&hid=4211&bdata=jmxhbm9c2wmc2l0ZT1laG9zdC1saXZl#db=rh&AN=2012-04715>.

27 Jež, »V ekspresionizmu«, 96.

28 Pesnik, prevajalec, esejist in literarni kritik; urednik revije *Literatura*.

29 Primož Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, *Literatura* XVI, št. 151&152 (2004): 4–5.

30 Tudi ta pregled je deloma povzet članku G. Pompeti v reviji *Literatura*.

pomenov, ampak naj bi uglasbljala čustva, ki jih vsebuje literarna predloga. Opazujemo tudi prehod iz polifonije v homofonijo, da bi bila povezava z besedilom razumljivejša.

S prestopom v 19. stoletje, ki je prineslo postopno emancipacijo instrumentalne glasbe in jo celo povzdignilo pred voklano, se je spremenil tudi glasbeno-estetski diskurz. V tej smeri je Wagnerjev trud, da bi se besedilu približal s pomočjo glasbeno imanentnih sredstev, izhajajočih iz Beethovnovih kompozicijskih prijemov v simfonijah, logično nadaljevanje razvoja in hkrati paradoks, saj se literarnemu približa prav prek oddaljevanja od literarne logike.

V začetku 20. stoletja je potrebno omeniti par Schönberg – Schwitters: oba sta reševala problem umanjkanja semantične ravni v »svoji« umetnosti s prestopom v drugo. Schönberg se z odpovedjo tonal(itet)nosti odpoveduje tudi dotedanjim postopkom oblikovanja glasbene forme, zato oporo najde v strukturi uporabljene literature, Schwitters pa se ob pesnjenju s fonetičnim materialom brez semantičnega pomena odpoveduje literarni oblikovni logiki in se zato zateče h glasbeno-formalnim postopkom. Ti poskusi so kal razvoja, kot ga opazujemo v drugi polovici prejšnjega stoletja. Spodbudili so razmah zvočne poezije in vključevanje fonemov v glasbeni material.

Po 2. svetovni vojni so posebej predstavniki avantgardnih gibanj še bolj intenzivno iskali kreativne spodbude v drugih zvrsteh umetnosti. Kar se tiče uporabe izbranega materiala, lahko rešitve umestimo v tri glavne skupine: (1) semantično osvobojeni jezikovni material postane glasbeni material in je obdelovan z enakimi kompozicijsko-tehničnimi postopki kot vse druge vrste in oblike glasbenega materiala; (2) besedilo (ali več besedil) s semantičnim pomenom razpada na manjše dele, od katerih vsak postane predmet obdelave s pomočjo glasbeno-kompozicijskih postopkov in s tem kot celota postane nerazumljivo; (3) iskanje analogij med jezikom in glasbo pripelje do tega, da se na glasbo aplicira jezikovna logika oz. se jezikovna predloga »prevaja« v glasbo.

Najbolj očiten predstavnik prve skupine sta Ligetijevi deli *Aventures* in *Nouvelles aventures*. Skladatelj je jezik reduciral na tisto, kar je v njem glasbenega. Kadar se pojavljajo pomenske kombinacije glasov, so to le besede, ki v govoru ozvočujejo situacije, npr. 'hmmm', 'psst', 'ahaa!'. Lahko so izpisane s črkami, kot v naštetih primerih, drugod je v parituri akcija le poimenovana, npr. 'smeh', 'blebetanje'. Mestoma so združene v verige, tako kot zlogi ali posamezni glasovi. Ligeti uporablja tudi šepetanje, vendar gre pri tem le za še en zvočni fenomen, saj pomena ni mogoče razbrati, tudi kadar vsebuje besede. Z zlogi so ozvočeni tudi gibi protagonistov, npr. grozeči gib ali mehanični, 'urnemu mehanizmu podobni' gibi.

Večina tistih del, ki predstavljajo mejnike v razvoju pristopa k besedilu, sodi v drugo skupino. Omenimo le nekatera: Nonovo skladbo *Il canto sospeso*, Stockhausnovo *Gesang der Jünglinge*, Boulezov *Le marteau sans maître*, Berieva vokalna oziroma vokalno-instrumentalna dela, kot so *Sequenza III* (sam glas), *Visage* (glas in elektronika), *Laborintus II* (glasovi, ansambel in elektronika) ali Sinfonia (glasovi in orkester), Schneblovo *für stimmen* (... *missa est*). Vsem delom je skupno to, da sicer izhajajo iz besedila, ki je mestoma tudi razumljivo, v večjem delu skladbe pa ne. Nono je dosegel nerazumljivost zelo sistematično: med seboj je serialno povezoval tonsko barvo, tonsko višino in trajanje vsakega delca besedila. Tudi Stockhausen je delčke besedila, razcepljenega na besede, zloge in foneme, permutiral, serialno pa je urejal celo stopnjo

razumljivosti (1-nerazumljivo, 7- najbolj razumljivo). V Boulezovi skladbi lahko opazujemo proces transformiranja vloge glasu od popolnoma razumljivega, tradicionalnega načina podajanja besedila k stopnji, ko besedilo izgine, prav tako značilna vokalna barva. Pri tem je zanimivo, da besedilo ne postaja vse težje sledljivo, ker bi skladatelj posegal neposredno vanj, temveč transformacija poteka na ravni odnosa med glasom in ansamblom. Berio se je z glasom ukvarjal zelo intenzivno³¹ in pri svojem raziskovanju iznajdeval rešitve, ki bi jih lahko uvrstili v prvo in drugo skupino: v njegovih skladbah se pojavljata tako semantično osvobodeni jezikovni material brez literarne predloge (npr. *Visages, Sequenza III*) kot »komponiranje« tekstov (npr. *Sinfonia*). Pri tem ni uporabljal sistematičnega organiziranja parametrov, saj je menil, da taki sistemi skladatelja odvrčajo od njegovega primarnega glasbenega načrta, poslušalca pa od njegove primarno poetične odgovornosti do glasbe.³²

Značilni predstavniki tretje skupine so Globokarjeva ali Lucierjeva dela, ki izhajajo iz konceptov. Oba uporabljata govorno besedo s pomenom, ki pa jima je popolnoma nepomemben. Globokar besedilne predloge uporablja za postavitev konceptov, npr. v skladbi *Razlaga sanj*, v kateri se je oprl na gledališko igro Eduarda Sanguinettija in jo prek vmesnih stopenj (iskanje simbolov v besedilu in nato izumljanje glasbenih objektov, ki nadomestijo besedne) »prevedel« v glasbo, ali kot sredstvo za transformiranje barve instrumentalnega zvoka, kar je osnovna ideja cikla *Discours*. Lucier črpa ideje za svoje koncepte v raziskavah zvočnega okolja, posebej v normalnih okoliščinah ušesom neslišnih akustičnih fenomenov. V delu *I Am Sitting in a Room* je prebrano besedilo začetna točka, končna pa popolnoma nesemantičen skupek frekvenc, ki nastane kot rezultat ojačitve v prostoru.

Po pretežno narodnoprerebudnem obdobju so se v slovenskem prostoru v začetku 20. stoletja pojavili tudi skladatelji prave, neutilitaristične voklane glasbe, vendar pa so v raznolikosti vezi med glasbo in literaturo svoje zahodnoevropske kolege začeli dohitevati šele po drugi svetovni vojni; to lahko trdimo vsaj za skupino skladateljev, ki se je slogovno ozirala k avantgardi in med katere sodi tudi Jakob Jež.

Številni glasbeni publicisti in skladateljski kolegi se strinjajo, da je glasba Jakoba Ježa »vseskozi samosvoja«³³, »avtonomna, a pogosto v dialogu z drugimi umetnostmi – govorom, petjem in gibom. In ko kdaj slišimo, da je predvsem skladatelj vokalne glasbe, je to zmota. Človeški glas mu je samo najljubši 'instrument'«. ³⁴ Tako ne preseneča, da ga občasno tudi uporablja bolj kot instrument. V delih, ki sicer slonijo na poeziji, glas mestoma vzklika, kriči, šepeta in se še drugače oddaljuje od literarne predloge, tudi v povezavi z gibom (npr. udarec z nogo ob tla). Jakob Jež o tem vprašanju seveda razmišlja bolj izčrpno kot o vprašanju izbire literarne predloge. Meni, da je klasični postopek za uglasbljanje besedil »izbrati besedilo in ga nadgraditi z melodijo [...] pa si domisliti instrumentalno spremljavo. V nekaterih primerih pa nastane najprej glasba in šele nato sledi besedilo.«³⁵ Nato pa se je potrebno posvetiti izboru zastavljeni nalogi in besedilu primerne kompozicijske tehnike. Neponavljanje že znanega se mu vidi kot razvojni

31 Kot Jež je bil tudi Berio poročen s pevko (1950–1964). Za njen glas so nastajala vokalna dela v poznih 50. in 60. letih.

32 George W. Flynn, »Listening to Berio's Music«, *The Musical Quarterly* 61, št. 3 (1975): 383–384.

33 Mirjam Zgavec, predgovor k zgoščenki *Samospevi*.

34 Lojze Lebič, »Jakobu!«, *Glasna* 44, št. 5 (2013): 28.

35 Jež, »V ekspresionizmu«, 94.

imperativ nadaljevanja zgodovine, zato mu je pomembna »izvirnost teksture skladbe, ki jo je – priznajmo – lažje doseči v kompliciranih relacijah dodekafonije kot z dostopnejše (a že močno izkomponirane) (pan)tonalne osnove.«³⁶ Do kompozicijskih postopkov, ki jih uporablja pri uglasbitvah preprostejših del, se ne opredeljuje, posveti se predvsem temu, kar lahko najdemo v kantatah:

»Ker me zlasti v vokalu ni pritegnila doslednost kakega običajnega 12-tonskega »odštevanja«, sem se v delu svojih raziskujočih nagnjenj podal raje v transformiranje zvoka. To pomeni, da se na primer določen vokal postopoma preobraža v drugega ('a' v 'e' ...) ali ko ohranjamo obliko nastavka ustne votline (za na primer A) pa artikulacija 'sili' k drugemu vokalu, da nastanejo zanimivi nenavadni zvoki. Veliko sem razmišljal, kako vse to zapisati [...] Ti postopki pomenijo odhajanje glasbe iz vokalnega, besednega v svet fonemov in simbolnega.«³⁷

Razmišlja tudi o vlogi in »opravičljivosti« obsežnega dela svojega opusa, preprostih stvaritev za otroke in ljubiteljske sestave. Zdi se mu, da je skladatelj danes pred nenehno dilemo, na kakšen način pristopiti k uglasbitvi besedila, saj se mora odločati med povezanostjo »z izrazjem domače besede in zgodovine ter pesniške besede« in snovanjem glasbe »iz čistih fonetičnih (zvočnih) lastnosti, se pravi zvok človeškega glasu: iz-glasbiti in ne le semantično u-glasbiti«. Dilema je torej: »ali služiti (poenostavljeno) realnosti ali abstrakciji.« Sledi pojasnilo:

»Blizu sta mi oba svetova. Po skladateljskem naporu ni eno lažje od drugega, ali da bi eno delal nekoč in drugo sedaj. Še vedno pišem pesmice za najmlajše in po najboljših močeh obdelujem ljudske motive, kjer je dostopnost mnogim preprostim ljubiteljem sestavni del naloge (s tem delom sem bliže zemlji), hkrati pa mi hodijo po glavi pravcate abstrakcije (višave), kjer se besede in pojmi razblinjajo ali postanejo le simboli ...«³⁸

Tudi po Ježevem mnenju primerna glasba lahko znatno okrepi podobo teksta. Nakaže načine, na katere se izkazuje njegovo »poistovetenje z vsebino besedila, ki je tako rekoč iz-narekovalo kompozicijsko obliko(vanost) (samospevi, zbori, kantate). Ponekod je tekst narekoval celo podaljšek nakopičene energije s fizično demonstracijo (*Umetnost in regrat* [...]) ali dogajanja tako ali drugače vizualizira ([...] *Stric* [...] *Razglednica*).« Kadar se odloči za abstraktnejše postopke, predvsem v kantatah, »se besede in pojmi razblinjajo ali postanejo le simboli (*Pogled narave* - stvarni sta le dve besedi: San, dan; *Pogled zvezd* – zvezda v več jezikih, zodiak, naslovi traktatov o zvezdoslovju,

36 Jež, »V ekspresionizmu«, 95.

37 Prav tam.

38 Jež, »V ekspresionizmu«, 96–97. Misel o zemlji in višavah se v skoraj enaki obliki pojavlja že prej, npr. v intervjuju v reviji Rast, ki jo povzema tudi Mirjam Žgavec v zaključku svojega sestavka ob zgoščenki *Samospevi*: »Zame je oboje pomembno, biti vezan na zemljo in potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor.« V razmišljanju o seganju po ljudski pesmi isto misel pove še drugače: »Naj pripomnim, da so v mojem skladateljskem delu po ustvarjalnem hotenju (naporu) obdelave ljudske pesmi docela enakovredne bolj razviti, iščoč poanti [...]. V primeri rečeno, s preprostim človekom teče pogovor drugače kot z učenjakom. Tudi v glasbi skušam ohranjati in združevati oba pola.« (Jež, komentar k skladbama *Dve narodni* na zgoščenki *Samospevi*.)

klici k zvezdam »³⁹, v samospievih pa je »iskal pesniške podobe, ki sugerirajo vsaj rahlo glasbeno odslifikavo.«⁴⁰ Loparnik zapiše, da je pri delu z vokalom Jež začel ločevati dva pristopa, prvi je »uglasbitev vokala«, pri tem se skladatelj osredotoči na glasbeno izražanje pesnikovega sporočila, drugi pa »uglasbitev ideje«⁴¹. Pri slednjem išče ideji ustrezajoče foneme; v takih delih na idejno izhodišče navadno pokaže že naslov.⁴² Ne glede na pristop se Jež nikoli ne zateka k poenostavljanju. Priznava, da se je bojeval »z zelo naježenim kritičnim čutom, ki mi ni dovoljeval dati iz rok običajne rešitve, dosegljive iz šolskih znanj (harmonske šablone, figuracije ipd.) Skratka, substanca kompozicije je morala biti v sebi izvirno utemeljena.«⁴³

Nadaljnja Ježeva pojasnila se nanašajo na določene skladbe, predvsem samospreve, in načine sodelovanja med besedilom in izbranimi kompozicijskimi rešitvami. V Menartovih stihih je našel možnost za tonsko slikanje, »zlasti v pesmih *Zadnja ptica* – dvotonski gib navzdol, *Krhko listje* – kratki toni kot deževne kaplje itn.«⁴⁴ Gre za opravičljivost zasnove oziroma asociativnost glasbenega izhodišča, ki postane navadno rdeča nit za vso zgradbo skladbe.« Pojasni tudi glasbeno logiko pri *Dveh narodnih*, »kjer je melodiji dodan drugi glas in seveda klavirska spremljava. Slednja daje ljudski melodiki koncertno »težo« in s tem možnost razživete umetniške interpretacije.«⁴⁵ Po prvih delih, ki so nastala za klavir in nato glas in klavir, ga je »zamikalo obarvati pesniško občutje z izborom različnih instrumentov. Za približek *Trem Murnovim pesmim* sem izbral (poenostavljeno) veselo flavto in otožno violo«⁴⁶. Tri Kocbekove⁴⁷ naj bi utelešal/a idilični rog in sferična harfa. Itn.«⁴⁸ Samospjev *Gozdni odmevi* sodi – skupaj z *Morskimi odmevi* – v skupino del z literarnim izhodiščem, ki ga Jež izdelava z lepljenjem drobcev besedil različnih avtorjev in nekaj svojih verzov ali besednih kombinacij v asociativno celoto; v njem si

»ideja uglasbitve poišče primerno fonemsko oziroma besedno (pojmovno) gradivo – je blizu gozdni oziroma lovski tematiki, le da gre tu manj za zunanjo opisovalnost in igrivost, tembolj pa za ponotranjeno izraznost, ki je kot dialog s skrivnostjo gozda. Po začetnem fonetičnem približevanju gozdnim zvokom sledi dvogovor s tolažilnim prebliskom odmeva, ki ga išče pesnikov verz«,

v *Pogledu lune* se navezuje na Wolfov samospjev, katerega besedilo se prav tako nanaša na luno, vendar je Ježovo delo zastavljeno kot »'opis' pogleda šestih morij in

39 Jež, »V ekspresionizmu«, 96–97.

40 Jež, knjižica k zgoščenki *Samospievi*.

41 Podobno formulira razmišljanja o svojem delu Lebič (»Med besedo in glasbo,« 84): »Sam se pri uglasbitvah odločam med dvom: Za način, pri katerem glasba besedilo dopolnjuje, ko ostaja le-to v ospredju, ... (Požgana trava)... in drugače, kadar glasba besedilo pojasnjuje, ko besedilo stopa v ozadje, njegov notranji in zunanji svet pa prevzema glasba ... (Ajdna)«.

42 Borut Loparnik, »Sedem vprašani Jakobu Ježu za sedem zborovskih let,« *Naši zbori*, št. 3–4 (1988): 71–72.

43 Prav tam.

44 Isti deli omenja tudi v sestavku v reviji *Literatura*: »let *Zadnje ptice* spremlja dvotonski motiv z mordentom oziroma trlcem v sosednjo visoko-nizko, to je značilno za vso skladbo; škrebkanje dežja po krhkem listju je 'utemeljeno' z nizi odskakujočih klavirskih (stacc.) tonov [...] Iskanje umirjenosti v Kovičevi *Uspavanki za hčerko* je odzvanjano v čisti intervaliki (kvarte, kvinte)«. (Jež, »V ekspresionizmu«, 93.)

45 Jež, knjižica k zgoščenki *Samospievi*.

46 V knjižici k zgoščenki *Samospievi* pri Murnovih pesmih omenja 'svetlo' flavto in 'temno' violo, Murna pa imenuje 'poeta otožnosti'.

47 Jakob Jež, *Noč utripa - 3 Kocbekove pesmi*, Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1964.

48 Jež, »V ekspresionizmu«, 93.

enega oceana iz starodavne lunine karte. Pred vsakim zagledanjem v delček lune je napoved pojma (tu v slovenščini) in petje videnj lune v latinščini. Proti koncu skladbe se pojavljajo reminiscence na citat iz Wolfa, nazadnje le kot rudiment oziroma vokali izvirnika.⁴⁹ Kot je videti iz zapisanega, so samospevi Ježev svet v malem. Mirjam Žgavec pravilno ugotavlja, se je v njih pripravljala na svoja obsežnejša dela, kantate,

»ko je v desetih samospevih pokazal, da pesniška beseda evocira zvok v čisti, elementarni obliki. Zadošča mu že en sam zlog. Poslušaj in čuti ga toliko časa, dokler se ne dokoplje do njegove vsebinske teže. Iz njega sliši tisto, kar se mora zapisati, in začenja se umetnost padanja navzgor. [...] Ježev pesemski idiom je prepoznaven: melodija je bolj nosilka pripovedi kot spevnosti. Iz nje, ki občutljivo zaniha z besedo, se - pogosto na modalnih osnovah in kromatiki, zazna tista, od Kogojja poznana osvobajajoča lirika, ki pa je pri Ježu bolj disciplinirana. Njegova ritmika se ne pokorava kalupom metrike, ampak sledi lastnim notranjim zakonitostim, kar ustvarja gladko, svobodno gibanje.«⁵⁰

Pompe zapiše, da so za Ježeva dela značilna fragmentiranja, 'nesemantična' simultanost, poudarjena ritmičnost: »tudi on izhaja iz »literarne« inspiracije, vendar pa v kompozicijskem procesu popolnoma zaupa predvsem glasbenim izrazilom.«⁵¹ Verjetno zapisano najbolj drži za tisti del, ki ga Jež označuje kot »višave«, v »zemeljskih« delih pa je pogosto prisotno tonsko slikanje, ki ni glasbeno imanentno. »Podaljševanje« v gib je mogoče najti v obeh skupinah del, vendar bi v večini primerov iz obeh skupin lahko bolj govorili o »gibnem slikanju«, ki služi ojačitvi semantične ravni in ne njeni nevtralizaciji. Gib je prisoten tudi v kaglovski maniri, ko je pomemben zvočni rezultat akcije in je kot zvočni dogodek tudi notiran v partituri (ploskanje, topotanje itd., pa tudi napenjanje loka v *Caccii barbari*).

Tudi Jež sam razmišlja o svojem slogu:

»Če bi bil kdo drug in bi se moral kompozicijsko opredeliti (saj sem konec koncev diplomirani glasbeni zgodovinar), potem bi rekel, da sodi takšen skladatelj čisto malo k Webernovemu nasledstvu (ker skoraj nikoli ne uporablja dodekafonske doseldnosti, pač pa skuša tako strogo misliti), nekoliko bolj k nasledstvu Cagea (saj obrne kakšno stvar čisto na glavo, da, prepiral je celo violine in to je gotovo pomisleka vredno), morda tudi h Kaglovim učencem (kadar prenaša glasbeni teater celo v zborovski svet) in prav neznatno še med odmeve na neobarok (če melodije kontrapunktira, uporablja ostinate itd).«⁵²

Ta opredelitev je sicer splošna, a hkrati pomaga razumeti načine vključevanja besedil, kakršne izkazujejo Ježeva dela. Pri njem niti v delih, ki so namenjena manj učenim izvajalcem, ni zaznati sentimentalnosti. Lebič je ob srečanjih z njegovo glasbo »spoznal, da je

49 Jež, knjižica k zgoščenki *Samospevi*.

50 Žgavec, predgovor k zgoščenki *Samospevi*.

51 Pompe, »Literatura in glasba«, 61.

52 Loparnik, »Sedem vprašanj«, 71–72.

Jakob Jež sramežljiv ali kar ironičen do pretirane razčustvovanosti, da se zavestno odmika od utečenega, ustaljenih koncertnih navad, običajnih zasedb, rutine in podobnega.⁵³ Torej ga vsekakor lahko umestimo v estetske tokove, ki so že v 19. stoletju začeli zavračati čustveno dojemanje glasbe.

Eno od stičišč med glasbo in literaturo je posredna vloga slednje v programski glasbi. V njeni najizrazitejši zvrsti, simfonični pesnitvi, je mogoče opazovati tudi še ne popolno osamosvojitve instrumentalne glasbe od tiste, ki je povezana z besedilom. Skladatelji naj bi želeli »z uglasbljanjem velikih literarnih del dokazati, da je tudi glasba sposobna 'literariziranja': s tem, ko lahko glasba v svojo 'bit' sprejme veliko literarno delo, dokauje, da mu je enakovredna.« Ob tem »literarne predloge, ki jih uporabljajo skladatelji simfoničnih pesnitev, niso prava *usebina* te glasbe, temveč samo začetna *ideja*.«⁵⁴ Misel je pri razpravljanju o Ježevem odnosu do besede pomembna v povezavi z njegovo instrumentalno glasbo; ta sicer v njegovem opusu ne prevladuje. Za razliko od Lojzeta Lebiča, ki poezijo večkrat idejno vključi v instrumentalne skladbe in jo v partituro zapiše le kot ustvarjalno spodbudo, za katero poslušalcu ni treba vedeti⁵⁵, je pri Ježu tak primer en sam, in sicer delo *Pastirski spevi*, vokalno-instrumentalni tridelni cikel, katerega partitura na notranji strani naslovnice prinaša prvo kitico besedila prve pesmi: to gre razumeti kot nekakšen »moto« celotne zbirke. Obrise programskosti pa je morda zaznati tudi v naslovih nekaterih instrumentalnih komornih del, predvsem kadar gre za skladbe, namenjene otrokom (npr. zbirka *Zimska pravljica*, obe otroški suiti). Vplive svojega otroškega okolja Jež pojasni v pogovoru z Ivanom Gregorčičem: »Podeželjski otrok na paši – pastirske pesmi. Blizkost z naravo – pesmi o potoku, mlinu, trobenticah; nenehna srečevanja in stiki z ljudmi v domači gostilni – neposrednost glasbenega izražanja. Vsakodnevno potovanje v šolo z vlakom iz Loke pri Zidanem mostu (kamor smo se Ježevi preselili pri mojih petih letih) v Celje v srednjo šolo – zbirka skladb *Mali popotnik* in obe otroški suiti: *V naravi*, *Od doma* ...«⁵⁶. Večji del instrumentalnih komornih skladb nosi abstraktne naslove (*Nomos*, *Ekstremi*, *Študija*, *Etida*, *Sonatina*, *Concertino*, *Asonance*, *Variacije*, *Stihi*, *Strofe* ...), le nekaj je nekoliko bolj asociativnih: *Odsevi*, *Elegija*. Zanimiv primer je tudi *Tabulatura*, ko lahko že iz naslova razberemo, da gre za skladbo za kitaro, ali še bolj *Strune, milo se glasite* - asociacija na zasedbo mandoline in godal, torej samih strunskih glasbil. Hkrati je to tudi edini primer instrumentalne skladbe z naslovom, ki izhaja iz poezije.

3. Sklepne misli

Velik del skladb preteklih obdobij se naslanja na poezijo, ki je po svoji strukturi blizu pogovornemu jeziku; naloga skladatelja naj bi bila odslikati jo v glasbi, pa naj bo to s pomočjo tonskega slikanja, glasbene retorike ali uporabe glasbeno imanentnih sredstev. Pri Ježu govoru blizka poezija kot izhodiščna izbira prevladuje. Redkeje se odloča za rešitve, ki predstavljajo katerega od načinov za nevtraliziranje semantične ravni besedila v prid

53 Lebič, »Jakobu!«, 28.

54 Pompe, »Literatura in glasba«, 55–56.

55 Lebič, »Med besedo in glasbo«, 82–83.

56 Ivan Gregorčič, »Biti vezan na zemljo, a potem, ko je na obzorju kaj posebnega, poleteti navzgor,« pogovor s skladateljem Jakobom Ježem, *Rast*, št. 3–4 (1999): 316.

glasbeno imanentnemu, in to predvsem v kantatah, v manjši meri pa v samospevih in zborih. Od nakazanih štirih rešitev (uporaba zvočne poezije; preusmerjanje pozornosti od semantike na širši družbeni kontekst; brezbesedilnost; gib namesto besedila) je Ježu vsekakor najbližja tretja. Kadar uporablja semantike prost fonetični material, nikoli ne uporabi zvočne poezije, torej vnaprej pripravljenega nabora glasov s sebi lastno logiko, ampak zloge in foneme izbira sproti glede na želeni zvočni učinek v kontekstu glasbene kompozicije. Družbena angažiranost ga ne privlači, občasna prisotnost giba pa nima naloge nadomestiti besedilo.

Tudi postopki, ki jih Jež uporablja za obdelavo izbranega jezikovnega materiala, ne segajo v enaki meri v vse tri glavne smeri (semantično osvobodjeni jezikovni material, podrejen glasbeni logiki; apliciranje kompozicijskih tehnik na fragmentirana pomenska besedila; iskanje analogij z jezikom ob zanemarjanju semantične ravni). V prvo skupino bi lahko uvrstili večino kantat, samospevov in zborov brez besedila. V nekaterih od teh se ob nevtralnih zlogih in fonemih pojavljajo tudi nekatere pomenske besede kot kontrast (*Bukolika*: Iacobus Gallus Carniolus) ali nadgraditev (*Pogled narave*: san, dan). Poseben primer je *Caccia barbara*: nevtralnno plast tvorijo samoglasniki, artikulirani s pomočjo zvenečega N ali nezvenečega Ž, pomenski del (trije sklopi po petih besed, zamejeni glede na uporabljeni jezik) pa določa tudi tridelnost na programski in glasbeno-oblikovni ravni. Omenjeni primer je na meji med prvo in drugo skupino, saj tvorijo besedilo med seboj v literarno formo nepovezane besede, vendar z določeno semantično podstatjo. O pravi drugi skupini lahko govorimo, kadar so izbrana besedila pesmi ali proza, a jih skladatelj obdeluje upoštevajoč glasbeno logiko. Predvsem v zborih ali zborovskih odsekih kantat sopostavlja besedila in jim s tem zmanjšuje razumljivost in briše pomen, prisotno je tudi ponavljanje nekaterih besed iz besedila, predvsem kadar tovrstni odseki tvorijo ozadje, na katerem se pojavljajo bolj izpostavljeni elementi (npr. *Farinelli*). V samospevih *Gozdni in Morski odmevi* najdemo kolažiranje: ker zaradi enega samega pevskega glasu platenje ni mogoče, so besedilni fragmenti nanizani zaporedno. Večkrat uporabljen postopek je filtriranje, ko iz besed izginjajo soglasniki - tudi to je način desamentizacije⁵⁷. Nikoli pa Jež ne izhaja iz konceptov in vedno upošteva semantično raven, kadar ta obstaja, tudi če jo poskuša nevtralizirati.

Za konec se lahko vprašamo, zakaj nekateri skladatelji, med njimi tudi Jež, v iskanju ravnovesja med glasbo in literaturo radi stopajo po manj uhojenih poteh. Jih iščejo izključno v želji po novem ali pa obstajajo tudi drugačni razlogi?

Glenn Gould je že leta 1970 ugotovil, da se celotna ideja glasbe zelo spreminja.

»Čutim, da se dogaja nekaj zares pomembnega, saj sem mnenja, da ima precej nove glasbe opraviti z govorno besedo, z ritmi in vzorci, vzgibi, padci in inklinacijo, z urejanjem fraze in reguliranjem kadence v človeškem govoru.« Ob svojem eksperimentiranju s posnetki govora je prišel do spoznanja, »da se je vsa naša predstava o tem, kaj je glasba, za vedno spojila z vsemi zvoki, ki nas obdajajo, z vsem, kar nam okolje ponuja.«⁵⁸

57 Podoben je postopek, ki ga uporablja Berio v skladbi *O King*, le da tam v nasprotni smeri: s postopnim dodajanjem soglasnikov se ob koncu pojavi celotno besedilo.

58 Povzeto in citirano po Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, 1.

Primerljivi pretresi so se, predvsem s pojavom in razvojem zvočne poezije, odrazili tudi v literaturi. Hkrati z razvojem obeh umetnosti pa so se v preteklem stoletju spletle tudi številne nove vezi med njima: ko je beseda začela razpadati na gradnike in se tako odpovedovala pomenu, se je hkrati tudi pretapljala v glasbo; zato bi bilo vztrajanje na pozicijah, značilnih za 19. stoletje, anahronizem. Po Čučnikovem mnenju

»od besed glasba danes ne sme več pričakovati tako ustreznega opisa tega, kar sama dobro počne brez njih ali ob zanemarjanju njihove semantične ravni. Lahko pa jih popolnoma enakovredno sprejme vase, kot konstitutivni element same sebe, podobno kot je sprejela šume, poke, hrup in druge zvoke iz okolja ter celo tišino. In to del nje tudi povsem suvereno počne, prav tako kot se tudi del pisane/govorjene besede povezuje – ne samo (na zunanaj) – z glasbeno spremljavo, ampak tudi na ravni (notranje) ritmične strukture.«⁵⁹

Vse »neuhojene poti«, po katerih stopajo skladatelji, je torej poleg želje po novem mogoče razumeti tudi kot poskuse, da bi se v davni preteklosti združeni in in kasneje ločeni umetnosti spet zblížali.

SUMMARY

Vocal music has played an important role in the work of Jakob Jež. When composing vocal music, composers always have to address the selection of textual material and its semantic level as related to musical texture. The relationship between music and literature has constantly been changing throughout history, and has greatly proliferated after World War II, especially in the period of the avant-garde of the 50ies and 60ies of the 20th century. Vocal and vocal-

instrumental works by Jakob Jež can be divided into two main groups: belonging to the first are those compositions that comply with the semantic level of the text and are, according to the composer, dedicated to a »simple« user; the second group comprises more complex works. The second group strongly suggests that Jakob Jež has not only been familiar with the achievements of the avant-garde but has, to a certain degree, also managed to successfully incorporate these into his own compositional thinking.

59 Čučnik, »Iz besede kakor iz glasbe«, 2.

UDK 785.7.071.1Kos
DOI: 10.4312/mz.50.1.77-85

Tjaša Ribizel

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Božidar Kos: String Quartet (Godalni kvartet)

Božidar Kos: String Quartet

Prejeto: 18. april 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 18th April 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Božidar Kos, komorna dela, String Quartet

Keywords: Božidar Kos, Chamber Works, String Quartet

IZVLEČEK

Božidar Kos, ustvarjalec – skladatelj, pedagog ter teoretik, je s svojim delom postal svetovno razpoznaven. Njegov ustvarjalni opus predstavljajo skladbe, ki so namenjene različnim instrumentalnim sestavam, in mednje uvrščamo tudi komorna dela. Ta del ustvarjalnega opusa tudi prispevek oriše in podrobneje predstavi izbrano delo znotraj tega in to je String Quartet (Godalni kvartet).

ABSTRACT

Božidar Kos, composer, teacher and theorist, has through his work, become worldwide known. His compositional output is variegated, intended for different setting, which include also his chamber works. This part of his oeuvre is presented by a detailed examination of his String Quartet.

Ustvarjalni opus skladatelja Kosa obsega orkestralna, solistična, instrumentalna/elektroakustična ter komorna dela in vsa najpomembnejša izmed naštetih je skladatelj začel ustvarjati sredi sedemdesetih let in jih ustvarja še danes. Prispevek pa ne bo obravnaval vseh naštetih, temveč bo najprej orisal ustvarjalno pot Božidarja Kosa¹, njegov komorni opus ter predstavil izbrano delo znotraj tega – *String Quartet (Godalni kvartet)*.

Ustvarjalna pot Božidarja Kosa

Božidar Kos je z glasbenim šolanjem začel pri šestih letih. Nadaljeval ga je v Novem mestu (violončelo in klavir) in po zaključeni maturi, leta 1953, ustanovil že svoj prvi orkester². Ta orkester je bil velik (po besedah skladatelja je bila zasedba orkestra: big band in 12 godal). S tem orkestrom je koncertiral v Novem mestu, Kočevju in drugod. Kljub izredni želji, da bi tudi študijsko pot nadaljeval v glasbenih vodah, pa je na očetovo zahtevo³ vpisal študij strojništva na Univerzi v Ljubljani, ki ga ni nikoli zaključil. Izbira študijskega programa željo po glasbenem ustvarjanju in poustvarjanju ni utišala. Božidar Kos je namreč z manjšim ansamblom odšel v Beograd, kjer so igrali 2 leti, nato ga je eden izmed beograjskih ansamblov povabil k sodelovanju, saj so dobili angažma v Salzburgu. Povabilu se je Kos odzval in s tem ansamblom igral približno leto in pol. Temu angažmaju je sledilo povabilo ansambla iz Ria de Janeira in z njimi je sodeloval približno 6 mesecev ter nato ustanovil in vodil svoj jazz orkester.⁴ Skladateljstvu in študiju glasbe pa se je Božidar Kos začel resno posvečati v 70. letih⁵ – to je bil čas, ko se je, po odhodu iz Slovenije, že ustalil v Avstraliji. Kompozicijo je študiral⁶ na adelaidski univerzi – kompozicijo pri Richardu Mealu in elektronsko glasbo pri Petru Tahourdinu in Tristramu Caryju. Kasneje je na isti univerzi magistriral ter na sydneyjski univerzi tudi doktoriral. Poleg študija kompozicije se je skladatelj tudi izpopolnjeval, in sicer pri različnih ustvarjalcih (med njimi najdemo imena, kot so Mauricio Kagel, György Ligeti, Helmuth Kuhn, Brian Ferneyhough ter druga) na seminarjih kompozicije, poletnih tečajih v Darmstadtu ter drugod.

Skladateljstvo pa je bilo tisto, ki je Božidarja Kosa popeljalo tudi v pedagoške vode. Leta 1976 je bil po letu dni, ko je poučeval glasbo na Torrens College of Advanced Education, povabljen na fakulteto za glasbo na adelaidski univerzi in se leta 1984 odzval povabilu na konservatorij v Sydneyju, kjer je nato postal predstojnik in profesor kompozicijskega in glasbenotehniškega oddelka. Leta 2002 je dal odpoved in se upokojil ter se v letu 2008 preselil nazaj v Slovenijo.⁷

Božidar Kos je s svojim delom postal svetovno razpoznaven skladatelj, o tem pričajo

1 Skladateljeva ustvarjalna pot je povzeta po: Narodna in univerzitetna knjižnica (v nadaljevanju NUK), Ljubljana. Glasbena zbirka. Kos, Božidar. Kronika.

2 Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

3 Povzeto po: »Ljubezen v klasični glasbi«, *Opus* (Ljubljana: RTV Slovenija, 2014), <http://ava.rtvsl.si/predvajaj/ljubezen-v-klasicni-glasbi/ava2.174269913/>. Obiskano 8. aprila 2014.

4 Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

5 Leta 1965 je Božidar Kos na prijateljevo spodbudo odšel iz Slovenije v Avstralijo. Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

6 Skladatelj tudi v času dodiplomskega študija kompozicije ni zapustil izvajalskih voda, saj je v času študija, v večernih urah igral kar 6 dni v tednu. Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

7 Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

mnoge nagrade: med njimi skladateljske štipendije Ruby Davy Prize, Alex Burnard ter štipendija Adolfa Spivakovskega, nagrada Alberta H. Maggsa, prestižni Fellowship in Composition (skupna podelitev avstralskega sveta za kulturo in adelajdske univerze), tri nagrade kritikov Avstralije, nagrado za dolgoletno sodelovanje pri razvoju avstralske glasbe in nenazadnje je v letu 2003 postal dopisni član in v letu 2009 tudi redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Dela skladatelja so poustvarjali mednarodno razpoznavni izvajalci, med katerimi najdemo tako slovenska kot tuja imena: Orkester Slovenske filharmonije, Simfonični orkester RTV Slovenija, Ansambel Slavko Osterc, Australian Contemporary Music Ensemble, Arditti String Quartet, Sydney Symphony Orchestra, Petra String Quartet; koncerti, mednarodni tečaji in ostale prireditve, na katerih so bila njegova dela tudi izvajana.

Ta mednarodna odmevnost skladatelja pa je, kakor pravi sam, povezana z njegovim aktivnim delovanjem v tujini, torej življenjem v Avstraliji, ki je pripomoglo k njegovi mednarodni razpoznavnosti.

Komorni opus Božidarja Kosa

Božidar Kos je skladatelj, ki mu pripisujejo izredno natančno oko in to natančnost ter tudi premišljenost izkazujejo njegove kompozicije. Sestavine teh kažejo prefinjenost v razporeditvi ter medsebojnih odnosih posameznih elementov kompozicij tako v tistih delih, ki sodijo v komorni del opusa kot tudi preostalih. Skladatelj je ustvarjalnost gradil iz avantgarde, s katero se je seznanil po prihodu v Avstralijo, kasneje pa je, zaradi vpliva jazza, kjer je pomembna vertikalna organizacija, oblikoval svoj glasbeni jezik, ki ima logičen proces organizacije⁸. Ta predstavlja sintezo vsega znanja in doživetij, življenja do tega trenutka; zanj je pomembna oblika, zaporedje. Kot pravi sam, je bilo to spoznanje, ki temelji na raznih izkušnjah:

»Ko sem predaval kompozicijo, sem videl, kaj manjka. To je, da skladatelji, ko učijo kompozicijo, učijo le to, kar znajo. Ko sem na primer leta 1995 prišel v Slovenijo in sem šel na razne festivale v Nemčijo [...] sem slišal le kopije del mladih skladateljev in sem točno vedel, pri katerem skladatelju so študirali. Videl sem, kaj je tu potrebno narediti. [...] Najprej mora vsak obvladati tehniko skladanja in to tehniko skladanja, sodobno tehniko skladanja, mora znati. [...] Naredil sem ogromno raziskav od evropskih, ameriških, japonskih, južnoameriških skladateljev, ... in vse to je pustilo pečat tudi v moji glasbi. [...] Učitelj mora biti tudi muzikolog, ene vrste. [...] Pomembna je sinteza vsega do zdaj.«⁹

Tudi komorni opus predstavlja primer sinteze, kot skladatelj sam poimenuje svoj glasbeni jezik. V komornem opusu skladatelj, v pogledu na instrumentacijo, uporablja različne komorne kombinacije, ki so na eni strani namenjene ali enaki skupini instrumentov (pihala, godala ali tolkala) ali pa se te kombinacije razlikujejo (glej *Tabela 1*). To

⁸ Prav tam.

⁹ Prav tam.

je posledica tega, da so ta dela naročili različni ansambli¹⁰ in so zato uporabljeni tudi različni sestavi, za katere je bilo določeno delo tudi napisano.

Leto nastanka	Naslov	Instrumentacija
1972	Integration	za flavto, oboo, klarinet, fagot, rog in vibrafon
1973	Chamber Piece	za harfo, vibrafon, tolkala in klavir
1978	Little Fantasy	za flavto/pikolo, oboo/angleški rog, klarinet, klarinet/bas klarinet, rog, trobento, pozavna, tolkala (2), harfo in klavir
1980	Quartet	za flavto, violo, tolkala in klavir
1982	String Quartet	za violino (2), violo in violončelo
1982	Three Movements	za flavto, pozavno, tolkala in klavir
1985	Catena 1	za flavto, klarinet, marimbo, klavir, violino in violončelo
1987	Quasar	za tolkalni kvartet
1989	Catena 2	za flavto/pikolo, klarinet, klavir, violino, violo in violončelo
1989	Ludus ex Nominum	za flavto, oboo/angleški rog, pozavno, tolkala in klavir
2003	Catena 3	za pihalni kvintet
2004	Fatamorgana	za flavto, klarinet, vibrafon/marimbo, violino in violončelo
2011	The Mists of Evening (Večerne meglice)	za flavto, klarinet, pozavno, vibrafon, klavir, violo in violončelo

Tabela 1: Seznam komornih del Božidarja Kosa.

Poleg instrumentalnega sestava so pomembne tudi smernice oz. ideje, ki so vodile skladatelja pri dosedanjem ustvarjanju tega opusa. Za skladbami stoji oz. je osnova nastanka neki prikaz, stanje, dogajanje, ki ga je skladatelj uglasbil. Tako se na primer v delu *Little Fantasy* srečamo z opisom prehoda iz naše zavestne realnosti v podzavestno oziroma včasih tudi v zavestne sanje; delo *Three Movements* je primer – kot jo poimenuje skladatelj sam – t. i. absolutne glasbe, in ker je glasba najbolj abstraktna izmed vseh umetnosti, je poslušalcu ponujeno, da izkusi čustva, predstave, namigovanja ipd., to, kar glasba vzbuja, brez besednih opisov ali analiz; *Catena 1*, *Catena 2* in *Catena 3* – vrsta, niz, veriga – so kompozicije, sestavljene iz več krajših segmentov, ki so med sabo povezani. Vsak posamezni segment, ki je individualen člen glasbenega dogajanja, pa predstavlja svojo glasbeno idejo oz. več le-teh. Te se v posameznem segmentu tudi ponavljajo in sočasno razvijajo; v skladbi *Fatamorgana* – v primeru skladbe predstavlja to poimenovanje metaforo za lažno upanje – je to vezano na bolezen skladateljeve žene in »upanje, da bo bolezen premagana«; v skladbi *Večerne meglice* so uporabljeni kratki citati iz raznih skladb, ki jih je skladatelj ali poslušal ali igral v mladosti. Osnova za nastanek skladbe je torej odraz osebnih spominov, lastnih skladateljevih glasbenih izkušenj iz mladosti.¹¹

Vse skladbe pa združuje skupna lastnost, in sicer združitev skladateljevega znanja, izkušenj, življenja v novo celoto, kar prikazuje tudi delo *String Quartet* oz. *Godalni kvartet*, ki ga je skladatelj napisal leta 1982.¹²

10 Prav tam.

11 Povzeto po osebnem arhivu Božidarja Kosa, katerega izseke, ki se nanašajo na komorni opus, sem prejela 16. aprila 2014.

12 Božidar Kos, *String Quartet (Godalni kvartet)*, Adelaide, 1982.

String Quartet (Godalni kvartet)

Skladba *Godalni kvartet* je v prispevku predstavljena z njeno analizo, katere glavni vodnik je osrednje načelo gradnje te skladbe: dualizem. Prispevek pa s pomočjo te analize najde oziroma prikaže posamezne plasti tega načela.

Godalni kvartet je naročil godalni sestav Petra String Quartet in sestoji iz treh stavkov: prvega, prežetega z ekspresivno izraznostjo *Misterioso*, počasnega in izraznega drugega stavka *Calmato*, *sostenuto* ter razgibanega, s stopnjujočo se napetostjo in ritmično najkompleksnejše obarvanega *Allegro nervoso e capriccioso*.

Glavno načelo gradnje te skladbe črpa iz zamisli o t. i. dualizem, ki ga je mogoče opazovati na različnih ravneh v skladbi. Dualizem je najprej mogoče opaziti že v pogledu na posamezne stavke, saj je drugi stavek tisti, ki se glede na liričen karakter precej loči od prvega in tretjega stavka, ki sta razgibana, družijo ju ekspresivna izraznost in stopnjevana napetost. Dualizem pa iz celote prehaja tudi v posamezne stavke, tako je mogoče že v prvem stavku, *Misterioso* (*Primer 1*), opaziti to dvojnost (izvzeti je treba prvih 10 taktov, saj ti predstavljajo uvod).

Handwritten musical score for the first two measures of the *Misterioso* movement. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It features a tempo marking of quarter note = 50 and a dynamic range from 15pp to 15ff. Performance instructions include "poco a poco sul tasto" and "flautando senza vibr.". The notation includes various dynamics (15ffz, 15pp, f, mp, mf, pp), articulation (accents), and fingerings (3, 5).

Primer 1: Uvod prvega stavka Misterioso, String Quartet, takta 1 in 2.

Na eni strani imamo polifonične sekcije, ki jih predstavljajo akordi, sestavljeni iz šestih tonov ter melodičnega fragmenta, ki mu sledi dolg zadržan ton in ta fragment skladatelj obdeluje na razne načine (variirano, kontrapunktska obdelava). Skozi celoten stavek se ponavljajo tako primeri šest tonskega akorda kot tudi melodičnega fragmenta in prav tako uvoda. Stavek se zaključi z enakim akordom, kot se je skladba začela (*Primer 2*).



Primer 2: Zaključek prvega stavka Misterioso, String Quartet, takt 112.

Na drugi strani pa se tako v prvem stavku in še posebej v zadnjem stavku pojavljajo ritmični elementi jugovzhodne evropske ljudske glasbe, in sicer so ti vidni v kompleksnejših ritmičnih strukturah, ki na primer predstavljajo asimetrične ritmične pulze ipd.. Uporaba teh pa je posledica skladateljevih raziskav, in sicer je bil ta še v času pred odhodom v Avstralijo 2 leti v Beogradu, kjer se je seznanil z balkanskimi ritmi, kot jih sam imenuje. Tudi v času, ko je bil v Avstraliji, je kot študent pri predmetu Etnomuzikologija izbral Grke. Njihovo glasbo je poslušal ter notiral in nato uvidel, da je v pogledu na ritmično strukturo mogoče v ta okvir všteti tudi ritme Severne Afrike, Karibov itd. Raziskoval je tudi afriško bobnanje, indijsko glasbo in je videl, da je:

»v vseh osnova asimetrična povezava od 2 in 3 najmanjših notnih vrednosti npr. na balkanu je 5/5, 7/8, 13/8 itd.«¹³

Potem je videl, da imajo, razen v Evropi, vse druge nacije bolj zanimive ritmične strukture v ljudski glasbi. To ga je tako privlačilo, da je začel posamezne elemente uporabljati tudi v svoji glasbi. Ta uporaba pa ponovno kaže dualizem, saj skladatelj uporablja in preoblikuje posamezne ritmične elemente, ki pripadajo določeni ljudski glasbi, v izredni kompleksni teksturi, ki pa v pogledu na celoto ta izvor ljudskega skrije. V tem primeru govorimo torej o elementu tradicije in sodobnega preoblikovanja, torej načina Kosove uglasbitve.

V drugem stavku, *Calmato, sostenuto* (Primer 3), dominira vzdušje liričnosti.

¹³ Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

$\text{♩} = 40$ *Calmato, sostenuto* **II**

Primer 3: Začetek drugega stavka *Calmato, sostenuto*, String Quartet, takta 1 in 2.

Na eni strani so v stavku prisotni ležeči toni ter tudi melodične linije ob spremljavi z akordi v arpeggiu – seveda je tudi tu celotna struktura kompleksna.

Zadnji stavek, *Allegro nervoso e capriccioso* (Primer 4), je v primerjavi s prvim in drugim stavkom najkompleksnejše strukturiran, a v njem srečamo elemente obeh predhodnih stavkov.

$\text{♩} = 120$ *Allegro nervoso e capriccioso* **III**

Primer 4: Začetek tretjega stavka *Allegro nervoso e capriccioso*, String Quartet, takta 1 in 2.

Zanj je značilna predvsem gradacija, ki med drugim temelji tako v posameznih melodičnih odsekih kot tudi v spreminjajočem se ritmu (na primer zaporedje 5/16, 9/16, 7/16, 3/4) in nenadno spreminjajočih se dinamičnih stopnjah. Tudi ta primer dinamičnih stopenj bi nenazadnje smeli razumeti kot posledico dualizma.

Dualizem je torej tisto osnovno načelo gradnje *Godalnega kvareta* in glede na opravljen analizo je to načelo mogoče, v obravnavanem delu, opaziti v različnih plasteh tega. Te plasti so: karakter posameznih stavkov, kompleksno preoblikovanje elementov tradicije (uporaba ritmičnih elementov, ki pripadajo določeni ljudski glasbi) ter sopostavljanu spreminjajočih se dinamičnih stopenj.

Sklep

Komorna dela Božidarja Kosa kažejo niz različnih vplivov, ki so tako glasbeni kot tudi zunajglasbeni. Kombinacija različnih vplivov pa kaže sintezo, ki jo je mogoče najti tudi v *Godalnem kvartetu*, saj na primer skladatelj združi na eni strani tradicionalno s kompleksnim, ki predstavlja združitev skladateljevih raziskav oziroma znanja in to združevanje skladateljevega znanja, raziskav in izkušenj predstavlja njegovo ustvarjalnost. To ustvarjalnost smemo razumeti kot t. i. »estetski presežek«¹⁴ in to najboljše ilustrirajo tudi skladateljeve besede:

*»Glasba je vredna šele takrat, ko jo lahko poslušas desetkrat, petdesetkrat in vedno odkriješ nekaj novega. Če pa kompozicijo slišiš samo enkrat in si slišal vse, potem to ni nič. Glasba mora imeti globino, mora imeti nekaj, da ti da.«*¹⁵

Tudi *Godalni kvartet* je skladba, ki združuje različne elemente bodisi ritmične bodisi melodične, izkazuje dualizem, ki znotraj celote kaže premišljenost in hkrati v končni vsoti posamezne izvedbe dovršenost, da kljub kompleksnim elementom znotraj celote le-ta izzveni v logičnem zaporedju in prepričljivo. Tudi Ralph Middenway je delo opisal kot:

*“this is a work of authority and delight.”*¹⁶
»to je suvereno in radostno delo«.

S svojstvenim pristopom, ki predstavlja sintezo izkušenj in pridobljenega znanja, je Božidar Kos oblikoval individualističen način ustvarjanja, ki kaže premišljeno postavitev in organizacijo glasbenega materiala in s tem izkazuje svojstveno glasbeno govorico. Seveda je mogoče Kosovo ustvarjalnost primerjati z ustvarjalnostjo ostalih slovenskih skladateljev, a pri tem je pomembno vprašanje vzporednic med posameznimi opusi, saj je v tem pogledu najti več odstopanj kot pa paralel. Za primer lahko vzamemo skladatelja Vinka Globokarja, ki je tako kot Kos rojen v Sloveniji, šolal se je in deloval tako v tujini

14 Leon Stefanija, predgovor k zgoščenki *Evocations*, Ansambel Slavko Osterc, Društvo slovenskih skladateljev, september 2011, 8.

15 Božidar Kos, osebni pogovor, 16. april 2014.

16 Ralph Middenway, »Hobart's string quartet adds the polish«, *The Mercury*, 20. 3. 1984, 19.

kot tudi doma ter se tudi sam ukvarjal z jazzom. A je v primerjavi ustvarjalnih opusov obeh skladateljev težko najti paralele, saj je na primer za Globokarjevo ustvarjalnost značilno odkrivanje novih zvočnih sredstev, novih, še neuporabljenih instrumentov, novih načinov vzbujanja zvoka oziroma igranja in uvajanja novih oblik poudarjenega soustvarjanja med ustvarjenim delom in izvedbo le-tega.¹⁷ Kosova ustvarjalnost pa nima smernic, ki bi bile temu enake oz., ki bi jih lahko med sabo primerjali. Zato si je na koncu smiselno postaviti tudi vprašanje ali je v Kosovi ustvarjalnosti, ki je izredno razprostrta, sploh mogoče najti tudi vzporednice – ta ne zajema le Globokarjeve ustvarjalnosti, temveč tudi ustvarjalnost ostalih slovenskih skladateljev – s področjem slovenske skladateljske ustvarjalnosti?

SUMMARY

Božidar Kos is a composer of international quality, proved by his output which reflects great refinement in the setting and in the relationship between individual compositional elements. Which applies to his chamber works.

B. Kos began to form his compositional idiom in the seventies of the 20th century, i. e. a time when he had already moved from Slovenia to Australia. At the beginning, he acquainted himself with the avant-garde, after which, due to influences coming from jazz he was occupied with in his youth as well as later (as performer and leader of various ensembles), he started to establish his musical language, which represents a synthesis of the composer's entire knowledge and experiences.

Such a synthesis is also present in his *String Quartet* (1982). The essence of its structure is a kind of dualism that can be detected on different levels: in the character of individual movements as well as in the musical material which, apart from melodic fragments, makes also use of rhythmic elements of South-Eastern European music, elements, that are present in more complex rhythmical structures, representing e.g. asymmetric pulsations etc. This dualism appears to be well weighed and, in sum, at the same time ensures perfection to each performance.

Božidar Kos's idiosyncratic creative ways have led to individualistically conditioned principles of composing that reveal a well considered organization of musical material.

17 Tjaša Ribizel, »Surrealizem v ustvarjalnosti Vinka Globokarja«, *Muzikološki zbornik* 46, št. 1 (2010): 74.

UDK 78.071.1Lebič
DOI: 10.4312/mz.50.1.87-95

Niall O'Loughlin

Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

Expressive Sonority and Formal Control: Lojze Lebič into the 21st Century

Izrazna zvočnost in oblikovna kontrola: Lojze Lebič ob vstopu v 21. stoletje

Prejeto: 10. marec 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 10th March 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Lojze Lebič, glasbena oblika, izrazna zvočnost

Keywords: Lojze Lebič, musical form, expressive sonority

IZVLEČEK

Raziskava novjših del slovenskega skladatelja Lojzeta Lebiča odkriva nenehno skladateljevo prizadevanje, da z instrumenti in glasovi ustvari izrazno spomina vredne zvoke. To pa je vedno povezano s premišljenim običajnim načrtom.

ABSTRACT

An investigation of recent works by the Slovene composer Lojze Lebič shows continuing attention to drawing memorable sounds from instruments and voices in a very expressive way. This is always allied to a careful formal planing.

For over half a century the music of Lojze Lebič has appeared on the concert platforms of Slovenia and beyond. From the very beginning it has impressed its audiences with its sense of adventure, but also by its sheer musicality. Its ideas are always vivid and well imagined, with an expressive quality that is ever present. At the same time these powerful moments are put in context by a strong sense of formal control, not necessarily a traditional one, that shows a clear discipline in musical planning. This duality of heart and mind has never been a problem, but rather it has been the springboard of the composer's vivid imagination. As Lebič approached the 21st century, his music has been typically strong in its emotional content, its expressive sonority and its intellectual grasp of structure. Much of his music has been composed for chamber groups and for orchestra of which a number of his recent works in the latter category include a solo instrument or singer.

Two major orchestral works from around the turn of the century marked Lebič's continued inspiration from words:¹ the purely orchestral *Glasba za orkester*, in two parts, *Cantico I* from 1997 and *Cantico II* from 2001, and *Miti in apokrif* ('Myths and Apocrypha') for baritone and orchestra of 1999. The words that sparked the inspiration of *Glasba za orkester*, but used as the composer says as a faraway creative symbol, are the 13th-century *Cantico della creature* ('The Canticle of the Creatures') by St Francis of Assisi and *Hymne de l'Univers* ('Hymn of the Universe') by the 20th century French writer and philosopher Teilhard de Chardin. It is the words of the earlier *Cantico* of St Francis which determine the structure and plan of the two parts of *Glasba* which are clearly considered to be a single work, although the two parts may be played separately. The seven sections represent, respectively, the three of *Cantico I* (the Sun, the Moon and Stars, and Wind and Air) and the four of *Cantico II* (Water, Fire, Earth and Death). Seven lines of the poem of St Francis are the basis of the inspiration for the character of the music and at the same time determine the form of the two parts of *Glasba*. Lines 1, 2 and 3 are the foundation of *Cantico I*, and lines 4, 5, 6 and 7 the inspiration for *Cantico II*.

The relevant lines by St Francis are:

1. Specialmente messer lo fratre sole ('first my lord brother Sun')
2. Laudato si', mi' Signore, per sora luna e le stelle ('Praised be you, my lord, through sister Moon and Stars')
3. Laudato si', mi' Signore, per fratre vento et per aere ('Praised be you, my lord, through brother wind and air')
4. Laudato si', mi' Signore, per sora acqua ('Praised be you, my lord, through sister Water')
5. Laudato si', mi' Signore, per fratre focu ('Praised be you, my lord, through brother Fire')
6. Laudato si', mi' Signore, per sora nostra madre terra ('Praised be you, my lord, through our sister Mother Earth')
7. Laudato si', mi' Signore, per sora nostra morte corporale ('Praised be you, my lord, through our corporal sister Death')

1 See my paper: Niall O'Loughlin, "Music and Words in the Works of Lojze Lebič", Primož Kuret, ed., *Stoletja glasbe na Slovenskem – Centuries of Music in Slovenia* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2006), 365–380.

The music of *Cantico I* is laid out in a tripartite structure, with sections getting progressively shorter. The first section ('my lord brother Sun') is extended (9 minutes), varies enormously and is subdivided into three sub-sections; after a broad sweep from the whole orchestra, the music gradually emerges from long-held notes with occasional bursts of fierce drumming. The second section ('sister Moon and Stars') is shorter (4½ minutes), quiet and generally slow, conveying a sense of mystery and awe. The third ('brother wind and air') is shorter still (3 minutes), strongly rhythmic, exciting and loud. It is typical of Lebič's bacchanal music with extended passages of insistent regular rhythms, leading to a forceful climax. The formal plan of *Cantico I* leads from mystery through suppressed dynamics to a dance-like fury to end in a frenzy of sound, with a clearly inevitable progression.

The music of *Cantico II* works from a different perspective. It is laid out in four sections, but with less distinction than in *Cantico I* between those that represent the key words from the chosen text by St Francis: water, fire, earth, death. Although the score makes clear where the four sections connect with the key words, the connection with these words is loosely defined. To ensure continuity, the composer includes three transitions, connecting fire and earth, and earth and death, and the third during the course of the fourth part leading up to the climax of this section. A chronological account of the work shows how the individual sections fit together to define the form. Section 1 ('Water'), although very short, consists of the introduction and four sub-sections, all using the same compositional technique. It opens with loud timpani and orchestral tutti before instruments enter one by one with long notes to build up complex chords. Some short melodic phrases are introduced in the fourth part of this first section, before the loud timpani and tutti from the opening return to close the section. Section 2 ('Fire') is deliberately mysterious with strings playing tremolo, *sul ponticello* or at the tip of the bow, and timpani rolls moving glissando up or down a semitone, with regular 'interruptions' from the percussion. After a short, coordinated strongly rhythmic passage, the music halts abruptly for the first transition ('Doppio movimento') which builds on melodic phrases to merge into the powerful 'chorale' (Andante) of Section 3 that leads to the work's most imposing climax. The narrow range chorale melody is interrupted by the full orchestra, first by five chords, then by four and then by three, all played fortissimo (*fff*). It may seem to be an unexpected moment, but one that arises totally from the musical logic of the piece. After this, the fourth and final extended section (representing St Francis's 'corporal sister death') is a benediction using the melodic style of the chorale of Section 3, pianissimo, in Lebič's most sensitive orchestration. In the final pages of the score the words of each of the sections (of both *Cantico I* and *Cantico II*) are spoken and instrumentally articulated as a reminder of the original inspiration for this amazingly fertile composition. From the sustained note-clusters at the beginning and the repressed mystery of the second section to the climax in the third through to the almost religious atmosphere of the final section, the progress of the work is carefully and almost effortlessly balanced.

Thus *Glasba za orkester* is not programme music as such, but rather music whose original inspiration derives from words, but whose distant significance is lost as the music defines its own character and its natural progress. Because the actual words no longer

hold their original significance and have yielded to musical autonomy, even if they have remained as a symbol, this music has a logic of its own and its own 'narrative.' There are further features especially in connection with numbers that will not be explored here. One notes that the seven sections (or units) make an intriguing summative order:

'1, 3, 4, 7 that defines the entire composition and structure of the building blocks. In the background are historically known symbols: 3 (Trinity), 4 (Empedoclean world of four elements: fire water, air, earth); their sum is the symbol of cosmic perfection (7 planets, tones, Arts ...)'²

Lebič's most recent major work to set words for a solo singer and orchestra is *Miti in apokrifi* ('Myths and Apocrypha') of 1999 for bass-baritone and orchestra, with words by the Slovene poet, Venko Taufer,³ which are very expressive but cryptic in their meaning, displaying the use of extensive repetition and considerable word play. The work is cast in four movements or sections but it is performed without a break; it is not unreasonable to consider it symphonic in character. The first section, written as an accompanied recitative, uses the phrase, 'Še več vemo pa na povemo' ('We know much more, but we won't tell'), over and over again. First it appears as the title and then prefaces six mysterious secrets of the human soul. Lebič groups the statements in pairs with an instrumental prelude and interludes between the pairs as follows:

Prelude – 1 and 2 – interlude – 3 and 4 – interlude – 5 and 6

The repeated phrase usually starts in a low register rising fitfully and often chromatically. The prelude sets the tone of mystery with sustained low C sharps, with explosive bursts and both regular and irregular rhythms. The first sung phrase rises from this C sharp and with the first two mysteries is presented in recitative fashion, in order to ensure the clarity of the words. With this terse and elliptical poetry, every effort has to be made to ensure complete audibility, while the interlude takes some features from the prelude to enable continuity. The second pair is also presented as recitative, *parlando*, with freely repeated string patterns, moving into a modern 'arioso' before returning to the recitative. The third pair returns to the recitative setting, punctuated by chords and synchronised flourishes. The insistent repetition forms a unifying factor in the music, in something of the manner of a traditional rondo.

The fascinating word-play of the second movement between the opposites of 'blizu' ('near') and 'daleč' ('far'), and between the sun and the moon (showing some connection with *Cantico I*) are played out very teasingly by Taufer. Here again Lebič uses recitative punctuated by flourishes and chords. He picks out the rhythm of the words to infiltrate the orchestral texture, for example, the rhythm of the words 'dolgo tiho blizu' are played percussively by the flute even before the singer enters. When the sun and moon appear, so does the rhythmic definition. If one considers this work a symphony, this would be the slow movement.

² Lojze Lebič, Notes to CD recording entitled *Lojze Lebič* on MDC CD 009 (Celje: Mohorjeva založba, 2003).

³ The first two movements take poems from *Vodenjaki* (published Ljubljana, 1986) and the third and fourth from *Pesmarica rabljenih besed* (published Ljubljana, 1975).

The movement that follows, 'Godec pred peklom' ('A Fiddler before Hell') is in essence a scherzo, with its subsidiary section, 'Mrtvaški kost' ('The Dead Bone'). The rhythmic presentation of the words is as close to regular as anything in the whole work. As in the previous movement, the rhythm of the words, in this case 'poje dušada igra,' is played by the percussion. 'The Dead Bone' ('Mrtvaški kost') inspires a wide range of percussive patterns, sometimes rhythmically regular and sometimes broken up into short phrases. The final section of this movement is a brief bacchanal without voice that disintegrates into wailing glissandos and quarter-tone inflections.

This leads into the fourth movement 'Gospod Baroda' ('Mr Baroda') described as 'the music of parting from dead brothers.' Its slow tempo embraces long-held notes and a slowly-moving melody. The words are set freely, descending slowly and fitfully with a modest use of melisma. Lebič rearranged the order of the words of the words of the original poem, omitting the words 'ptica' ('bird') and 'voda' ('water'). The epilogue (without voice) uses sustained overlapping notes in the upper strings with a slow-moving melody in the clarinets, cellos and basses. The flutes freely play a selection of nine different bird-like sounds above these textures in a magical benediction on the distant words.

The overall structure of *Miti in apokrifi* balances many moments of vivid and memorable character with an overall plan that draws all these sections together. One can recall Lebič's cantata *Požgana trava* of 1965 which did many of the same things, but now we have a subtlety of control and manipulation of motifs which is much stronger than in the earlier work.

Of the other major recent works by Lebič two cantatas also stand out for continuing the development of the composer's inspiration from words: *Božične zgodbe* ('Christmas Fables') of 2000 and *Zgodbe* ('Fables') of 2006. They are loosely connected but not directly related, although *Zgodbe* has been influenced by the extended multi-media work *Fauvel '86*. *Božične zgodbe* is a work that celebrates Christmas with a mixture of medieval musical materials and modern techniques. Lebič uses various Christmas carols in his extensive Prologue and Epilogue to frame the work, in the former *Resonet in laudibus* and, in the latter *Oj dete je rojeno nam* ('Oh, the child has been born to us') as well as the Gregorian chant *Rorate coeli desuper*. A spoken narration is used to maintain continuity. The three middle movements are well balanced, with the second and fourth faster and more excited. The former entitled *Krilata noč* ('Winged Night') setting Brane Senegačnik's fantasia on a Christmas theme is a vivid and exciting setting of the words. The fourth movement setting *Koledniki* ('The Carollers') by Anice Černe and *V sveti noči* ('By Holy Night') by Gregor Strniša is much more restrained with a blend of very straightforward music in the regular rhythm of *Koledniki* and a textural working of Strniša's atmospheric words. The middle movement is in some ways the heart of the work, setting *Pod nočjo* ('At Dusk') by Miran Jarc and *Petričkove poslednje sanje* ('Little Peter's Last Dreams'). The opening is gentle while the solo singers' contributions, mostly unaccompanied, contain beautifully inflected vocal lines.

If *Božične zgodbe* places the old and new in startling juxtaposition, *Zgodbe* makes a really powerful feature of this technique, something that the composer explored to such impressive effect in *Fauvel '86*. Lebič takes two of the titles from the original *Le Roman*

de Fauvel: flatterie (flattery) and *avarice* (greed), but adds *Le doute* ('doubt'), *L'amour* ('Love') and *Et les songes sont* ('And there are dreams'). Throughout the work there are sections of simple medieval-type chanting and songs, but this is constantly contrasted with a wide range of vocal techniques, for example, ostinato patterning, shouting, and speaking. The two solo singers contribute much of the narrative with words mostly clearly distinguishable. The orchestral contribution is almost completely subservient to that of the singers, although there are a number of interludes, particularly one at the beginning of the fourth movement with regular rhythmic phrases, that lead into a choral chant which expands into a joyous expression of love. The whole work is a tour-de-force of these features which are made to merge almost effortlessly one with another. Formally the work is similar to *Božične zgodbe* in that it has five movements with the second and fourth being somewhat shorter than the others, but in all other respects it is much more ambitious in its aims, as a powerful expression of the medieval term *variété*.

Among the large number of his earlier instrumental and orchestral works, Lebič had never written a concerto as such, and in general he has not particularly favoured the use of solo instruments with orchestra. Only two of his earlier works fit into this category: *Sentence* of 1967 for two pianos and orchestra and the *Simfonija z orglami* of 1993, with a solo part for organ. Both of these pieces have difficult solo parts, but they are never virtuosic in character. However, in the recent music there are three compositions which feature a solo instrument with orchestra in a much more explicit way: *Musica concertata* for horn (of 2004), *Diaphonia* for piano (of 2009) and *Glasba* for cello (of 2011).⁴

Musica concertata is in many ways like a traditional concerto, with prominence given to the solo instrument, both in the unaccompanied opening solo and the sections with the orchestra. The formal plan is straightforward but untraditional: its single-movement structure consists of two slow sections followed by a longer faster one, with a short cadenza and coda. This description is misleading as the two slower sections merge into one, to be followed by a faster section of similar length. The remaining third, consisting of a cadenza and coda, balances the whole perfectly. There is a strong character in the opening horn calls with a hint of sounds produced by the natural horn. Contrasting with this is a vividly dense textural passage from the orchestra with the horn continuing with its melodic passages. The faster section is rhythmically strong, exhibiting both regular and irregular rhythms familiar in some of the composer's earlier music. The final sections present a cadenza recalling the opening horn calls and a fast conclusion to the work. At all stages the horn is brought into sharp contrast with the orchestra with short flourishes, and even some unorthodox techniques not normally favoured by the composer. What is especially impressive is the way all this potentially diffuse music is drawn into Lebič's clear structure.

Diaphonia for piano is more complex, being cast in two separate movements, although these are played without a break, making it in effect a single-movement work. The slower first section is roughly ternary in plan with a cadenza inserted before the reprise, while the faster second movement is also tripartite (but not ternary) with a cadenza placed just before the third section. This plan is completely consistent with

4 The last of these was originally entitled Concerto for violoncello and orchestra.

the composer's aim to make a convincing structure without falling into the easy solution of plain symmetry. The introduction is immediately gripping with a strong call to attention with intensely expressed, grinding chords and loud piano roulades before moving into the slow section proper. Fragmentary phrases are part of a dialogue while the central section features strings in slow-moving melodic shapes. While most of the work features generally modest demands from the soloist in the dialogues with the orchestra, the cadenza introduces virtuosity, something which is taken over to the faster second part. The strong rhythmic drive in this part recalls the almost Bacchic dances found in some earlier works by the composer, notably *Miti in apokrifi* and *Korant*. It is work that balances the raw emotion of the sound with the careful formal control of the disparate elements in the music.

Glasba for cello has its origins in the piece that Lebič wrote in 1976, *Atelje III* for cello and electronic tape. The orchestral part has been developed from the electronic sounds, but is not a literal transcription. The solo cello part is very demanding, with the composer originally calling the piece a concerto, but later using the much more unassuming title *Glasba* ('Music'). The work is cast in similar fashion to *Diaphonia*, being divided into two halves of approximately equal length. The opening *Lento con estro* is mostly fragmentary in texture with atmospheric sounds, for example trills, harmonics and some held notes. The composer draws more extended melodic shapes from these long notes, accompanied by gentle harmonies from the orchestral strings. The music is 'distant' in its character. Lebič moves without a break into the second half, *Allegro risoluto*, again starting with fragmentary motifs from the cello, mostly unaccompanied, skating up and down the strings in short phrases. A vivid pizzicato passage leads to the main entry of the orchestra. Its increasing presence is emphasised by numerous ostinatos against the very high sustained cello notes. The dialogue between the soloist and the orchestra is brilliantly maintained with a totally unpredictable but completely logical sequence of sounds. Overall it is a work that maintains a good balance between vivid content and convincing structure, but it demands total concentration from the listener because the ideas, phrases, and gestures are tantalisingly brief.

In some of his earlier music Lebič has shown a fondness for the string orchestra and a consummate skill in drawing out unique and distinctive sounds from it. Two recent works that are typical of this trend are *Archiphonia – Preludij za godala* of 2005 and *Za godala – Per Archi* from 2009. *Archiphonia* does have some sectional features with a strong and powerfully argued long opening slow section, in which the composer's grasp of a wide range of string techniques is very extensive, followed by two much shorter sections (fast, then slow). The plan does not correspond with any traditional form, but is in every way convincing. The very opening of *Archiphonia* uses loud dense string textures that immediately engage the listener, but Lebič follows these with scattered sounds, bass rumblings and textures built on fast-moving ostinatos. What comes as a surprise is the section involving melodic phrases set in a virtual tonal context, at times suggesting the music of Bartók. For the shorter second part the music is fast moving, with the strongly rhythmic passages for which the composer is well known, including vivid stamping passages distantly reminiscent of parts of Stravinsky's *Le sacre du printemps*. The short third part acts as a coda with slow moving overlapping phrases and chordal

punctuation. Overall the balance of the three sections is unorthodox but clear.

Za godala ('For Strings') is modestly titled but expertly executed. The work is again cast as a single movement, broadly in four parts,⁵ and it thrives on an elaborate interconnection of motifs. As in *Archiphonia* the opening is slow with suppressed dynamics, a mysterious alternation between held string notes or chords and an interesting motivic exposition. A faster second section (*Subito animato, energico*) elaborates a number of very distinctive motifs, especially a rising two-note figure, until it is suddenly cut short. The third section that follows is quiet and slow although unpredictable. Ricochets and groups of repeated notes lead suddenly to tonal melodic phrases and quiet chords. Solo players develop the motivic activity. A sudden rapid tremolo intervenes, anticipating the final section but the slow section returns briefly. A vivid collection of fast, short string figures make up the substance of the fourth section, at first repeated notes and pizzicato, then sliding notes and glissando. Loud chords variously articulated are suddenly cut off, leaving a very quiet D major chord to end the work. For a composition of just over twelve minutes' duration, *Za godala* uses a wide range of string techniques in a natural and inspired way, set in a formal context of great simplicity which at the same time is supremely effective.

Of chamber works one can mention the humorous and adventurous *Duettino* of 2009 for clarinet and guitar, written for fellow composer and clarinettist Uroš Rojko, and the ensemble work *Barvni krog* ('Colour Circle') written for MD7, the specialist group directed by the composer Pavel Mihelčič. The *Duettino* is a tour-de-force of avant-garde instrumental techniques that from start to finish shock or at the very least surprise in their imagination. The use, at the opening, of the detached clarinet mouthpiece to produce a wide variety of sounds, although unusual, is made to sound completely natural. Lebič again varies his tempo to build up the tension, first by using scattered sounds in a slow tempo, and then by introducing melodic phrases mostly accompanied by guitar chords (sometimes spread). The melodic feature is extended with the guitarist playing the triangle, then engaging in a dialogue with the clarinettist, sometimes with vocal sounds. The form, like parts of *Za godala*, is planned in short sections rather than longer parts which maintain a single tempo, but it is very effective in conveying the almost 'breathless' character of the piece. Lebič's *Barvni krog* of 2008 is a ten-minute work scored for flute, clarinet, trombone, percussion, piano, violin and cello and is tripartite in form as described by the composer: 'the single-movement work is linked [in] three separate sections, so that the calm outer sections encircle a dramatic and faster middle part.'⁶ As in *Archiphonia*, the three sections are not of equal length: for example, the opening slow section is allowed to develop naturally without any need to rush the argument of the music before the faster central section emerges.

In all these works the composer has aimed to achieve an effective balance between attractive and imaginative sounds, and a structure or form in which to place these sounds. It is clear that Lebič does not rely on any one particular form, but uses an ima-

5 The statement by Klemen Hvala in the notes with the recording *20 Years – 20 Let: Komorni godalni orkester Slovenske filharmonije*, KGOSF CD 014 (Ljubljana: Slovenske filharmonije, n.d. [2014]) refers to three parts, but the fragmentary introductory music is clearly separate from the faster motivic activity in the passage that follows, thus dividing the first part into two.

6 Lojze Lebič in notes to CD entitled *MD7 Barvni log – Colour Circle DSS 200974* (Ljubljana: Edicije DSS – Društvo slovenskih skladateljev, 2009).

ginative variety of plans to achieve his ends. What is impressive is that the composer's skilful handling of instrumental technique is always used to produce memorable sonic events which mark out the important points in his formal structures, and, especially in the single-movement pieces, these distinctive sounds are placed in a narrative progression that creates a strong unity. It is this feature which has marked out Lebič as one of Slovenia's leading composers.

POVZETEK

Glasba Lojzeta Lebiča nagovarja poslušalce s svojim smislom za pustolovščino kakor tudi s svojo očitno muzikalnostjo. Njene ideje so vedno polne življenja in izraza z močnim občutkom za oblikovno kontrolo. Te in take značilnosti kažejo zlasti večja orkestralna dela, ki so nastala ob koncu tisočletja in poslej, *Glasba za orkester* ter *Miti in apokrif* kakor tudi koncertom podobne skladbe

za rog (*Musica concertata*), klavir (*Diaphonia*) in čelo (*Glasba*). Isto velja za komorna dela in tista za manjši orkester. Slednja so vedno živa in nepozabna ter odsevajo izkušeno obravnavo instrumentalne tehnike in močno, a ne togo, kontrolo nad obliko. Lebičeva dela za vokal so enako prepričljiva, tako zlasti *Zgodbe* in *Božične zgodbe*, ki izkazujejo uravnovečeno mešanico starih in novih tehnik.

UDK 78.04.071.1Globokar
DOI: 10.4312/mz.50.1.97-105

Niall O'Loughlin

Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

Vinko Globokar's Balkan Requiem

Balkanski rekviem Vinka Globokarja

Prejeto: 11. april 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 11th April 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: Vinko Globokar, *Étude pour folklor*, *Élegie balkanique*, Bosna in Hercegovina, ljudska glasba

Keywords: Vinko Globokar, *Étude pour folklor*, *Élegie balkanique*, Bosnia and Hercegovina, folk music

IZVLEČEK

Redki Globokarjevi »izleti« v folkloro vključujejo *Études pour folklor* iz leta 1968, ki imitira tehnike ljudskih glasbenikov Bosne in Makedonije ter *Élegie balkanique* iz leta 1992, ki objokuje balkansko tragedijo z glasbo in verbalno v smislu posvetnega rekviema.

ABSTRACT

Globokar's rare excursions into folklore include the two *Études pour folklor* of 1968 which imitate the techniques of folk musicians in Bosnia and Macedonia and *Élegie balkanique* of 1992 which laments the Balkan tragedy in musical and verbal terms, in effect a secular requiem.

Throughout the second half of the 19th century and much of the 20th century there has been a strong determination of many composers to use the folk music of their own countries in their own compositions or to adopt the musical characteristics of their local music for their own purposes. This tendency has been strongly in evidence in Europe, mostly as an assertion of national identity. In the 19th century it was apparent in the music of Smetana and Dvořák, and in the earlier 20th century in the works of Janáček and Bartók. There was a strong movement of the same kind in England in the first half of the 20th century, as a result of the work of such folk collectors as Ralph Vaughan Williams, Cecil Sharp, the Australian-born Percy Grainger and others. With the death of Vaughan Williams in 1958, the use of folk music in art music became much less common; there was the additional fact that the British Broadcasting Corporation's newly appointed Controller of Music, William Glock, made a special point of promoting music from mainland Europe, such as that by Schoenberg, Berg and Webern who were little known in Britain at that time, and neglecting folk-influenced composers.

During the late 19th and 20th centuries in what was Yugoslavia and its predecessor countries there were many composers who pursued the same aims. The starting point for much composition in Serbia had been the indigenous folk music, a result particularly of the pioneering studies of Stevan Mokranjac,¹ who spent many years towards the end of the 19th century notating traditional folksong in the Balkans, using some of the melodies in his compositions. Much the same approach was adopted in Croatia in the first two decades of the 20th century, especially after the publication of extensive folk collections of and studies by Franjo Kuhač, Vinko Žganec and others.² In its highest form, it found its way into the music of many serious composers, not the least of whom is the greatly underrated Josip Slavenski. This influence became so pervasive among Yugoslav composers, mainly Croatian, that Milko Kelemen found it necessary to publish his account of how and why he purged his music of its effects.³ In fact Slovenia's position concerning folk music within Yugoslavia was somewhat different. Folk music holds a very strong place and is extensively notated and studied.⁴ The difference between Slovenia, on the one hand, and on the other hand Croatia and Serbia, where it was extensively used, is that it has only occasionally formed any obvious part of the musical language of the concert hall, although its presence is traceable in the music of a number of Slovene composers, most notably Danilo Švara, Karol Pahor and Uroš Krek.⁵

The techniques that these composers employed were various: some music, especially songs, was simply arranged and presented in a recognisable form, but sometimes

1 See particularly Mihailo Vukdragović, ed., *Zbornik radova o Stevanu Mokranjcu* (Belgrade: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1971). Very valuable and informative about the use of folk song is the excellent chapter in this volume by Koraljka Kos, "Primorski napjevi Stevana Mokranjca", 89–109, with a good English summary on 100–101.

2 See Josip Andreis, *Music in Croatia* (Zagreb: Institute of Musicology, Academy of Music, 1974) and Vinko Žganec and Jerko Bežić in *Muzička enciklopedija* (Zagreb: 2nd edition/1974) volume 2, 168–75.

3 Milko Kelemen, "Abschied von der Folklore", *Melos* 26, no. 6 (1959): 178–80.

4 Especially noteworthy is *Slovenske ljudske pesmi* (Ljubljana: Slovenska matica): Vol.1, ed. Kumer, Matičetov, Merhar and Vodušek (1970); Vol. 2, ed. Kumer, Matičetov and Vodušek (1981); Vol.3, ed. Terseglav, Cvetko, Golež and Strajnar (1992); Vol. 4, ed. Golež, Kumer, Terseglav and Vrčon (1998); Vol.5, ed. Golež Kaučič, Klobčar, Kumer, Šivic and Terseglav (2007).

5 Krek made clear his connection with folk music in a very revealing article entitled "Srečanje s folklorom", *Naši zbori*, vol. 18, no. 5 (1966), and reprinted with an English translation, "My encounter with folklore", in Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki – Slovenian Composers Academicians* (Ljubljana: SAZU, 2003), 122–29.

with un-folk-like piano accompaniments reharmonised in a new style. This method of course has fallen into some disrepute with the huge increase in the study of folk music in its own right as the scholarly discipline of ethnomusicology. Other folk songs were transformed into choruses in which the melody would normally be found in the highest melodic line. In symphonic or chamber works, it was the melody that was the important feature to be copied or imitated, although sometimes only the rhythms reappeared. Some melodies were extended and developed in a way that was not to be found in folk contexts, but broadly speaking it was expected in most instances that the original would in some way be melodically recognisable.

The question now arises: what connection has Vinko Globokar with folk music? He has made his name in three fields: composition, improvisation and virtuoso trombone playing. Studies of his work usually follow one or more of these activities. For example, Wolfgang König examined the first two disciplines to present a composite perspective on his compositions⁶ and Robin Gregory in his study of the trombone focussed on the instrumental techniques of Globokar the player.⁷ An earlier paper of mine concentrated on the first aspect, but with a view that took on a theatrical character.⁸ Unusually a paper by Werner Kluppelholz refers to a 'physiognomic sketch', referring to the composer's facial expressions in performing.⁹ John Warnaby's article places Globokar in an avant-garde context, with various identifiable models especially Mauricio Kagel.¹⁰ The study of Globokar's compositions usually points to the different influences that he has experienced in his early composing years from Berio, Stockhausen, Kagel and others, and the way that he has made his style and manner his own, clearly distinguishable from his models. In addition his experience of improvisation and the phenomenal technique that he has achieved on his chosen instrument have also played their part. Never, however, has it been said that his music is influenced by folk music. His compositions are generally not melodic, nor can the rhythms encountered be considered to be regular, both of which are characteristics of most folk music. Yet Globokar has experienced, at first hand, folk music from various parts of the old Yugoslavia and fully appreciated its inherent strengths and weaknesses. How he transformed these experiences into music in his style is the focus of the next part of the present study.

In 1968 Globokar composed two works which owe some debt to folk music: *Étude pour folklori I* for chamber ensemble, and *Étude pour folklori II* for orchestra.¹¹ The chamber work was intended as a preparation for the orchestral piece, and followed a similar plan. The composer in his note for the recording of the orchestral version gave his thoughts on the nature of the music and its inspiration:

6 Wolfgang König, *Vinko Globokar Komposition und Improvisation* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977).

7 Robin Gregory, "Recent Developments in Technique", *The Trombone: the instrument and its music* (London: Faber, 1973), 142–48.

8 Niall O'Loughlin, "Vinko Globokar, agent provocateur: shock tactics in the concert hall", Primož Kuret, ed., *Provokacija v glasbi* (Ljubljana: Festival Ljubljana, 1994), 177–188.

9 Werner Kluppelholz, "Vinko Globokar – fiziognomička skica – Vinko Globokar – Eine physiognomische Skizze", Primož Kuret, ed., *Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti* (Ljubljana: Kres, 1992), 288–98.

10 John Warnaby, "Vinko Globokar: Revaluing a Phenomenon", *Tempo* 61, no. 240 (April, 2007): 2–18.

11 Later works that show occasional connections with folklore in some form include *Das Orchester*, *L'armonia drammatica* and *Der Engel der Geschichte*.

Étude pour folklor II is a subjective interpretation, almost a kind of self-psychanalysis of my memories of Yugoslav folk-music, especially of Bosnia and Macedonia. They are recollections of certain musical and choreographic situations in which I have at one time or another taken part. What I unconsciously remember is not so much melodies and rhythms (although I do use two short thematic quotations which are in fact almost imperceptible) but rather the manner of the players or singers, how they communicate with each other, how they treat their instruments, how they react and respond to each other (one player beginning and the others gradually joining in one by one), almost their 'physical' manner of making music, or again how they 'improvise' or rather 'adapt' according to the mood of the moment.¹²

The published orchestral score of *Étude pour folklor II* contains some guidance for performance, principally that the work was divided into six sections or 'Climats', numbered I-VI [1-6]; in performance these can be played 1-6 or 6-1 in order, starting with any one of the six, making a total of twelve possible orders: 123456, 234561, 345612, 456123, 561234, 612345, 654321, 543216, 432165, 321654, 216543, 165432. In the score the climats are simply numbered with instructions concerning the manner of linking them in the event of using the different optional orders.¹³ There are no titles in the score for each of these sections, but in the documentation with the commercial recordings of the two *Études*, the six *climats* are given titles and descriptions as specified by the composer (the exact titles on each of the recordings differ in detail).

These climats represent specific memories of the composer's of folk music performance in Bosnia and Macedonia, and give us some idea of how these experiences were transformed by Globokar into the two new works:

- I: Reaction and aggressiveness
- II: Tapan and Zurl (Macedonian drum and double-reed wind instrument),
- III: Throaty singing
- IV: Mechanical movement and breathing
- V: Dvojnice and Gusli (flutes and fiddles)
- VI: Song and accompaniment for an epic singer¹⁴

Examination of the means by which the composer achieved these features in his score gives a good idea of the nature of his knowledge of and reaction to the folk music practices that he encountered. The most obvious connection with folk music is the use of traditional instruments. The members of the percussion group are particularly prominent: two drums, the *tapan* from Macedonia, and the Iranian *zarb* feature among a wide range of the normal percussion instruments. The orchestral woodwind players of flutes, oboes and clarinets are required to double on the *dvojnice*, the wooden double pipe used in Croatia, Serbia and Macedonia. The folk string instruments used are the

12 Sleeve notes to recording: *Avant garde volume 4*, DG 2720 038, record 3 DG 2561 108 (Hanover: Deutsche Grammophon, 1971).

13 Notes in the score of *Étude pour folklor II* (Frankfurt: Peters, 1970).

14 Adapted from notes by the composer to the recordings of the versions on Koch-Schwann Aulos 3-1497-2 (1994) (*Étude I*) and Deutsche Grammophon DG 2561 108 (1971) (*Étude II*).

one-stringed bowed *gusle* found in Croatia, Serbia and Macedonia and the four-stringed plucked *tambura* from Bosnia. These are mostly performed by the orchestral string players, although there are two string players who play only *gusli*. Globokar does keep the contribution of these players in perspective (and often in the background), apart from the obvious use of the *tapan* to punctuate the music with loud strokes. They are generally blended into the texture and the development of the music for a very obvious reason. The interconnectedness of the music ('the manner of the players or singers, how they communicate with each other, how they treat their instruments, how they react and respond to each other') is basic to the progress of the work. The folk instruments are intended to interact with the orchestral ones. To see how the composer operates his criteria, details of their operation in each of the *climats* are examined. Although in the commercial recording of the second *Étude*, the composer starts with the second *climat*,¹⁵ the present study takes these in the order given in the score.

The first *climat* is entitled 'Reaction and aggressiveness'. The lead instruments are the trombones and sometimes also the tuba. After the opening bars feature the trombonists breathing noisily in and out of their instruments ('In das Instrument laut atmen'), the reaction from the other brass instruments (trumpets, flugelhorn and horns) is to sing or speak into their mouthpieces, at first high and slow ('hoch und langsam') and then deep and fast ('tief und schnell'). Short tremolo bursts by the orchestral strings provoke the *dvojnice* to produce short, scattered, uncoordinated and unmeasured flourishes, punctuated by short fast groups of staccato notes on the orchestral woodwind. The return of the heavy breathing from the trombones encourages the *gusli* to play their microtonal wailings, without being synchronised with the rest of the orchestra ('Frei, ohne dem Dirigenten zu folgen'). The remainder of the brass are instructed to imitate the trombones in pitch and sound ('Töne und Geräusche'), while the *dvojnice* reinforce the climax of the trombones' and tuba's passage.

The second *climat* features the powerful Macedonian drum, the *tapan*, and the double-reed wind instrument, the *zurla*. The double-headed *tapan*, found in Macedonia, Kosovo, Serbia and Bulgaria, is made from a hollowed tree-trunk with skins at both ends. The *zurla* is found in Macedonia and Southern Serbia in two sizes, used in pairs to play a melody and drone respectively and is normally accompanied by the *tapan*.¹⁶ In the *Étude* the *tapan* is supported by the other percussion and the *zurla* are played by four oboes and four clarinets. The english horn and bass clarinet play the drone, while the others play the microtonal 'wailing'. These are also supported by drones from the violins and cellos. The organ is instructed to imitate the woodwind, while the *gusli* intertwine their microtonal lines around the note D flat. The processes that are clearly defined in the score take their techniques from the folk music as observed by the composer.

Climat III is entitled by the composer as representing 'throaty singing', a method of singing that is presented in a number of ways: first the horns and then the other brass make heavy breathing sounds and then play fluttertongue, with and without tone ('Flatterzunge mit/ohne Ton'). The violins play tremolo 'unter den Saiten', and later the *dvojnice* play with fluttertonguing and then double-tonguing. Vocal sounds are made

15 The order on the recording is 234561.

16 See Radmila Petrović, article 'zurla', *The New Grove Dictionary of Musical Instruments* (London: Macmillan, 1984) vol.3, 905.

into mouthpieces. Various type of imitations, one instrument of another, are required of the players.

The next section (*Climat* IV) is said to represent 'mechanical movement and breathing', in which complex rhythmic patterns in solo violin and viola are played in groups of three notes, which are then imitated by the trumpet and flutes in strictly measured patterns of scattered sounds. *Climat* V features the dvojnica and gusli (flutes and fiddles), using unsynchronised clusters, audible breathing, glissandi, and fluttertongue, imitating the dynamics of the organ.

Song and accompaniment for an epic singer is the feature of *Climat* VI. The sounds are generally atmospheric, with the horns and trombones playing and singing simultaneously ('dieselbe Note gleichzeitig spielen und singen') and microtonal movement in the flutes. The strings enter and are instructed to imitate the wind instruments, including, while playing, singing with a closed mouth ('Mit geschlossenem Mund dasselbe gleichzeitig singen'). The woodwind punctuate the solo microtonal 'singing' from the solo viola and cello with short coordinated flourishes.

Overall the *Études* give a generous tribute by the composer to the processes and techniques of folk music practice in Bosnia, Serbia and Macedonia. Without in any way compromising or even modifying his hard won compositional techniques, Globokar was able to recognise the features of this music and the manner in which they operate, and then apply these to his own musical style.

The two *Études* remained for over twenty years isolated compositions that did not fit in comfortably with Globokar's natural development as a composer. With only occasional references to folk music in other pieces, this achievement remained largely independent of his other works, but this changed dramatically with the disastrous break-up of Yugoslavia which began in the early 1990s. With the horrendous fighting that occurred in Croatia and Bosnia, folk music as such would have been virtually eliminated.¹⁷ Globokar's love of and experience of this folk music did not allow him to let this go unnoticed; he did not want to let these terrifying events pass without some form of 'comment' from him about the situation. As a composer this took the form of a new work which encapsulated his sense of horror at what had happened. The piece that arose from this feeling was *Élégie balkanique* of 1992, for flute, guitar and percussion, with a duration of 23½ minutes, longer than the first *Étude* (17½ minutes) or the second *Étude* (21 minutes). Its small scale and modest scoring do not give any indication of its immensely powerful and heartfelt message, a lament for the Bosnia that was being systematically destroyed, in a manner that a composer with Globokar's experience of improvisation could readily appreciate. It is no exaggeration to say that *Élégie balkanique* can be thought of as a requiem, a secular requiem admittedly, for people dying in huge numbers.

There is no mistaking Globokar's message in this work, when he wrote in very explicit terms in the heading to the score of *Élégie balkanique* the following:

Since I cannot spew out my loathing of the vicious ethnic purification carried out in different parts of former Yugoslavia at the dawn of the third millennium, the only

17 Macedonia was thankfully spared the bloodshed encountered in Croatia and Bosnia.

remaining possibility for me is to spit out these sounds in the face of those who have conceived of it, carried it out or suffered it to be done.¹⁸

The sounds to which Globokar refers are then given as a list of 28 words, mostly in Croatian, all beginning with the letter 'B' (with a translation into French and English given in the score). In addition there are two relevant words which do not appear in the list; these will be noted when they appear. The chosen words almost explode with significance, with many expressing some form of loathing or at the very least criticism, with the horrors of what was happening being highlighted in individual words. The work progresses by translating and developing each of these words into some form of musical expression. Embedded into the texture, the words are sung or spoken one at a time by one or more of the players, sometimes together, while the players themselves elaborate, develop and 'comment' on the material freely on their instruments. The composer specifically instructs that the text above and the 28 words used (translated into the language of the country of the performance) must be printed in the programme of a performance or if not must be read before the piece is played.

In the score the composer indicates four sections by the letters A, B, C and D, although it is clear that the work is played continuously. Sections A, B and C use the chosen words, while section D without words takes the form of a coda, a benediction and lament for the fallen Bosnia. The 28 words are given in the introduction to the score in alphabetical order, and, while in the work the composer follows this sequence approximately, in some instances he reorders the list to juxtapose the words more appropriately. Two additional words are also used, *mir* (peace) and *borba* (war), the former to introduce the first words in section A, the latter appearing at the climax of the very dense and active section B.

Section A (7½ minutes) presents the first ten words, but also gives relatively extensive passages to the three instruments. The alto flute opens with the microtonal wavering that is found extensively in *Étude pour folklor II*. The flute pitch wavers within held notes which are also modified by trills, wide vibrato, and fluttertongue. Globokar intersperses short flourishes and rapidly repeated notes before the dramatic appearance of the drums and in addition to the 28 chosen words, he prefaces the collection of words with the emotionally significant word *mir* (peace), shouted out before presenting *babel* (babel), *badavadžija* (parasite) and *badrcati* (to taunt) sung relatively quietly. These are set respectively to stepwise rising motifs, D-E; D-D-E-F-F; E-F-G-A flat, which are clearly intended to be linked by their similarity. It becomes increasingly clear that this melodic shape acts as a motto for the whole work. These phrases are surrounded by disconnected drum bursts to reveal the word *balegati* (to talk drivell/nonsense) shouted out and followed by five bars of rapid fortissimo strokes from the tom-tom, surely an indication of the composer's strong feelings. The guitar now enters for a solo passage with rising phrases derived from the motto, mostly by step, and surprisingly euphonious chordal groupings. All three players play together for the following passage before the next two words, *bahat* (arrogant), *baksuz* (calamity), are sung to similar rising motifs. The

18 Preface to *Élégie balkanique* (Paris: Editions Ricordi, 1993). The text was also given in the original French.

composer's commentary on these words is even more forceful, with the players fitting together small violent fragments in turn, with the word *bančiti* (to get drunk) placed into this texture. The last three words of this section, *banda* (mob), *bandera* (flag) and *baniti se* (to boast), are performed differently. *Banda* follows the rising motif (D-F) quietly, *bandera* is shouted by two of the players while playing, and *baniti se* is sung by the guitarist and percussionist to the notes D-F-G-A flat, doubled approximately by the guitar and gongs, following it with a flourish. It is clear that Globokar is making his comment on each of the words in a very dramatic way. One can hardly call it 'word painting' or even programme music, but its character is very unsettling. It is not difficult to deduce the composer's message.

Section B (4½ minutes) uses eleven of the chosen words plus the word *borba* in the dense textures at the climax and represents the most violent and distressing part of the whole composition. The instruments, instead of taking turns to establish continuity, are pitted against each other in a very forceful way. The performance of the words, however, follows the pattern of section A: some words are sung, some shouted, some spoken. Where a pitch is specified, the syllables are set to a stepwise or near-stepwise rising phrase, as a strong unifying factor. The opening is very modest with scattered guitar notes and the flute moving microtonally. The percussionist plays 'Une douzaine d'objets sonores posés sur une table. Varier librement les endroits de frappe.' In other words there is considerable scope for freedom of performance. The word *barbarstvo* (barbarism) spoken staccato and loudly is followed by a huge and dense outburst which includes flute trills, flourishes, rapidly repeated notes, the entry of the electric guitar playing groups of harsh chords obtrusively invading the textures. The words *barut* (gunpowder), *benetati* (to blab), *besudže* (anarchy), *berijakati* (to shout for help) are set in this part. *Barut* is shouted staccato as two widely separate sounds; *benetati* is sung *Sprechgesang*; *besudže* is spoken quickly, rhythmically supported by guitar and flute; *berijakati* is again sung against insistent drumming and guitar arpeggiations. The pitches sung again use the short stepwise rising phrases encountered earlier. The word *bespravlje* (rightlessness) cried out sets off guitar arpeggiations and the varied flute articulations of the opening of this section. *Bezdjelo* (crime) is sung unaccompanied by two players together with a descending and rising semitone, then *bestčovestvo* (inhuman) *bezakonik* (rascal) are shouted with fast drumming bursts and guitar chords some played with palm of the hand. The next part can only be described as a freely coordinated cadenza, including some improvised parts, leading to the climax on the word *borba* (war), shouted out as two distinctly separated syllables. *Besnilo* (fury) aptly describes the furious chamber music coordination that is taking place, while *bordel* (brothel) is part of the general mayhem that Globokar is imagining.

After this wild section representing something of the progress of the war, Section C (6½ minutes) offers some respite. Separate loud and detached tam-tam rhythms and falling glissandos from the electric guitar preface trills and double-tonguing from the piccolo and a short five-times repeated passage including fast percussive repetitions and piccolo fluttertongue is followed in completely dramatic fashion by the first four words chosen for this section: *bože* (oh God), *brkati* (to set against someone), *bruha* (shame), and *budžonosac* (dictator), in the following order: *bože, brkati, bože, bruha,*

bože, budžonosac, bože. The words are spoken by all three players very quietly, with a church bell played intermittently by the flautist and a wood-block interjecting single notes or short fast patterns. With the ritualistic repetition of the word *bože* this forms a sacred or quasi-sacred moment in the work and can be seen to represent a climax in the work. This point would seem to be the composer's suppressed revulsion about what had happened. He appeals to God in a totally resigned fashion and in complete contrast to the violent activity in section B of the *Élégie*. Another build up with conflicting phrases from all three players leads to the final three words: *buna* (resistance), *bupati* (to beat) and *busija* (ambush), shouted out by all three players with simultaneous rising and falling glissandos from the tubular bells. The bells also add between the words their own commentary on the rising motto, to which some of the words have previously been set, with increasingly expressive parallel fourths, parallel augmented fourths and parallel minor ninths.

Section D (5 minutes), as suggested earlier, acts as a benediction on the situation. Globokar surprises the audience with the appearance of three melodicas which first punch out in note-clusters the 'short-long' figure that has been used earlier by the percussion player and then dwell on and develop very slow-moving melodic lines that are derived from the rising motto-phrase. It perhaps is not too fanciful an interpretation to think of this as one of the concluding sections of the requiem with the words *Agnus dei* or *Libera me*.

After a performance of this work any further comment is superfluous because Globokar makes clear at every point his deeply felt feelings for the different aspects of the Balkan tragedy. To return to the *Études pour folklor*a reminds us that before violence and terror were meted out on the people of Bosnia (and Croatia), the composer was able to incorporate the techniques of the folk musicians that he observed into music that is original in its concepts and in its execution, without in any way making any compromises to his own hard won achievements. That he was able at the same time to make a meaningful protest about the events in the same style in what was then part of his own country is even more impressive.

POVZETEK

Ljudska pesem se je v glasbi skladatelj iz nekdanje Jugoslavije vedno na široko uporabljala, vendar veliko manj v Sloveniji. Globokar se je v svojem skladanju le redko podal na področje folklorne, ne da bi pri tem citiral ljudskih pesmi ali očitno izbral njihove ritme. V svojih dveh *Études pour folklor*a se je oprl na tehnike, ki jih uporabljajo ljudski godci, s tem da je npr. imitiral stil in tone nekega drugega izvajalca kot glasbenikov poklon ljudskim muzikan-

tom. V svojem kasnejšem delu, *Élégie balkanique* je izrazil svoj gnus v zvezi s poboji na Balkanu, zlasti v Bosni v zgodnjih devetdesetih, kjer se je nekoč izvajala zgodnja ljudska glasba, pri čemer je uporabil 28 značilnih besed, ki se začnajo s črko B, in sicer za tri izvajalce, flavto, kitaro in tolkala, izvajalce, ki tudi pojejo, govorijo ali vpijejo omenjene besede. Tretji del skladbe ustvari vizionaren, navidez religiozen trenutek pri besedi »Bog«, ki jo izgovorijo štirikrat in ki napeljuje na misel, da gre za obliko rekviema za vse tiste, ki so padli.

Jelena Grazio

Komenskega 26
SI-1000 Ljubljana

Problematika analize strokovnih izrazov v slovenskih glasbenih učbenikih do konca 2. svetovne vojne na primeru pojma »nota« in nekaterih drugih pojmov, povezanih z njim

Analyzing Musical Terminology in Slovene Music Textbooks up until the End of World War II: a case study of the term “note” and some other related terms

Prejeto: 15. april 2014

Sprejeto: 22. maj 2014

Received: 15th April 2014

Accepted: 22nd May 2014

Ključne besede: strokovno izrazje, glasbeni učbeniki, pesmarice, glasbena teorija, glasbena terminologija

Keywords: technical terminology, music textbooks, songbooks, music theory, musical terminology

IZVLEČEK

Pričujoči prispevek se posveča glasbenemu strokovnemu izrazju, z namenom, da predstavi kronološko-primerjalno analizo strokovnih izrazov v slovenskih glasbenoteoretičnih učbenikih nastalih do konca 2. svetovne vojne na primeru izbranih pojmov. Avtorica poudari pomen tovrstnih raziskav za muzikološko stroko, navede dosedanje prispevke s tega področja in oriše zgodovino glasbenih priročnikov, ki so poslužili kot korpus raziskave.

ABSTRACT

The following article deals with technical terminology in the field of music. Its intention is to present a chronological-contrastive analysis of musical terminology in Slovene music theory textbooks written up until the end of the World War II, exemplified by the terms selected. The author emphasizes the importance of such research for musicology, presents current contributions in this area and describes the history of musical textbooks that have been used as corpus for the analysis.

Uvod

O glasbeni terminologiji je bilo na Slovenskem do zdaj objavljenih le malo raziskav.¹ Nekaj slovarjev, v katerih je zbrano glasbeno izrazje, je v preteklosti sicer že nastalo², vendar se je kodifikacija strokovne terminologije za zdaj ustavila pri dveh delih, ki pokrivata področje glasbil, in sicer pri enem snopiču *Glasbenega terminološkega slovarja*, ki vsebuje 1.061 gesel s področja glasbil in izvajalcev³ in nedavno izdanem *Tolkalnem terminološkem slovarju*, ki zajema izrazje povezano s tolkali in tolkalci⁴ ter pri enem prevodu temeljnega glasbeneterminološkega priročnika v hrvaškem jeziku, in sicer *Pojmovnika glasbe 20. stoletja* Nikša Glige.⁵ Prvi slovenski glasbeni slovarji, ki so bili predvsem dvo- ali večjezični, so se pojavili na začetku preteklega stoletja, močnejša potreba po normiranju in sistematičnem urejanju izrazja pa se je izrazila šele v drugi polovici 20. stoletja, in sicer po uvedbi samostojnega študija muzikologije na Filozofski fakulteti leta 1962.

Primer zgodnjih slovarjev sta *Laško-slovensko-nemški glasbeni slovarček* slovenskega književnika in glasbenika češkega rodu Vojteha Hybáška (1873–1947), ki je leta 1914 izšel pri Katoliški tiskarni v Ljubljani, in *Glasbeni besednjak* Dušana Sancina (1902–1973), tiskan pri celjski Mohorjevi družbi leta 1933. Njune slabosti se kažejo predvsem pri obsegu, ki je omejen, in zasnovi, saj vsebujeta zlasti prevode italijanskih in francoskih terminov. Naslednji poskus izdelave podobnega glosarja je bil *Glasbeni slovarček* (prvič izdan leta 1962) Lucijana Marije Škerjanca (1900–1973), ki ob slovarju vsebuje tudi enciklopedijski del, vendar ta po besedah redakcijske komisije *Glasbenega terminološkega slovarja* »jezikovno ni vedno zanesljiv«. ⁶ V rokopisu je ostalo tudi delo glasbenika Adolfa Gröbminga (1891–1969), sicer obsežno (vsebuje približno 4.000 gesel) strokovno zasnovano in delno enciklopedično delo. Ne smemo pa zanemariti niti glasbenega izrazja, zbranega v splošnih, nespecializiranih slovarjih. Približno 1.500 glasbenih terminov lahko najdemo v *Slovarju slovenskega knjižnega jezika* (ki je začel izhajati leta 1970), vendar so le-ti občasno pomanjkljivo obrazloženi, kar je posledica narave omenjenega slovarja. Enako velja tudi za gesla s področja glasbe v *Velikem slovenskem leksikonu* (2003, 2004, 2005). Omenimo lahko še leksikon *Glasba* iz serije leksikonov Cankarjeve

1 Na Slovenskih glasbenih dneh leta 1995 je bila okrogla miza posvečena slovenski glasbeni terminologiji, med članki, ki so se posvečali tej tematiki, pa je vredno omeniti naslednje: Franc Kimovec, »Doneski h glasbenemu izrazoslovju«, *Cerkveni glasbenik* 57, št. 3/4 (1934): 48–49; Rudolf Flotzinger, »Muzikološka terminologija – vprašanje mode?«, *Muzikološki zbornik* 33 (1997): 97–107; Mira Omerzel – Mirit, »Slovenska etnomuzikologija med preteklostjo in sedanjostjo: raziskovanje terminologije in razvoja »predklasičnih« ljudskih glasbil«, *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999): 153–165; Hedvika Vospersnik, »Besedna komunikacija in uvajanje glasbene terminologije pri pouku na nižji stopnji osnovne šole«, *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani* (Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 1995): 92–93; Aleš Nagode, »Posvet o slovenskem glasbenem terminološkem slovarju«, *Bilten/Slovensko muzikološko društvo*, št. 7/8 (1995): 7–8.

2 Npr. Milko Homer, *Slovar glasbenih tujk* (Ruše: Gimnazija in srednja kemijska šola, 1994); Ivan Vrbancič, *Glasbeni slovarček* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 2010); Dušan Sancin, *Glasbeni besednjak* (Celje: Mohorjeva tiskarna, 1933); Lucijan Marija Škerjanec, *Glasbeni slovarček: v dveh delih: imenski-stvarni* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962).

3 Ivan Klemenčič, Zmaga Kumer in Jože Sivec, *Glasbeni terminološki slovar: glasbila in izvajalci: poskusni snopič* (Ljubljana: ZRC SAZU, 1983).

4 Marjeta Humar in Franci Krevh, *Tolkalni terminološki slovar* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, Društvo Slovenski tolkalni projekt, 2014), 7.

5 V izvirniku: *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća s uputama za pravilnu uporabu pojmova*.

6 Ivan Klemenčič, Zmaga Kumer in Jože Sivec, *Glasbeni terminološki slovar: glasbila in izvajalci: poskusni snopič* (Ljubljana: ZRC SAZU, 1983), III.

založbe, ki je izšel leta 1981. To sicer ni slovarsko delo, vendar je terminološko dokaj izčrpno. Še najambicioznejši projekt, ki naj bi sistematično obdelal slovensko glasbeno terminologijo, je *Glasbeni terminološki slovar*, ki obsega 1.061 gesel in je kot poskusni snopič (glasbila in izvajalci) izšel leta 1983, vendar je delo za prvim snopičem obstalo in se do danes ni nadaljevalo. Končno velja omeniti tudi delo, ki je izšlo aprila letos, in sicer *Slovar tolkal*, ki je nastal pod okriljem ZRC SAZU v sodelovanju s *Slovenskim tolkalnim projektom*.

Ob upoštevanju teh dejstev in pregledovanju dostopne literature se raziskovalcu ponujata predvsem dva razloga, zaradi katerih bi se želel ukvarjati s področjem glasbene terminologije. Prvi razlog je praktične narave, saj nas osebne izkušnje na različnih področjih – kritika, prevajalstvo, pisanje znanstvenih razprav – prisiljujejo, da ovrednotimo že obstoječe strokovno izrazje, ki pogosto ni posledica dogovorov, temveč predvsem subjektivnih odločitev. V takšnih družbenih okoliščinah utemeljevanje besed, s katerimi se javno izreka neka misel, postaja imperativ tudi na področju glasbe. Cilj vsakega znanstvenega prispevka o glasbeni terminologiji bi torej moral biti tudi, da ponudi praktično dimenzijo oz. da koristi kot prispevek znanstveno objektivnemu utemeljevanju zgodovinske dimenzije problematike novejše in sodobne glasbene terminologije v slovenskem knjižnem jeziku.

Drugi, verjetno še pomembnejši razlog ukvarjanja z izbrano temo, ki je za muzikologa raziskovalca poseben izziv, pa je dejstvo, da je v slovenski glasbeni literaturi mogoče zaznati popolno odsotnost sistematičnih raziskav s področja glasbene terminologije kot dela zgodovinskega področja muzikologije.

Raziskava, ki jo obravnavamo v tem prispevku, je pilotska raziskava, ki bo pokazala, da so razlike med pisci učbenikov glede rabe temeljnega strokovnega izrazja obstajale in da je zaradi tega na področju enopomenskosti in nasploh standardizacije strokovnih pojmov v obdobju do leta 1945 moč zaznati podobne težave, o katerih so nekateri nemški muzikologi pisali že okoli leta 1950, pa tudi prej (več o tem v naslednjem sklopu).

Metodologija in cilji raziskovanja strokovnih izrazov

Metodološko izhodišče raziskovanja glasbene terminologije so zlasti spisi nemških muzikologov, ki so se predvsem po koncu 2. svetovne vojne začeli vse bolj zavedati pomena preučevanja glasbenih terminov in ustvarjati podobo o znanstvenem metajeziku ter se sistematično ukvarjati z vprašanji glasbene terminologije, še zlasti z njenim nastankom in razvojem.

Spodbujen s slovarjem *Begriffsgeschichtlichen Wörterbuch der Philosophie*, ki ga je spisal nemški filozof Erich Rothacker, je Wilibald Gurlitt (1889–1963) okoli leta 1950 pod okriljem *Akademie der Wissenschaften und der Literatur (Sitz Mainz)* začel načrtovati glasbeno-terminološki slovar. Cilj je bila celovita obdelava in leksikološki prikaz ustvarjanja glasbenih izrazov skozi zgodovino, kar bi bil prispevek k definiranju glasbenih strokovnih besed, in sicer ne samo kot sredstvo razumevanja pomena besed znotraj posameznega časovnega obdobja, temveč kot izvor spoznavanja označevalno-zgodovinskega procesa. Vodilna misel je namreč bila, da pojmovne besede in njihova zgodovina lahko

odkrijejo poseben način dojemanja stvarnih predmetov. Gurlitt je tako leta 1950 začel izdelovati seznam približno tisočih izrazov, ki jih je razvrstil v tematske skupine (oznake za ples, liturgični termini, termini glede sloga in oblike itd.), pri tem pa je načrtoval, da bosta dva zvezka slovarja priročnika v obsegu 400 strani izšla v petih letih. Finančnih sredstev za ta podvig je zmanjkalo že leta 1953 in tako se je delo ustavilo. Namesto tega je nemška skupnost raziskovalcev (*Deutsche Forschungsgemeinschaft*) Gurlittu in njegovim sodelavcem pri projektu omogočila pridobitev štipendije za izdelavo knjige študij o glasbeni terminologiji. Tako je leta 1955 izšlo delo *Studien zur musikalischen Terminologie (Prinzipien und Geschichte der musikalischen Begriffswörter)*,⁷ katerega urednik je bil Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999), Gurlittova desna roka.

V tem delu Eggebrecht izhaja iz misli oz. opažanja, da je bila raba glasbenih terminov v nemško govorečem prostoru takrat predvsem poljubna, posamezni termini pa so bili znotraj stroke (pre)pogosto neenotni. Posledično je en sam termin pogosto označeval več predmetov, kar seveda ni bilo v skladu s splošnimi zahtevami strokovne terminologije. Glede na to, da glasbena terminologija kot nova veja muzikološke znanosti v tem trenutku ni imela definiranega predmeta preučevanja ali metodologije, se je Eggebrecht najprej lotil teh vprašanj. Zgleda je moral najprej iskati drugje in končno jih je našel v spisih sorodne humanistične znanosti – v delih nemškega filozofa Ericha Rothackerja (1888–1965) oz. v njegovem delu *Begriffsgeschichtlichen Wörterbuch der Philosophie*.⁸ Dobro se je zavedal, da je treba utemeljiti teorijo glasbene terminologije in opraviiti več pilotskih raziskav, ter s tem ustvariti podlago za nadaljne raziskave in ne nazadnje za izdelavo slovarja, podobnega Rothackerjevemu.⁹

Dela *Studien zur musikalischen Terminologie* se zato začenjajo s poglavji o metodološki problematiki ter načinih, možnostih in smotrnosti ukvarjanja z glasbeno terminologijo. Eggebrecht na samem začetku navaja pet temeljnih načel, na katerih naj bi temeljile raziskave glasbene terminologije. Ta načela so: 1. Vsak glasbeni termin ima svojo lastno zgodovino. 2. Vsaka faza te zgodovine je samostojna, ima svojo lastno vrednost in jo moramo dojemati samó kot takšno, ne pa v smislu »napredka«, kar bi ustrezalo uveljavljenemu mišljenju 19. stoletja. 3. Pravilna interpretacija glasbenih tvorjenk pomeni temeljno poznavanje njihove zgodovine. 4. Glasbeno-terminološka raziskava mora enakovredno upoštevati glasbene tvorjenke iz preteklosti in sedanjosti. 5. Ključnega pomena za razumevanje glasbenega pojma je poznavanje njegovega etimološkega izvora.¹⁰

Eggebrecht definira tudi glavni cilj glasbeno-terminološkega raziskovanja ter trdi, da je le-ta dojemanje glasbenih terminov kot leksemov in zagotavljanje pravilne uporabe glasbenega strokovnega jezika. Avtor namreč meni, da obstajata dva načina, kako lahko raziskovalec pristopi h glasbeno-terminološki raziskavi: kot izhodišče lahko vzame označenca (če uporabimo saussurovski izraz), torej stvarni predmet, in nato v analizi

7 Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalische Terminologie* (Wiesbaden: F. Steiner, 1972).

8 Eggebrecht se je kljub razlikam med filozofijo in muzikologijo kot znanostima, ki se jih je očitno zavedal, metodološko ves čas zgledoval po Rothackerju. Razlog za takšno odločitev je, da se, po njegovih besedah, tako filozofija kot muzikologija pogosto ukvarjata s termini, ki so abstraktni. Zato je v Eggebrechtovih delih v središču (tako kot pri Rothackerju) pojem, ne pa predmet, kar je bilo do tedaj sicer značilno za glasbeno enciklopedistiko (zgled za to je znamenita enciklopedija Friedricha Blumeja (1893–1975) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*).

9 Hans Heinrich Eggebrecht, *Studien Zur Musikalischen Terminologie* (Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1955), 354.

10 Prav tam, 11.

išče različne znake/pojme, ki ga predstavljajo. Po drugi strani pa se lahko odloči za ravno nasprotno pot raziskovanja: kot izhodišče vzame znak/izraz in potem predstavi vse njegove pomene. V nasprotju z metodo raziskovanja, pri kateri se predmet postavi v središče opazovanja, mora, po Eggebrechtovih besedah, biti v nekem glasbenoterminološkem priročniku termin v središču zanimanja.¹¹ Glasbenoterminološka raziskava naj bi bila po Eggebrechtu (to razloži v poglavju *Terminologie und Sachforschung*) zmeraj in v vsakem primeru namenjena spoznavanju dejanskega predmeta. V središču raziskave naj bi bila torej zgodovina terminov oz. natančneje: zgodovina odnosa med terminom in predmetom.

Avtor razlikuje dve vrsti terminov: prve imenuje temeljni oz. elementarni termini (*elementare Termini*), druge pa ustaljeni termini (*stehende Termini*). Temeljni termin (*elementare Terminus*) naj bi pomenil, da je beseda povezana z glasbo (da obstaja v jeziku stroke) in je pri tem v veliki meri ohranila svoj leksikalni pomen – torej ni izgubila svojega izvirnega pomena/smisla. Za tak termin je značilno tudi, da se uporablja na širšem področju človekovega delovanja, in to kljub svoji povezavi z glasbo. Njegov dobesedni pomen se lahko razteza: terminu namreč ni dodan dodaten pomen, ampak še zmeraj označuje samega sebe; v praksi to pomeni, da je jasno, kje se ta beseda uporablja in obstaja brez dodatne razlage. Če tak termin ustreza interpretaciji, teoretiku postavlja zahtevo, da se dojema v tako širokem smislu, kot ga pač ima. Ustaljeni termini (*stehende Termini*) pa so po drugi strani besede, ki jih definira pomen, ki ni izpeljan iz leksikalnega pomena. Razumljive so samo specializiranim strokovnjakom in njihov poseben pomen se mora laikom razložiti. Med temeljne prištevamo torej tiste termine, ki so v strokovnem jeziku že od nekdaj, so neposredni in ne potrebujejo posebne razlage, npr. simfonija = skupaj zveneti, nota = znak za zapisovanje tonov, medtem ko so bili ustaljeni termini šele pozneje uvedeni ter se razumejo in definirajo s pomočjo vsebinsko-pojmovnega definiranja (npr. simfonija = glasbena oblika, nota = menzuralna nota).

Eggebrecht v glasbenem jeziku razlikuje tudi med *vocabula musica nativa* (tvorjenke, ki izhajajo iz glasbe same, npr. ton, zvok) in *vocabula musica accepta* (tvorjenke, ki so prevzete iz drugih področij, npr. kanon, arija itd.). Termine deli tudi na zgodovinsko pristne (*historische echte*) in znanstveno izoblikovane (*wissenschaftlich gemachten*). Med prve sodijo termini, ki se v govoru o glasbi uporabljajo od nekdaj in so tako rekoč organsko zrasli z njo, med druge pa sodijo termini, ustvarjeni zaradi potrebe po razmejevanju od drugih, podobnih terminov. Pogosto so to termini, ki so sčasoma pridobili dodaten pomen, ki jim izvirno ne pripada (npr. nekateri pojmi za glasbene oblike: sonata, simfonija ipd.).

V zgodovini glasbene terminologije obstajata tudi dva problematična pojava, za katera Eggebrecht trdi, da sta bila ves čas prisotna ter lahko raziskovalcu povzročata

11 Heinrich Hüsch (1915–1993) istega leta v recenziji knjige *Studien Zur Musikalischen Terminologie* navaja drugačno mnenje in trdi, da bi moralo biti v ospredju vprašanje o zgodovinskem pomenu besede (*»bedeutungsgeschichtliche Frage«*), ne pa označevalno-zgodovinsko vprašanje (*»bezeichnungsgeschichtliche Frage«*). Prihodnji slovar priročnik naj ne bi bil organiziran na način, da so vsi pojmi navedeni po abecednem redu, temveč, da zapišemo pojem, ki najpogosteje predstavlja določen predmet, preostale pa sicer navajamo, vendar na način, da bralca vodijo k drugim pojmov, ki so najpogostejši pri označevanju nekega drugega predmeta. Idealno bi torej bilo, da bi bili različni termini zgoščeni okoli konkretnega predmeta. (Glej: Heinrich Hüsch, »Review: Studien zur musikalischen Terminologie, Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1955, Nr. 10 by Hans Heinrich Eggebrecht«, *Die Musikforschung* 11, št. 3 (1958): 354–356.)

težave in preglavice. To sta t. i. pojav fragmentov označevalcev (*die Bezeichnungsfragmente*) in napačna etimologija. Fragmenti označevalci (*Bezeichnungsfragmente*) so pojmi, ki so bili nekoč sestavljeni iz dveh delov, vendar se je sčasoma en del termina prenehal uporabljati (npr. rubato je bil prvotno tempo rubato, *accompagnato* pa je bil *recitativo accompagnato*). Posledično se takšni termini pogosto napačno tolmačijo, saj se pozablja, da nekoč niso bili samostojni. Druga težava so številni termini, ki jih od nekdaj spremlja napačna interpretacija njihove etimologije (npr. motet ne izhaja iz francoske besede *mot* = beseda, temveč iz latinske besede *motus* = gibanje; *concerto* ne izhaja iz latinskega izraza *conserere* = združevati, temveč iz latinske besede *concertare* = tekmovati).

Nemška glasbena terminologija se je kot samostojna muzikološka veja do leta 1971 končno izoblikovala v del znanstvenega raziskovanja – istega leta je izšel tudi prvi del Eggebrechtovega dela *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. V predgovoru avtor glasbeno terminologijo definira kot znanost o zgodovini pomenov glasbenih strokovnih izrazov¹², dodaja pa še: »*Im Bezeichnungsprozeß spielt sich ein Begreifensprozeß ab, dessen Entschlüsselung die musikalische Terminologie zu einem Verstehensinstrument für Sachen und Sachverhalte in ihrem geschichtlichen Sein und Gelten macht. Im Sinne des Begreifens von Sachen und Sachgeschichte durch Wörter bearbeitet das Handwörterbuch der musikalischen Terminologie die Termini als Begriffswörter und Terminologie als Begriffsgeschichte.*«¹³

V tej raziskavi bodo pravkar navedene besede okvirno vodilo pri raziskovanju (obravnavanje terminov kot pojmovnih besed, prikaz njihove zgodovine kot glavni cilj raziskave), čeprav ga, zaradi uporabljenih virov, ne bomo razumeli dobesedno. Glasbena terminologija je namreč preširok pojem, in zato ga je treba razčleniti na različna področja ter se omejiti le na enega.¹⁴ V tem besedilu so za obravnavo izbrani učbeniki, in sicer zato, ker lahko predpostavljamo, da je v njih naveden in uporabljan nabor glasbenih oziroma strokovnih izrazov nekako najbližji tistemu, ki se je najpogosteje uporabljal v praksi. Učbeniki pesmarice ter učbeniki za harmonijo in kontrapunkt so specifični tudi po zasnovi: na eni strani vsebujejo praktične pevske vaje, na drugi pa poglavja o teoriji glasbe. Večino najzanimivejše glasbene terminologije je prav v nazadnje omenjenih poglavjih, ki pa so v učbenikih različnih avtorjev zastopana na različne načine in v zelo različnem obsegu. Kljub temu lahko vedno poiščemo nek »skupni imenovalac«, glavne glasbene strokovne izraze s področja teorije glasbe, ki se pojavljajo v večini tukaj izbranega korpusa raziskave. Cilj raziskave bo ponuditi izsek iz širše kronološko-primerjalne analize strokovnih izrazov uporabljenih v slovenskih glasbenoteoretičnih učbenikih.

12 »[A]ls Wissenschaft von der Bedeutungsgeschichte musikalische Fachwörter.« (cit. po: Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden: F. Steiner, 1972), 1.)

13 Hans Heinrich Eggebrecht, *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden: F. Steiner, 1972), 1.

14 Tako je na primer kot tematsko celoto smiselno obravnavati glasbeno terminologijo na področju publicistike (zlasti glasbene), leksikografije (slovarji vseh vrst, zlasti splošni in specializirani glasbeni), beletristike, učnih pripomočkov (namenjeni splošnemu in glasbenemu izobraževanju) ter arhivskih materialov iz istega obdobja.

Glasbeni priročniki na Slovenskem do konca 2. svetovne vojne

Preden se posvetimo sami analizi izbranih izrazov, je treba vsaj v glavnih potezih predstaviti kontekst, v katerem so izbrana besedila nastajala, pa tudi njihovo zasnovo in terminologijo, ki se pojavlja v njih.

Strokovno izrazje, ki se je v glasbenem življenju na Slovenskem uporabljalo dolga stoletja, je bilo tuje. Tako so bili tudi učni pripomočki, ki so se pri glasbenem izobraževanju uporabljali do srede 19. stoletja, napisani v tujih jezikih. Namenjeni so bili predvsem petju in urjenju generalnega basa na orglah, saj je bilo oboje ključnega pomena za izvajanje tako duhovne kot tudi posvetne glasbe. Približno do konca 17. stoletja je bil jezik knjig latinščina, vendar je od konca 17. stoletja naprej začelo naraščati število knjig za praktični pouk, pisanih v jezikih, ki naj bi jih bralec uporabljal, torej v italijanščini in pozneje v nemščini.¹⁵ Prelomno leto za domači jezik je bilo leto 1867, ko je »avstrijska vlada v 19. členu Državnega zakona z dne 11. decembra priznala enakopravnost vseh deželnih jezikov v šoli, uradih in v javnem življenju.«¹⁶ Posledično je od tega trenutka naprej začelo naraščati število učnih pripomočkov v slovenskem jeziku, s tem pa se je začel tudi nagel razvoj strokovnega izrazja v domačem jeziku.

Od *Šole veselega lepega petja za pridno šolsko mladino* (1853) Antona Martina Slomška (1800–1862), prvega slovenskega glasbenodidaktičnega pripomočka¹⁷, ki je močno pripomogel k širjenju pesmi v slovenskem jeziku¹⁸, pa do začetka 2. svetovne vojne je bilo napisanih več deset učbenikov, namenjenih predvsem pouku petja.

Poleg omenjene Slomškove pesmarice imajo pomembno mesto v slovenski glasbenopedagoški literaturi štirje glasbenopedagoški priročniki Kamila Maška (1831–1859)¹⁹, zlasti njegova *Deutsche-slowenische Kinder-Gesangschule für Normal und Trivialschulen* oziroma t. i. *Mala šola petja* (1855), ki je prvi izvirni glasbenopedagoški priročnik za poučevanje glasbene vzgoje v osnovnih šolah na Slovenskem.²⁰ Kljub temu je delo večinoma pisano v nemškem jeziku, slovenski jezik pa se, skupaj z nemškim, uporablja predvsem v besedilih k tonskim vajam in pesmim. Med glasbenimi ustanovami je imela Glasbena matica po ustanovitvi svoje glasbene šole leta 1882 ključno vlogo pri spodbujanju produkcije učnih pripomočkov. Ustanovitev šole je namreč vplivala tudi na povečano izdajanje pedagoške literature za potrebe učiteljev in učencev. Pri tem sta bili osrednji osebnosti Anton Foerster (1837–1926) in Anton Nedvéd (1829–1896),²¹ ki

15 O tem glej več v: Metoda Kokole, »Glasbeno-teoretični in pedagoški priročniki iz »dolgega« 18. stoletja na slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 47, št. 1 (2011): 49–74.

16 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 41.

17 Takšno oznako najdemo v: Lučka Winkler Kuret, *Zdaj je nauka zlati čas* (Nova Gorica: Založba EDUCA Melior, d. o. o., 2006), 26.

18 Učbenik poleg slovenskih pesmi vsebuje tudi mnogo glasbenih terminov/oznak tempa, ki so navedene tako v originalnem kot tudi v slovenskem jeziku. Na primer: vlagano (andante), uměřeno (moderato), živahno (allegretto), izrazno (adagio), lahkotno (leggiero), lagahno (andantino), živo (vivace), vlagano častno (andante maestoso).

19 To so *Velika pevška šola* (1855), *Musikalischer Katechismus* (1858), *Mala pevška šola* (1855) in glasbenoteoretična poglavja v *Cäcili* (1857–1859). Zadnja tri dela so ohranjena, medtem ko se za *Veliko pevsko šolo* predvideva, da je izgubljena, saj je ni v osrednjih glasbenih arhivih v Sloveniji (vir: Darja Koter, »Kamil Mašek in glasbenopedagoška literatura«, *Maškov zbornik* (Ljubljana: Družina, 2002), 88–89.).

20 Darja Koter, »Kamil Mašek in glasbenopedagoška literatura«, *Maškov zbornik* (Ljubljana: Družina, 2002), 102.

21 Jernej Weiss, »Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia'? With respect to the Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th century«, *Muzikološki zbornik* 45, št. 1 (2009): 83.

sta napisala mnogo pomembnih učbenikov v slovenskem jeziku²², pomemben pa je bil tudi Matej Hubad (1866–1937) s svojo *Splošno in elementarno glasbeno teorijo ali začetnim naukom o glasbi* (1902).

Kot omenjeno, je Mašek v svoji *Mali šoli petja* v sicer nemškem besedilu večkrat hkrati uporabil slovenski in nemški izraz, medtem ko je Foerster dve desetletji pozneje, tj. leta 1874, izdal slovensko-nemško *Teoretično-praktično pevsko šolo*, ki je bila od začetka do konca napisana v dveh (takrat v šolah že enakopravnih) jezikih: leva stran je bila v slovenskem, desna pa v nemškem jeziku. V tem učbeniku je še zlasti zanimiv seznam tehničnih izrazov (Foerster jih imenuje »umetni izrazi«, v nemščini »Technische Ausdrücke«²³), ki je po besedah Branke Rotar Pance pomemben, »[...] saj je Foerster z njim osnoval slovensko glasbeno terminologijo«²⁴. Podobno meni tudi Jernej Weiss, ki zapiše da so češki glasbeniki s Foersterjem na čelu »postavili temelje slovenski glasbeni terminologiji«²⁵. Dodamo lahko, da omenjeni trditvi nista edini med podobnimi trditvami, ki Foersterja omenjajo kot začetnika slovenske glasbene terminologije. Takšna mnenja segajo dolgo nazaj, v prvo desetletje prejšnjega stoletja.²⁶

Tako je v naslednjih desetletjih začela pogostejše izhajati množica učnih pripomočkov v slovenskem jeziku, ki obravnavajo snov glasbene teorije. Na eni strani imamo t. i. učbenike pesmarice, na drugi pa knjige, ki niso namenjene poučevanju petja, temveč sistematičnemu podajanju teorije glasbe.

Posebno mesto med učbeniki obdobja pred 1. svetovno vojno pripada delom glasbenega pedagoga Hinka Druzoviča (1873–1959), ki je od leta 1904 dalje deloval kot učitelj glasbe na mariborski gimnaziji in učiteljsišču. Med letoma 1909 in 1925 je izdal šest pesmaric, namenjenih različnim šolskim stopnjam: nižji (*Pesmarica I za ljudsko šolo*, *Pesmarica I za nižje razrede osnovne šole in vrtce*, 1925), srednji (*Pesmarica II za ljudsko šolo*; *Pesmarica II za osnovno šolo*, 1923) in višji (*Pesmarica III za ljudsko šolo*, 1920; *Pesmarica IV, Zborova šola za meščanske in srednje šole*, 1925). Primerno bralcem, ki so jim omenjeni učbeniki namenjeni, ti na nižji stopnji vsebujejo manjše, na srednji in višji pa večje število strokovnih izrazov. Nedvomno je teorija glasbe najbolj sistematično in v največji meri zajeta v *Pesmarici IV*, ki poleg 23 triglasnih in 31 štiriglasnih zborovskih pesmi vsebuje tudi »pregled tvarine iz splošnega glasboslovja katere naj pozna pevec«. V tem sklopu oz. na prvih 13 straneh knjige tako bralec spozna tudi večji del nabora strokovnih izrazov, ki jih Druzovič uporablja.²⁷

22 Foerster je že leta 1867 izdal *Kratek navod za poduk v petji*, leta 1874 slovensko-nemško *Teoretično-praktično pevsko šolo*, leta 1882 *Pesmarico po številkah za nežno mladino*, leta 1881 *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orglarske šole* in leta 1904 delo *Harmonija in kontrapunkt*. Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Založba Litera in Univerza v Mariboru, 2012), 472–476. Nedvéd je spisal *Kratek nauk o glasbi* (1863), *Pesmi za mladost* (1867) in zbirko pesmi *Slavček* (1879, 1885). Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Založba Litera in Univerza v Mariboru, 2012), 470–471. Med češkimi glasbeniki velja omeniti tudi Karla Hoffmeistera, ki je napisal dva učbenika *Razvoj klavirske virtuoznosti in Vrhunska dela klavirske literature*, pomembna za delovanje klavirskega oddelka šole Glasbene matice v Ljubljani. Jernej Weiss, »Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia'? ...«, 81.

23 Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevška šola* (Ljubljana: samozaložba, 1874), 19.

24 Branka Rotar Pance, »Foerster – pedagog«, *Foersterjev zbornik* (Ljubljana: Družina, 1998), 65.

25 Jernej Weiss, »Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia'? ...«, 84.

26 O tem glej v članku: E. G., »Foerster, Anton«, *Učiteljski tovariš* 47, št. 52 (27. 12. 1907): 614.

27 Glej: Hinko Druzovič, *Pesmarica IV, Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925).

S konca 19. stoletja moramo omeniti še glasbenika Ivana Mercino (1851–1940), ki je bil od leta 1880 član goriške izpraševalne komisije za ljudske šole, obenem pa kot učitelj petja tudi član komisije za otroške vrtce. Verjetno je v okolju in za potrebe otrok oz. vzgojiteljic v »otroških zabaviščih« (danes bi te ustanove imenovali vrtci) začel pisati enoglasne pesmice, ki jih je *Družba svetega Cirila in Metoda* leta 1893 izdala pod naslovom *Igre in pesmi za otroška zabavišča in ljudske šole*.²⁸ Zbirka vsebuje tudi 126 enoglasnih napevov (od tega jih je 89 Mercinovich), vendar nima poglavja o osnovah glasbene teorije. Predgovor in uvod sta sicer razmeroma dolga, saj vključujeta tudi razlago pomena glasbe pri vzgoji učencev in metodična navodila pri učenju pesmi²⁹, v njej pa se pojavlja le nekaj deset strokovnih terminov, povezanih s teorijo glasbe (npr. nazivi za nekatere intervale, takt, ritem itd.)

Pavel Kozina (1878–1945) je ob izidu dveh delov *Pevske šole za ljudske, meščanske, srednje in glasbe šole* (1922 in 1923) deloval kot profesor na prvi državni gimnaziji v Ljubljani in kot pevski pedagog, od leta 1921 pa je imel tudi zasebno pevsko šolo.³⁰ V obeh knjigah je teorija glasbe vključena predvsem kot dodatna informacija za lažje učenje petja: v prvem delu, denimo, kjer avtor obravnava enoglasno petje, so navedena poglavja o osnovah glasbene teorije (poglavja o notah, taktih, lestvicah in akordih), medtem ko drugi del ob 2-, 3- in 4-glasnih pesmih vsebuje poglavja o kanonu in postopkih dvoglasnega petja. Več piše o intervalih, akordih in kadencah, prvič pa se omenjajo tudi pojmi funkcionalne harmonike (tonika, dominanta).

Istega leta je kot drugi del Kozinove *Pevske šole* izšla tudi *Pevska šola* Marka Bajuka (1882–1961). Ob izidu, spomladi leta 1922, je Bajuk deloval kot profesor petja na prvi državni gimnaziji v Ljubljani. Delo je razdeljeno na dva dela, in sicer na vadnico, v kateri so vaje za dihanje, ritmične in melodične vaje (eno- in dvoglasne, razdeljene na 63 sklopov), in na teoretično poglavje, v katerem najprej natančno razloži anatomijo pevskega organa (od pljuč do grla in glasilk), nato pa še elementarno teorijo glasbe (od zapisovanja glasbe do akordov, okrasov). Na koncu knjige so sezname najobičajnejših tujk (izrazi za agogične in dinamične oznake, ki so v italijanščini), običajnih kratic (tudi italijanskih, npr. D. C., ritard., rall.) in znakov (za taktovske načine, note, pavze, ključe).³¹

Prvo delo po Foersterjevih izdajah, ki se ukvarja izključno s teorijo, in ne z glasbeno prakso, je delo *Osnovni pojmi iz glasbene teorije* glasbenika iz Trsta Adolfa Gröbminga (1891–1969). Knjigo je leta 1924 natisnila Učiteljska tiskarna v Ljubljani, posvečena pa je Gröbmingovemu nekdanjemu učitelju Mateju Hubadu. Po avtorjevih besedah je delo namenjeno prvima dvema letnikoma učiteljišč in pripravljalnim razredom glasbenih šol. Za preostala dva letnika učiteljišč, tako Gröbming, naj bi izšla knjiga *Nauk o glasbi, ki »bo obsegala vse, kar mora učitelj vedeti o harmoniji, glasbeni zgodovini in o drugih panogah glasbe«*.³² Kljub avtorjevi nameri omenjena knjiga ni izšla. *Osnovni pojmi* so

28 »Slovenski biografski leksikon, Mercina Ivan«, obiskano 24. 2. 2014, <http://ezb.ijs.si/fedora/get/sbl:1642/VIEW/>.

29 Mercina se večkrat sklicuje na nemškega pedagoga Friderika Froebela (1782–1852), ustanovitelja prvih otroških vrtcev, ki je govoril o pomenu igre za učenje predšolskih otrok. (Povzeto po: Lučka Winkler Kurent, *Zdaj je nauka zlati čas* (Nova Gorica: Založba EDUCA Melior, d. o. o., 2006), 60.)

30 »Slovenski biografski leksikon, Kozina Pavel«, obiskano 24. 2. 2014, <http://nl.ijs.si/fedora/get/sbl:1237/VIEW/>.

31 Marko Bajuk, *Pevska šola* (Ljubljana: Jugoslovanska tiskarna, 1922), 231–233.

32 Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljišča, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 4 (nepag.).

očitno nastali iz potrebe, da se glasbeno teorijo obravnava tudi zunaj pevskega pouka. Sam avtor v pogovoru piše naslednje: »*Izšlo je sicer več del, zlasti pevskih šol, ki se bavijo s teorijo, a vse obravnavajo ta predmet zgolj s pevskega stališča, kar je za instrumentalni pouk premalo.*»³³ Snov je razdeljena na tri večje sklope: prvi obravnava dolžino not (ritem), drugi višino (melodija), tretji pa okraske. Na koncu zadnjega sklopa so tudi spiski izrazov za dinamiko in hitrost izvajanja³⁴, »[...] to pa zato, da ga uporablja učitelj lahko tudi pozneje, ko se bo sam bavil z glasbo, ker naleti neštetokrat na znamenja in izraze, ki si jih ne more tolmačiti brez knjige.«³⁵ Gröbming navede tudi avtorje, na katere se je pri pisanju tega dela najbolj opiral, in sicer omeni naslednja tri imena: Hugo Riemann, Maks Battke in Marko Bajuk.

Avtor se je očitno zavedal (in to tudi zapisal) pomanjkanja in slabosti slovenske glasbene terminologije v takratnem času, Marka Bajuka pa je v predgovoru knjige izpostavil kot avtorja, ki je slovenski jezik obogatil prav na tem področju. Takole piše: »*M. Bajuku pa moramo biti hvaležni, da je obogatil našo borno glasbeno terminologijo z novimi izrazi, ki se bodo, kakor upam, kmalu udomačili po naših šolah.*»³⁶ Sam Gröbming prevzema od Bajuka mnogo izrazov in jih nadgrajuje z novimi. V poglavju o ritmu sta npr. uporabljena izraza, ki sta se že sredi 19. stoletja pogosto uporabljala, in sicer »glaska« ali »sekirica«, kar je, tudi pri Gröbmingu, drugo poimenovanje za noto. Za pavzo pa, enako kot Bajuk, enakopravno uporablja termina »nehaj« in »pavza«; pri okraskih uporablja termin »drsk«, intervalom reče »razliki«, razvezaju »vrčaj«, črto zaključnico poimenuje »končaj«, korono »držaj« itd.

Istega leta (1924) je izšla tudi *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje, meščanske, osnovne šole in zbornice* Ivanke Negro - Hrast, prvi slovenski učbenik, v katerem se je avtorica zgledovala po tonalno-funkcionalni metodi učenja solfeggia nemškega glasbenega pedagoga Maxa Battkeja (1863–1916).³⁷ Podobno kot pri nekaterih drugih učbenikih pesmaricah besedilo ni nazorno ločeno v dve tematski celoti, tako kot v večini drugih učbenikov pesmaric (pevske vaje na eni in glasbena teorija na drugi strani), temveč v 30 lekcij, v katerih se nauk o glasbi in pevski primeri prepletajo. Posledično so tudi termini enakomerno razporejeni v celotnem besedilu oz. niso zgoščeni samo v enem delu knjige.

V tridesetih letih 20. stoletja so se pojavila tri dela različnih avtorjev, ki obravnavajo snov osnovnega nauka o harmoniji. Prvo med njimi je delo skladatelja in pedagoga Vasilija Mirka (1884–1962), ki je leta 1932 na 71 straneh sestavil *Nauk o akordih (načrt)*.³⁸ Iz skladateljeve biografije lahko sklepamo, da je bil učbenik pripravljen predvsem za učence šole Glasbene matice v Mariboru, kjer je Mirk med letoma 1929 in 1933 predaval harmonijo in zgodovino.³⁹ Delo je po avtorjevih besedah napisano s praktičnim razlogom, ne da bi se poglobljalo v filozofsko obravnavo harmonije, in je zasnovano kot pregled bistva o harmoniji, z opozorilom, da je treba pri bolj poglobljenem študiju harmonije

33 Prav tam, 4.

34 Prav tam, 81–92.

35 Prav tam, 4.

36 Prav tam, 4.

37 Lučka Winkler Kuret, *Zdaj je nauka zlati čas* (Nova Gorica: Založba EDUCA Melior, d. o. o., 2006), 86.

38 Slovenske knjižnice hranijo le tri izvode tega dela. Dva sta na Akademiji za glasbo, eden pa v Univerzitetni knjižnici Maribor.

39 Manja Flisar, »Mirk v Mariboru«, *Mirkov zbornik* (Ljubljana: Družina, 2003), 69.

uporabiti obsežnejše razprave drugih narodov. Vse razprave o zakonih harmonije imajo po Mirkovih besedah en sam namen, in sicer »[...] skušajo doseči pri čitatelju sposobnost za pravilno predstavitev in pojmovanje tonov ter za samostojno mišljenje v tonih. In to je glavno; vsako filozofiranje je odveč!«⁴⁰

Naslednje delo je učbenik za harmonijo Emila Komela (1875–1960), ki ga je leta 1934 izdala in založila Katoliška knjigarna v Gorici. Delo *Harmonija združena s praktičnimi navodili za skladanje glasbenega stavka* je nastalo na podlagi avtorjevih dolgoletnih glasbenopedagoških izkušenj. Komel je namreč med vojnama deloval kot pevovodja pevskega društva v Vrtojbi, pozneje pa je začel poučevati klavir in glasbeno teorijo v pevske in glasbenem društvu v Gorici.⁴¹ Delo je napisal zaradi potrebe po tovrstnem gradivu, namenil pa ga je širšemu občinstvu, predvsem »ukaželjni mladini«, pa tudi »[...] vsakemu pevcu, vsakomur, ki igra na kako glasbilo, posebno organistom, pevovodjem in navsezadnje tudi vsakemu, ki posluša glasbo in se kakorkoli za njo zanima.«⁴² Delo naj bi bilo podlaga za nadaljnje glasbeno izobraževanje. V predgovoru avtor omenja tudi svoje načrte o dveh nadaljevanjih, in sicer knjigah kontrapunktu in kompoziciji. Načrtov ni uspel uresničiti in knjigi nista izšli. Delo sestavljata dva večja sklopa. V prvem Komel obravnava teorijo nauka o harmoniji, vključene pa so tudi vaje, drugi sklop (od strani 43 naprej) pa ima naslov *Glasbena priloga s praktičnimi vajami*; s pomočjo teh vaj naj bi se učenec uril v igranju na klavir. Prvi sklop zajema snov (in nabor terminov) od teorije intervalov, diatonične harmonije do modulacije.

Zadnjega med obravnavanimi učbeniki za harmonijo je napisal Lucijan Marija Škerjanc (1900–1973), skladatelj in pedagog, ki je zaradi primanjkljaja učnih pripomočkov v obdobju do konca 2. svetovne vojne poleg skript *Nauk o harmoniji* (1934)⁴³ napisal tudi *Nauk o instrumentih* (1933) in *Nauk o kontrapunktu* (1944). Dela so bila namenjena interni uporabi, saj so natipkana na pisalni stroj – in tako so bila tudi pomnožena.⁴⁴ *Nauk o harmoniji* obsega 37 strani in podobno kot Komelova *Harmonija*, vendar v manjšem obsegu, vsebuje snov od diatonične harmonije do poglavja o modulaciji.

Med drugo svetovno vojno novi učbeniki pesmarice niso izhajali, le občasno so nekatere izmed njih ponatisnili. Tako je leta 1940 izšla tretja, razširjena izdaja *Pevske vadnice za nižje razrede srednjih šol* Matije Tomca (1899–1986) in Luke Kramolca (1829–1974). Knjiga je razdeljena na prvi, teoretični del, v katerem avtorja obravnavata snov od zapisovanja tonov, taktovskih načinov, ključev, intervalov, akordov, oznak za izvajanje do lestvic, cerkvenih tonskih načinov (obravnavata celo kromatično lestvico in enharmonične tone), ter na drugi del, v katerem so različne pesmi (pesmarica).

40 Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompedij za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 71.

41 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 194.

42 Emil Komel, *Harmonija* (Gorica: Katoliška knjigarna, 1934), 3.

43 *Nauk o harmoniji* danes hranijo v dveh izvodih v knjižnici SAZU, kjer je delo evidentirano pod letnico 1934, in v NUK-u, kjer ga v enem izvodu najdemo pod naslovom *Harmonija*, in sicer z letnico 1942.

44 Šele mnogo let pozneje je Škerjanc prvič uradno izdal svoje glasbenoteoretične spise. *Nauk o instrumentih* je kot znanstvena monografija izšel leta 1964, prvi del *Kontrapunkta in fuge* leta 1952, *Harmonija* pa leta 1962 (vse v izdaji Državne založbe Slovenije).

Primer analize glasbenoteoretičnih pojmov na primeru pojma »nota« in nekaterih drugih pojmov, povezanih z njim

Za primer analize je bil izbran eden najelementarnejših in najbolj uporabljanih pojmov v učbenikih za glasbo, in sicer pojem »nota«. Glede na to, da sodi med osrednje in hkrati skozi zgodovino najbolj ustaljene glasbene izraze, se je njegova tako oblikoslovna kot tudi vsebinska plat v slovenskem jeziku skozi čas le malo spremenila, kar je jasno že pri prvem branju različnih učbenikov. Zlasti zato se tega pojma ne obravnava samo v ožjem smislu, temveč se analiza širi tudi na nekatere druge pojme, ki so z njim v najtesnejši zvezi.

Analiza glasbenih pojmov bo potekala v štirih korakih, in sicer bomo ugotavljali naslednje:

- 1) kako posamezni avtorji opredeljujejo izraz »nota«,
- 2) kakšne so razlike med poimenovanji sestavnih delov note in njenih vrednosti,
- 3) v katerih in ob katerih zvezah se pojem najpogosteje uporablja ter kakšne so razlike med njegovo uporabo pri različnih avtorjih,
- 4) ali obstajajo sinonimi.

V raziskavi bomo torej najprej poskušali slediti uporabi pojma »nota«. Zbrali bomo vse definicije pojma in nato primerjali, v kolikšni meri se med avtorji razlikujejo, ter iskali razloge za razlike. Nato se bomo na enak način osredotočili na razvoj pojmov, ki so najtesneje povezani z noto, to pa so njeni grafični sestavni deli (glavica, vrat, zastavica) in njene ritmične vrednosti (celinka, polovina, četrtnika itd.). Na koncu bomo analizirali tudi uporabo izrazov, ki so sestavljeni iz dveh besed, med katerima je ena beseda »nota«. Temu na koncu dodajamo kritični komentar primerjave pojmov oz. glavne izsledke analize.

Predvidevamo lahko, da se bodo pojavile razlike v pomenskem obsegu nekaterih terminov in da se bo terminologija od dela do dela razlikovala, saj je slovenska glasbena terminologija v izbranem časovnem obdobju šele nastajala in je bila zelo živ, razvijajoč se in nestandardiziran del besedišča slovenskega jezika. Podlegala je različnim vplivom, ki so bili odvisni predvsem od kraja šolanja posameznega avtorja učbenika, pa tudi od splošnih jezikovnih smernic.

Pred začetkom analize je treba poudariti še naslednje: tako kot vsak učbenik na drugačen način obravnava določeno tematiko in ima drugačno podajanje snovi, se tudi uporabljeno besedišče nasploh in načini definiranja pojmov med avtorji v teh učbenikih močno razlikujejo, kot se bo pokazalo tudi v tej analizi. Izbira načina definiranja pojma »nota« ni odvisna samo od retoričnih sposobnostih avtorjev učbenikov, temveč tudi (v še večji meri) od ciljnih bralcev, ki jim je (bil) učbenik namenjen in za katere je nastal.

Tako se je npr. izkazalo, da se pojem »nota« samo v dveh izmed izbranih učbenikov raziskave ne omeni niti enkrat, in sicer v učbeniku Ivana Mercine *Igre in pesmi za otroška zabavišča in ljudske šole* ter v *Pesmarici I (Zbirka pesmi za ljudsko šolo)* Hinka Družoviča. Razlog za to je predvsem didaktična zasnova omenjenih del. Mercinov učbenik sploh ne obravnava snovi glasbene teorije, temveč poleg predgovora (v katerem so večinoma obravnavani načini poučevanja in pomen glasbe pri vzgoji) vsebuje le enoglasne nape-

ve, za Druzovičev učbenik pa velja podobno: vsebuje 48 pesmi in nobene sistematične obravnave glasbene teorije.

Korpus raziskave sestavljajo naslednja dela:

- Anton **Foerster**: *Teoretično-praktična pevska šola* (1874); *Teoretično-praktična pevska šola* (ponatis, 1880); *Nauk o harmoniji in generalbasu* (1881); *Teoretično-praktična klavirska šola* (ponatis) (1886), *Harmonija in kontrapunkt* (1904)
- Anton **Nedvėd**: *Kratek nauk o glasbi* (1893)
- Ivan **Mercina**: *Igre in pesmi za otroška zabavišča in ljudske šole* (1893)
- Matej **Hubad**: *Splošna in elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi* (1902)
- Hinko **Druzovič**: *Pesmarica I* (1909), *Pesmarica II* (1920), *Pesmarica III* (1920), *Pesmarica II* (1923), *Pesmarica III* (1924), *Pesmarica IV* (1925), *Pesmarica I* (1925)
- Marko **Bajuk**: *Pevska šola* (1922)
- Pavel **Kozina**: *Pevska šola, 1. del* (1922), *Pevska šola, 2. del* (1923)
- Adolf **Gröbmīng**: *Osnovni pojmi iz glasbene teorije* (1924)
- Ivanka **Negro - Hrast**: *Pevska šola združena s teorijo* (1924)
- Vasilij **Mirk**: *Nauk o akordih* (1932)
- Emil **Komel**: *Harmonija* (1934)
- Lucijan Marija **Škerjanc**: *Nauk o harmoniji* (rokopis) (1934)
- Luka **Kramolc** in Matija **Tomc**: *Pevska vadnica za nižje razrede* (1940)

Kot smo omenili, bomo analizo najprej začeli s povzemanjem definicij **pojma »nota«** iz prej naštetih učbenikov. Kot se bo izkazalo v nadaljevanju, so definicije po obsežnosti zelo raznolike, vendar vse opisujejo enako predmetnost.

Anton Foerster v obeh izdajah *Teoretično-praktične pevske šole*, ko prvič omeni noto, v oklepaj doda kratko pojasnilo pojma, in sicer »*znamenje za tone*«⁴⁵ ⁴⁶. Podobno je tudi v *Teoretično-praktični klavirski šoli*, kjer zapiše: »*Tone zaznamujemo sè znamenji, katera imenujemo note.*«⁴⁷ Nasprotno se v učbenikih *Harmonija in kontrapunkt* ter *Nauk o harmoniji in generalbasu* pojem »nota« uporablja, a ga avtor nikjer izrecno ne definira, saj se za bralce, ki jim je učbenik namenjen, predvideva, da so že seznanjeni s tem izrazom.

Anton Nedvėd v svojem *Nauku o glasbi* posredno definira note s pomočjo opisa njihove grafične podobe, in sicer: »*Da izražamo tone pismeno, rabimo ovalne pike ali obročke.*«⁴⁸

Definicija Mateja Hubada združuje Foersterjevo in Nedvėdovo definicijo, in sicer povzema, da se »*Toni zapisujejo s pismenimi znamenji, katere imenujemo note.*«, ter dodaja »*Nota je pismeno znamenje za ton, [...] Vsaka nota ima svoje znamenje in svoje ime. Note ali pismena znamenja za tone imajo različne oblike.*«⁴⁹

⁴⁵ Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (Ljubljana: samozaložba, 1874), 5.

⁴⁶ Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (ponatis) (Ljubljana: samozaložba, 1880), 5.

⁴⁷ Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola = Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 7.

⁴⁸ Anton Nedvėd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 3.

⁴⁹ Matej Hubad, *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi* (Ljubljana: Glasbena matica, 1902), 7.

Hinko Druzovič v *Pesmarici II (Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo, srednja stopnja)* bralcem približuje pojem »nota« s primerjavo z besedno umetnostjo, in sicer z naslednjo formulacijo: »Kakor zapisujemo posamezne glasnike s črkami, znamo tudi zapisovati različne tone s posebnimi znamenji: z notami.«⁵⁰ Identično definicijo najdemo tudi v *Pesmarici II (Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo)*.⁵¹ V *Pesmarici III (Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo, višja stopnja)* se izraz »nota« sicer pogosto uporablja, vendar se ga nikjer eksplicitno ne definira – verjetno zaradi učencev višje stopnje, ki jim je učbenik namenjen, in zaradi same zasnove le-tega (teorija je skromno zastopana, določene razlage se pojavljajo sproti, ob pevskih vajah). Podobno je tudi v *Pesmarici I (Zbirka pesmi za nižjo stopnjo osnovne šole kakor tudi za otroške vrte)*, kjer se pojem »nota« uporabi le petkrat, in sicer samo v poglavju *Metodiške vaje po Mohauptu - Battkeju in Cheveju*.⁵² Še najbolj izdelano teorijo glasbe med Druzovičevimi pesmaricami vsebuje *Pesmarica IV (Zborova šola za meščanske in srednje šole)*. V njej se seveda definira tudi pojem »nota«, vendar na podoben način kot pri prejšnjih delih: »Note so znaki za tone (istotako kakor črke za glasnike in številke za števila).«⁵³

Marko Bajuk v *Pevski šoli* pri definiranju note izhaja iz njenega trajanja. »Vseh tonov ne pojemo enako dolgo, zato imamo znamenja, ki označujejo trajnost glasov. Ta znamenja zovemo note.«⁵⁴

Po drugi strani Pavel Kozina v svoji *Pevski šoli*, enako kot Druzovič, opiše noto s pomočjo primerjave z besedno umetnostjo in grafične podobe note. Piše takole: »Kakor imamo za soglasnike in samoglasnike znamenja, ki jih imenujemo črke, lahko imamo za tone posebna znamenja, ki jih imenujemo note. Ta znamenja so pike ali ovali na petih vzporednicah.«⁵⁵ V drugem delu *Pevske šole*, zaradi same zasnove učbenika, ne ponavlja snovi iz prvega dela ter posledično tudi ne definira pojma »nota«.

Adolf Gröbming se v svojem delu *Osnovni pojmi iz glasbene teorije* pri definiranju zgleduje po Bajuku in noto opredeli z njenim trajanjem. »V pisavi označujemo dolžino tonov s posebnimi znamenji, katerim pravimo note (glaske ali sekirice).«⁵⁶ Oba arhaična izraza uporabi le enkrat (v navedenem citatu), sicer pa izrecno uporablja izraz »nota«.

V *Pevski šoli združeni s teorijo* Ivanke Negro - Hrast se teorija glasbe in pevski primeri prepletajo, s čimer se tudi termini posledično bolj ali manj enakomerno pojavljajo v celotnem besedilu oz. niso zgoščeni samo v enem delu. Definicija note je: »Nota je pisano znamenje za ton.«⁵⁷

V treh učbenikih, namenjenih učenju nauka o harmoniji (*Nauk o akordih* Vasilija Mirka, *Harmonija* Emila Komela in *Harmonija* Lucijana Marije Škerjanca), se izraz »nota« sicer pogosto uporablja, vendar ni nikjer ne definiran. Razlog za to je verjetno

50 Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920), 2.

51 Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1923), 6.

52 Hinko Druzovič, *Pesmarica 1. Zbirka pesmi za nižjo stopnjo osnovne šole kakor tudi za otroške vrte* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 63–65.

53 Hinko Druzovič, *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 1.

54 Marko Bajuk, *Pevska šola* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1922), 167.

55 Pavel Kozina, *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole* (Ljubljana: Jug, 1922), 7.

56 Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 7.

57 Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zборе* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 24.

spet zasnova učbenika, ki predpostavlja predznanje o osnovah teorije glasbe (in sem spada tudi razumevanje pojma »nota«).

Luka Kramolc in Matija Tomc v *Pevski vadnici za nižje razrede*, podobno kot njuni predhodniki, tudi uporabljata primerjavo z besedno umetnostjo in opis slikovne podobe note pri opredelitvi samega pojma: »Kakor imamo za soglasnike in samoglasnike znamenja, ki jih imenujemo črke, tako imamo znamenja tudi za tone; imenujemo jih note. Ta znamenja so okroglaste glavice, polne ali neizpolnjene. Različne oblike not izražajo različno dolžino tonov [...]«,⁵⁸

Potem ko smo povzeli, kako različni avtorji opredeljujejo izraz »nota«, lahko preidemo na vprašanje o **pojmih, ki označujejo posamezne dele note** (glavica (polna/prazna), vrat, zastavica, prečka).

Anton Foerster v svojih učbenikih ne obravnava poimenovanj za sestavne dele note, niti jih ne omenja sproti v besedilu. Razlog za to je najverjetneje njegov način podajanja snovi – to počne tako, da uporablja notne primere namesto oz. brez dodatne razlage s pomočjo besed. V večini primerov so notni zapisi sami razlaga določene snovi/problema.

Poimenovanje za dele note prvič opazimo v *Nauku o glasbi* Antona Nedvéda, ki »ovalne pike ali obročke« poimenuje »glava note«⁵⁹. Identičen izraz večkrat najdemo tudi v Hubadovi *Splošni elementarni glasbeni teoriji*,⁶⁰ kjer avtor grafično podobo glave note opiše kot »piko« ali »ploščato stisnjen, ovalen, v sredini prazen krog«. ⁶¹ V omenjenem učbeniku najdemo tudi prvo jasno definiranje preostalih sestavnih delov note. Hubad navaja naslednje: »Deli note so: 1. glava, 2. navpična črta, 3. ena ali več banderc.«⁶² Poleg izraza »banderca« uporabi tudi domači izraz »zastavica«, vendar očitno daje prednost prvemu.⁶³

Hinko Druzovič v svoji *Pesmarici II (Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo, srednja stopnja)* kot sestavne dele note omenja »banderco«⁶⁴, »vrat« in »glavico«⁶⁵. Za razliko od predhodnikov je njegova posebnost le, da »vrste« glavice ne opredeli s pojmom, kot je pika ali krog, temveč jih imenuje »polne glavice« in »prazne glavice«. ⁶⁶ Uporabi torej izraza, ki sta dandanes ostala še najbolj v uporabi pri razlagi oblike glave note. V *Pesmarici II (za osnovno šolo)* najdemo popolnoma enake razlage in izraze.⁶⁷ Tudi v *Pesmarici III (Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo, višja stopnja)* Druzovič omenja »glavo«⁶⁸, »vrat«⁶⁹ in »banderco«.⁷⁰ Prvič omenja tudi »prečne črte«, ko govori o

58 Luka Kramolc in Matija Tomc, *Pevska vadnica za nižje razrede srednjih šol (3., razširjena izdaja)* (Ljubljana: Banovinska zaloga šolskih knjig in učil, 1940), 6.

59 Anton Nedvéd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 3.

60 Matej Hubad, *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi* (Ljubljana: Glasbena matica, 1902), 7–8.

61 Gl. Prav tam, 7.

62 Gl. Prav tam, 8.

63 Gl. Prav tam, 8.

64 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920), 17.

65 Gl. Prav tam, 2.

66 Gl. Prav tam, 2.

67 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1923), 6, 21.

68 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920), 31.

69 Gl. Prav tam, 6, 31.

70 Gl. Prav tam, 9.

povezovanju šestnajstinskih not.⁷¹ Podobno je tudi v naslednjem učbeniku, tj. *Pesmarici III*. Tukaj uporablja izraze »vrat«⁷², »banderca«⁷³ in »glava«⁷⁴. Končno se v *Pesmarici IV* še najbolj zgoščeno in sistematično obdelajo sestavni deli note. Tako na prvi strani knjige lahko beremo: »Nota ima glavico in vrat; pa tudi brez vratu so note. Glavica je jajčaste oblike ter je polna ali prazna (q h). Nekatere note nosijo na vratu eno ali več zastavic (e x), namesto katerih uporabljamo tudi prečne črtice. Vrat je navpičen ter obrnjen navzgor ali pa navzdol (q Q). Zastavica je obrnjena vselej na desno stran (e E).«⁷⁵ Razlika v preostalih Druzovičevih učbenikih je, kot vidimo, samo pri enem pojmu: namesto »banderca« uporablja izraz »zastavica«. V *Pesmarici I* ne omenja nobenega izraza, ki bi se nanašal na sestavne dele note.

Prav Marko Bajuk v *Pevski šoli* še najnatančneje opiše postopek pisanja note, ob tem pa omeni tudi njene sestavne dele: »vrat«, »zastavico« in »glavo« (ki je po njegovem mnenju lahko »f ali w«).⁷⁶

Pavel Kozina se v prvem delu *Pevske šole* pri opisovanju note omejuje le na splošno besedišče. Note definira kot znamenja, ki so pike ali ovali⁷⁷, namesto da bi uporabil izraz »vrat«, pa npr. polovinko predstavi kot »oval z navpično črtico«⁷⁸. Čeprav je moral biti dobro podkovan v strokovnem glasbenem izrazju, se v *Pevski šoli* omejuje le na najnужnejše, sicer pa pri razlagi raje posega po notnih primerih. Nič drugače ni v *Pevski šoli II*, kjer vrat ponovno imenuje »črtica«⁷⁹. Drugih poimenovanj ne navaja.

Adolf Gröbming, edini avtor, ki omenja arhaična izraza za noto (glaska, sekirica), v *Osnovnih pojmih iz glasbene teorije* sistematično razloži sestavne dele le-te. V poglavju o četrtinkah in polovinkah pojasni, da so te note sestavljene iz »ovalne (jajčaste) ali okrogle polne glave in iz vratu«,⁸⁰ pri osminkah in šestnajstinkah omeni še »zastavico«, prečko pa opiše kot »debelo črto, ki nadomestuje zastavice«.⁸¹

Ivanka Negro - Hrast v *Pevski šoli združeni s teorijo* takole opiše sestavne dele note: »Ta je narejena iz okrogle glavice, ki predstavlja notno glavico, in iz palice, na kateri je nasajena glavica in ki predstavlja notni vrat.«⁸² Tako v nadaljevanju besedila uporablja izraz »glavica« (o kateri piše, da je lahko polna ali prazna) in »vrat«, pri obravnavanju osminke pa omeni še »zastavico«⁸³ in »vodoravno črto«⁸⁴, ki veže dve osminki.

V *Nauku o akordih* Vasilij Mirk omenja samo »glavico«⁸⁵, in še to le enkrat. Emil Komel

71 Gl. Prav tam, 9.

72 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno in meščanske šole: višja stopnja*. (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig in učil, 1924), 9, 12, 22, 32, 44.

73 Gl. Prav tam, 12.

74 Gl. Prav tam, 32.

75 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 1.

76 Gl. Marko Bajuk, *Pevska šola* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1922), 167.

77 Gl. Pavel Kozina, *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole* (Ljubljana: Jug, 1922), 7.

78 Prav tam, 14.

79 Gl. Pavel Kozina, *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole* (Ljubljana: Jug, 1923), 2.

80 Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 7.

81 Prav tam, 14.

82 Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 15.

83 Gl. Prav tam, 13.

84 Gl. Prav tam, 186.

85 Gl. Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompedij za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 19.

v *Harmoniji* ne omenja sestavnih delov note, medtem ko Lucijan Marija Škerjanc omenja le »vratove« not, in sicer samo v poglavju, kjer govori o zapisovanju glasov v notni prostor.⁸⁶ Razlog je verjetno ponovno zasnova učbenika, ki predpostavlja predznanje o osnovah teorije glasbe, in zato tudi ne omenja posebej sestavnih delov note.

Luka Kramolc in Matija Tomc v *Pevski vadnici* omenjata »glavico« (polno ali neizpolnjeno)⁸⁷, »vrat«, »zastavico« in »povprečno črto, ki nadomestuje zastavice«.⁸⁸

Namesto »glavice« se dvakrat pojavi tudi izraz »notna glava«.⁸⁹

Ravnokar opisani sestavni deli, ki skupaj sestavljajo podobo not, ponazarjajo njihove **vrednosti oz. relativni čas trajanja tona**. Prazno glavico tako danes imenujemo celinka, prazno glavico z vratom polovinka, polno glavico z vratom četrtnika, polno glavico z vratom in zastavico osminka itd. Kot bomo videli, so tudi v tej skupini pojmov razlike med avtorji očitne, najopaznejša pa je nedoslednost pri rabi terminov celo pri istih avtorjih (pogosta raba dveh različic za poimenovanje določene notne vrednosti).

Anton Foerster v prvi izdaji *Teoretično-praktične pevske šole* »veljavo not« opiše takole: »Stare note niso imele predpisane dobe trajanja, naše nove pa so pravilno redoma vedno za polovico krajše, namreč: cela ima 2 polovni, ta 2 četrti, ta 2 osminki, ta 2 šestnajstinki, ta 2 dvaintridesetinki itd.«⁹⁰ Pojmi, ki jih lahko identificiramo v omenjenem citatu, označujejo šest različnih notnih vrednosti. Prvo, kar (prijetno) preseneča, je dejstvo, da je polovica teh pojmov identična tistim, ki jih še danes uporabljamo (osminka, šestnajstinka, dvaintridesetinka). Foerster je nato do druge izdaje omenjenega dela dodal še en izraz, ki ga danes uporabljamo. V že prej omenjenem citatu je naredil le eno spremembo, in sicer je uvedel pojem »četrtnika«. Takole piše: »Note so po dolgoti redoma za polovico krajše: cela ima 2 polovni, ta 2 četrtniki, ta 2 osminki, ta 2 šestnajstinki, ta 2 dvaintridesetinki i. t. d.«⁹¹ Enake pojme omenja tudi v *Teoretično-praktični klavirski šoli*, s tem da imajo celinke in polovinke še eno dodatno poimenovanje, ki ga avtor sicer v nadaljevanju učbenika ne uporablja več. »Note so različne: cele (ali četvero-četrtnske), polovne (ali dvečetrtnske), četrtnke, osminke, šestnajstinke, dvaintridesetinke, štirinšestdesetinke i. t. d.«⁹² V *Nauku o harmoniji* Foerster ne omenja notnih vrednosti.

Anton Nedvėd v *Kratkem nauku o glasbi* v prirejeni obliki ohranja izraze notnih vrednosti, ki jih je uporabljal Foerster. Tako zasledimo naslednje pojme: »cela nota« oz. »4/4«⁹³, »polovična nota«, ⁹⁴ »četrtnika«⁹⁵, »osminka«⁹⁶, »šestnajstinka«⁹⁷, »dvaintridesetinka«⁹⁸ ter,

86 Gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 1.

87 Gl. Luka Kramolc in Matija Tomc, *Pevska vadnica za nižje razrede srednjih šol (3., razširjena izdaja)* (Ljubljana: Banovinska zaloga šolskih knjig in učil, 1940), 6.

88 Prav tam, 7.

89 Prav tam, 9.

90 Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (Ljubljana: samozaložba, 1874), 6.

91 Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (ponatis) (Ljubljana: samozaložba, 1880), 6.

92 Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola = Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40.* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 7.

93 Anton Nedvėd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 19.

94 Gl. Prav tam.

95 Gl. Prav tam, 19, 22, 23.

96 Gl. Prav tam, 19, 22.

97 Gl. Prav tam, 19.

98 Gl. Prav tam, 19.

prvič v učbenikih, »štiriinšestdesetinka«⁹⁹. Za zadnje tri vrednosti uporabi tudi zapis s pomočjo števil in tako omenja tudi »16tinko«, »32tinko« in »64tinko«.¹⁰⁰

Matej Hubad v *Splošni elementarni glasbeni teoriji* piše, da imajo note »sledеča vrednostna imena«¹⁰¹: »cela nota«, »polovna nota«, »četrtnika«, »osminka«, »šestnajstinka«, »dvaintridesetinka«, »štiri in šest desetinka« ter »sto osem in dvajsetinka«.¹⁰² Na naslednji strani učbenika Hubad omenja tudi nekatere, očitno alternativne, izraze, in sicer so to »četrtnska nota«, »osminska nota« in »šestnajstinska nota«.¹⁰³ Kljub temu v nadaljevanju besedila uporablja prvo skupino omenjenih izrazov.¹⁰⁴

Hinko Druzovič v *Pesmarici II (Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo, srednja stopnja)* omenja »četrtnsko noto«¹⁰⁵, »polovno noto«¹⁰⁶, »celo noto«¹⁰⁷ ter »osminsko noto«¹⁰⁸. Enkrat omeni tudi pojme »četrtnika«¹⁰⁹, »osminka«¹¹⁰, »polovina«.¹¹¹ Nasploh daje prednost dvodelnim izrazom, kar se da razbrati iz njihove pogostejše rabe v besedilu. Enako je tudi v *Pesmarici II (Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo)*. Tam omenja »četrtnsko noto«¹¹² oz. »četrtnko«¹¹³, »polovno noto«¹¹⁴ oz. »polovino«¹¹⁵, »celo noto«¹¹⁶, »osminsko noto«¹¹⁷ oz. »osminko«¹¹⁸ in »šestnajstinsko noto«.¹¹⁹ V *Pesmarici III (Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo, višja stopnja)* omenja »šestnajstinsko noto«¹²⁰ oz. »šestnajstinko«¹²¹, pa tudi »celo noto«¹²² in »osminsko noto«¹²³ oz. »osminko«.¹²⁴ Podobno je tudi v *Pesmarici III (Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno in meščanske šole)*. Omenja »celo noto«¹²⁵ in »osminsko noto«¹²⁶ oz. »osminko«.¹²⁷ V *Pesmarici IV (Zborova šola za meščanske in srednje šole)* prvič uporabi nekatere nove pojme (verjetno pod

99 Gl. Prav tam, 19.

100 Gl. Prav tam, 21.

101 Gl. Matej Hubad, *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi* (Ljubljana: Glasbena matica, 1902), 9.

102 Gl. Prav tam, 10.

103 Gl. Prav tam, 11.

104 Gl. Prav tam, 18.

105 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920), 2, 4, 15, 17, 19.

106 Gl. Prav tam, 2, 9, 15, 17, 23.

107 Gl. Prav tam, 2, 23.

108 Gl. Prav tam, 17, 19.

109 Gl. Prav tam, 3.

110 Gl. Prav tam, 17.

111 Gl. Prav tam, 17.

112 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1923), 6, 8, 13, 19, 21, 27.

113 Gl. Prav tam, 7.

114 Gl. Prav tam, 6, 27, 19, 21, 27, 64.

115 Gl. Prav tam, 13.

116 Gl. Prav tam, 6, 27, 64.

117 Gl. Prav tam, 21, 23, 64.

118 Gl. Prav tam, 21.

119 Gl. Prav tam, 64.

120 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920), 9, 10.

121 Gl. Prav tam, 9.

122 Gl. Prav tam, 9.

123 Gl. Prav tam, 9, 10, 24.

124 Gl. Prav tam, 16.

125 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno in meščanske šole: višja stopnja* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig in učil, 1924), 12.

126 Gl. Prav tam, 12, 13, 25.

127 Gl. Prav tam, 18.

vplivom Bajukove pesmarice): »celo noto« poimenuje tudi »celinka« ter »polovno noto« »polovinka«. ¹²⁸ Preostali izrazi so enaki kot v prejšnjih učbenikih: »četrtingska nota« oz. »četrtingka«, »osminska nota« oz. »osminka«, »šestnajstinska nota« oz. »šestnajstinka«. ¹²⁹ V *Pesmarici I* (Zbirka pesmi za nižjo stopnjo osnovne šole kakor tudi za otroške vrtce) niso omenjeni izrazi za vrednost not.

Pevska šola Marka Bajuka je bralcem prvič ponudila nekaj novih izrazov tudi pri poimenovanju notnih vrednosti. Ob že uporabljenih izrazih, kot so »četrtingka« ¹³⁰, »osminka« ¹³¹, »šestnajstinka« ¹³², se uporabljajo novi izrazi, oblikovani (očitno) po podobnem principu: »celinka« in »polovinka«. ¹³³ Dvodelnih izrazov Bajuk sploh ne uporablja.

Nasprotno Pavel Kozina v svoji *Pevski šoli* (ki je izšla istega leta kot Bajukova), za nekatere notne vrednosti še vedno uporablja dvodelne izraze. Navaja, da »delimo note po tonovi trajnosti« na »četrtingke«, ¹³⁴ »polovične note« in »cele note«. ¹³⁵ V nadaljevanju besedila omenja še »osminko« ¹³⁶. Preostale notne vrednosti omeni le s pomočjo števil v *Razvidnici not po njih trajnosti*. ¹³⁷ V drugem delu *Pevske šole* Kozina omenja le »osminko« ¹³⁸. Redko uporabo takšnih terminov lahko razložimo z zasnovo učbenika, saj avtor v njem obravnava večglasno petje, s tem pa se posveča teoriji glasbe, povezani z intervali in akordi.

Glasbenoteoretično najizčrpnější učbenik, ki je izšel do konca 2. svetovne vojne, tj. *Osnovni pojmi iz glasbene teorije* Adolfa Gröbminga, sistematično omenja vse notne vrednosti. Najdaljšo notno vrednost imenuje »celinka«, »cela nota« ¹³⁹ oz. »celotinka«. ¹⁴⁰ Med temi tremi izrazi prednostno uporablja prvega, ki se tudi največkrat pojavlja. ¹⁴¹ Podobno je s »polovinko«, ¹⁴² saj se izraz »polovična nota« ¹⁴³ v besedilu uporabi samo enkrat, in s »četrtingko« ¹⁴⁴ – tudi tukaj velja, da se izraz »četrtingska nota« pojavi le enkrat. ¹⁴⁵ Poleg omenjenih izrazov za notne vrednosti uporablja še naslednji besedi: »osminka« ¹⁴⁶ in »šestnajstinka«. ¹⁴⁷

Ivanka Negro - Hrast v svoji *Pevski šoli* uporablja nekoliko drugačne izraze: »celotinka«, ¹⁴⁸

128 Gl. Hinko Družović, *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 2.

129 Gl. Prav tam, 2–3.

130 Gl. Marko Bajuk, *Pevska šola* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1922), 167–169.

131 Gl. Prav tam, 2, 167.

132 Gl. Prav tam, 2, 167, 168, 219, 228.

133 Gl. Prav tam, 167–168.

134 Gl. Pavel Kozina, *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole* (Ljubljana: Jug, 1922), 14–16, 21.

135 Gl. Prav tam, 14.

136 Gl. Prav tam, 16, 18, 20, 42.

137 Gl. Prav tam, 17.

138 Gl. Pavel Kozina, *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole* (Ljubljana: Jug, 1923), 15, 77.

139 Gl. Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 11, 14.

140 Gl. Prav tam, 11.

141 Gl. Prav tam, 11, 12, 14, 69.

142 Gl. Prav tam, 7, 11, 12, 14, 17, 69, 72, 89.

143 Gl. Prav tam, 7.

144 Gl. Prav tam, 7, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 45, 89.

145 Gl. Prav tam, 7.

146 Gl. Prav tam, 14, 15, 17, 23.

147 Gl. Prav tam, 15, 17.

148 Gl. Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zборе* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 10, 12, 13, 60, 107, 109, 147.

»polovinka«¹⁴⁹, »četrtnika«¹⁵⁰, »osminka«¹⁵¹, »šestnajstinka«¹⁵² in »dvaintridesetinka«.¹⁵³

V učbenikih za nauk o harmoniji je raba izrazov za notne vrednosti veliko redkejša; v delu Vasilija Mirka *Nauk o akordih* tako zasledimo le tri pojme: »celotinka«¹⁵⁴, »polovinka«¹⁵⁵ in »četrtnika«¹⁵⁶, Emil Komel na nekaj mestih omenja le »četrtniko«¹⁵⁷, Škerjanc pa samo »celinko«¹⁵⁸ in »polovinko«¹⁵⁹.

Nazadnje, Luka Kramolc in Matija Tomc v *Pevski vadnici za nižje razrede* sistematično navajata poimenovanja za notne vrednosti, ki so popolnoma enaka današnjim: »celinka«¹⁶⁰, »polovinka«¹⁶¹, »četrtnika«¹⁶², »osminka«¹⁶³, »šestnajstinka«¹⁶⁴, »dvaintridesetinka«¹⁶⁵ in »štiriinšestdesetinka«¹⁶⁶.

Izraz »nota« se pojavlja tudi v različnih zvezah z drugimi glasbenimi pojmi in lahko skupaj z njimi tvori strokovni izraz. V nadaljevanju te zveze navajamo po logičnem sorodstvenem zaporedju.

Izraz **»notna črka«** zasledimo samo v Foersterjevi *Teoretično-praktični klavirski šoli*, označuje pa, kot pove že samo ime, črko, s pomočjo katere poimenujemo mesto note v notnem črtovju. Pomen lahko razberemo iz konteksta, v katerem se pojem pojavlja, in sicer gre za primere, ko avtor govori o zviševanju in zniževanju tonov in o tem, kako se notni črki v takšnih primerih dodajajo različni zlogi (-is, -es, -isis, -eses).¹⁶⁷

Ob tem obstaja tudi **»notno ime«**, ki označuje enako predmetnost. Ta izraz se pojavi najprej v Nedvčedovem *Kratkem nauku o glasbi*, kjer ga avtor nekajkrat uporabi, ko govori o zviševanju in zniževanju not (in ne tonov, kot piše Foerster!).¹⁶⁸ V enakem kontekstu ta izraz uporabi tudi Družovič v *Pesmarici IV*.¹⁶⁹ Medtem ko se izraz pri obeh avtorjih nanaša le na črkovno imenovanje not, se v *Pevski šoli združeni s teorijo* Ivanke Negro - Hrast očitno nanaša tudi na imenovanje tonov s solmizacijskimi zlogi. To lahko razberemo iz naslednjega citata v delu učbenika, kjer avtorica piše o načinih petja za učence. Trdi, da lahko pojejo: »1. z navadnimi notnimi imeni, 2. s solmizacijskimi zlogi,

149 Gl. Prav tam, 10, 11, 12, 26, 27, 32, 33, 36, 44, 60, 69, 71, 97, 98, 101, 107, 121, 147, 176, 177, 178.

150 Gl. Prav tam, 10, 11, 12, 13, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 32, 35, 36, 41, 44, 46, 47, 60, 63, 65, 68, 69, 70, 71, 74, 90, 95, 97, 101, 135, 137, 145, 147, 176, 177, 178, 179.

151 Gl. Prav tam, 10, 12, 13, 41, 44, 46, 47, 60, 74, 77, 100, 137, 139, 177, 178, 179, 180, 186.

152 Gl. Prav tam, 139, 173, 179, 182.

153 Gl. Prav tam, 173.

154 Gl. Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompedij za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 60, 71.

155 Gl. Prav tam, 60.

156 Gl. Prav tam, 60, 69.

157 Gl. Emil Komel, *Harmonija* (Gorica: Katoliška knjigarna, 1934), 20, 26, 28, 37.

158 Gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 1, 34.

159 Gl. Prav tam, 34.

160 Gl. Luka Kramolc in Matija Tomc, *Pevska vadnica za nižje razrede srednjih šol (3., razširjena izdaja)* (Ljubljana: Banovinska zaloga šolskih knjig in učil, 1940), 6, 7, 9, 33.

161 Gl. Prav tam, 6, 7, 12, 33.

162 Gl. Prav tam, 6, 7, 10, 11, 33.

163 Gl. Prav tam, 6–8, 10, 12, 39.

164 Gl. Prav tam, 6, 8, 39.

165 Gl. Prav tam, 6, 8.

166 Gl. Prav tam, 6, 8.

167 Gl. Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola = Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 109, 119.

168 Anton Nedvčed, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 5–6.

169 Hinko Družovič, *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 3.

3. z besedilom.«¹⁷⁰ Za avtorico torej obstajajo »solmizacijski zlogi« in »navadna notna imena«. Zadnji izraz v nadaljevanju učbenika uporabi le še enkrat.¹⁷¹ Kljub temu je treba poudariti, da se sam pojem »notno ime« večkrat uporabi prav v kontekstu imenovanja not s črkami.¹⁷²

Omembo pojma »**notna pisava**« prvič zasledimo v Druzovičevi *Pesmarici II*, in sicer v poglavju o petju po številkah (Galín-Chevejev številčni sistem petja),¹⁷³ medtem ko je v *Pesmarici IV* celo poglavje tako naslovljeno.¹⁷⁴ Izraz najdemo samo še v Gröbmingovem delu *Osnovni pojmi iz glasbene teorije*, kjer avtor piše o pisavi pik za noto,¹⁷⁵ razvoju notne pisave,¹⁷⁶ ključih,¹⁷⁷ okraskih,¹⁷⁸ okrajšavah¹⁷⁹ in kraticah za predvajanje.¹⁸⁰ Večkrat uporabi samo izraz »**pisava**«¹⁸¹, vendar je ta pojem veliko širši v svojem pomenu in ni okrajšava izraza »notna pisava«.

Izraz »**notni sestav**« prvič zasledimo v *Kratkem nauku o glasbi* Antona Nedvéda, kjer ga avtor razloži kot »pet vzporednih vodoravnih črt«.¹⁸² Alternativni izraz, ki ga uporablja, je »**črtni sestav**«.¹⁸³ Skoraj identično definicijo tega pojma najdemo v *Pevski šoli združeni s teorijo* Ivanke Negro - Hrast, in to za »**notno črtovanje**«¹⁸⁴. Avtorji sinonimno uporabljajo še okrajšavo zadnjega pojma, »**črtovanje**«, ki se v besedilu Negro - Hrastove največkrat uporablja¹⁸⁵, najdemo pa tudi sinonimne izraze »**črtni sistem**«¹⁸⁶ in »**notni sistem**«¹⁸⁷. Zadnji izraz večkrat opazimo v Komelovi *Harmoniji*¹⁸⁸ in Škerjančevem *Nauku o harmoniji*¹⁸⁹. Soroden predhodno omenjenim poimenovanjem je izraz »**notna vrsta**«. V Druzovičevi *Pesmarici III* lahko iz konteksta in notnega primera razberemo, da gre za en notni sistem petih povezanih črt.¹⁹⁰ Avtor večkrat z enakim pomenom uporabi okrajšavo pojma, ki ga zapiše samo »**vrsta**«.¹⁹¹ V *Pesmarici IV* uporablja izraz »notna-

170 Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljsišča, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 119.

171 Gl. Prav tam, 131.

172 Gl. Prav tam, 113, 120, 138.

173 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1923), 64.

174 Hinko Druzovič, *Pesmarica 4. Zbornica šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 1.

175 Gl. Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljsišča, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 17.

176 Prav tam, 18.

177 Prav tam, 69.

178 Prav tam, 71.

179 Prav tam, 78.

180 Prav tam, 81.

181 Prav tam, 16, 23, 28, 29, 30, 31, 39, 40, 48, 51, 60, 75, 90.

182 Anton Nedvéd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 4.

183 Prav tam

184 Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljsišča, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 92.

185 Gl. Prav tam, 16, 93, 95, 96, 97, 98, 100, 101, 150, 151, 156, 171.

186 Gl. Prav tam, 15, 93.

187 Gl. Prav tam, 92, 93, 95, 102, 132.

188 Gl. Emil Komel, *Harmonija* (Gorica: Katoliška knjigarna, 1934), 8, 9, 10, 13.

189 Gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 1.

190 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno in meščanske šole: višja stopnja* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig in učil, 1924), 9.

191 Prav tam, 15, 20, 29, 34, 37.

192 Pojem »vrsta« Druzovič uporablja kot okrajšavo za pojem »tonska vrsta«, ki pa ima popolnoma drugačen pomen kot »notna vrsta«.

vrsta» s podobno definicijo in enakim pomenom.¹⁹³ Tudi Ivanka Negro - Hrast uporablja izraz »*notna vrsta*«, in sicer: »*Notno črtovje, t.j. 5 črt, zvežemo spredaj z navpično črto, ki znači, da tvori vseh 5 notnih črt 1 notno vrsto.*«¹⁹⁴ Kot zanimivost bi omenili še to, da Anton Nedvėd pojem »*notna vrsta*« uporablja s popolnoma drugačnim pomenom kot preostali omenjeni avtorji učbenikov. Zanj je notna vrsta kategorija, ki označuje določeno notno vrednost (polovinke, četrtinke, osminke itd.). Izraz uporablja v zvezi z nepravilnimi delitvami dobe. Ko razlaga triolo, denimo, piše takole: »*Številka 3 nad notno skupino pomeni, da veljajo tri note prav toliko, kolikor veljata dve noti iste notne vrste. Takšne note se imenujejo triole.*«¹⁹⁵ Izraz »*notna črta*«, ki označuje eno (katero koli) izmed petih črt v notnem črtovju, se pojavlja samo v enem učbeniku, in sicer v *Pevski šoli* Ivanke Negro - Hrast.¹⁹⁶

Pri notnem sistemu je treba omeniti izraze, ki označujejo note v violinskem in basovskem ključu in ki po navadi stojijo na začetku črtovja. Za note, pisane v violinskem ključu, le Foerster uporablja pojem »*vijolinska nota*«^{197 198}, pri drugih avtorjih pa se podoben pojem ne pojavlja. Nasprotno se izraz »*basovska nota*«, ki označuje note, zapisane v basovskem ključu, uporablja mnogo pogosteje. Zasledimo ga v Foersterjevi *Teoretično-praktični klavirski šoli*,¹⁹⁹ *Pevski šoli* Negro-Hrastove,²⁰⁰ *Harmoniji* A. Foersterja,²⁰¹ *Pevski šoli* M. Bajuka²⁰² in *Nauku o akordih* V. Mirka²⁰³.

Ko avtorji učbenikov pišejo o časovnem trajanju not, uporabljajo dva pojma, in sicer »*notna vrednost*« in »*notna veljava*«. Pojma sta sinonimna in se v vseh obravnavanih učbenikih uporabljata s popolnoma enakim pomenom, očitna razlika med njima je le v pogostosti uporabe. Tako izraz »*notna veljava*« le enkrat opazimo v *Kratkem nauku o glasbi* Antona Nedvėda²⁰⁴ in enkrat v *Nauku o harmoniji* Lucijana Marije Škerjanca,²⁰⁵ medtem ko izraz »*notna vrednost*« najdemo pogosteje in pri večjem številu avtorjev: zasledimo ga v Druzovičevi *Pesmarici IV*,²⁰⁶ Gröbmingovih *Osnovnih pojmi iz glasbene teorije*,²⁰⁷ *Pevski šoli združeni s teorijo* Ivanke Negro - Hrast,²⁰⁸ Škerjančevem *Nauku o*

193 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 1, 3.

194 Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zборе* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 92.

195 Anton Nedvėd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 19, 20.

196 Gl. Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zборе* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 92.

197 Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (ponatis) (Ljubljana: samozaložba, 1880), 7.

198 Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola = Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 8, 35.

199 Gl. Prav tam

200 Gl. Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zборе* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 149, 150, 151, 155, 156, 171.

201 Gl. Anton Foerster, *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)* (Ljubljana: Zadrudna tiskarna, 1904), 66.

202 Gl. Marko Bajuk, *Pevska šola* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1922), 45, 49, 178.

203 Gl. Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompeditj za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 38, 40.

204 Gl. Anton Nedvėd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 21.

205 Gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 22.

206 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 2, 3.

207 Gl. Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 16, 18, 21, 23, 29.

208 Gl. Anton Nedvėd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 32, 49, 50, 51, 52, 57, 64, 70, 73, 74, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 101, 127, 133, 139, 146, 148, 171, 175, 178, 184, 185, 186, 213.

harmoniji,²⁰⁹ Mirkovem *Nauku o akordih*²¹⁰ in Kramolčevi *Pevski vadnici*.²¹¹

Izraz »**notni ključ**« uporabljata le Anton Nedvč v *Kratkem nauku o glasbi*²¹² in Ivanka Negro - Hrast v *Pevski šoli*.²¹³ Pri obeh se izraz nanaša na znamenje, ki stoji na začetku notnega sistema in daje notam ime. V drugih obravnavanih učbenikih se pojavlja le skrajšana oblika pojma, torej »**ključ**«.

Izraz »**notna skupina**« se sicer uporablja, vendar ni jasno, ali ga zaradi njegove vsebinske opredeljenosti lahko prištevamo k strokovnim izrazom. Anton Nedvč uporabi to sintagmo, ko govori o nepravilnih delitvah²¹⁴ in okraskih²¹⁵, Ivanka Negro - Hrast pa pri petju not pod lokom, ki se pojejo v eni sapi.²¹⁶ Pravzaprav je notna skupina preprosta sintagma za katero koli skupino not in tako nima zamejene uporabe, ki je ena od osnovnih značilnosti strokovnega izrazja. Enako velja za »**notni obseg**«, ki se uporablja samo v Druzovičevi *Pesmarici III*, in sicer pri pevskih vajah, ki so razdeljene na različne notne obsege (c1–d2, c1–e2, c1–f2 itd.).²¹⁷ Že iz tega primera je razvidno, da je izraz notnega obsega preširoko razumljen, da bi ga lahko obravnavali kot poseben strokovni izraz. Enako velja tudi za »**notno obliko**«, ki se pojavlja v *Pesmarici IV*²¹⁸ in *Pevski šoli združeni s teorijo*²¹⁹ ter se v obeh primerih nanaša na način zapisa note. Tudi izraz »**združena nota**« bi težko prištevali k strokovnim izrazom. Pojem zasledimo v obeh izdajah *Teoretično-praktične pevske šole* Antona Foersterja²²⁰, vendar v vsaki knjigi le enkrat ter samo v oklepaju za pojmom »**sinkopa**«. V obeh učbenikih se po omembi tega izraza in izraza »**sinkopa**« v nadaljevanju besedila uporablja samo še zadnji izraz (torej sinkopa), tako da lahko sklepamo, da je sintagma uporabljena samo kot dodatna obrazložitev sinkope, ne pa kot poseben izraz, ki bi se lahko uporabljal samostojno. Dodaten dokaz za to lahko najdemo tudi v učbenikih drugih izbranih avtorjev, ki uporabljajo pojem »**sinkopa**« (Bajuk, Kozina v *Pevski šoli II*, Gröbming, Ivanka Negro - Hrast, Lucijan Marija Škerjanc, Luka Kramolc) in pri katerih ne zasledimo enake sintagme ne v zvezi s sinkopo ne v zvezi s katerim drugim pojmom.

V delih različnih avtorjev pogosto opazimo tudi pojma »**zvišana nota**« in »**znižana nota**«, ki označujeta noto, ki je, kot pove že ime, zvišana oz. znižana²²¹, čeprav sta pojma

209 Gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 16, 22.

210 Gl. Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompeditj za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 64.

211 Gl. Luka Kramolc in Matija Tomc, *Pevska vadnica za nižje razrede srednjih šol (3., razširjena izdaja)* (Ljubljana: Banovinska zaloga šolskih knjig in učil, 1940), 8, 33, 38.

212 Gl. Anton Nedvč, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 4.

213 Gl. Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 92.

214 Gl. Anton Nedvč, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 19, 20.

215 Gl. Prav tam, 26.

216 Gl. Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 47.

217 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno in meščanske šole: višja stopnja* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig in učil, 1924), 7, 8, 14, 19, 22, 32, 44.

218 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 4. Zbornica šola za meščanske in srednje šole* (Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925), 2.

219 Gl. Ivanka Negro - Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 32, 139.

220 Gl. Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (Ljubljana: samozaložba, 1874), 8; Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (ponatis) (Ljubljana: samozaložba, 1880), 18.

221 Gl. Hinko Druzovič, *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo* (Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920), 18, 35, 49, 50, 1990, 192; Pavel Kozina, *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole* (Ljubljana: Jug, 1923), 27; Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna,

»zvišan ton« in »znižan ton« še pogostejša. Foerster takšne tone imenuje »zvikšani toni« in »znižani toni«, ²²² Nedvčd pa »uzvišan ton« in »znižan ton«. ²²³

Nekateri izrazi se pojavljajo samo v učbenikih za pouk nauka o harmoniji, tukaj pa bomo omenili naslednje: prehajalna, menjalna in ležeča nota.

Izraz »**prehajalna nota**« se prvič uporabi v Foersterjevem *Nauku o harmoniji in generalbasu*. ²²⁴ Avtor piše, da ima več različic, in tako uporabi še nekatere druge izraze, ki boljše označujejo vrsto te note: »**harmonična prehajalna nota**«, »**neharmonična prehajalna nota**« in »**namestovalna nota**«. V *Harmoniji in kontrapunktu* iz leta 1904 v obrazložitvi iste snovi (in naprej v besedilu) uporablja izraz, ki se je v *Nauku o harmoniji* pojavil le enkrat ²²⁵, in sicer je to »prehajalni ton« ²²⁶. Naprej lahko opazimo tudi, da večkrat sinonimno uporablja izraz »prehajalna nota«. ²²⁷ Mirk in Komel v svojih učbenikih uporabljata izključno izraz »prehajalni ton«, ²²⁸ medtem ko Škerjanec uporablja oba izraza: »prehajalna nota« in »prehajalni ton«. ²²⁹

Zanimiva je ugotovitev, da je sinonimna uporaba izrazov »**menjalna nota**« in »**menjalni ton**« redkejša v primerjavi z rabo prejšnjega izraza. Vsi pisci učbenikov za harmonijo uporabljajo pogostejši pojem »menjalni ton« ²³⁰ – v primerjavi z izrazom »menjalna nota«. Slednjega lahko v Foersterjevem delu zasledimo le enkrat, ²³¹ pogosteje pa se pojavlja v delu Škerjanca. ²³² Končno, izraz »**ležeča nota**«, ki označuje ton, ki v enem glasu leži, medtem ko se drugi toni gibljejo (v basu se takšen ton imenuje »padalni ton«), nekajkrat opazimo samo v Foersterjevem prvem *Nauku o harmoniji in kontrapunktu*, ²³³ medtem ko preostali avtorji, ki obravnavajo to snov, uporabljajo izraz »**ležeči ton**«. ²³⁴

Zadnji sklop analize bo obravnaval izraza, ki se pojavljata v zvezi z glasbenimi okraski in označujeta njegove sestavne dele. Tako izraz »**glavna nota**«, ki ga uporabljajo Foerster,

1924), 48, 60, 62.; Ivanka Negro – Hrast, *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zbornice* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 213; Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompeditj za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 70.

222 Gl. Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (Ljubljana: samozaložba, 1874), 14; Anton Foerster, *Teoretično-praktična pevska šola* (ponatis) (Ljubljana: samozaložba, 1880), 62; Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola = Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 109.

223 Anton Nedvčd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 6.

224 Gl. Anton Foerster, *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orglarske šole* (Ljubljana: J. R. Milic, 1881), 40–41, 56.

225 Gl. Anton Foerster, *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orglarske šole* (Ljubljana: J. R. Milic, 1881), 82.

226 Anton Foerster, *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)* (Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1904), 57, 58, 59, 63, 80, 85, 121.

227 Gl. Prav tam, 60, 76, 77, 94, 95.

228 Gl. Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompeditj za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 33, 36, 38, 56, 62, 68, 69.; Emil Komel, *Harmonija* (Gorica: Katoliška knjigarna, 1934), 38.

229 Prim. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 15, 16, 19.

230 Gl. Anton Foerster, *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)* (Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1904), 57–60.; Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompeditj za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), IV, 34, 40, 54.; Emil Komel, *Harmonija* (Gorica: Katoliška knjigarna, 1934), 37–38.

231 Gl. Anton Foerster, *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)* (Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1904), 60.

232 Gl. Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 15–16.

233 Gl. Anton Foerster, *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na učence orglarske šole* (Ljubljana: J. R. Milic, 1881), 41–42.

234 Gl. Anton Foerster, *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)* (Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1904), 63; Vasilij Mirk, *Nauk o akordih (kompeditj za glasbene gojence)* (Maribor: samozaložba, 1932), 37, 50, 55; Lucijan Marija Škerjanc, *Nauk o harmoniji* (Ljubljana: samozaložba, 1934), 22.

Nedvêd, Bajuk, Gröbming in Kramolc,²³⁵ označuje noto, ki je »okrašena«. Nasproten je izraz, ki označuje tisto noto, ki je okrasek, in sicer jo Foerster imenuje »**postranska nota**«, tudi »**pomočna nota**«,²³⁶ Gröbming pa »**stranska nota**«.²³⁷ Foerster in Nedvêd sinonimno za »*glavno noto*« uporabljata tudi izraz »*glavni ton*«. ²³⁸ Ta izraz oba uporabljata še z enim popolnoma drugačnim pomenom, namreč, v njunih delih izraz »*glavni ton*« označuje tudi nealterirani ton,²³⁹ torej ton, ki ni ne zvišan ne znižan.²⁴⁰

Izsledki raziskave in kritični komentar

Če najprej povzamemo vse definicije izraza »nota«, s katerimi smo raziskavo začeli, lahko podamo dva glavna zaključka: 1) vsi avtorji razen Nedvêda note poimenujejo kot (pisana) znamenja ali znake, ki predstavljajo trajanje tone, 2) ta znamenja so pogloblje definirana bodisi s trditvijo, da predstavljajo trajnost tona (Bajuk, Gröbming), bodisi z opisom grafične podobe note (Kozina, Kramolc) ali primerjave z besedno umetnostjo (Druzovič, Kozina).

Definicije so torej enotne, s tem da ima pojem »nota« pri vseh avtorjih enak izraz pa tudi enako vsebino.

Grafične dele note in njihove vrednosti lahko za začetek nazorno predstavimo s pomočjo spodnjih tabel. V vrsticah so imena avtorjev učbenikov, v katerih se pojavlja vsaj eden izmed obravnavanih pojmov. V stolpcih so navedeni danes uporabljeni izrazi za pojme, ki smo jih predstavili. Če v celici pojem ni naveden, pomeni, da se tudi v učbeniku določenega avtorja ne pojavlja. Nekateri izrazi so navedeni z navednicami, kar pomeni, da jih ne prištevamo k pravim strokovnim izrazom, vendar pa so še vedno poimenovanja za določen pojem.

235 Gl. Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola* = *Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 103–105; Anton Nedvêd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 26; Marko Bajuk, *Pevska šola* (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1922), 227–229; Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 71–78; Luka Kramolc in Matija Tomc, *Pevska vadnica za nižje razrede srednjih šol (3., razširjena izdaja)* (Ljubljana: Banovinska zaloga šolskih knjig in učil, 1940), 39–40.

236 Gl. Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola* = *Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 104.

237 Adolf Gröbming, *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode* (Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924), 76.

238 Prim. Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola* = *Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 104. in Anton Nedvêd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 26–27.

239 Gl. Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola* = *Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40* (Ljubljana: Glasbena matica, 1886), 109; Anton Foerster, *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)* (Ljubljana: Zadruga tiskarna, 1904), 2, 57.; Anton Nedvêd, *Kratek nauk o glasbi* (Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893), 5.

240 Ton, ki je alteriran, Foerster imenuje »*postranski ton*«, Nedvêd pa »*izvêden ton*«.

	glavica	vrat	zastavica	prečka
BAJUK	»oval«	»črtica«		
DRUZOVIČ	glavica/glava	vrat	banderca/zastavica	»prečne črte«
GRÖBMING	glava	vrat	zastavica	»debela črta, ki nadomestuje zastavico«
HUBAD	glava (note)	»navpična črta«	banderca/zastavica	
KOZINA	»pike«, »ovali«	»črtica«		
KRAMOLC/TOMC	glavica/notna glava	vrat	zastavica	»povprečna črta, ki nadomestuje zastavico«
MIRK	glavica			
NEDVĚD	glava note			
NEGRO - HRAST	(notna) glavica	(notni) vrat	zastavica	»vodoravna črta, ki veže dve osminki«
ŠKERJANC		vrat		

Tabela 1: Izrazi za grafične dele note, razdeljeni glede na uporabo pri avtorjih.

Pojmi, ki so najpogostejše uporabljeni, so tisti, ki označujejo notno glavico in vrat, in razvidno je, da so ti izrazi pri večini avtorjev v praksi precej poenoteni. Večina jih namreč uporablja izraz »glava« ali »glavica«. Izraz, ki pri dveh avtorjih to poimenovanje nadomesti, je »oval«. Zastavica je prav tako najbolj poenoten pojem pri različnih avtorjih, saj ga prav vsi uporabljajo, občasno pa ga zamenjujejo z izrazom »banderca«.

Največ preglavic so imeli avtorji učbenikov pri poimenovanju prečke, ki so jo večinoma opredeljevali s pomočjo besede črta in dodatnega pojasnila v odnosu do notne vrednosti (osminke) in zastavice na noti.

	celinka	polovinka	četrtnika	osminka	šestnajstinka	dvaintri desetinka	štiriinšest desetinka
BAJUK	celinka	polovinka	četrtnika	osminka	šestnajstinka		
DRUZOVIČ	cela nota/ celinka	polovna nota/ polovina/ polovinka	četrtninska nota/ četrtnika	osminska nota/ osminka	šestnajstinska nota/ šestnajstinka		
FOERSTER	cela nota	polovna nota	četrta nota/ četrtnika	osminka	šestnajstinka	dvaintri desetinka	
GRÖBMING	cela nota/ celinka/ celotinka	polovična nota/ polovinka	četrtninska nota/ četrtnika	osminka			
HUBAD	cela nota	polovna nota	četrtninska nota/ četrtnika	osminska nota/ osminka	šestnajstinska nota/ šestnajstinka	dvaintri desetinka	štiriinšest desetinka
KOMEL			četrtnika				
KOZINA				osminka			
KRAMOLC/ TOMC	celinka	polovinka	četrtnika	osminka	šestnajstinka	dvaintri desetinka	štiriinšest desetinka
MIRK	celotinka						
NEDVĚD	cela nota	polovična nota	četrtnika	osminka	šestnajstinka	dvaintri desetinka	štiriinšest desetinka
NEGRO HRAST	celotinka	polovinka	četrtnika	osminka	šestnajstinka	dvaintri desetinka	
ŠKERJANC	celinka	polovinka					

Tabela 2: Izrazi za notne vrednosti, razdeljeni glede na uporabo pri avtorjih.

Izrazi »četrtnika«, »osminka« in »šestnajstinka« se v večji meri pri različnih avtorjih uporabljajo poenoteno. Občasno sicer srečujemo sinonimne, dvodelne sestavljene izraze, ki se uporabljajo vzporedno z njimi (»četrtninska nota«, »osminska nota« in »šestnajstinska nota«), vendar je iz pogostosti uporabe razvidno, da avtorji dajejo prednost prvi skupini izrazov. Nasprotno pa izrazi za celinko in polovinko niso tako poenoteni. Izraz »cela nota« se pojavlja pri petih avtorjih, »celinka« pri štirih in »celotinka« pri treh. Pojem »polovna nota« ali »polovična nota« opazimo pri treh avtorjih, »polovinka« pri šestih in »polovina« pri enem izmed njih.

Preostali obravnavani izrazi, ki vsebujejo pojem nota v različnih zvezah z drugimi glasbenimi pojmi in ki skupaj sestavljajo nov strokovni izraz, občasno so še najbolj raznoliki in številni. Tako se je pokazalo, da obstajajo številni izrazi, ki označuje notno črtovje (»notni sestav«, »črtni sestav«, »notno črtovje«, »črtovje«, »notni sistem«, »notna vrsta« in »vrsta«), ime note (»notno ime«, »navadno not ime«, »notna črka«), vrednost note (»notna veljava«, »notna vrednost«) in note, ki so drugi noti dodane kot okrasek (»postranska nota«, »pomočna nota«, »stranska nota«). Po drugi strani pa obstajajo izrazi, ki jih uporablja več različnih avtorjev in so brez alternativnega izraza (npr. »violinska nota«, »basovska nota«, »notni ključ«, »prehajalna nota«, »menjalna nota«). Izkazalo se je tudi, da ima nekaj izrazov pri različnih avtorjih različen pomen (npr. »notna vrsta« pri Druzoviču in Negro-Hrastovi pomeni notno črtovje, medtem ko pri Nedvědu pomeni vrsto ritmične vrednosti note).

Končno, zelo nedosledna je uporaba pojmov, kot so npr. »zvišana nota«, »znižana nota«, »prehajalna nota«, »menjalna nota«, »ležeča nota«, »glavna nota«, ki se pogosto uporabljajo pomensko enakovredno kot »zvišan ton«, »znižan ton«, »prehajalni ton« itd. Avtorji očitno niso bili prepričani, kdaj uporabiti besedo ton in kdaj nota.

Iz izsledkov analize lahko na kratko povzamemo naslednje točke:

- 1) definicije so na splošno enotne oz. različni avtorji skušajo na podoben način definirati pojem note,
- 2) za pojme, ki označujejo vrednost in grafične dele note, se je izkazalo, da so skozi čas obstajali različni izrazi; in to ne samo pri različnih avtorjih, temveč tudi pri istih,
- 3) podobno se je dogajalo tudi pri skupini izrazov, sestavljenih iz dveh besed/pojmov,
- 4) zelo nedosledno se uporabljajo sorodni pojmi, ki vsebujejo izraz »nota« in »ton«.

Zaključek

Raziskava je pokazala, da je bilo slovensko glasbeno izrazje v preteklosti zelo živo, razvijajoče se področje jezika ter da je lahko zanimiv in bogat vir terminoloških raziskav. Zapisov o glasbi z različnih področij človeškega delovanja je namreč toliko, da je skoraj nemogoče, da bi izrazje, ki se v njih pojavlja, preučil en sam raziskovalec. Tudi kadar gre za zbiranje glasbenega izrazja, torej za izdelavo glasbenih slovarjev, je ukvarjanje s strokovno terminologijo tako obsežen in dolgotrajen postopek, da se projektom pogosto pridruži večje število avtorjev. Najpogosteje so to izbrani strokovnjaki s specifičnega znanstvenega področja na eni in jezikoslovci, leksikografi ter podobni strokovnjaki na drugi strani. Vendar omenjeni skupini nista edini, ki sta odgovorni za bogatenje, ohranjanje in razvijanje strokovnega izrazja. Kot poudarja Marjeta Humar v enem izmed člankov, bi naloge in skrb za slovensko strokovno izrazje morale, ob strokovnjakih z določenih področij, opravljati tri glavne skupine – slovensko jezikoslovje, politika in šolstvo. Zadnja skupina bi po njenih besedah morala izpolnjevati tri glavne naloge: »[...] – ozaveščanje o pomembnosti slovenskega izrazja, – usposabljanje za ustvarjanje poimenovanj, – prevajanje izrazja na vseh stopnjah šol in oblikovanje strokovnih besedil.«²⁴¹ Ta citat bi lahko omenili v zvezi z avtorji učbenikov, ki smo jih v članku obravnavali, saj so prav oni, kot se je izkazalo tudi v raziskavi, nenehno razmišljali o uporabi terminov pri pisanju svojih del in se zavestno odločali o uporabi glasbene terminologije. Zavedali so se tudi, kako pomembno je pravilno razumevanje tujih terminov, in v svojih učbenikih pogosto oblikovali tovrstne seznane.²⁴²

V sklepu bi navedli še naslednje: ta raziskava je prva izmed raziskav, ki sledijo. Dolgoročnejši cilj podobnih raziskav bo ponuditi zbran, urejen in raziskan nabor izrazov

241 Marjeta Humar, »Stanje in vloga slovenske terminologije in terminografije«, *Terminologija v času globalizacije* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004), 29.

242 Med učbeniki, ki jih obravnavamo, je vredno omeniti predvsem Bajukovo delo *Pevska šola* (1922) in Gröbmingovo delo *Osnovni pojmi iz glasbene teorije* (1924). Bajuk je na koncu dodal *Seznam najobičajnejših tujk*, ki ima približno 200 besed. Takoj za tem seznamom je tudi seznam običajnih kratic in znakov. (na straneh 231–234) Obsežen je tudi nabor tujk v Gröbmingovem učbeniku. Poleg poglavja, v katerem obravnava kratice, znake in izraze, je na koncu tudi seznam najpomembnejših izrazov za dinamiko in tempo (na strani 91).

iz učbeniške literature za nadaljnje dopolnjevanje s področja publicistike (zlasti glasbene), leksikografije (slovarji vseh vrst, zlasti splošni in specializirani glasbeni slovarji), beletristike ter arhivskih materialov iz istega obdobja. Na podlagi celotne zbrane in komparativistično obdelane glasbene terminologije bo nazadnje možno ponuditi znanstveno utemeljeno zgodovinsko dimenzijo sodobne slovenske glasbene terminologije. Predvidevamo lahko, da bodo izsledki raziskav koristni tudi za glasbeno zgodovinopisje, ki bo tako s procesom »dešifriranja« pomenov in odnosov med določenimi termini ter njihovim praktičnim obstojem (instrumentarij, fenomen izvajalske prakse in prakse sprejemanja glasbe) dobilo tudi nekatere konkretne podatke o sami naravi glasbene kulture v določenem zgodovinskem obdobju.

Bibliografija

- Bajuk, Marko. *Pevska šola*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna v Ljubljani, 1922.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992, 41.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995, 194.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 1. Zbirka pesmi za ljudsko šolo*. Ljubljana: C. kr. zaloga šolskih knjig, 1909.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo*. Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za ljudsko šolo*. Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1920.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 2. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno šolo*. Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig, 1923.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 3. Zbirka pesmi in pevskih vaj za osnovno in meščanske šole: višja stopnja*. Ljubljana: Kr. zaloga šolskih knjig in učil, 1924.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 1. Zbirka pesmi za nižjo stopnjo osnovne šole kakor tudi za otroške vrtce*. Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925.
- Druzovič, Hinko. *Pesmarica 4. Zborova šola za meščanske in srednje šole*. Ljubljana: Državna zaloga šolskih knjig in učil, 1925.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Handwörterbuch der musikalische Terminologie*. Wiesbaden: F. Steiner, 1972.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Studien Zur Musikalischen Terminologie*. Mainz: Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, 1955.
- Flisar, Manja. Mirk v Mariboru. V: *Mirkov zbornik* (ur. Edo Škulj). Ljubljana: Družina, 2003, 69.
- Foerster, Anton. *Teoretično-praktična pevška šola*. Ljubljana: samozaložba, 1874.
- Foerster, Anton. *Teoretično-praktična pevška šola* (ponatis). Ljubljana: samozaložba, 1880.
- Foerster, Anton. *Nauk o harmoniji in generalbasu, o modulaciji, o kontrapunktu, o imitaciji, kánonu in fugi s predhajajočo občno teorijo glasbe z glavnim ozirom na*

učence orglarske šole. Ljubljana: J. R. Milic, 1881.

Foerster, Anton. *Teoretično-praktična klavirska šola = Theoretisch-praktische Klavier-Schule: Op. 40*. Ljubljana: Glasbena matica, 1886.

Foerster, Anton. *Harmonija in kontrapunkt (2. pomnoženi natis)*. Ljubljana: Zadružna tiskarna, 1904.

Gröbming, Adolf. *Osnovni pojmi iz glasbene teorije za učiteljska, glasbene šole in sorodne zavode*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924.

Homer, Milko. *Slovar glasbenih tujk*. Ruše: Gimnazija in srednja kemijska šola, 1994.

Hubad, Matej. *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi*. Ljubljana: Glasbena matica, 1902.

Humar, Marjeta. Stanje in vloga slovenske terminologije in terminografije. V: *Terminologija v času globalizacije*, zbornik (ur. Marjeta Humar). Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004.

Humar, Marjeta in Franci Krevh. *Tolkalni terminološki slovar*. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU, Društvo Slovenski tolkalni projekt, 2014.

Hüsch, Heinrich. Review: Studien zur musikalischen Terminologie, Abhandlungen der Mainzer Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Geistes- und Sozialwissenschaftliche Klasse, Jg. 1955, Nr. 10 by Hans Heinrich Eggebrecht. V: *Die Musikforschung*, 11, št. 3. 1958, 354–356.

Kimovec, Franc. Doneski h glasbenemu izrazoslovju. *Cerkveni glasbenik*, 57, št. 3/4. 1934, 48–49.

Flotzinger, Rudolf. Muzikološka terminologija – vprašanje mode? *Muzikološki zbornik* 33. Ljubljana. 1997, 97–107.

Klemenčič, Ivan, Zmaga Kumer in Jože Sivec. *Glasbeni terminološki slovar: glasbila in izvajalci: poskusni snopič*. Ljubljana: ZRC SAZU, 1983.

Kokole, Metoda. Glasbeno-teoretični in pedagoški priročniki iz »dolgega« 18. stoletja na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 47. Ljubljana, 2011, 49–74.

Komel, Emil. *Harmonija*. Gorica: Katoliška knjigarna, 1934.

Koter, Darja. Kamilo Mašek in glasbenopedagoška literatura. V: *Maškov zbornik* (ur. Edo Škulj). Ljubljana: Družina, 2002.

Kozina, Pavel. *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole*. Ljubljana: Jug, 1922.

Kozina, Pavel. *Pevska šola: za ljudske, meščanske, srednje in glasbene šole*. Ljubljana: Jug, 1923.

Kramolc, Luka in Matija Tomc. *Pevska vadnica za nižje razrede srednjih šol (3., razširjena izdaja)*. Ljubljana: Banovinska zaloga šolskih knjig in učil, 1940.

Mercina, Ivan. *Igre in pesmi za otroška zabavišča in ljudske šole*. Ljubljana: Družba sv. Cirila in Metoda, 1893.

Mirk, Vasilij. *Nauk o akordih (kompedij za glasbene gojence)*. Maribor: samozaložba, 1932.

Negro - Hrast, Ivanka. *Pevska šola združena s teorijo za konservatorije, učiteljska, srednje meščanske osnovne šole in zборе*. Ljubljana: Učiteljska tiskarna, 1924.

Nevčed, Anton. *Kratek nauk o glasbi*. Ljubljana: Ig. pl. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1893.

Nagode, Aleš: Posvet o slovenskem glasbenem terminološkem slovarju. *Bilten/Slovensko muzikološko društvo*, št. 7/8. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 1995, 7–8.

Omerzel - Mirit, Mira. Slovenska etnomuzikologija med preteklostjo in sedanjostjo: raziskovanje terminologije in razvoja »predklasičnih« ljudskih glasbil. *Traditiones: zbornik Inštituta za slovensko narodopisje in Glasbenonarodopisnega inštituta ZRC SAZU*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 1999, 153–165.

Rotar Pance, Branka. Foerster – pedagog. V: *Foersterjev zbornik*. Ljubljana: Družina, 1998, 65.

Slovenski biografski leksikon. *Mercina Ivan* na <http://ezb.ijs.si/fedora/get/sbl:1642/VIEW/>.

Slovenski biografski leksikon. *Kozina Pavel* na <http://nl.ijs.si/fedora/get/sbl:1237/VIEW/>.

Sancin, Dušan. *Glasbeni besednjak*. Mohorjeva tiskarna: Celje, 1933.

Škerjanc, Lucijan Marija. *Nauk o harmoniji*. Ljubljana: samozaložba, 1934.

Škerjanc, Lucijan Marija: *Glasbeni slovarček: v dveh delih: imenski-stvarni*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1962.

Vospernik, Hedvika. Besedna komunikacija in uvajanje glasbene terminologije pri pouku na nižji stopnji osnovne šole. *Glasbeno-pedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*. Ljubljana: Akademija za glasbo, Oddelek za glasbeno pedagogiko, 1995, 92–93.

Vrbančič, Ivan. *Glasbeni slovarček*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2010.

Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Založba Litera in Univerza v Mariboru, 2012.

Weiss, Jernej. 'Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia'? With respect to the Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th century, *Muzikološki zbornik* 45. Ljubljana 2009, 75–88.

Winkler Kuret, Lučka. *Zdaj je nauka zlati čas*. Nova Gorica: Založba EDUCA Melior, d. o. o., 2006, 26.

SUMMARY

The following article focuses its research in musical terminology on terms which appear in music textbooks. These textbooks have been chosen on the basis of the assumption that the set of the musical and technical terms applied is somehow closest to the one most often used in practice. Most of the textbooks chosen for this research is specific also for their concept: on one hand they contain practical singing exercises while, on the other, they also include music theory chapters. Most of the musical terminology of special interest has been found in the latter chapters, which vary in scope and ways in which they are presented by

their respective authors. Despite this, it is not hard for the researcher always to find some "common denominator", the main technical terms in the field of music which appear in most of the corpora presented and researched here. The aim of the research was to present a section out of the wider chronological-comparative analysis of technical terms in Slovene musical theory textbooks. One of the most basic and most commonly used terms in music textbooks, the note, has been chosen as an example of the analysis. Seeing how it has historically entrenched itself as one of the central and most established musical terms, its morphological and meaning aspects have not changed much, which is clear already at the first read of various

textbooks. It is because of this that we do not deal with the specifics of this term; rather, the analysis spreads to some other terms, which are closely related to it. The analysis is performed in four steps and tries to establish: how respective authors define the term “note”, what are the differences in naming the integral parts of the note and its values, in which and around which phrases is the term most often used, what the differences are in its use by various authors and whether there are any synonyms. The analysis has shown the following: a) the definitions

are generally the same, various authors try to define the term “note” in a similar way, b) terms which denote the value and the graphical parts of the note have had different designations through time; not only with different authors but also within the work of the same author(s), c) similar processes have occurred with groups of terms made out of two words/terms, d) there has been a significant inconsistency in the use of similar terms which include the term “note” and “tone”.

UDK 784.66.071(497.4)
DOI: 10.4312/mz.50.1.139-156

Teja Klobčar

Podgorje 26d
SI-1241 Kamnik

Singer-Songwriters in Slovenia: An Ethnomusicological Study

Kantavtorji v Sloveniji: Etnomuzikološka študija

Prejeto: 4. maj 2014
Sprejeto: 15. maj 2014

Received: 4th May 2014
Accepted: 15th May 2014

Ključne besede: kantavtor, etnomuzikološki pristop, tekstovna analiza, pesem

Keywords: singer-songwriter, ethnomusicological approach, textual analysis, song

IZVLEČEK

S pomočjo etnomuzikološkega pristopa želi članek odgovoriti na dve vprašanji: prvič, kdo so slovenski kantavtorji današnjega dne, in drugič, kako pristopiti k obravnavi njihovega ustvarjanja.

ABSTRACT

Using ethnomusicological approach, the article tries to answer two questions: first, who are indeed Slovenian Singer-songwriters of today, and second: which is the right way of approaching them through research.

This article deals with a particular segment of popular music, *singing-songwriting*, which is not a genre in a stylistic sense of the word¹; however it is marketed as a genre to address specific audience. Broadly speaking, *singer-songwriters* are authors who perform their own songs, yet the definition of the term varies from one language to another, from one context to another. Slovenian term *kantavtor* is not strictly defined; even the artists themselves do not completely agree about its limits and emphases. The first question posed in this article is therefore: Who are Slovenian singer-songwriters?

Connected to the issue of the definition is a methodological question of choosing appropriate research approach. After all, this research is taking place among active authors and there is no historical distance which would serve as a riddle to expose certain musicians as the bearers of the term and let the others fall into oblivion. The lack of historical and spatial distance on the one hand and the artists' awareness of the various aspects of their own musicking² on the other call for an approach which considers the whole spectrum of their opinions, constantly verifying them within the field of contemporary popular music.

In Search of the Definition of *Kantavtor*

Authors who sing their own songs appear throughout history under many different names³ and with different social functions. Among Slovenian-speaking population, there were several names in use from medieval times onwards, including several foreign ones (such as *jongleur* – in transliteration *žongler*), but also *igrč*⁴ which is of Slavic origin. Until the mid-20th century, their musical practices had not attracted scholarly attention. The musical activity of travelling/market singers did not fit the criteria used within the realm of folk music research: the authorship of their songs was known or determinable, the songs were often printed and they did not belong to the countryside. In addition, their authors were living off their performances or (in the case of travelling craftsmen) at least using them to improve their earnings.⁵

1 "In music, genres emerge as labels for defining similarities and recurrences that members of a community understand as pertinent to identifying and classifying musical events. [...] Style [...] is not a subset of genre. Neither is the reverse the case. Rather, these concepts overlap in a multidimensional realm of meaning dealing with recurring musical features of sets of musical events." Franco Fabbri and John Shepherd, "Genre and Style in Music," in *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Volume 1: Media, Industry and Society*, ed. John Shepherd, David Horn, Dave Laing, Paul Oliver and Peter Wicke (London, New York: Continuum, 2003), 402.

2 Christopher Small suggests this term, together with the meaning of music as a process, not an object: "[T]he word *musicking* does not appear in any English dictionary, but it is too useful a conceptual tool to lie unused. It is the present participle, or gerund, of the verb *to music*. [...] I have proposed this definition: *To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance (what is called composing), or by dancing*" Christopher Small, *Musicking: The Meanings of Performing and Listening* (Middletown: Wesleyan University Press, 1998), 9 (italics in original).

3 Some examples of historical singer-poets (with different connotations) include *aoidos* and *rhapsode* in Ancient Greece, in medieval times *Meistersänger* and *Minnesänger* (both Ger.), *troubadour* (male, Fr.), *trobairitz* (female, Fr.), *jongleur* and *truver* (both Fr.), *bard* (Celtic) and others. Jani Kovačič, "Kantavtor ali ...: Janija Kovačiča skromni pregled pojma", unpublished manuscript, last modified 11 June, 2012. Microsoft Word file. Cf. *Oxford Music Online*, s.v. "aoidos", "minnesang", "meistergesang", "troubadours, trouveres", "troubadour", "jongleur" and "bard", accessed 2 May, 2014, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

4 Derived from the verb *igrati* (play). Cf. Marija Klobčar, "Pesemsko obveščanje in ustvarjanje tradicije", *Traditiones* 43, no. 4 (2014): 12.

5 Ibid., 13.

After the appearance within Anglo-American context, the term *singer-songwriter* soon gained its presence in other countries as well. *Singer-songwriter* is “used since the late 1950s to describe those mainly American and British singing composer-performers, often with roots in folk, country and blues, whose music and lyrics are considered inseparable from their performances.”⁶ Yugoslavian artists of the time – Tomaž Pengov, Tomaž Domicelj,⁷ Bogdana Herman, Jani Kovačič, Marko Brecelj (from Slovenia), Arsen Dedić, Ibrica Jusić, Ivica Perč (from Croatia) and countless others – were influenced by several Anglo-American singer-songwriters: Pete Seeger, Bob Dylan, Joni Mitchell and others. The influence came from other sources, too: singer-songwriters from other parts of the world (e.g. Víctor Jara from Chile⁸), other musical genres and other arts.

The terms used in other languages do not always cover the same set of meanings as Anglo-American *singer-songwriter*. Defining the limits of a certain genre or term is difficult enough even within one language: “[A] musical genre has different meanings for different people or at least that, even if it can denote the same thing for different people, it connotes diverse things.”⁹ Speaking of Italian *cantautore*, Franco Fabbri states that “the terms used to indicate musical genres are extremely difficult to translate, and have different meanings in different languages and cultures: here a term not only connotes different things for two different people – according to the diversity of their interests in the denoted object and therefore according to the diverse processes of understanding involved – but precisely denotes two different things.”¹⁰

The development of its meaning in Italian is explained by Marco Santoro and Marco Solaroli: “The word *cantautore* originally referred to a very small set of singers who were also authors of the music of their songs. [...] If at the beginning it was a rather empty label, a commercial slogan exploiting one technical feature, over a few years *cantautore* became a powerful code charged with a host of cultural meanings and marked by a symbolic power that could be used to discriminate between singers in the field of popular music according to the qualities of their songs. In some ways, the word brought forwards its referent, the coding practices being constitutive of a new web of meanings.”¹¹ The development of the set of meanings resulted in the following outcome: “By the mid-1960s, *cantautore* no longer designated simply a singer who was also a songwriter, but the singer and the songwriter of a *different* song, something that – by its very distinguished existence – could redefine (and circumscribe) the boundaries of ‘commercial’ or a more obviously ‘light’ music.”¹²

The term *cantautore* can be found as *kantavtor*¹³ in Slovenian and other South-Slavic

6 Oxford Music Online, s.v. “singer-songwriter”, accessed 18 September, 2012, <http://www.oxfordmusiconline.com>.

7 Domicelj translated several songs of American singer-songwriters, such as Pete Seeger’s “Where have all the flowers gone” (1967, “Kam so šle vse rožice”, sung together with Bogdana Herman). Miha Štamcar, “Trubadurji in uporniki: Slovenski kantavtorji od začetka do danes”, *Mladina*, 1 September, 2013, <http://www.mladina.si/97655/trubadurji-in-uporniki/>.

8 Established the *nueva canción Chilena*, became a symbol of resistance after he was killed by the opposing regime in 1973.

9 Franco Fabbri and Iain Chambers, “What Kind of Music?”, *Popular Music* 2 (1982): 132.

10 Ibid., 132.

11 Marco Santoro and Marco Solaroli, “Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of ‘Canzone d’Autore’”, *Popular Music* 26, no. 3 (2007): 466.

12 Ibid., 467.

13 In this article, I use also the derivatives: *kantavtorica* (female, sg.), *kantavtorji* (plural), *kantavtorski* (adj.), *kantavtorstvo* (singing-songwriting as a musical process, or as an umbrella term for all aspects of singing-songwriting – as a genre). In the Dictionary of Standard Slovenian Language, only the variant *kantavtor* is listed, defined as a “composer and singer of own song”.

languages.¹⁴ In the meaning “singer and the songwriter of a *different* song” the term was adopted by Yugoslavian music scene.¹⁵ Just like in the case of its Italian equivalent, the edges of the term remain unclear and every attempt of defining it more clearly seems to exclude some of the artists that identify themselves as *kantavtorji*. In the past decades, there were some attempts among the *kantavtorji* themselves to change the term into something more “Slovenian”. Jani Kovačič¹⁶ justifies the adequacy of the current term through the process of elimination of the unsuitable ones: *godec* (*musician-fiddler*) refers to an instrumentalist, *igrc* to a comedian; *pevec*, *pevka*, *pevček*, *pevkica*, *popevkar*, *popevkarica* (several versions of the term *singer*, some of them with bad connotations) only denote the singing aspect, *skladatelj* (*composer*) only the composing one. The same goes for the terms with the meaning of *poet*, and as for the *šansonjer* (*chansonnier*), it already contains a relation to a specific genre¹⁷ currently present in the popular music field. He mentions some terms that might be more suitable as the current one: *pisec-pevec* (*writer-singer*) or *bard*, *igrc*, however he finally suggests the persistence with the term already in use – *kantavtor*.¹⁸ Matej Krajnc, on the other hand, suggests a different term: *samospevec*¹⁹ which combines the meanings of *soloist* (the prefix *samo-*) and *singer* (*pevec*).²⁰

While conducting interviews with Slovenian singer-songwriters (and studying their interviews published in the media²¹), it soon became clear to me that almost all of *kantavtorji* try to define this term as a way of legitimizing their activity. They usually agree on the essential meaning of the term as an embodiment of poet, musician and performer. However, some other aspects can be singled out, first and foremost the lyrics – Matej Krajnc and Dani Bedrač both stress that *kantavtor*’s lyrics are poetry.²² Socially critical aspect can also be emphasized.²³ In his definition, Adi Smolar²⁴ mentions both: “With the term *kantavtor* I understand a person who creates music, creates lyrics and also performs. But this is not enough. Lyrics are very important, and they have to be engaged as much as possible. So they are not meant only for entertainment, but also for

14 With slight differences in spelling: *Kantautor* (Croatian, Bosnian) or *Kaиpayтop* (Serbian – in Cyrillic). Jani Kovačič suggests the term (together with the musical practice it connotes) spread from Zagreb to other parts of former Yugoslavia around 1970. Interview with Jani Kovačič, 27 March, 2014.

15 Specific term for the songs by *kantavtorji* – such as *canto d'autore* in Italian – is not in use in Slovenian language.

16 He started his career as a *kantavtor* in early 1980s, and until this day led and cooperated in several projects. From my own field experience, he and Adi Smolar are most frequently named when people are asked to list some of Slovenian *kantavtorji*.

17 French *chanson* is often listed as one of the most important influences on the *canto d'autore* and *kantavtorstvo*. Cf. Marco Santoro, “What is a ‘cantaautore’? Distinction and authorship in (Italian) popular music”, *Poetics* 30 (2002): 116–7.

18 Kovačič, “Kantavtor ali ...”.

19 The suggested word is very close to the term *samospev*, Slovenian translation of the German *Lied* of the 19th century.

20 The word *samospevec* in his article refers to Tomaž Pengov (1949–2014), the first Slovenian *kantavtor* who published an LP (*Odpotovanja*, 1973. Matej Krajnc, “Kdo je na vrsti, da bo prerok?: O glasbi Tomaža Pengova”, *Glasna: Revija Zveze Glasbene mladine Slovenije* 45, no. 2 (April–May 2014): 38.

21 Especially helpful were several interviews by *kantavtorica* Katarina Juvančič.

22 Dani Bedrač, in discussion with the author, 8 August, 2013: “Kantavtor performs his own songs, and his lyrics are poetry.” Also, Matej Krajnc: “author who sets his poetry to music and performs it”. Katarina Juvančič, “Kantavtorska 5ka – Kdo je kantavtor?”, *Nova Muska: Revija za glasbe, muzike in godbe*, 20 November, 2011, <http://novamuska.org/?p=3395>.

23 Leon Matek: “Kantavtor – author and performer at the same time – with his poetry set to music holds a mirror to the society, [he] feels, thinks, loves, despises, whispers, screams, and shares his human experience with others.” Katarina Juvančič, “Kantavtorska 5ka: Drugo dejanje – Kdo so kantavtorji I”, *Nova Muska: Revija za glasbe, muzike in godbe*, 1 July, 2012, <http://novamuska.org/?p=4506>.

24 Adi Smolar (1959–) published 15 albums since 1989. He remains one of the most recognizable authors of Slovenian popular music scene.

educating or mediating *kantavtor*'s views of life, expressed through the environment in which [*kantavtor*] lives."²⁵

Most of them would agree that playing an instrument – usually guitar – while performing is one of the characteristics of *kantavtor*.²⁶ For a thorough categorisation of *kantavtorji*, all the above mentioned aspects should be taken into consideration, still more: a disambiguation based on song typology, musical style, performance practices and other aspects would show some of the artists fit certain stereotypic labels, such as protest singer, storyteller, torch singer and so on. However, this generalization would probably result in ignoring some aspects of their musicking, not to mention those artists who would not fit into these categories. Therefore, I decided to avoid this sort of categorisation.

The do-it-yourself (DIY) process is essential for this type of musicking; not just in terms of creating and performing, but also when it comes to arranging, marketing, and other tasks involved in the process. Just like their Italian neighbours, *kantavtorji* tend to stay outside of the mainstream; and the explanation of *cantautori* seems to fit them perfectly: "despite being positioned within the music business field, *cantautori* stood at a distance from it in order to develop cultural projects that presupposed and produced a relative autonomy from market constraints, evoking the consolidated icon of the artist, with his professional ideology and his social aura."²⁷

Until recently, *kantavtor* was not accepted as an official profession by Slovenian administration, and *kantavtorji* themselves devoted to the task of legitimizing it. As freelancers applying for government funding, they were subjected to the same criterion as other artists (either singers, composers or poets), while not really fitting the criteria for any of them. The Cultural Ministry's legitimation²⁸ makes these applications easier. Because of the unprofitable nature of their work, most of the *kantavtorji* support themselves with a job in some other profession. That adds to the difficulty of defining the noun *kantavtor* and labelling artists as such (this is usually not their only activity) – however defining their creative process – their musicking – would be slightly easier.

Applying ethnomusicological research approach

Drawing on the various definitions of and/or by Slovenian *kantavtorji*, three essential elements can be deduced from their musicking: lyrics, music and performance. A comprehensive research should take into consideration all three of them, because all three are the potential bearers of the meaning of a certain song.

25 Interview with Adi Smolar, 5 March, 2014.

26 Even though guitar is the most commonly used instrument, it is not obligatory. Explained by Peter Andrej: "It doesn't matter if [*kantavtor*] uses guitar or digital junk – as long as he is convincing and honest." Juvančič, "Kantavtorska 5ka."

27 Santoro and Solaroli, "Authors and Rappers", 468.

28 The "Petition for the *kantavtor* profession" (<http://www.ipetitions.com/petition/za-poklic-kantavtorja>) was published online in the beginning of 2012. In 2014, *Kantavtor* is listed as a profession in the "Proposition of the Edict of changes and completions of the Edict of self-employed in culture" ("Predlog Uredbe o samozaposlenih v kulturi", published 20 February, 2014, www.mk.gov.si/fileadmin/mk.gov.si/pageuploads/Ministrstvo/Zakonodaja/Predpisi_v_pripravi/2014/Uredba_o_samozaposlenih_v_kulturi/Predlog_Uredbe_o_samozaposlenih_v_kulturi.pdf).

After the decision which artists are to be included in the research, the selection of research methods follows: from ethnomusicological perspective, the combination of anthropological (interviews, participant observation) and musicological methods (textual analysis) takes place, not excluding the historical, sociological and some other aspects to ensure the coverage of both the historical and spatial contexts. Henceforth, this article focuses on textual analysis of two selected songs which should serve as models for explaining the meaning and purpose of a certain performance.

Textual analysis includes both the music and the lyrics. However the history of popular music research is dominated by lyric analysis.²⁹ The lyrics mediate the story, and most of the *kantavtorji* would agree that their stories represent the most important part of their songs:

[W]e're not trying to be good singers, but to be good interpreters of lyrics. [...] You have to be convincing when mediating your lyrics: people have to believe you. Therefore, it's not about some serious tests of vocal chords; the message is that really matters. [...] When you focus on a story, the most important thing is to tell this story.³⁰

This is also the case in Anglo-American researches of *singer-songwriters*. Roy Shuker mentions the premise of the lyrics in his short explanation of (Anglo-American) *singer-songwriters*: "An emphasis on lyrics has resulted in the work of such performers often being referred to as song poems, accorded auteur status, and made the subject of intensive lyric analysis."³¹ The previously mentioned emphasis on the *kantavtor's* lyrics as poetry is one of the reasons for neglecting other aspects of their musicking.³² As for music, it is not present only in form of an accompaniment, but is an integral part of the musicking: it appears as melody, rhythm, metre, tempo, harmony, timbre and pitch. These parameters are present in the complex intertwinement of lyrics, music and performance that manifests itself as *kantavtorstvo*. Therefore, a song cannot be explained merely as a specific intertwinement of music and lyrics, the performative aspect is also crucial; in Christopher Small's³³ terms: "[T]he performance does not exist in order to present musical works, but rather, musical works exist in order to give performers something to perform."³⁴

29 The dominating discipline in popular music studies was sociology: "In the 1950s and 1960s, for example, the tiny field of the sociology of popular music was dominated by analyses of song words. Sociologists concentrated on songs (rather than singers or audiences) because they could be studied with a familiar cultural research method, content analysis, and as they mostly lacked the ability to distinguish songs in musical terms, content analysts, by default, had to measure trends by reference to lyrics. It was through their words that hit records were taken to make their social mark." Simon Frith, "Why do Songs have Words", in Simon Frith, *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop* (New York: Routledge, 1988), 105.

30 Interview with Adi Smolar, 5 March, 2014.

31 Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts* (Abingdon; New York: Routledge, 2005), 248.

32 I hereby agree with Philip Tagg who stated in 1982: "Studying popular music is an interdisciplinary matter. Musicology still lags behind other disciplines in the field, especially sociology. [...] It should be stated at the outset that no analysis of musical discourse can be considered complete without consideration of social, psychological, visual, gestural, ritual, technical, historical, economic and linguistic aspects relevant to the genre, function, style, (re-)performance situation and listening attitude connected with the sound event being studied." Philip Tagg, "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice," *Popular Music* 2 (1982): 40.

33 Christopher Small, widely perceived as a representative of cultural musicology, received with his concept of musicking a notable attention within the ethnomusicological circles. Both cultural musicology and ethnomusicology are concerned with the notions of music and culture, and are influencing each other. In his seminal book *The Anthropology of music* (1964), Alan P. Merriam defined ethnomusicology as "the study of music in culture" and this initiated the move of the research focus from traditional music to any music. This article considers a segment of popular music and proves the above claim.

34 Small, *Musicking*, 8.

To emphasize the most important characteristics, each performed song demands a proper analytical approach: the analysis should therefore focus on elements which make this particular musicking meaningful: the lyrics, the song's harmonic and melodic structure, rhythm, tempo, the performative routine or any other element. To illustrate two (of many possible) approaches, two songs by two artists are analysed in the following chapters.

Boštjan Narat³⁵ – “Romeo Julija”: Not just the lyrics mediating the idea



Picture 1: Boštjan Narat.³⁶

The first selected example embodies some of the potential aspects of the intertwining of lyrical, musical and performative elements that appear in *kantavtorstvo*. Boštjan Narat himself often stresses the importance of lyrics in his songs: “In *kantavtorstvo*, everything stands and falls on lyrics. Lyrics should have the same expressive power with or without music.”³⁷ And yet, as it is evident from this performance,³⁸ the musical part

35 Boštjan Narat (1976–) is a musician and philosopher; known for his ethno group Katalena (2001–). As a *kantavtor*, he published two albums: *Strah je odveč* (2010) and *Konec sveta vedno pride nenapovedano* (2012).

36 Boštjan Narat (Dom KULTure - muziKafe, Ptuj, 23 November, 2012), photo by Boris B. Voglar, accessed 10 May, 2014, http://www.mladina.si/media/www/slike/2012/48/_610/p09.jpg.

37 Vanja Pirc, “Boštjan Narat, glasbenik in filozof,” *Mladina*, 8 June, 2012, <http://www.mladina.si/112897/bostjan-narat-glasbenik-in-filozof/>.

38 Salon za ENO glasbo, Ljubljana, 26 October, 2013. “Kako končati to pesem? – Romeo Julija,” published 2 December, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=OQC7vJZseG4>.

of the song contains the same ideas; in a way, the music supports the ideas of the lyrics. Similarly, the performative elements enhance the message. The song "Romeo Julija" is the last song from the author's album *Konec sveta vedno pride nenapovedano* (2012).³⁹

The title itself indicates a duality: "Julija" can mean either "Juliet" or "in July". The whole song can be explained in two ways: the three verses⁴⁰ describe what Romeo does in June and July, or what Romeo and Juliet do in June.⁴¹ The duality of the meaning is redoubled with a contrast within each of these two interpretations: when "Julija" means "Juliet", we have a contrast between her happenings and Romeo's happenings. And in the case of Romeo in June or July, there's a contrast between his doings in either of these two months. The banality of the verses' content is reflected in the chorus, which offers a moralized statement of the absurdity of summer love. The repetition of the chorus⁴² enforces the impression of banality. The latter is evident also from the use of vulgarisms⁴³ and various other expressions.⁴⁴ The translation of the lyrics⁴⁵ is the following:

In June, Romeo stands under the window
Cursing the past and drinking absinth,
In July / Juliet in a room with closed windows
Waits for the dark and is being treated for gout.
In June, Romeo writes poems,
Because he knows a letter is stronger than a horse.
In July / Juliet reads trivial novels,
Forgetting the word, despising memory.

Summer love is a poor solace,
A thing to forget, a pure eyewash.
It's here just for you, but also without you.
In July / Juliet Romeo is a son of a bitch.

Romeo wants to chase clouds
Which keep bringing rain in June.

39 Boštjan Narat, *Konec sveta vedno pride nenapovedano*, Pivec, PIV CD 004, 2012, compact disc.

40 First two consist of 8 lines, and the third of 4 lines.

41 Except for the last verse in the chorus, which makes no sense if we read it as Juliet instead of In July.

42 The chorus appears after each of the three verses, the last appearance is doubled and enhanced with a double repetition of the last line – the second time with an alternate ending – words "a nobody" instead of "son of a bitch".

43 Such as "kurbin sin" – "son of a bitch" and "pičkin dim" – "a nobody", word-for-word translation would be "cunt smoke".

44 Such as "drinking absinth", "being treated for gout", "reads trivial novels", "cheap advertisement/ from a free magazine from male toilets".

45 My own translation (non-poetical). Original lyrics in Slovenian:

Romeo junija vztraja pod oknom,/ preklinja preteklost in pije absint./ Julija v sobi z zaprtimi okni/ čaka na temo in zdravi protin./ Romeo junija piše pesnitve,/ ker ve, da je črka močnejša kot konj./ Julija bere pogrošne romane,/ pozablja besedo, prezira spomin./ Poletna ljubezen je slaba tolažba,/ je stvar za pozabo, je pesek v očeh./ Je tukaj le zate, a tudi brez tebe,/ Julija je Romeo kurbin sin./ Romeo hoče preganjat oblake,/ ki junija vztrajno nosijo dež./ Julija gleda soncu čez ramo,/ beži pred vročino in kolne starost./ Junija Romeo hodi po mestu/ naravnost in v stilu naslovne strani./ Julija je le še poceni reklama/ iz zastojne revije, z moških stranišč./ Poletna ljubezen je slaba tolažba,/ je stvar za pozabo, je pesek v očeh./ Je tukaj le zate, a tudi brez tebe,/ Julija je Romeo kurbin sin./ Junij je čas za popolne podvige,/ čas, ko si Romeo upa vse./ Julija utrjeno slike prešteva,/ približne ljubezni so kot star beden vic./ Poletna ljubezen je slaba tolažba,/ je stvar za pozabo, je pesek v očeh./ Je tukaj le zate, a tudi brez tebe,/ Julija je Romeo kurbin sin./ Poletna ljubezen je slaba tolažba,/ je stvar za pozabo, je pesek v očeh./ Je tukaj le zate, a tudi brez tebe,/ Julija je Romeo kurbin sin./ Julija je Romeo kurbin sin./ Julija je Romeo pičkin dim.

In July/Juliet gazes over the Sun's shoulder,
 Escaping the heat and cursing the old age.
 In June, Romeo walks the streets
 Straight and in the front page style.
 In July/Juliet is only a cheap advertisement
 Of a free magazine from male toilets.

Summer love is a poor solace,
 A thing to forget, a pure eyewash.
 It's here just for you, but also without you.
 In July / Juliet Romeo is a son of a bitch.

June is a time for bold actions,
 A time when Romeo dares to do anything.
 In July / Juliet is tiredly counting the pictures,
 Approximate loves are like an old, lame joke.

Summer love is a poor solace,
 A thing to forget, a pure eyewash.
 It's here just for you, but also without you.
 In July / Juliet Romeo is a son of a bitch.
 Summer love is a poor solace,
 A thing to forget, a pure eyewash.
 It's here just for you, but also without you.
 In July / Juliet Romeo is a son of a bitch.
 In July / Juliet Romeo is a son of a bitch.
 In July / Juliet Romeo is a nobody.

In this particular performance, *kantavtor* starts with the introduction of a song, accompanied by the guitar.⁴⁶ His explanation of the song offers only the first possible interpretation, as he is counting on the audience to extract the second meaning by themselves. This introduction is not included in the studio recording; its content also varies from one performance to another.

Transcription of the guitar part of the repeating two bars form the introduction:



Picture 2: Guitar part of the Introduction.

⁴⁶ Composed of an undetermined repetition of two bars, in this case it repeats 6 times, there is a short pause after the 4th repetition, and the 6th repetition is finished with a ritardando. The same material appears before the second and the third strophe as well (each time repeated once – formed of 4 bars altogether).

The introduction is twofold: the bass line forms two tritons separated by a semitone: C – G – F sharp and B – G flat – F. The upper two tones (in the first seven broken chords) form major second B flat – C, and in the last bar a minor second A sharp – B.

The accompaniment of the “Romeo in June” part (from here on: Part 1) of the verse is the same as the introduction. However, the “Romeo in July / Juliet in June” part (from here on: Part 2) has a different setting. In Part 1, the melody of the voice is circulating in thirds of indefinable quality – it is not clear whether this part is set in minor or major:



Picture 3: Voice pattern in Part 1.

The repeating sequence of the accompaniment offers a contrast to the voice; the resulting dissonant combination serves as a contrast to the consonant Part 2 of the verses. The accompaniment of the Part 2 is formed by the chord sequence in C minor: I – $\frac{V}{V}$ – V. The pronunciation of the consonants also differs: in Part 1, certain consonants⁴⁷ are explicitly pronounced, while in Part 2 they are less emphasized, thus the narration of Part 2 sounds softer than in the Part 1. In both parts, the rhythmical elements are similar; the tempo is steady and the rhythm of the melody is close to speech, more or less equalized with the rhythm of the lyrics.

The main idea of this song is duality (including the contrast between two elements). In lyrics, this duality is clearly visible. The same goes for music and performance: the contrast between two exchanging parts of the verse is set on melodic and harmonic level and with the characteristics of the narration:

	Part 1	Part 2
Content	Romeo in June	Romeo in July / Juliet in June
Melody	Lingers between minor and major; between speaking and singing	Clearly in minor, clearly sung
Accompaniment	Dissonant, just guitar, no reverb	Consonant, guitar + back voice, reverb
Tone colour	Harder pronunciation	Softer pronunciation
Tempo	Steady	
Rhythm	Not exact (closer to speech), ternary	

Table 1: The contrasts between two parts of the verse.

The uneasiness of all these contrasts is resolved in the chorus. At the end of every verse, there is an additional bar which prolongs the suspense before the chorus. This suspense is enhanced after the third (shortened) verse; the Part 2 narration of the last line of the third verse (“Approximate loves are like an old, lame joke”) equalizes with the narration of the Part 1: while *ritardando* is added, the voice is harder and closer to speech, the dominant chords (the second chord has an added sixth step) are plucked

47 Sibilants c, s, z and č, š, ž.

strongly and a short pause follows the cadenza.⁴⁸

The chorus is clearly in Major, although the major third step sometimes lowers and becomes a blue note, connecting the chorus with the Part 1. The voice is no longer lingering between talking and singing, which is reminiscent of the narration in Part 2. The chord progression is simple, set in C major: I – I⁶₄ – IV – I repeated once, then I – vi – IV – V – I. The rhythm slightly changes and leans into binary (in contrast to the ternary tendency from the verse). At the last repetitions of the last line at the end of the song, there is a pause before the words “a nobody”, and the quickly plucked C7 chord leaves the impression of an open ending.

As shown in the analysis, the lyrical, musical and performative elements all work towards representation of the song’s idea: the duality (indicated with the use of archetypical love couple Romeo and Juliet) serves to demonstrate the contrasts, however the banality of the motive of summer love represented in the chorus seems to overshadow the importance of these contrasts in verses.

Adi Smolar – Pesem o rolici papirja: The importance of a live performance



Picture 4: Adi Smolar.⁴⁹

In *Studying Popular Music*, Richard Middleton warns about the convenient use of notation in music analysis: “[T]he score comes to be seen as ‘the music’, or perhaps the music in an ideal form.”⁵⁰ In the case of *kantavtorji*, similar problem emerges with finding the “ideal form” of a certain song in the form of studio recording (especially audio

⁴⁸ These added bars are the only ones which break the conventional structure of the song (formed by even number of bars).

⁴⁹ Adi Smolar (Hiša kulture, Šmartno, 1 June, 2012), photo by David Verlič, accessed 10 May, 2014, http://www.e-fronta.info/uploads/7/9/0/2/7902716/2545438_orig.jpg.

⁵⁰ Richard Middleton, *Studying Popular Music*, reprint. ed. (Milton Keynes; Philadelphia: Open University Press, 2010), 105.

recording),⁵¹ as the performance is the third essential element of *kantavtorstvo* (together with lyrics and music, as shown above). In addition, every performance is unique and therefore the results from the analysis of one performance would not be applicable to all of the potential performances of a certain song. An analysis of a performed song therefore serves as a comparative example for other performances.

The following example illustrates the importance of including some aspects of the performance into textual analysis. "Pesem o rolici papirja" ("The Paper Roll Song") was written by Adi Smolar on the occasion of 130 years of the toilet paper factory Paloma.⁵² A year later, in 2004, the author included it in his album *Vse je krasno*.⁵³ It's an example of a song which outgrew its original context and became one of his most popular songs.

From the harmonic perspective, the song is relatively simple and easy to recreate: instructions including lyrics and chord progression (although simplified) can be found online. The lyrics were even published as a children book – which emphasizes the educational message: "Not only the great deeds matter, but small deeds, small attentions."⁵⁴

The regular verse-chorus song form (of even number of bars) is often breached here, leaving out the unnecessary bars without the vocal. The simplicity and the importance of the message correspond to the author's opinion on the unnecessary distractions within a song:⁵⁵

[I]f an ensemble is included [in performance], an occasional solo is welcome. But if I'm on the stage alone, and if I'd interrupt certain songs with some solo insertions (which I could do) – I rarely do that, I rarely take such breaks. [...] Mostly I just introduce the story, and if there is [such an insertion], then there is "La la la" instead of an actual solo – that "La la la", like a small chorus. I believe that is a good thing because it keeps the audience interested. [...] The role of the guitar is accompaniment – accompaniment of lyrics, of story.

Sometimes [...] it seems like you are changing three, four chords. But that's also mastery. Making this many interesting songs with so few chords is not easy. [...] It happens, that there is a "Dim[inished seventh chord]" in there – and some kind of interesting chord – but it disturbs me. Because it sounds like bragging [...]. I've got a feeling that this would make me lose that simple credibility. And I throw it out.

Similarly to the previous example, a performance of "The Paper Roll Song" includes introductory text, but here it outgrows an explanatory function: the *kantavtor* gives specific instructions to the audience. These instructions are explained at every performance of this song and therefore represent its essential part.⁵⁶ For the purpose of this analysis, I took into account two performances and compared their elements.

51 Studio recording could be used as a comparative source together with live performances.

52 *Sladkogorčan: Glasilo delavcev Palome, sladkogorske tovarne papirja, d.d. Sladki Vrhi*, July 2003, 8.

53 Adi Smolar, *Vse je krasno*, Nika Records, NR-CD-S-0171, 2004, compact disc.

54 Interview with Adi Smolar, 5 March, 2014.

55 Ibid.

56 The studio recording does not include the introductory text or the instructions for the audience; in my opinion, the specific instructions were added to the performance spontaneously and over the years became more or less an integral part of this song.

In first case (from now on, Example 1) Adi Smolar starts introducing the song in a clear and soft voice:

If good-hearted, you can do a lot of good even with small things. Even with a toilet paper roll, a lot can be done. So, as a cheer-up for all of us, to be kind to each other even in small deeds. The Paper Roll Song.⁵⁷

Introduction is similar in the Example 2:

Not only great deeds and large sums of money matter. Small acts of attention are very important in everyday life. To brighten life with friendly greetings, with friendly relations amongst ourselves. Or with a paper roll.⁵⁸

Specific instructions to the audience follow in the next sentence; his narration is more serious, he makes sure the audience is paying attention:

When I sing "la la la", you clap, when I sing the verse, you don't clap, when I shut up, you clap very loudly!⁵⁹

When I'm singing "la la la", you clap, when I sing something else, you don't clap. When I shut up at the end, you clap very loudly!⁶⁰

After receiving a positive feedback (laughter) from the audience, he continues with a few words which lead to the beginning of the song:

Are you ready? Let's go ...⁶¹

Are you ready? Can I start? Three, four ...⁶²

In Table 2, formal structure of the song is introduced. The song starts with the chorus immediately introducing the vocal. The chord progression consists of interchanging of first and forth degree, finally landing on the sixth degree. The chorus is concluded with a sequence of IV – I – V⁶ – I repeating once. Before the last tonic, the dominant is prolonged to create more suspense. The guitar picking is executed with plucking of the whole chord with the bass note interchanging with the top notes of the chord without bass. The tone of the voice is friendly, and the tempo is steady (the tempo of the Example 1 is slightly faster than in Example 2). The chorus is accompanied by the audience's rhythmical clapping.

In the verses, the rhythm of the vocal is not completely confined by the bars; instead, it flows with the words. *Kantavtor* offers a sincere and kind narration of his words. The chord progression and the melody are the same in every verse.

57 Example 1: Performed at Red Cross concert, 22 September, 2012. "Adi Smolar – Rolica papirja & Je treba delat," published September 25, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=2zYzXesSSCo>.

58 Example 2: Performed at a DSR members' meeting, 25 March, 2013. "Rolica papirja", published 26 March, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=fZ4ViaZ0XUk>.

59 Example 1.

60 Example 2.

61 Example 1.

62 Example 2.

	Content	Number of measures	Chord progression
Intro.	Introduction of the topic, instructions for clapping; after receiving the feedback (laughter), he starts with the chorus.	/	/
Chorus	Consists of repeating <i>la la la</i> and the audience's clapping; at the end of chorus, the performer thanks the audience. ⁶³	4+4 4+4+4 4+4+4+4	IV-I-IV-I IV-I-IV-I ⁶ -vi IV-I-V ⁶ ₅ -I-IV-I-V ⁶ ₅ -I
Verse 1	<i>I bought a roll, a paper roll. I went through the town with it, with the paper roll. I'll carry it home, I whispered to myself, I'll put it next to the toilet. It will come in handy, the paper roll. It will come in handy, the paper roll.</i>	4+3+4 4+3+4 4+4 4+4+4 4+4 4+4+4	I-IV-I ⁶ -IV-I-V ⁶ ₅ -I I-IV-I ⁶ -IV-I-V ⁶ ₅ -I IV-I-IV-I ⁶ IV-I-IV-I ⁶ -vi IV-I-V ⁶ ₅ -I-IV-I-V ⁶ ₅ -I IV-I-V ⁶ ₅ -I-IV-I-V ⁶ ₅ -I
Verse 2	<i>A lady with a puppy passed me And he left two small numbers on the street. This is not good for a promenade, I said to myself, Quickly picked them up and carried to the rubbish. And the paper roll came in handy. And the paper roll came in handy.</i>	4+3+4 4+3+4 4+4 4+4+4 4+4 4+4+4	The same as Verse 1
Verse 3	<i>I met a homeless man drinking wine, But clumsy as he was, he was pouring it on his chin. I gave him two sheets to wipe it And to wipe dust from his shoes. And the paper roll came in handy. And the paper roll came in handy. At the end of the last line, the performer reminds the audience to join the performance of the chorus.⁶⁴</i>	4+3+4 4+3+4 4+6 4+4+4 4+4 4+4+4	The same as Verse 1
Chorus	As before; before the end of it, he thanks to the audience. ³	As the first time	As the first time
Verse 4	<i>Kids were playing in the park. Running around, their noses dripping. I hurried there, to the first boy, Handed them the sheets for their noses and cheeks. He addresses the audience again;⁶⁵ the next two lines are sung together: And the paper roll came in handy. And the paper roll came in handy.</i>	4+3+4 4+3+4 4+4 4+4+4 4+4 4+4+4	The same as Verse 1
Verse 5	<i>Little lady was crying on a bench, Because another girl took her boyfriend. I gave her lots of sheets to ease her pain, If you wipe your tears right, the lipstick doesn't smear. And the paper roll came in handy. And the paper roll came in handy.</i>	4+3+4 4+3+4 4+6 4+4+4 4+4 4+4+4	The same as Verse 1
Verse 6	<i>Only five sheets were left at the end. Enough for this song, not for a sonnet. I took a pen, wrote on the sheets I shortly described what happened that day. How the paper roll came in handy. How the paper roll came in handy. Before the end of the last bar, he reminds the audience: "It's 'la la la' again, let's clap."</i>	4+3+4 4+3+4 4+4 4+4+4 4+4 4+4+4	The same as Verse 1

Chorus	As above. The last bar slides in a ritardando, slowing the tempo altogether.	As the first time	As the first time
Verse 7	<i>At the end, I'm adding a request for you: You should feel sorry for those who have nothing to eat. There are many children among them! I'm asking you to give Some money, at least for a meal – for these golden buttocks. So they'll ever be able to use a paper roll. So they'll ever be able to use a paper roll.</i>	4+3+4 4+3+4 4+6 4+4+4 4+4 4+4+4	The same as Verse 1

Table 2: Formal structure of “The Paper Roll Song”.⁶⁷

In Verse 7, the accompaniment is quieter, the picking becomes thinner; the last chord (C) is plucked as an arpeggio after the voice already finishes. The voice is closer to speech and occasionally steps out of the previous form both melodically and rhythmically.⁶⁸ Thus, the last verse is more carefully interpreted, acting as a plea to the audience.

From the structural point of view, the two analysed performances of “The Paper Roll Song” are almost identical – except for the slight difference in tempo and the addition of some instrumental measures in the Example 2.⁶⁹ The third line in Verse 3, 5 and 7 is prolonged by two measures, offering the audience some extra time to reflect the words that have just been told. The whole song is carefully constructed and not much is left to musical improvisation. All of this concurs with the author’s opinion of simplicity and importance of the lyrics, as stated above. When compared with other performances⁷⁰ of the same song, there are no significant differences from the form described above:

63 “Thank you very much. You can rest now.” In both examples.

64 “Now follows the ‘la la la’, you’re clapping”. In the Example 2, he almost runs out of time to say the instructions, and he helps himself with a slight ritardando.

65 “Thank you, you can rest now again” (Example 1) or “Super, thank you” (Example 2).

66 “Now you can sing it with me,” in both examples. From now on, he is gesturing to the audience and encouraging it with “we sing again” and “bravo” to participate in singing the following verses.

67 Original lyrics in Slovenian:

Kupil sem si rolico, rolico papirja./ Skozi mesto šel sem z njo, z rolico papirja./ Jo odnesel bom domov, sem si tiho pravil./ na straniščni jo pokrov si jo bom nastavil./ Da mi bo prav pršla rolica papirja./ Da mi bo prav pršla rolica papirja./ A mimo mene je gospa kučka pripeljala/ in za njim na cesti sta kupčka dva ostala./ To ni dobro, sem dejal, za sprehajališče!/ Hitro kupčka sem pobral, ju nesel na smetišče./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ Sem naletel na klošarja, se z vincem je nalival./ A neroda štorasta, po bradi ga je zlival./ Dal sem lističa mu dva, da se je obrisal./ pa še za čevlja švedrasta, da prah si je pobrisal./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ V parku nekaj se otrok veselo je igralo./ Tekali so naokrog, je iz noskov jim curljalo./ Nemudoma sem tja zavil, do prvega fantička./ jim papirčke razdelil za noske in za lička./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ Je na klopici damica milo se jokala./ ker ji druga deklica fanta je speljala./ Dost papirčkov sem ji dal, pa ji b’lo je laže./ Če si solze brišeš prav, se šminka ne razmaže./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ Pa mi je prav pršla rolica papirja./ In tako mi le še pet je lističev ostalo./ Dovolj za tole pesmico, za sonet premalo./ Kuli sem v roke vzel, na lističe zapisal./ kaj ta dan sem doživel, na kratko sem orisal./ kako mi je prav pršla rolica papirja./ Kako mi je prav pršla rolica papirja./ A na koncu bi dodal še prošnjo za vse zbrane:/ naj vam vsak dan bo tistih žal, ki nimajo nič hrane./ Med njimi mnogo je otrok, prosim vas, da date/ kak tolar, vsaj za en obrok, za te ritke zlate!/ Da sploh jim bo kdaj prav pršla rolica papirja./ Da sploh jim bo kdaj prav pršla rolica papirja.

68 This happens in many other performances of this song. The exception is the studio recording, where this strophe sticks to the rhythmical and melodic form of other strophes (except for the ritardando at the end).

69 Four measures (consisting of guitar accompaniment only) are added at the end of the Verse 1 and 5 of the Example 2.

70 E.g. the performance at acoustic festival FAG Griže, 28 August, 2010. “Adi Smolar – Rolica papirja,” published 30 August, 2010, <https://www.youtube.com/watch?v=8KuvtOHipQ>. Or the performance at a charity concert in Ljutomer, 20 April, 2013. “Adi Smolar – Pesem o rolici papirja [v živo, z besedilom],” published 8 May, 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=5ooNwTEFTzQ>. These two performances were not included in the analysis because the introduction of the song is cut from the recording.

the only variations might be in a form of added instrumental measures after the verses, different comments when addressing the audience during the performance,⁷¹ and tempo (of the whole performance or of the last verse). The involvement of the audience also varies – it may depend on the context (the performance at the Red Cross concert – Example 1 – in a huge setting of the Gallus hall of Cankarjev Dom⁷² and transmitted live on the public television turns out more formal than the intimate performance at DSR⁷³ members meeting with only some 20–30 listeners – Example 2) or on the audience's familiarity with the song (at FAG⁷⁴ Griže, some members of the audience sing along all the time).

This is not the only case in which Adi Smolar includes the audience in his performance; his introductions of songs are often humorous to keep the listeners interested, or he encourages them to participate in singing the chorus (this can be seen at any live performance of his). Other artists may have different approaches – in fact, every *kantavtor* has his or her own way of interaction with the listeners. Verbal interaction during songs is less common (besides Adi Smolar, it can be witnessed e.g. at the Jani Kovačič's performances) since this kind of interaction interferes with the narration of the lyrics. Hence, the most convenient part of the performance for the artist's interaction with the listeners remains in the form of introduction before each song (rarely at the end of the songs – because of the applause). Including all these notions in a research correspond to Small's concept of *musicking*:

We take into account not just what the performers are doing and certainly not just the piece that is being played or what the composer, should there be one, has done. We begin to see a musical performance as an encounter between human beings that takes place through the medium of sounds organized in specific ways. Like all human encounters, it takes place in a physical and a social setting, and those, too, have to be taken into account when we ask what meanings are being generated by a performance. [...] That being so, it is not enough to ask, *What is the nature or the meaning of this work of music?* [...] Using a concept of musicking as a human encounter, we can ask the wider and more interesting question: *What does it mean when this performance (of this work) takes place at this time, in this place, with these participants?*⁷⁵

Conclusion

In conclusion, *Kantavtorstvo* is a notion determined by three essential points: first, the identification of authors with their messages by the audience; second, the message (sometimes equalized with lyrics; the message should outweigh the entertaining and aesthetic function of a song); and third, the do-it-yourself process. However complex the definition of the term *kantavtor* is, finding the answer to the question "Who are

71 At the performance at FAG Griže, during the 4th verse before the last two lines he says: "You can help me." At the performance in Ljutomer, he encourages the audience at the one but the last line of the 5th verse with leaning away from the microphone, thus letting them to sing the words "rolica papirja" without his guidance.

72 Cultural institution and national cultural centre, located in Ljubljana.

73 "Društvo Slovenija Rusija" – Slovenia Russia Society.

74 "Festival akustične glasbe" – Acoustic Music Festival.

75 Small, *Musicking*, 10 (italics in original).

Slovenian singer-songwriters” seems essential for the quest of finding the right research approach. All this time, my primary research goal remains to describe and explain their creative process – *kantavtorstvo*: the musicking, not just the music or lyrics, and the meaning of this musicking.

Ethnomusicological approach to the task of researching *kantavtorstvo* includes the use of several interdisciplinary methods and approaches. The method of textual analysis described above explains this musicking from within. In order to contextualize the performances, some other methods such as interviews and participant observation are used. My focus is on the performers, not on their audience.⁷⁶ Focusing on individual performers is not uncommon in recent ethnomusicological research; as Jesse D. Ruskin and Timothy Rice⁷⁷ notice from the comparison of several musical ethnographies:

The notion that musical cultures are fragmented and deterritorialized seems to drive the now common – indeed, practically unavoidable – ethnomusicological study of individuals. No matter the reason, our survey of musical ethnographies points to how ethnomusicologists seek to understand the cultures and communities they study by paying careful and respectful attention to the individual musicians they encounter in their research.

While conducting actual research, other motives can emerge: conducting interviews could for example become a very personally involved process. In addition, to conduct a research of a musicking without any temporal distance (especially the one with such a small group of representatives as *kantavtorstvo*), one can scarcely stay uninvolved in current issues. Instead of worrying about keeping an indifferent approach, I finally decided to assume another stand, the one of applied ethnomusicology: all things considered, advocating the ideas and goals of these artists does not contradict the main research objective. As long as my approach avoids carrying out the propaganda of *kantavtorstvo* and my personal likes or dislikes do not blur my perspective; as long as I keep to the scientific criterion of my discipline and its ethical code, my research of *kantavtorstvo* offers an interpretative⁷⁸ contribution to my discipline.

76 To determine the impact on the audience, a simple questionnaire would not suffice; instead, individual interviews would have to be conducted with a broad range of individuals.

77 Jesse D. Ruskin and Timothy Rice: “The Individual in Musical Ethnography.” *Ethnomusicology* 56, no. 2 (2012): 318.

78 “Interpretive methods of research start from the position that our knowledge of reality, including the domain of human action, is a social construction by human actors and that this applies equally to researchers. Thus there is no objective reality which can be discovered by researchers and replicated by others, in contrast to the assumptions of positivist science. Our theories concerning reality are ways of making sense of the world and shared meanings are a form of intersubjectivity rather than objectivity. Interpretivism is thus an epistemological position, concerned with approaches to the understanding of reality and asserting that all such knowledge is necessarily a social construction and thus subjective.” Geoff Walsham, *Interpretative information systems in organizations* (Chichester: Wiley, 1993), 10.

POVZETEK

Izraz kantavtor, izhajajoč iz italijanskega *cantautore*, je v slovenskem prostoru navzoč od začetka sedemdesetih let prejšnjega stoletja, skupaj s poimenovanjem pa smo prevzeli tudi pomenske konotacije, ki jih je italijanski izraz pridobil v nekaj letih svojega obstoja: »Od sredine 60. let prejšnjega stoletja *cantautore* ne označuje zgolj pevca, ki piše pesmi, ampak pevca in avtorja drugačne pesmi, nečesa, ki – že zgolj s svojim obstojem – zmore predstaviti (in označiti) meje 'komercialne' ali očitnejše 'lahke' glasbe.«⁷⁹ Nekaterim slovenskim kantavtorjem tujka ni bila všeč in so poskušali najti ustrežnejši izraz s pomensko podstavo v slovenščini, vendar se je poimenovanje kantavtor kljub vsemu ohranilo, saj bi ga bilo zaradi splošne razširjenosti težko izkoreniniti.

Definicija pojma kantavtor ni enostavna. Kot ugotavljam v raziskavi, se z iskanjem definicije ukvarjajo tudi kantavtorji sami, saj želijo na ta način razjasniti in legitimirati lastno identiteto; poleg splošnih značilnosti (»kantavtor je pevec in izvajalec lastne skladbe«) posledično nekateri od njih poudarjajo aspekte, ki so z njihovega vidika pomembnejši za razločevanje kantavtorjev od preostale glasbene scene: bodisi pomen besedila, ki naj bi štel za poezijo, bodisi družbenokritični vidik njihovega ustvarjanja. Vendar pa bi vsaka podrobnejša označitev izključila nekatere ustvarjalce, ki se predstavljajo kot kantavtorji, ali vključila takšne, ki se s to oznako ne istovetijo. Nekoliko lažje je definirati glasbeni proces oziroma kantavtorstvo, za katero so običajno značilni trije aspekti: istovetnost (poslušalci kantavtorje istovetijo s sporočili njihovih pesmi), sporočilnost (ta pogosto zasenči zabavno in/ali estetsko plat

določene pesmi) in ustvarjalni proces po načelu »naredi sam«. Razrešitev vprašanja definicije pa je bistvenega pomena za izbiro ustreznega raziskovalnega pristopa.

Prikazana metoda oblikovne in vsebinske analize poudarja pomen upoštevanja treh bistvenih vidikov kantavtorske pesmi: besedila, glasbe in izvedbe. Čeprav je pri kantavtorstvu običajno v ospredju besedilo, je pri podrobnejši analizi moč opaziti edinstvenost prepleta teh treh sestavin. Na primeru pesmi »Romeo Julija« Boštjana Narata ugotavljam, kako besedilo in glasba izražata idejo dvojnosti in kontrasta, dodatno poudarjeno še z načinom izvedbe. Čeprav že besedilo samo jasno prinese idejo, je ta ob podpori glasbe in izvedbe še izrazitejša. Drugi primer, »Pesem o rolici papirja« Adija Smolarja, pa prikaže, kako ključno je pri analizi upoštevati živo izvedbo pesmi – vključenost občinstva v samo izvedbo namreč presega slučajnost in preraste v integrirani del same pesmi.

Namen raziskave je opisati in razložiti, kdo so slovenski kantavtorji. Poleg analize primerov uporabljam tudi antropološke metode, kot sta intervju in opazovanje z udeležbo, medtem ko za kontekstualizacijo pojma kantavtorstvo posegam tudi po zgodovinskih in socioloških pristopih. Zaradi časovne in prostorske bližine je nevtralnost raziskovalca hitro postavljena pod vprašaj. Posledično prevzamam advokativno vlogo aplikativne etnomuzikologije (vendar se izogibam propagandi) in interpretativni⁸⁰ pristop, s čimer lahko zadostim kriterijem in etiki svoje discipline, obenem pa s pojasnjevanjem in kontekstualizacijo pojma ustvarjalcem pomagam k boljši razumljenosti in prepoznavnosti znotraj konteksta popularne glasbe.

79 Marco Santoro in Marco Solaroli, "Authors and Rappers: Italian Hip Hop and the Shifting Boundaries of 'Canzone d'Autore'", *Popular Music* 26, nr. 3 (2007): 467.

80 "Interpretativne raziskovalne metode izhajajo s stališča, da je naše poznavanje realnosti, vključno z domeno človekovih aktivnosti, družbena konstrukcija človeških dejavnikov, kar se v enaki meri nanaša na raziskovalce. Za razliko od stališča pozitivistične znanosti torej ni neke objektivne realnosti, ki bi jo raziskovalci odkrivali, drugi pa replicirali. Naše teorije, ki zadevajo realnost, so način osmišljanja sveta, skupni pogledi pa so oblika intersubjektivnosti in ne objektivnosti. Interpretivizem je torej epistemološko stališče, ki razlaga pristope k razumevanju realnosti ter zagovarja mnenje, da je vsako tovrstno znanje nujno socialni konstrukt in zatorej subjektivno." Geoff Walsham, *Interpretative information systems in organizations* (Chichester: Wiley, 1993), 10.

Ana Hofman

Sekcija za interdisciplinarno raziskovanje,
Znanstveno raziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Centre for interdisciplinary research, Scientific Research Centre
of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

Balkanske glasbene industrije med evropeizacijo in regionalizacijo: *Balkanske glasbene nagrade* Balkan Music Industries Between Europeanisation and Regionalisation: *Balkan Music Awards*

Prejeto: 14. april 2014
Sprejeto: 8. maj 2014

Received: 14th April 2014
Accepted: 8th May 2014

Ključne besede: balkanska glasba, regionalne glasbene industrije, Balkanske glasbene nagrade, evropeizacija, Glasbena televizija Balkanika

Keywords: Balkan music, regional music industries, Balkan music awards, Europeanization, Balkanika Music Television

IZVLEČEK

Na primeru glasbenega dogodka »Balkan music awards« (*Balkanske glasbene nagrade*), predstavljenega kot Evrovizija Balkana, članek raziskuje načine, v katerih sta domnevna eksotična vrednost balkanske glasbe in obstoječa zvočna podoba Balkana uporabljena za okrepitev regionalnega glasbenega trga kot procesa reorganizacije »post-nacionalnih« glasbenih produkcij.

ABSTRACT

Taking the regional music event "Balkan Music Awards" – presented as the Eurovision of the Balkans – as a case study, the article explores the ways in which the assumed exotic value of Balkan music and the existing sonic image of the Balkans are employed with the aim of invigorating the regional music market as a process of reorganizing "post-national" musical productions.

Eden izmed glavnih ciljev *Stabilizacijsko-pridružitvenega procesa* (SPP) je spodbujanje držav Zahodnega Balkana k medsebojnemu sodelovanju, ki naj bi bilo primerljivo s trenutno obstoječimi odnosi med državami članicami EU.¹ Le-ta države Zahodnega Balkana obravnava kot del skupne »evropske prihodnosti«, zato od njih pričakuje, da najdejo skupne interese in zaženejo sodelovanje onkraj nacionalnih meja na različnih področjih.² V vsakem primeru, zadnjih pet let smo bili priče spremembi v politični retoriki, ki se odraža v novem, aktivnejšem tolmačenju vloge regije in se nanaša na regionalno sodelovanje zunaj konteksta evropskih integracij. Novi politični diskurzi v državah Zahodnega Balkana vključujejo podobo Zahodnega Balkana kot geopolitične regije, ki bi se morala zanašati na lastne zmogljivosti in ki ima pravico govoriti v svojem imenu. Te postopne spremembe v smeri lastnih zmogljivosti in »regionalne kohezije« niso vključile le nove retorike, temveč tudi nekatere konkretne čezregionalne projekte, kot je sporazum, ki krepi sodelovanje držav Zahodnega Balkana na drugih trgih ali vzpostavljanje prvega regionalnega železniškega koridorja (*Cargo 10*) od razpada Jugoslavije.³ Prav tako je opazno povečano zanimanje za širše, predvsem gospodarsko sodelovanje znotraj balkanske regije, ki naj bi bilo sprejemljivo in koristno za vse države na Balkanu.

Ampak, te nove politične uporabe diskurza regionalnosti so se pojavile s precejšnjim zamikom glede na podobne dejavnosti na področju popularne kulture, kar je v daljšem časovnem obdobju bilo eno izmed glavnih kazalcev lastne zmogljivosti in samoidentifikacije na Balkanu. »Balkanska glasba« je bila desetletja prisotna na trgu glasb sveta, najprej zahvaljujoč bolgarskim zborom, kot je *Le Mystère des voix bulgares* v sedemdesetih letih prejšnjega stoletja, kar je pomenilo prvi preboj na mednarodni trg. Zanimanje za balkansko glasbo se je povečalo zlasti v devetdesetih letih, ko so se balkanske države »odprle Zahodu«. ⁴ To »navdušenje nad Balkanom«⁵ je bila kar nekaj časa način reprezentacije/promocije/prodaje »eksotičnega Balkana« v »Zahodnem svetu«, z uporabo stereotipov v povezavi z Romi, vojno in nasiljem, seksualnostjo, patriarhatom ali socialistično dediščino. Popularna glasba je hkrati imela vlogo glavnega kanala, prek katerega je bila ponotranjena ter uporabljena retorika pozitivnega balkanizma⁶ znotraj balkanskih držav. Glasbena trga v Bolgariji in Romuniji, kjer so državne oblasti

1 Za SPP glej: http://europa.eu/legislation_summaries/enlargement/western_balkans/r18003_en.htm

2 Podobne razlage so se prav tako pojavile v tako imenovanih evropskih državah na Balkanu (Romunija in Bolgarija), kjer je bilo, kot izpostavlja Donna Buchanan, poudarjeno vzpostavljanje regionalnih gospodarskih in političnih projektov ter novo razumevanje sodelovanja med sosedji v regiji kot strategija za »balkansko rešitev balkanskih težav«, Donna Buchanan, »Bulgarian Ethnopol along the Old *Via Militaris*: Ottomanism, Orientalism or Balkan Cosmopolitanism?«, v *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, European Ethnomusicologies and Modernities*, 6, Donna Buchanan ur. (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, 2007), 228.

3 *Cargo 10* je železniška organizacija, ki so jo ustanovile državna železniška podjetja Hrvaške, Srbije in Slovenije (naknadno sta se pridružili še Makedonija ter Bosna in Hercegovina) z namenom pospeševanja mednarodnega železniškega tovarnega prometa in pridobivanja novih uporabnikov. Zanimivo je, da je ime v povezavi s panevropskim Koridorjem 10.

4 Donna Buchanan, »Preface and Acknowledgments«, v *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, European Ethnomusicologies and Modernities*, 6, Donna Buchanan ur. (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007).

5 Mirjana Laušević, *Balkan Fascination* (New York: Oxford University Press, 2007).

6 Balkanizem kot diskurz o razmerju med Balkanom in Zahodom, kot ga definira Marija Todorova, je z uporabo vsiljene dvoumnosti opredeljen kot esencialistična predstavitev balkanskih držav, kot pol-Drugih (*semi-Other*) znotraj Evrope – drugačen kot Evropa, a še vedno ne popolnoma neevropski (Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 1997), 17).

omejevale predvajanje popularne glasbe v uradnih medijih (vključno z jugoslovansko »novokomponirano glasbo«⁷), sta se na poseben način »odprla« v devetdesetih letih, kar je omogočilo določeno stopnjo interakcije med glasbeniki, skladatelji in producenti. Po drugi strani se je zaradi vojne sesul skupni glasbeni trg na ozemlju nekdanje Jugoslavije. Po razpadu skupne države je skupni glasbeni trg prenehal obstajati, s tem pa se konča tudi medinstitucionalno sodelovanje med nekdanjimi jugoslovanskimi republikami (vključno z uradno distribucijo ter koncertnimi dejavnostmi). To je povzročilo upad lokalne glasbene ponudbe v novoustanovljenih nacionalnih državah. Glasbene dejavnosti, sodelovanje in distribucija prek nacionalnih meja so bile vzdrževane skozi tihotapstvo, krajo in prilaščanje.⁸

Medtem ko je balkanska glasba pridobivala izjemno priljubljenost na Zahodu, so ostali glasbeni trgi na Balkanu relativno izolirani (kljub zgoraj omenjenim dejavnim neuradnim povezavam), kar je predvsem posledica nagnjenj k razvoju razločnih kulturnih politik, ki so jih promovirale nacionalne elite.⁹ Na splošno je bilo v devetdesetih letih malo zanimanja za vzpostavljanje formalnih stikov in sodelovanje znotraj regije ali za ustvarjanje pozitivne podobe polotoka na ravni uradne kulturne politike. Zato balkanska glasba (zadnja leta na svetovnem glasbenem trgu tudi *Balkan beat* ali *Gypsy music*) ni bistveno vplivala na glasbeno sodelovanje v sami regiji. Tukaj se strinjam z Martinom Stokesom, ki zagovarja stališče, da zvezdniki/izvajalci, kot sta Goran Bregović ali Sezen Aksu, ki sta glavna predstavnika balkanske glasbe na trgu glasb sveta, niso imeli bistvenega odmeva v sami regiji¹⁰ v poznih devetdesetih letih prejšnjega stoletja in na samem začetku 21. stoletja. Čeprav sta sodelovala z glasbeniki iz regije (kot npr. Bregović z bolgarskimi pevkami Danielo Radkovo-Aleksandrovo ter Ludmilo Radkovo-Traikovo), nista imela namena podpreti skupnega regionalnega trga ali »vsebalkanskega« popularnoglasbenega žanra.¹¹ Zvezdniki balkanske glasbe so naravnani bolj na zahodni trg kot na Balkan.¹² Glasba Sezen Aksu, Gorana Bregovića ali Bobana Markovića je namenoma obogatena s pozitivnimi stereotipi in z diskurzi samobalkanizma s ciljem promocije njihovega umetniškega dela in kariere na mednarodnem glasbenem trgu.¹³ V njihovih intervjujih in javnih nastopih uporabljajo balkansko večkulturnost in »glasbeni talilni

7 Novokomponirana narodna glasba – eden izmed najpopularnejših glasbenih žanrov v »vzhodnih« delih Jugoslavije od začetka šestdesetih let, mešanica tradicionalne glasbe in zahodne popularne glasbe.

8 »Kraja« – prilaščanje skladb brez uradnega lastništva nad avtorskimi pravicami je bila običajna praksa med balkanskimi izvajalci devetdesetih let dvajsetega stoletja. Glej Catherine Baker, *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991* (Surrey: Ashgate, 2010), 175.

9 Alexander Kiossev, »The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identifications«, v *Balkan as a Metaphor: Between globalization and fragmentation*, Dušan Bjelić in Obrad Savić ur. (Cambridge, MA: The MIT Press, 2002), 181.

10 Martin Stokes, »Shedding Light on the Balkans: Sezen Aksu's Anatolian Pop«, v *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*; *Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, 6, Donna Buchanan ur. (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007), 328.

11 Ne strinjam se z razlago te vrsti kot proslavljanja lokalne kulture in specifičnega povračilnega odgovora na monolitčno modernost, ki jo zagovarjajo evrointegracijski procesi (Ivan Čolović, *Balkan – teror kulture: Ogledi o politički antropologiji 2* (Beograd: XX vek, 2008), 116; Alexander Kiossev, »The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identifications«, 184). Raje opazujem uveljavitev vrstni balkanske glasbe na globalnem trgu kot še en nastop, ki je narejen za »Zahod«, kar v vsakem primeru ima dinamičen odmev na Balkanu samem.

12 Aleksandra Marković, »Goran Bregović, the Balkan Music Composers«, v *Region, Regional Identity and Regionalism in South-eastern Europe* (*Ethnologia Balkanica* 12), 2008, 12.

13 Pomembno je poudariti, da je na svetovnem trgu prisotno le nekaj visoko uvrščenih izvajalcev balkanske glasbe ali *Balkan beata*. V tem smislu je predstavitev balkanske glasbe omejena na manjše število umetnikov, ki iz tega ustvarjajo dobiček ter kreirajo diskurz o tej glasbi.

lonec»¹⁴ ter obstoječe zvočne podobe Balkana, da bi »ponudili politično korekten izdelek, ki gre v uho«.¹⁵ To je imelo za posledico precej bežne identifikacije znotraj same regije, saj so bili ti projekti manj uspešni in so dosegli predvsem tako imenovane urbane elite v mestih.¹⁶ To je zlasti primer v državah, iz katerih ti umetniki prihajajo: Bregović je na območju nekdanje Jugoslavije zagotovo prepoznaven kot svetovno priznan avtor in izvajalec balkanske glasbe, a je njegova glasba označena kot »pozahodnjena« različica tradicionalnega originala, in je potemtakem kritizirana kot »plagiat«, vendar še vedno dober »izvozni« izdelek.¹⁷ Zdi se, da so lokalni glasbeni žanri (kot so *turbo-folk*, *chalga* ali *manele*)¹⁸ precej bolj popularni: »Medtem ko balkanski avtorji in izvajalci glasbe sveta gradijo mednarodne kariere, se domače občinstvo, ali vsaj večji del le-tega, zabava ob zvokih neofolk ali novokomponirane narodne glasbe ter elektrificiranih različic lokalne glasbe«.¹⁹ Odsotnost »notranjega odziva« je prav tako potrjena z dejstvom, da je večji del udeležencev na njihovih koncertih v tujini prav iz zahodnoevropskih držav ter da se omenjeni žanr (zlasti *Balkan beat*) komaj posluša v balkanski diaspori.²⁰

Kljub temu ne gre za zahtevo po ostri polarizaciji med zahodnim ter balkanskim glasbenim trgom in monolitno podobo obeh. Zadnjih nekaj let je prišlo do opaznih sprememb, na katere so vplivali premiki v reprezentativnih strategijah žanra balkanske glasbe v regiji. Namreč, svetovno znani ustvarjalci balkanske glasbe so začeli redno nastopati tudi pred »domačim« občinstvom: na primer, DJ Shantel je nastopal kot glavna atrakcija na omenjenem Festivalu trubaških orkestrrov v Guči v Srbiji in Dvoboju balkanskih trubaških orkestrrov – dogodku, ki je bil organiziran v Beogradu decembra 2011 kot prva »tekma na domačem igrišču«, kjer dve godbi tekmujeta za naslov kralja balkanskih trubaških orkestrrov. Zvezdniki balkanske glasbe so postali opaznejši v javnosti in začeli so nastopati v različnih mestih in (celo prestižnih) dvoranah. Vendar, ti dogodki niso bili namenjeni izključno urbanemu občinstvu, ki je postalo bolj naklonjeno balkanski glasbi

14 Aleksandra Marković, »Goran Bregović, the Balkan Music Composers«, 14.

15 Oni so v obstoječo podobo nasilnih balkanskih družb, ki je bila prevladujoča na Zahodu devetdesetih let prejšnjega stoletja, vnesli »pozitivne« pojme »večkulturnosti *par excellence*«, »avtentičnosti«, »spontanosti«, »čistih čustev« (Ivan Čolović, *Balkan – teror kulture: Ogledi o političkoj antropologiji* 2, 117). Te strategije so že znane in globoko povezane s promocijo blaginje glasb sveta, ki so bile oglaševane v togi povezavi z avtentično tradicionalno glasbo in »starimi« zvoki, ki so v sodobnem življenju pozabljeni. V primeru Turčije in Sezen Aksu, Gumpert opredeljuje to »rahlo in varno eksotično« zvrst kot *postmoderni orientalizem*, vrsto umetnega in sintetiziranega avtoorientalizma (Matthew Gumpert »Everyway that I can: Auto-Orientalism at Eurovision 2003«, v *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Ivan Raykoff in Robert Deam Tobin ur. (Hampshire, Burlington: Ashgate, 2007), 151.

16 Tako poudarja Ivan Čolović, »Balkan u naraciji o world muzici u Srbiji«, *Novi zvuk* 24 (2004): 62. Zanimiv je primer, ki ga je predstavil projekt srbske televizije B92 in produkcijska hiša *Serbia sounds global*, v katerem so bile objavljene tri zgoščenke od leta 2002 dalje. Upoštevajoč veliko priljubljenost balkanske glasbe ali zvrsti *Balkan beat* na mednarodnih glasbenih trgih so producenti zbrali (predvsem) srbske glasbenike, ki so v tujini že uveljavljeni v domači glasbeni zvrsti in nastopajo za domače občinstvo. Čeprav je projekt pritegnil določeno pozornost na lokalnem trgu, zlasti v »urbanih« in »elitnih« krogih v Srbiji, ni bil deležen širšega uspeha. Glavni cilj projekta je bil predstaviti tako imenovano »etno glasbeno« sceno v Srbiji, pri čemer so v glavni vlogi najboljši pihalni orkestri in zmagovalci festivala trubaških orkestrrov v Guči, kot čudovito popotovanje skozi živo glasbeno tradicijo Srbije in Balkana« (več lahko preberete na: <http://www.b92.net/music/index.html>).

17 To »notranje« dojemanje je prav tako v povezavi z dejstvom, da je jugoslovansko občinstvo že seznanjeno z njegovim delom v rock skupini *Bijelo dugme* in vidi kot problematičen način, kako »prodaja« to glasbo na trgu glasb sveta. Z druge strani je pomembno poudariti razlike znotraj Balkana v dojemanju teh umetnikov: denimo v Turčiji, Romuniji in Bolgariji Bregović se je uveljavil kot zelo prominenten svetovni izvajalec balkanske glasbe.

18 Njih bom bolj podrobno obravnavala nekoliko naprej v tem poglavju.

19 Đorđe Tomić, »World music: formiranje transžanrovskog kanona«, *Rec* 65 (2002): 324.

20 Carol Silverman, *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora* (Oxford, New York: Oxford University Press, 2012), 247.

še, ko se je uveljavila prek »zahodne znamke« in potem postala »več vredna« v primerjavi z lokalnimi popularnoglasbeni žanri.²¹ To dokazuje, da so dogajanja na glasbenih trgih na Balkanu dokaj dinamična, zapletena in večplastna ter da so kot takšna vredna ustrezno in jasno oblikovanega premisleka, kot bo podrobno obdelano v zaključku.

Zdi se, da je oblika »balkanskega regionalizma«, ki je predmet tega članka, nekoliko drugače naravnana: vzpostavitev in krepitev regionalnega glasbenega trga kot proces reorganizacije »postnacionalnih« glasbenih produkcij v zapletenem odnosu do sosedov. Iz tega razloga imam namen predstaviti strategije reinterpretacije obstoječih diskurzov, ki so kar nekaj časa predstavljali nekakšno ponotranjenje retorike samobalkanizma. Le-te bodo obravnavane v luči trenutnih pristopnih procesov k EU, zlasti dinamike odnosa med Zahodnim Balkanom ter »preostalim delom Balkana«. Pozornost mi pritegnejo predvsem načini, v katerih sta domnevna eksotična vrednost balkanske glasbe in obstoječa zvočna podoba Balkana uporabljeni v novi dinamiki med balkanskimi državami, ki so že »v Evropi« (zlasti Bolgarijo in Romunijo), in tistimi balkanskimi državami, ki naj bi v prihajajočem obdobju vstopile v Evropsko unijo (to so nekdanje jugoslovanske republike, z izjemo Slovenije, Hrvaške kakor tudi Albanije).²² To razkriva še eno zelo pomembno stališče, in sicer da si v tem članku prizadevam poudariti, da je *postsocialistični kontekst* skupni imenovalac vseh predhodno omenjenih družb.²³

Predmet tega raziskovanja so morebitni emancipacijski diskurzi, ki lahko nastopijo iz teh »medbalkanskih« dinamičnih odnosov kot posledica novih regionalnih dominantnih interpretacij diskurzov evropeizacije,²⁴ pri čemer se osredotočam na sodelovanje med nacionalnimi glasbenimi industrijami onkraj novih političnih meja na Balkanskem polotoku. V tem poglavju obravnavam predvsem razlage in predstavitvene strategije, ki jih uporabljajo glavni ustanovitelji in organizatorji dogodka *Balkan Music Awards* (Balkanske glasbene nagrade), regionalnega glasbenega dogajanja, v katerem vse balkanske države sodelujejo pri izbiri najboljše balkanske pesmi leta.²⁵ Ta vidik se zagotovo lahko šteje kot omejen, saj se na ta način zanemarijo precej temeljne dinamike, podvojenosti in protislovja na balkanskih glasbenih trgih. Kljub temu pa poskuša predstaviti dominantne diskurze, ki se uporabljajo v pogajanjih okrog evropstva, z namenom prikaza vloge glasbe v zapletenih procesih (samo)dojemanja balkanskih družb.

21 Kot je natančno razložil Stef Jansen, »Svakodnevni orijentalizam: doživljaj 'Balkana'/'Evrope' u Beogradu i Zagrebu«. *Filozofija i društvo* 18 (2002).

22 Pomembno je poudariti, da sta pojma Evropa in evropski izenačena z EU (Velikonja in Tanja Petrović, *A long way home: Representations of the Western Balkans in Political and Media Discourses* (Ljubljana: Mirovni inštitut, 2009), 10.

23 To je glavni razlog, zaradi katerega se nisem bolj osredotočila na Turčijo in Grčijo, ki sta zagotovo pomembna dejavnika na trgih balkanske glasbe.

24 Glej: v Tanja Petrović, *A long way home: Representations of the Western Balkans in Political and Media Discourses*.

25 Razen *Balkanskih glasbenih nagrad* je bilo v zadnjih nekaj letih organizirano še nekaj podobnih prireditev, ki ponazarjajo namero medsebojnega povezovanja industrij popularne glasbe na Balkanu in omogočanja vzpostavitve skupnega glasbenega trga. Eden izmed teh dogodkov, »Friendship Symphony« (*Simfonija prijateljstva*) v dvorani Zetra v Sarajevu – je bil prirejen na simboličen datum – ob 100. obletnici balkanskih vojn, 7. septembra 2012. Glavni organizator je bila turška nacionalna televizija (TRT), ki je želela promovirati kulturne in glasbene povezave med balkanskimi državami, prispevati k tehničnemu sodelovanju med regionalnimi televizijskimi postajami, k dobrim medsosedskim odnosom ter k izgrajevanju miru (<http://www.klix.ba/vijesti/kultura/veceras-u-sarajevskoj-zetri-koncert-balkanska-simfonija/120908083>). Najbolj znani izvajalci iz dvanajst balkanskih držav (vključno z Madžarsko) so izvajali svoje pesmi v simfoničnem aranžmaju, ki jih je pripravil turški skladatelj Oguzhan Balci, profesor Konservatorija za glasbo pri Tehnični univerzi v Istanbulu. Podoben koncert, ki ga je tudi organizirala TRT, se je odigral nekaj mesecev pred tem v Skopju v Makedoniji.

Evrovizija Balkana: *Balkan Music Awards*

Izbor za najboljšo skladbo Balkana, znan kot *Balkan Music Awards* ali *Balkanske glasbene nagrade*, je prvič organizirala dne 16. maja 2010 Glasbena televizija Balkanika²⁶ na trgu Alexander Battenberg v mestnem središču Sofije.²⁷ Balkanika je bila ustanovljena avgusta leta 2005 kot glasbeni kanal, ki predvaja glasbene novosti s celotnega Balkanskega polotoka: »Kanal deluje kot virtualni most med ljubitelji balkanskih ritmov z različnim etničnim, religijskim in kulturnim ozadjem«. ²⁸ Gre za zasebno televizijsko postajo, ki jo vodita brata Viktor in Nencho Kasamov, predsednika medijske skupine Fan TV LTD, ki je (prav tako) lastnik še dveh drugih bolgarskih kanalov, Fan TV in Folklor TV. Produkcijsko in organizacijsko ekipo tvorijo koordinatorji za vsako balkansko državo: Turčijo, Srbijo, Hrvaško, Bosno in Hercegovino, Albanijo, Romunijo, Slovenijo, (Republiko) Makedonijo in Črno goro. Koordinatorja imajo tudi Nemčija, Avstrija oz. Švica, za Grčijo pa ni posebnega koordinatorja. Program se predvaja na celotnem Balkanu ter v nekaterih zahodnoevropskih državah (zgoraj omenjene Nemčija, Avstrija in Švica) in je na voljo kot del programskih paketov, ki jih ponujajo vodilni operaterji kabelske televizije v regiji (UPC Romania, Bulsatcom in Blizoo Bulgaria, Skupina Telekom Slovenije (Planet 9), T-Hrvatski Telekom Croatia ter mnogi drugi). Televizija prav

tako tesno sodeluje z vodilnimi podjetji na področju produkcije balkanske glasbe, kot so Dallas Records iz Slovenije, City Records iz Srbije, Aquarius Records in HIT Records s Hrvaške ter CAT Music in ROTON iz Romunije. Program televizije Balkanika redno predvaja glasbene videoposnetke, kakor tudi oddaje, specializirane za različne glasbene žanre: pop, etno, *dance* in *rock* iz vseh balkanskih držav ter oddaje, ki obravnavajo glasbo iz posameznih držav.²⁹ Predstavljajo pa se tudi najnovejše skladbe, ki so visoko uvrščene na nacionalnih glasbenih lestvicah.



Fotografija 1: Logo glasbene televizije Balkanika.³⁰

26 V nadaljnjem besedilu Balkanika.

27 Ko je bila v Sofiji maja 2010 organizirana podelitev *Balkanskih glasbenih nagrad*, sem opravljala terensko raziskavo in prav tako pozneje v septembru, ko sem govorila z ljudmi, ki so bili odgovorni za organizacijo dogodka: Sasho Popov (predstavniki televizije Balkanika za odnose z javnostmi), Sara Kavaja (menedžer za mednarodne zadeve in koordinator za Albanijo), Vladimir Pojuzina (koordinator za Srbijo, Hrvaško ter Bosno in Hercegovino) in Tenyo Gogov (*Balkanske glasbene nagrade*). Vsem se zahvaljujem za njihovo pripravljenost, da mi pomagajo v raziskavi. Prav tako sem še posebej hvaležna mojemu kolegu Eranu Livniju, ki mi je zagotovil pomembne stike in informacije o televiziji Balkanika. Njegovi komentarji prejšnje različice tega besedila so bili zelo koristni in navdihujoči.

28 Predstavitev na spletni strani televizije: <http://www.balkanika.tv/en/about-us.html>.

29 Denimo Hit Mix, dnevna televizijska oddaja, ki ponuja izbiro najboljših uspešnic popa, *dancea*, *rocka* in etna iz vseh balkanskih držav ali Flirt, nočna glasbena televizijska oddaja, ki je rezervirana za najboljše balade. *Standard Serbia* in *Standard Turkey* sta glasbeni televizijski oddaji, ki predstavljajo najnovejše objavljene uspešnice iz Srbije in Turčije (<http://www.balkanika.tv/en/shows/id/7.html>).

30 Avtorske pravice za obe fotografiji: Balkanika Music Television

Ko so bile *Balkanske glasbene nagrade* organizirane prvič, se je o (tem) dogodku poročalo kot o »največji glasbeni prireditvi na Balkanu« in še danes se šteje za najpomembnejši projekt, ki ga je Balkanika doslej organizirala. Občinstvo iz enajstih balkanskih držav je glasovalo za najboljšo balkansko pesem izmed tistih, ki so bile (predhodno) izbrane, da zastopajo določene države: *Play Back*, izvajalec: Flori (Albanija); *Med*, izvajalca: Dino Merlin in Emina Jahović (Bosna in Hercegovina); *You Know Nothing*, izvajalca: Emanuela in Krum (Bolgarija); *Lažu oči moje*, izvajalec: Colonia (Hrvaška); *Spase to Hrono*, izvajalec: Sakis Rouvas (Grčija); *Kraj*, izvajalca: Karolina Gočeva in Sky Wikluh (Nekdanja jugoslovanska republika Makedonija); *Suzama kupičeš me*, izvajalec: Nenad Čeranić (Črna gora); *That's My Name*, izvajalec: Akcent (Romunija); *S tabo*, izvajalec: Tanja Žagar (Slovenija); *Ljubavi*, izvajalec: Željko Joksimović (Srbija) in *Fast Life*, izvajalec: Hadise (Turčija). Zmagala je srbska pesem *Ljubavi (Ljubezen moja)*, pesmi iz Albanije, Romunije ter Bolgarije pa so pristale na drugem, tretjem oziroma četrtem mestu. Nagrade so bile podeljene tudi v kategorijah »Najboljši izvajalec« (Željko Joksimović iz Srbije), »Najboljša izvajalka« (Hadise iz Turčije), »Najboljši/a balkanski duet/skupina« (romunska zasedba Akcent) in »Najboljši balkanski glasbeni videoposnetek« (grška zvezdnica Anna Vissi, ki je prav tako odnesla najprestižnejšo nagrado za »splošni prispevek k razvoju balkanske glasbe«).³¹ Prireditve so podprli medijski pokrovitelji iz vsake posamezne države,³² prenos pa je potekal v živo v vseh enajstih državah.³³ Prav tako je bil podprt s strani bolgarskih uradnikov – Mestne občine Sofija ter Ministrstva za zunanje zadeve. Slednji so s promoviranjem *Balkanskih glasbenih nagrad* odprto uporabljali diskurze večkulturnega Balkana in »skupne balkanske glasbene kulture«: »Narodi na Balkanu so vedno delili določene skupne običaje in kulturo, s to glasbeno prireditvijo pa bomo še bolj združeni«.³⁴ Poleg tega je Rumiana Jeleva, bolgarska ministrica za zunanje zadeve, pohvalila spodbudo televizije Balkanika v posebnem pismu podpore:

Kot prava navdušenka in privrženka balkanske glasbe sem zelo vesela, da bomo končno imeli priložnost uživati v naši skupni balkanski glasbeni kulturi, združeni na tem skupnem odru. Glasba je imela vedno pomembno vlogo v naši balkanski kulturi in identiteti. Kot takšna prispeva k prijateljstvu, razumevanju in harmoniji med narodi z različno preteklostjo. Zato je ta projekt kot poenotena čezmejna platforma za glasbene prireditve na Balkanu reprezentativen za značilno evropsko kulturo naše regije.³⁵

Organizatorji so poudarili, da so najbolj znani balkanski izvajalci pripotovali v Sofijo, da bi izkazali podporo in predanost temu pomembnemu regionalnemu projektu. Nato je bilo sporočeno, da so ti v svojih izjavah iskreno izkazali pozitivne vtise in omenili, da so bili z organizacijo dogodka prijetno presenečeni. Poudarili so, da je bil pomen

31 Zmagovalec druge izdaje *Balkanskih glasbenih nagrad* leta 2011 v tej kategoriji je bil Goran Bregović. Prav tako je dodana nova kategorija – nagrada »Balkanski projekt«, ki sta ga prejela Teodora in Giorgos Giannias za najbolj uspešno sodelovanje med umetniki iz različnih balkanskih držav (<http://www.balkanmusicawards.com/news/item/30-the-voting-for-the-balkan-music-awards-2011-begins>). Če si želite ogledati, kdo so bili zmagovalci v preostalih kategorijah, preverite: <http://balkanmusicawards.com/news/item/48-the-winners-of-the-balkan-music-awards-2011-have-been-chosen>.

32 To so Net TV iz Slovenije, Narodni radio iz Hrvaške, Pink iz Bosne in Hercegovine, Srbije ter Črne gore, Balcarska nacionalna televizija, Folklor TV in Radio Veselina iz Bolgarije, A1 iz Makedonije, Televiziunea Romana iz Romunije ter Ckian iz Turčije.

33 Ker je bila Balkanika organizator in glavni medijski pokrovitelj, so oni krili vse stroške organizacije, skupaj s svojimi komercialnimi pokrovitelji.

34 Yordanka Fandakova, županja Sofije, *Balkan Music Awards* 2010, spremljevalna brošura dogodka.

35 <http://www.balkanmusicawards.com/about-balkan-music-awards>

dogodka za »kulturno sodelovanje znotraj balkanske regije« zanje najpomembnejši cilj, kar je razvidno iz njihove močne želje, da sodelujejo med seboj in pridejo do novih smeri v regionalnem povezovanju:

Dogodek je brežhibno organiziran! Zame kot umetnika je zelo pomembna možnost nastopa na glasbenem dogodku, v katerem sodeluje celo enajst držav, saj je to čudovit način, da združimo glasbo Balkana. Me veseli, da je občinstvo glasovalo zame. Globoko cenim priznanje, ki sem ga bil na ta način deležen. Nisem imel občutka, da naj bi izvajalci tekmovali med seboj, temveč nam je vsem, ki smo na tej prireditvi nastopili, ponujuna priložnost, da temu dogodku, ki združuje glasbo, vdahnemo življenje ... Počutil sem se čudovito, ko je na tisoče ljudi v Bolgariji pelo z menoj. To so čudoviti spomini in nepozabna izkušnja. (Željko Joksimović, zmagovalac *Balkanskih glasbenih nagrad* 2010)³⁶

Po navedbah organizatorjev in avtorjev je bil program dogodka zelo skrbno pripravljen, z namenom doseganja zelo visoko zastavljenih ciljev produkcije Balkanike. Skladno s pravili tekmovanja je uprava televizije Balkanika predložila pesmi za kategorijo »Najboljša pesem Balkana za vsako posamezno deželo« v določenem letu. Pesmi so bile izvedene javno, komercialno pa so bile dostopne od 1. januarja do 31. decembra, pri čemer Balkanika njihovih glasbenih spotov po 31. decembru ni (več) predvajala.³⁷ »Balkanska glasbena akademija«, organ, ki je vzpostavljen v vsaki državi in ki ga je Viktor Kasamov opredelil kot »najprestižnejši glasbeni forum na Balkanu«,³⁸ je izmed izbranih pesmi nominirala le pet skladb na nacionalni ravni. Vsak član Balkanske glasbene akademije je nominiral pet pesmi tako, da je izpolnil spletni vprašalnik, in te pesmi so bile nato objavljene na spletni strani televizije Balkanika, kjer je občinstvo glasovalo za nacionalne zmagovalce. Zmagovalci so bili izbrani prek spletnega glasovanja na spletni strani *Balkanskih glasbenih nagrad*³⁹ običajno v obdobju od enega meseca (v letu 2011 je to bilo od 21. marca do 5. aprila). Vseh enajst pesmi je bilo izvedeno na odru med prireditvijo dodelitve nagrad, ko je bilo opravljeno finalno glasovanje. Potemtakem je bila zadnja faza natečaja organizirana na transnacionalni ravni in je odpirala možnost, da ljudje glasujejo ne le za pesem, ki predstavlja njihovo državo, temveč tudi za tisto, ki jim je najbolj všeč.⁴⁰

Skladno z glavnim geslom televizije »Združena glasba Balkana« v uvodnem sporočilu za javnost *Balkanskih glasbenih nagrad* 2010 so organizatorji brez zadržkov uporabili diskurz »Balkana kot regije« ali »skupne balkanske identitete«, s čimer so želeli poudariti pomemben politični in kulturni potencial dogodka.⁴¹

³⁶ <http://www.zeljkojoksimovic.com/forum/index.php?topic=25.30>

³⁷ Pravila prve izdaje *Balkanskih glasbenih nagrad* (<http://www.balkanmusicawards.com/rules>).

³⁸ Akademija povezuje več kot 250 uglednih skladateljev, tekstopiscev, glasbenih novinarjev in producentov iz vsake posamezne balkanske države. V nadaljevanju so naštetih le nekateri izmed članov akademije: iz Albanije Flori Mumajesi, Adi Hila, Ilda Lumani, Eno Popi, Edi Balil, Ardit Gjebrea; iz Bosne in Hercegovine Eldin Huseinbegović, Goran Kovačić, Samir Mujagić, Lejla Lojo; iz Bolgarije Tončo Rusev, Plamen Velinov, Kiril Marickov, Rosen Dimitrov; iz Hrvaške Nikša Bratoš, Milana Vlaović, Boris Novković, Silvije Varga, Boštjan Menart, Vlado Kalember; iz Grčije Fivos, Nikos Nikolaidis, Kyriakis Papadopoulos, Terry Siganos, Andreas Giatokos; iz BJR Makedonije Grigor Koprov, Jordančo Vasilkovski-Ocko, Darko Dimitrov, Vesna Malinova; iz Črne gore Ratko Jovanović, Slobodan Bučevac, Darko Tatulović, Zdravko Đuranović; iz Romunije Catalin Muraro, Delia Constantinescu, Catalin Alionte; iz Srbije Marina Tucaković, Voja Aralica, Alek Aleksov, Dejan Abadić, Vladimir Grajić-Graja, Bane Opačić; iz Slovenije – Boštjan Groznik, Alesh Maatko, Martin Štibernik, Patrik Greblo; iz Turčije Volkan Gucer, Burak Aziz, Semsetin Goktas, Mehmet Emin Sert.

³⁹ www.balkanmusicawards.com

⁴⁰ Žal nisem bila uspešna pri pridobivanju ocen in števila glasov od televizije Balkanika.

⁴¹ Na začetku dogodka je po uvodnem sporočilu nastopil folk orkester, ki je vključeval tradicionalne instrumente, kot sta tapan in gajda, nato pa je bil na vrsti tradicionalni bolgarski ples.

142 milijonov gledalk in gledalcev – temu lahko rečemo supersila! Mi smo denimo kot Rusija, vendar brez ostre ruske zime. Smo približno kot Združeno kraljestvo, vendar brez megle in dežja ... Presenetljivo je, da so Veliki kitajski zid zgradili Kitajci, ne pa Balkanci, saj so bili marsikateri zidovi zgrajeni v tem prostoru v polpretekli dobi. Nekoč smo živeli kot dobri sosedi z ene in z druge strani teh zidov. V drugih časih smo se skozi njih medsebojno opazovali kot sovražniki in metali kamne čez. Čas je, da se podrejo zapreke, ki nas delijo! Biblija pravi, da je glasba zrušila zidove Jeriha. Mi s televizije Balkanika verjamemo, da se ta čudež lahko ponovi. Tako smo ustanovili *Balkanske glasbene nagrade* in organizirali prvo podelitev! Zato, ker si mi, ljudje Balkana, zaslužimo imeti skupne nagrade, skupne cilje, nekaj, kar nas povezuje in združuje! Imamo pravico poslušati najboljše balkanske pesmi, proslavljati najboljše izvajalce in se dobro zabavati, tako kot le mi znamo! Poslušajmo in si oglejmo enajst čudovitih pesmi z Balkanskega polotoka! Pesmi, ki v sebi nosijo modrino Egejskega morja, jadransko sonce, eksotiko Orienta, nedotaknjeno lepoto gora, neskončno svobodo ravnin! Te pesmi niso le glasba, ponazarjajo tudi čudovito dušo Balkana! (odlomek iz scenarija podelitve *Balkanskih glasbenih nagrad*)

Organizatorji so brez zadržkov mobilizirali diskurze skupne balkanske identitete, ki se odraža v izrazu *Balkanici*, ki komaj da se lahko brez težav uporablja v državah Zahodnega Balkana.⁴² To je povezano z izgrajevanjem balkanske identitete iz bolgarskega zornega kota, ki je, kot pravi Todorova, ozko povezana s samoidentifikacijo bolj v Bolgariji kot v preostalih balkanskih državah – pridevnik balkanski je skoraj sopomenka pridevnika bolgarski, celo četudi vsebuje dvoumni pomen v povezavi z evropejstvom.⁴³ Po navedbah organizatorjev *Balkanskih glasbenih nagrad* je »manj vprašljiv«⁴⁴ pojem balkanske identitete eden izmed razlogov, zakaj je za zdaj lažje organizirati takšen projekt v Bolgariji (dolgoročen cilj je, da se natečaj vsako leto organizira v drugi državi).

Zatorej je ideja bila, kot pravi eden izmed avtorjev zgoraj navedenega uvoda, v Bolgariji zelo priljubljen avtor besedil in novinar, Tenyo Gogov, poudariti »balkanstvo kot takšno«, kakor tudi dati pomen tistemu, kar je skupno balkanskim kulturam in družbam. Organizatorji so poskušali pozorno obravnavati »razlike znotraj regije«⁴⁵ od Slovenije do Turčije, zlasti upoštevati nedavne jugoslovanske vojne, in so se izogibali omenjanju kakršnih koli konfliktov ali nesporazumov med »zahodnimi sosedi«. Njihov poskus je bil izzvati sloves protislovnih interpretacij zgodovine in kulture balkanskih nacionalnih držav in ta sloves »krvave zgodovine«⁴⁶ spreobrniti v koristno in produktivno sedanjost in prihodnost.

V nobenem primeru ni bila lahka naloga narediti nekaj, kar bo ustrezalo aktualnim podobam vseh nacionalnih državah na Balkanskem polotoku in se obenem izogniti nesporazumom. Organizatorji in avtorji so naleteli na težave med pripravo uvodnega sporočila za vsako državo, ki naj bi bilo etnično obarvano in brez stereotipov, ki bi lahko povzročili morebitne napačne odmeve. Naj omenim še enkrat, nedavno ustanovljene države Zahodnega Balkana je bilo najtežje predstaviti: na primer, prvotna predstavitev Črne gore se je glasila »najmanjša in najmlajša država Balkana«, a so se nazadnje odločili

42 Zaradi t. i. procesa »gnezdenja orientalizmov«, po katerem vsaka država nekdanje Jugoslavije zaznava svoje južne sosede kot bolj »vzhodnjaške«, »orientalske«⁴⁷ in »balkanske«⁴⁸ (Milica Bakić-Hayden 1995. »Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia«, *Slavic Review* 54 (1995): 918.

43 Maria Todorova, *Imagining the Balkans*, 57.

izogniti takšni ubeseditvi. Prav tako je bila težava vključitev pesmi s Kosova kot »nove države« v regiji, kar so poskusili urediti tako, da so povabili zasedbo s Kosova kot predstavnike Albanije, kar je povzročilo nekaj prerekanj na Kosovem in v Srbiji. Dodatne ovire so bile transnacionalne biografije določenih izvajalcev, kot je Emina Jahović, ki je rojena v Novem Pazarju (območje Raška/Sandžak v Srbiji) in ki trenutno živi v Istanbulu, je pa predstavljala Bosno in Hercegovino (skupaj z Dinom Merlinom).

Namesto da bi skrbeli za morebitne negativne razlage svojih besed in odločitev, so se organizatorji odločili uradni predstavitvi dodati bolj šaljiv pridih in se poigrati z etničnimi stereotipi. Z uporabo nacionalne simbolike niso želeli zgolj zmanjšati tveganje izgube »nacionalno orientiranih« oboževalcev, ki niso zmožni zlahka prepoznati promocije čezregionalnih povezav, temveč tudi poudariti skupno kulturo izven nacionalnih meja. Enaka strategija je bila uporabljena glede pravil glasovanja, kjer je poleg »nacionalne« žirije o zmagovalcu odločalo širše občinstvo iz celotne regije. Le-ta se lahko opazuje kot zelo pomembna strategija, ki ljudem omogoča, da podprejo pesmi, ki so jim všeč, ne glede na njihovo »nacionalno« pripadnost, hkrati pa tudi kot preizkusno izhodišče za potencialni skupni regionalni trg. Vendar, lokalno dojemanje *Balkanskih glasbenih nagrad* v različnih državah ter motivacija občinstva, da glasuje, sta bila v precejšnji meri odvisna od priljubljenosti televizije Balkanika v posamezni državi.⁴⁴ Zato se zdi, da so bili predstavitve nacionalnih samopodob in načini, na katere se balkanske države predstavijo, opišejo in ocenijo same sebe znotraj regije, zelo pomembni. To je povzročilo določeno dinamiko med povpraševanji nacionalnih držav in povpraševanji na trgu, z vsemi paradoksi, ki iz tega izhajajo.⁴⁵

Dogodek je od samega začetka odmeval ne le regionalno, temveč tudi širše, v evropskem prostoru. Bil je promoviran kot »Evrovizija Balkana«, kar je bilo predvsem opazno v posebnih napovedih, v katerih so sodelovali izvajalci, ki so nastopali kot nacionalni predstavniki na Izboru za pesem Evrovizije.⁴⁶ *Balkanske glasbene nagrade* so bile prav tako predstavljene na spletni strani Evrovizije, pri čemer je bil poudarek na dejstvu, da je veliko evrovizijskih zvezdnikov (tako imenovanih evrozvezdnikov) z Balkana sodelovalo v tem velikem dogodku ter da so bili številni izmed njih tudi nagrajeni.⁴⁷ Nedvoumen vpliv koncepta Evrovizije je opazen tako v načinu glasovanja kot v profesionalni usmeritvi, pri čemer so *Balkanske glasbene nagrade* sledile ideji »nacionalnih žirij«, ki so bile ustanovljene, da bi sočasno s televizijskimi gledalci ocenjevale kakovost skladb. Že omenjena Balkanska glasbena akademija je bila promovirana kot objektivno telo, ki lahko prispeva k določeni kakovosti projekta in »poda strokovno mnenje Balkanike v prihajajočih letih«. Uporaba evrovizijskih diskurzov je bila prav tako stra-

44 Prav tako je pomembno upoštevati, da priljubljenost televizije Balkanika ni na enaki ravni v vseh balkanskih državah. Medtem ko je zelo priljubljena v Bolgariji, Makedoniji, Albaniji in deloma v Romuniji, v drugih državah ne doseže velike gledanosti. Organizatorji so zlasti omenili Grčijo in označili njen trg kot zelo zaprt.

45 To je na primer razvidno iz razlage izida glasovanja, h kateremu so organizatorji dodali obvestilo, da sta bili občinstvi Albanije in Srbije motivirani za glasovanje zlasti zaradi močne konkurence med državama. Na koncu je zmagala srbska pesem, albanska pa je pristala na drugem mestu.

46 Nekateri izmed nagrajenih izvajalcev *Balkanskih glasbenih nagrad* so bili predstavniki balkanskih držav na Izboru za pesem Evrovizije: Anna Vissi (nastopala 1980 in 2006), Željko Joksimović (2004 in 2012), Helena Paparizou (leta 2001, kot pevk skupine Antique ter samostojno leta 2005), Elena Risteska (2006), Rebeka Dremelj (2008), Hadise (2009), Bregović (kot aranžer pesmi, ki je leta 2006 predstavljala Hrvaško in leta 2010 kot skladatelj srbske pesmi), Miro (2010), skupina Manga (2010) in Aurela Gaçe (2011).

47 <http://www.esctoday.com/news/read/17482>

tegija za legitimizacijo projekta znotraj regionalnega okvira, kakor tudi za pripisovanje profesionalnosti na visoki ravni.⁴⁸ Enako kot se to počne na Evroviziji, so organizatorji uporabili tako imenovani »nacionalni« pristop, kjer se vsaka država predstavi pod svojo zastavo in z drugimi nacionalni simboli (vse zastave balkanskih držav so bile prikazane na odru na začetku dogodka).⁴⁹ Organizatorji niso predstavljali nobenih manjšinskih skupin: strategije samoreprezentacije znotraj regije so slonele izključno na bistvenem omejevanju na koncept nacionalne države, ne da bi upoštevali manjšine, zlasti Rome. Kljub prevladujočemu »nacionalnemu« pristopu se je bilo nemogoče izogniti prepletanju glasbenih žanrov in transnacionalnim identitetam (na primer, v biografijah izvajalcev, kot je bilo omenjeno).

Globalni pop združenega Balkana

Kot je že bilo omenjeno, je bil eden izmed glavnih ciljev *Balkanskih glasbenih nagrad* omogočiti ustvarjanje močnejšega (vsebalkanskega) glasbenega trga. Kot poudarjajo organizatorji podelitve *Balkanskih glasbenih nagrad*, je organiziranje takšnega dogodka – in kar je celo pomembnejše – ustanovitev Balkanske glasbene akademije kot regionalnega organa pionirski projekt, katerega namen je odpreti potencialne načine za tesnejše, dolgoročno glasbeno sodelovanje znotraj regije. Po njihovem mnenju bo Balkanska glasbena akademija obstoječe »neformalno« sodelovanje med posameznimi umetniki in avtorji na Balkanu, skupne projekte, duete, kupoprodajo pesmi umestila v bolj organiziran okvir, ki vodi do vzpostavljanja bolj formalnih povezav med nacionalnimi glasbenimi trgi. Zato je ustanavljanje Balkanske glasbene akademije promovirano kot »osnutek« skupnega glasbenega trga, kjer bi »skladatelji, avtorji, producenti, glasbeni novinarji lahko med seboj komunicirali prek novega, brezmejnega medija in s tem premagovali ovire nacionalnih meja« (Balkan Music Awards 2010, spremljevalna brošura dogodka).

To je prav tako v povezavi s politiko televizije Balkanika, ki ureja promoviranje določenih izdelkov glasbene industrije v zadnjih nekaj letih iz vsake izmed balkanskih držav, čeprav gre za kanal, ki je na splošno nagnjen k popu. Zato so bile vse pesmi, ki so bile izbrane kot nacionalne predstavnice v zaključni fazi tekmovanja v letu 2010, nagnjene k žanru globalne popularne glasbe, to je »globalnemu popu«. Nekatere izmed njih so bile tipične *dance* skladbe, kot je pesem *Lažu oči moje* hrvaške zasedbe Colonia ali pesem Sakisa Rouvasa *Spase ton Xrono*, pop skladbe, kot je *S tabo* slovenske pevke Tanje Žagar ali *Nishto ne znaesh*, ki sta jo odpela Emanuela in Krum, *Play Back*, ki jo je izvedel Flori v elektro-house slogu, pesem *Kraj* makedonske izvajalke Karoline Gočeve s hip-hop in *R&B* elementi (nastopila s srbskim hip-hop zvezdnikom z umetniškim imenom Sky

48 Zlasti, če upoštevamo, da je bilo kar nekaj podobnih prireditev s podelitvijo nagrad, ki so jih organizirale televizijske postaje in ki so, v vsakem primeru, zgolj naravnane na nacionalne glasbene trge. Pomen tega dogodka sloni na dejstvu, da je odločitev glede najboljših pesmi bila odvisna izključno od občinstva – gledalcev televizije Balkanika.

49 Celotna estetika televizije Balkanika sloni na konceptu nacionalnih državah. Zastava in ime pesmi v nacionalnem jeziku sta spremljali vsak predstavljeni posnetek. Victor Kasanov je kot lastnik poudaril, da je bila glavna ideja narediti glasbeno televizijo, ki bi predstavljala vse balkanske države, vsako državo posebej z njenimi lastnimi glasbenimi specifikami in glasbenimi preferencami (<http://www.sat-multimedia.hr/televizija/balkanika-music-television/>).

Wikluh) in pesmi, ki se lahko opredelijo kot pop balade (kot je tista, ki sta jo zapela Emina in Dino Merlin ter pesmi iz Črne gore in Srbije). Dve od enajstih pesmi, ki so bile predstavljene na *Balkanskih glasbenih nagradah* 2010, sta imeli besedili v angleškem jeziku: romunska skladba *That's my name* (ki je postala regionalna uspešnica v letu 2010)⁵⁰ in *Fast life* turške pevke Hadise, medtem ko so bile druge odpete v nacionalnih jezikih. V vsakem primeru, vse pesmi so sledile »zahodnjaškemu pop zvoku«. Organizatorji so poudarili, da je Balkanika nekaj pop-folk skladb in izvajalcev tega žanra (kot je Lepa Brena,⁵¹ ki je tekmovala v kategoriji »najboljša izvajalka na Balkanu«) izbrala v prvi fazi izbora, a Balkanska glasbena akademija za njih ni glasovala. Ko so nagovarjali etnično in kulturno raznoliko občinstvo iz enajstih držav, so se očitno želeli približati globalnemu pop zvoku ali, kot so to ubesedili moji sogovorniki iz Balkanike, »nekaj, v čemer se globalno uživa, kar je univerzalno in vsem dobro znano«. Zakaj so si mislili, da je glasbo, ki lahko omogoči več povezav v regiji, treba povezovati z globalnimi popularnoglasbenimi žanri?



Fotografija 2: Turška pevka Hadise, Balkanske glesbene nagrade 2010.

Kljub zgodbam o »lastnem kulturnem in glasbenem potencialu Balkana«, »avtentičnem balkanskem glasbenem slogu« in »glasbeni kulturi, združeni v raznolikosti«, ki so se uporabljale za promoviranje dogodka, je zanimivo, da je glasbeni regionalizem na podelitvi *Balkanskih glasbenih nagrad* slonel na globalnem popu, ne pa na »skupnem«

50 Romunija je že priznana kot najbolj »napreden« glasbeni trg v regiji. Zadnjih nekaj let so romunske pop skupine uspešno nastopale na globalnem trgu, zaradi česar so romunski producenti najbolj iskani na Balkanu. Ta mednarodni preboj so naredili s dance glasbo, ki ne vključuje nobenih »etničnih elementov«, temveč »se preprosto sliši internacionalno« (kot je lahko potrdil tudi gledalec Balkanskih glasbenih nagrad).

51 Najbolj znana zvezdnica v nekdanji Jugoslaviji, ki je bila zlasti v poznih osemdesetih letih prejšnjega stoletja izjemno priljubljena po vsem Balkanu.

glasbenem slogu, ki je izjemno popularen v balkanskih državah: žanri, kot so *ethnopop*, *turbo-folk*, *chalga*, *manele* ali *arabesque* in podobni slogi niso bili izbrani, kljub njihovim prepoznavnim podobnostim v kombinaciji instrumentov, slogu izvedbe, ornamentaciji ali aranžmaju.⁵² Ti slogi so pogosto prepoznavni kot mešanice glasbenih elementov iz več balkanskih kultur, kot Aposotolov navaja besede enega izmed svojih sogovornikov: »*Chalga* kultura je tako popularna, ker je v njej nekaj balkanskega, nekaj 'našega' [...] *Chalga* je v celoti glasbena mešanica – srbska, turška in deloma bolgarska«. Vendar, ne glede na dejstvo, da jih lahko opazujemo kot skupno »avtentično« regionalno glasbeno kulturo, ki ima potemtakem velik potencial za vzpostavljanje »skupnih glasbenih povezav«, organizatorji se za te žanre *Balkanskih glasbenih nagrad* niso odločili.

Eden izmed potencialnih razlogov se lahko skriva v večstranskem in pogosto protislovnem tolmačenju/dojemanju/izkušnji teh žanrov v posameznih državah. Namreč, oni so pogosto opazovani v povezavi z nacionalističnimi projekti (zlasti v državah Zahodnega Balkana)⁵³ in so se uporabljali za »označevanje etnično specifičnega prostora«.⁵⁴ Obenem so bili ti žanri v primerjavi s »tradicionalno glasbo« označeni kot pomanjkljivo »avtentični«, torej kažejo »medetnične« in zlasti »otomanske«, »romske« ali »orientalske« elemente. Čeprav so prepoznavni kot skupni slog, je vzpostavitev balkanskih glasbenih povezav na podlagi skupne otomanske preteklosti, kar lahko zajema pojme Bližnjega vzhoda, očitno predstavljalo grožnjo »primerni« samoreprezentaciji potencialnega skupnega balkanskega glasbenega trga. Organizatorji so se nedvomno želeli distancirati od kakršnih koli predznakov »orientalskega«, »otomanskega« ali »vzhodnjaškega« in preprečiti njihovo povezovanje z glasbo, ki je bila izvajana na dogodku. Še en razlog za takšno strategijo lahko sloni na dobičkonosno naravnani značilnosti teh žanrov, zaradi katere so postali prvovrstna metafora družbeno-gospodarskih učinkov postsocialistične preobrazbe.⁵⁵ Ker se povezuje z (neuspešno) uvedbo globalnega kapitalizma, s pojavom novih družbenih razredov in s splošno krizo družbenih vrednot (na Zahodnem Balkanu prav tako z vojnami), se ta vrsta glasbe ocenjuje kot nizkokakovostna, »nazadnjaška« in »antiprogresivna«.⁵⁶ Kot Eran Livni opazuje v primeru Bolgarije, »Bolgari paradoksalno v tem žanru vidijo lasten neuspeh dokončanja tranzicije: integracijo v kapitalistično in demokratično Evropo. Pop-folk kaže na to, da bodo Bolgari brez nadzora z višje ravni vedno raje nagnjeni k balkanskemu nazadnjaštvu kot pa k evropski modernosti« (Livni, v rokopisu): z izogibanjem tem žanrom so organizatorji želeli predstaviti Balkan kot regijo »ki je že v Evropi«, ne pa kot regijo, ki je šele »na poti do tam«. Zaradi tega se organizatorji

52 Donna Buchanan, »Bulgarian Ethnopop along the Old *Via Militaris*: Ottomanism, Orientalism or Balkan Cosmopolitanism?«, 229.

53 Apostol Apostolov, »The highs and lows of ethno-cultural diversity: young people's experiences of *chalga* culture in Bulgaria«, *Anthropology of East Europe Review*, 26 (2008): 90.

54 Glej: Eric Gordy, *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives* (University Park, PA: Pennsylvania State University, 1999); Brana Mijatović, *Music and Politics in Serbia (1989-2000)* (PhD diss., University of California Los Angeles, 2003); Ljerka Vidić Rasmussen, »Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments«, v *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, 6, Donna Buchanan ur. (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007).

55 Jane Sugarman, »The Criminals of Albanian Music: Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990«, v *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, 6, Donna Buchanan ur. (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007), 270.

56 Catherine Baker, *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*, 202.

v prvem letu (2010) niso odločili za zgoraj omenjene »regionalne žanre«, niti za *Balkan beat*, varianto balkanske glasbe, ki je priljubljena na Zahodu.

Ampak, zadeve so se nekoliko spremenile v letu 2011, z napovedjo koncerta Gorana Bregovića kot osrednje glasbene prireditve in nastopa Esme Redžepove v dodatnem programu, dveh priznanih in mednarodno uveljavljenih ustvarjalcev na trgu glasb sveta. S predstavljanjem nekaterih (balkanskih) predstavnikov, ki so med najbolj priljubljenimi internacionalnimi glasbenimi zvezdniki, so organizatorji želeli poudariti pomembno vrednost in potencial balkanske glasbe na globalnem trgu. Dejstvo, da se je balkanska glasba že uveljavila na trgu glasb sveta, kot zatrjuje Stef Jansen, bi bilo treba jemati kot kazalec transnacionalnosti in evropejstva te glasbe s primerjavo lokalnih žanrov, ki temeljijo na folk glasbi in ki so konceptualizirani kot nacionalni.⁵⁷

V povezavi s tem, že omenjene strategije reprezentacije, pri čemer gre za poigravanje s (samo)orientaliziranjem in (samo)uresničujočimi potenciali, so bile uporabljene na *Balkanskih glasbenih nagradah* kot način premestitve in demarginalizacije. Očitno dogodek ni imel za cilj predstaviti balkansko glasbo le kot del evropskega, temveč tudi širšega, internacionalnega in globalnega okvira. Z uporabo globalno popularnih žanrov – popa in glasbe sveta, so organizatorji jasno ponazorili namen predstavitve Balkana ne le kot »*oustiderja*«, kot obrobni kulturni prostor, temveč kot »*insiderja*«, »aktivnega udeleženca« in »v skladu s trenutnimi tendencami«. Diskurzi mednarodnega priznanja balkanske glasbe in kozmopolitstva, s katerim se ta žanr povezuje, niso bili uporabljeni le, da bi znova odprli možnost upoštevanja Balkana kot aktivnega geopolitičnega dejavnika in ponovne ocenitve njegovega odnosa z Evropo, temveč tudi kot strategija samoopolnomočenja v (sami) regiji.

Ali je (glasbeno) združen Balkan mogoč?

Ali bi tovrstne dejavnosti morale opazovati izključno kot komercialno strategijo? Strokovnjaki pogosto opredeljujejo postsocialistično regionalno sodelovanje med zahodnobalkanskimi državami kot tržno strategijo, ki vključuje vrsto diskurzov, ki se preklapljajo s komercialnimi nameni (zgodovinski, politični, popularna kultura, mediji itn.). Po mojem mnenju smo, če jih upoštevamo kot izključno komercialne projekte, usmerjene na razširjanje prodajnosti glasbenih izdelkov,⁵⁸ v nevarnosti, da spregledamo njihove druge vidike in morebitne koristi.⁵⁹ Ko gre za *Balkanske glasbene nagrade*, je pomembno imeti na umu, da imata lastnika televizije Balkanika, brata Kasamov, v ozadju tega projekta poslovni načrt, ki pa je, da se uveljavita kot vodilna producenta, izdajatelja televizijskega programa in nosilca avtorskih pravic v regionalnih glasbenih industrijah.

57 Vendar se ne morem strinjati s stališčem, da oni proslavljajo samoopolnomočenje Balkana, »daleč tako od Evrope kot od moteče uradne domovine« (Alexander Kiossev, »The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identifications,« 185). Raje bi nastopila s predlogom, da se jim pripišejo bolj dvoumni pomeni in dojemanja, ko govorimo v prid in proti »Evropi«, pri čemer je poudarek na vmesnem položaju Evrope, ki je obenem predmet želje in vir frustracije (Meltem Ahiska, »Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern«, *The South Atlantic Quarterly* 102 (2003): 366.

58 Stef Jansen, »Svakodnevní orijentalizam: doživljaj 'Balkana' / 'Evrope' u Beogradu i Zagrebu«.

59 Svanibor Pettan, »Balkan Boundaries and How to Cross Them: A Postlude«, v *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, 6, Donna Buchanan ur. (Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007), 378.

Tako je v bistvu namen tega projekta promovirati ju v luči poudarjanja njunih organizacijskih, produkcijskih in drugih zmožnosti v organizaciji takšnega regionalnega dogajanja. Iz takšne izhodiščne točke lahko *Balkanske glasbene nagrade* opazujemo kot izključno komercialno pobudo. Vendar, načini, na katere se v organizaciji prireditve uporabljajo diskurzi balkanskega regionalizma, skupne kulture in razlage o lastnih zmogljivostih in samoopolnomočenju, vrisujejo pomembne preseke med političnim in komercialnim. Politične razlage, katerih namen je pokriti (individualne) komercialne interese televizije Balkanika, so bile uporabljane prav tako v nasprotni smeri, zlasti v državah Zahodnega Balkana. Da je dogodek na splošno prepoznan kot »prireditve, katere namen je združitev vseh narodov na Balkanu«,⁶⁰ so v medijih na Zahodnem Balkanu razlagali na način, da so *Balkanske glasbene nagrade* zlasti odmevale kot projekt, ki združuje vse balkanske države in je kot takšen koristen za sodelovanje znotraj regije. Na splošno je dogodek pridobil v medijskih diskurzih pomemben »potencial združevanja«.

Lahko bi se strinjala s stališčem, da *Balkanske glasbene nagrade* niso le način za predstavljanje Balkana zunaj lastnih meja kot »moderne« in kozmopolitskega območja, temveč tudi nov način za vzpostavljanje »notranjih« (regionalnih) strategij za iskanje na začetku omenjenih »balkanskih rešitvah za balkanske težave«. Namesto uporabe pridevnika evropski kot predznaka modernosti, so se organizatorji odločili za širše konceptualizacije v predstavljanju regionalnega glasbenega potenciala ter večvokalnih in multidiskurzivnih globalnih glasbenih aren. S poudarjanjem internacionalno že uveljavljenih konceptov »globalne« in »kozmpolitske« balkanske glasbe v regionalnem okviru, so organizatorji iskali lastno modernost (Balkana) proč od delitve na ne-EU in EU. V samoreprezentacijah balkanskih glasbenih trgov, z osredotočanjem na globalno glasbeno industrijo, kot je zahodna prevladujoča (evropska ali evroameriška) glasba in z zavračanjem »orientalskih elementov« se zdi, da so pop-folk žanri zvočno neustrezni za predstavitev v globalni areni. Z uporabo »globalne« zvočne podobe produkcije balkanske glasbe (bodisi prek globalnih pop žanrov, bodisi prek balkanske glasbe) so *Balkanske glasbene nagrade* omogočile pogajanja o transnacionalnem trgu balkanske glasbe z uporabo globalne glasbene subjektivnosti. S poudarjanjem bolj globalnih, bolj univerzalnih žanrov so se organizatorji odločili za strategije reprezentacije, ki bodo predstavile zmogljivost »regionalnega« glasbenega trga v širšem kontekstu globalnega glasbenega trga, v katerem avtorji, glasbeniki in producenti z Balkana lahko ponudijo svoje storitve in znanje na enak način, kot to počnejo njihovi »zahodni« kolegi. Takšna promocija spodbuja aktivno vlogo, ki jo prevzemajo nacionalne glasbene produkcije in ki jo morajo prevzeti tako na regionalnem kot na globalnem glasbenem trgu. V tem smislu *Balkanske glasbene nagrade* niso še en beg od podobe »temačnega Balkana«, kjer so proces samopercepcije konstruirale nacionalne elite, ki so preprosto želele pobegniti od »politične, gospodarske in kulturne inferiornosti v mednarodni areni«. ⁶¹ Iskanje distinktivne nacionalne kulture, ki bo prepoznavna med sosedi, je bila zamenjana z narativnimi in glasbenimi strategijami skupne regionalne balkanske kulturne

60 V povezavi z dejstvom, da si nova politična retorika pogosto prizadeva predstaviti obnovitev sodelovanja, zlasti med državami nekdanje Jugoslavije, skozi prizmo neoliberalizma prostega tržnega gospodarstva.

61 Iz spletnega dnevnika enega izmed oboževalcev: <http://zikata.wordpress.com/2011/06/05/goran-bregovic-plays-for-balkan-unity-minutes-after-crowd-fight-at-balkan-music-awards/>

produkcije in njenimi potenciali. Balkan se torej uporablja z vsemi svojimi potencialno pozitivnimi in emancipacijskimi pojmi.⁶²

Ta strategija se odraža kot specifična »vrnitev na Balkan«, bodisi če je »v Evropi«, bodisi če ni. Zlasti v primeru nekdanje Jugoslavije, kjer je pojem »sosedstva« zamenjal pojem »bratstva in enotnosti« in kjer so prevladujoči evropeizacijski diskurzi predstavljeni kot (skoraj) edina mogoča prihodnost regije, se je ta naloga izkazala kot bolj občutljiva, izzivajoča, pa prav tako spodbudna.⁶³ Te reprezentacije si prizadevajo oddaljiti od esencionaliziranja idej, ki so že prisotne v prispodobi o Balkanu; njihova odprta uporaba v politiki meče novo luč na potencial in dinamiko diskurza globalizacije in evropeizacije, skozi izzivajoči odnos Zahodni Balkan – Balkan.

Vendar ne moremo spregledati, da so zahodni žanri še vedno referenčna točka za oblikovanje glasbene samoreprezentacije. V primeru *Balkanskih glasbenih nagrad* so si organizatorji prisvojili pojem »zahodni« z namenom, da bi zapolnili medijsko praznino na obstoječem trgu: medtem ko sta *chalta/turbo-folk* itn. na eni strani in zahodnjaška pop na drugi strani že našla lastne medijske niše, še vedno obstaja potreba po mediju, ki bi naslovil občinstvo, ki je bolj naravnano na lokalne glasbene žanre. Balkanika in *Balkanske glasbene nagrade* se lahko opazujeta kot poskusna podlaga za oblikovanje/kultiviranje čez-balkanskega glasbenega okusa, v katerem prevladuje nagnjenost k globalnemu popu. V vsakem primeru menim, da teh strategij ni mogoče razumeti kot navadne *mimesis*,⁶⁴ namere posnemanja/kopiranja zahodne glasbene industrije (kot obrobne kulturne industrije).⁶⁵ Povedano z besedami Diane Mishkove, ni jih mogoče razumeti kar kot preprost odraz diskurzov balkanizma, temveč kot formativna ponovna prevajanja, ki jih lokalni dejavniki lahko naprej preoblikujejo in znova modelirajo: »S ciljem razumevanja teh vizij, lokalnih dinamik in produkcij ideologij in samonaracij je treba nameniti več pozornosti«. ⁶⁶ Čeprav se lahko zdi preveč optimistično prepoznati ta dejanja kot začetek novega obdobja v regionalnem glasbenem sodelovanju, si te strategije zagotovo lastijo obstoječe pojme ter jim dajejo nov, krajevni pomen, ki se lahko naprej uporablja v angažiranih oblikah tako (samo)emancipacije kot tudi (samo)kritike.

62 Alexander Kiossev, »The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identifications«, 180.

63 Lahko gre za določen premik, saj je uporaba pojma Balkan z vsemi antinacionalističnimi konotacijami/nameni bolj čudna in so jo uveljavili intelektualci (urbano okolje, izseljenci, tujci) (Jansen, Stef. »Svakovredni orijentalizem: doživljaj 'Balkana'/'Evrope' u Beogradu i Zagrebu«.

64 Do devetdesetih let prejšnjega stoletja je nekdanja Jugoslavija nastopala kot nekakšen (glasbeni) posredovalec med socialističnima državama Bolgarijo in Romunijo (deloma tudi Albanije) na eni strani in Evropo ter Zahodom« na drugi strani. Po jugoslovanskih vojnah in vstopu Romunije in Bolgarije v Evropsko unijo je Bolgarija postala balkansko »okno proti Zahodu«.

65 Skladno s tem stališčem se distinktivna »vzhodna« identiteta lahko uveljavi le prek posredovanja absolutne in nekritične delitve Vzhod/Zahod, kjer je vzhodna modernost le blede podoba zahodnega originala (Matthew Gumpert, »Everyway that I can: Auto-Orientalism at Eurovision 2003«, 149; Kevin Robins, »Interrupting Identities: Turkey/Europe«, v *Questions of Cultural Identity*, Stuart Hall in Paul Du Gay ur. (London: Sage), 67.

66 Nikola Janović, Rastko Močnik, n. d. »Three *nexal* registers: Identity, peripheral cultural industry, alternative cultures«. www.pozitiv.si/petrovaradintribe/.../Rastko-Nikola-PolicyBook%5B1%5D.doc.

Bibliografija

- Ahiska, Meltem. »Occidentalism: The Historical Fantasy of the Modern«. *The South Atlantic Quarterly*, 102 (2003): 351–379.
- Apostolov, Apostol. »The highs and lows of ethno-cultural diversity: young people's experiences of *chalga* culture in Bulgaria«. *Anthropology of East Europe Review*, 26 (2008): 85–97.
- Baker, Catherine. *Sounds of the Borderland: Popular Music, War and Nationalism in Croatia since 1991*. Surrey: Ashgate, 2010.
- Bakić-Hayden, Milica. »Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia«. *Slavic Review*, 54 (1995): 917–931.
- Buchanan, Donna. »Preface and Acknowledgments«. V *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, Zvezek 6, Urednica Donna Buchanan, xvii–xxviii. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- _____. 2007. »Bulgarian Ethnopop along the Old *Via Militaris*: Ottomanism, Orientalism or Balkan Cosmopolitanism?«. V *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, Zvezek 6, Urednica Donna Buchanan, 225–267.
- Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- Čolović, Ivan. »Balkan u naraciji o *world* muzici u Srbiji«. *Novi zvuk*, 24 (2004): 59–62.
- _____. *Balkan – teror kulture: Ogledi o političkoj antropologiji 2*. Belgrade: XX vek, 2008.
- Goldsworthy, Vesna. »Invention and in(ter)vention: The rhetoric of balkanization«. V *Balkan as a Metaphor: Between globalization and fragmentation*, Urednika Dušan Bjelić in Obrad Savić, 25–38. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.
- Gordy, Eric. *The Culture of Power in Serbia: Nationalism and the Destruction of Alternatives*. University Park, PA: Pennsylvania State University, 1999.
- Gumpert, Matthew. »Everyway that I can: Auto-Orientalism at Eurovision 2003«. V *A Song for Europe: Popular Music and Politics in the Eurovision Song Contest*, Urednika Ivan Raykoff in Robert Deam Tobin, 147–157. Hampshire, Burlington: Ashgate, 2007.
- Janović, Nikola in Rastko Močnik, n. d. »Three nexal registers: Identity, peripheral cultural industry, alternative cultures«. Elektronski dokument. www.pozitiv.si/petrovaradintribe/.../Rastko-Nikola-PolicyBook%5B1%5D.doc, obiskano: 14. junija, 2011.
- Jansen, Stef. »Svakodnevni orijentalizam: doživljaj 'Balkana' / 'Evrope' u Beogradu i Zagrebu«. *Filozofija i društvo (Journal of the Belgrade Institute for Social Research and Philosophy)* 18 (2002): 33–72, prav tako dostopen na naslovu: http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/fid/XVIII/d003/html_ser_lat
- Kiossev, Alexander. »The Dark Intimacy: Maps, Identities, Acts of Identifications«. V *Balkan as a Metaphor: Between globalization and fragmentation*, Urednika Dušan Bjelić in Obrad Savić, 165–190. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.
- Laušević, Mirjana. *Balkan Fascination*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Livni, Eran. *Chalga to the Max: How Popular Music Drives Debates about Democracy in Bulgaria*. Doktorska disertacija. V rokopisu.
- Marković, Aleksandra. »Goran Bregović, the Balkan Music Composer«. V *Region, Regional Identity and Regionalism in Southeastern Europe (Ethnologia Balkanica 12)* (2008): 10–23.
- Mijatović, Brana. *Music and Politics in Serbia (1989-2000)*. Doktorska disertacija, University of California Los Angeles, 2003.
- Mishkova, Diana. »In quest of Balkan occidentalism«. *CAS working paper series*, 1 (2007), dostopno na naslovu: <http://www.cas.bg/uploads/files/Sofia-Academic-Nexus-WP/Diana%20Mishkova.pdf>, obiskano: 28. julija, 2011.
- Petrović, Tanja. *A long way home: Representations of the Western Balkans in Political and Media Discourses*. Ljubljana: Mirovni inštitut, 2009. prav tako dostopno na naslovu: <http://mediawatch.mirovni-institut.si/eng/mw22.html>
- Pettan, Svanibor. »Balkan Boundaries and How to Cross Them: A Postlude«. V *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, Zvezek 6, Urednica Donna Buchanan, 365–383. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- Rasmussen Vidić, Ljerka. »Bosnian and Serbian Popular Music in the 1990s: Divergent Paths, Conflicting Meanings, and Shared Sentiments«. V *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, Zvezek 6, Urednica Donna Buchanan, 57–93. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.
- Robins, Kevin. »Interrupting Identities: Turkey/Europe«. V *Questions of Cultural Identity*, Urednika Stuart Hall in Paul Du Gay, 61–86. London: Sage, 1996.

Stokes, Martin. »Shedding Light on the Balkans: Sezen Aksu's Anatolian Pop«. V *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, Zvezek 6, Urednica Donna Buchanan, 309–334. Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.

Sugarman, Jane. »The Criminals of Albanian Music': Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990«. V *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse, Europea: Ethnomusicologies and Modernities*, Zvezek 6, Urednica Donna Buchanan, 269–307.

Lanham, Maryland, Toronto, Plymouth UK: The Scarecrow Press, Inc., 2007.

Silverman, Carol. *Romani Routes: Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford, New York: Oxford University Press, 2012.

Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*, New York: Oxford University Press, 1997.

Tomić, Dorde. »World music': formiranje transžanrovskog kanona«. *Reč* 65 (2002): 313–332.

http://europa.eu/legislation_summaries/enlargement/western_balkans/r18003_en.htm. Obiskano 21. 1. 2012.

<http://www.klix.ba/vijesti/kultura/veceras-u-sarajevskoj-zetri-koncert-balkanska-simfonija/120908083>. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.sat-multimedia.hr/televizija/balkanika-music-television/>. Obiskano 3. 3. 2011.

<http://www.zeljkojoksimovic.com/forum/index.php?topic=25.30>. Obiskano 3. 3. 2011.

www.balkanmusicawards.com. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.balkanmusicawards.com/rules>. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.balkanmusicawards.com/about-balkan-music-awards>. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.balkanmusicawards.com/news/item/30-the-voting-for-the-balkan-music-awards-2011-begins>. Obiskano 13. 6. 2011.

<http://www.balkanika.tv/en/shows/id/7.html>. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.balkanika.tv/en/contacts.html>. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.esctoday.com/news/read/17482>. Obiskano 3. 3. 2011.

www.fantv.bg. Obiskano 3. 3. 2011.

<http://zikata.wordpress.com/2011/06/05/goran-bregovic-plays-for-balkan-unity-minutes-after-crowd-fight-at-balkan-music-awards/>. Obiskano 20. 3. 2011.

www.folklor-tv.bg. Obiskano 3. 3. 2011.

<http://www.balkanika.tv/en/about-us.html>. Obiskano 2. 3. 2011.

<http://www.b92.net/music/index.htm>. Obiskano 3. 3. 2011.

SUMMARY

Balkan music label has for a long time been a way of representing/promoting/selling the “exotic Balkans” in the “Western world” with the use of stereotypes such as Roma, war and violence, sexuality, patriarchy or socialist legacy. In the 1990s, while music markets in Bulgaria and Romania had been experiencing a specific “opening to the West,” the shared music market in the territory of former Yugoslavia was disrupted by the war. In that way, while Balkan music has been gaining extreme popularity in the West, music markets in the Balkans have remained relatively isolated (despite the vivid informal links), largely owing to the national elites' tendencies to develop distinct national cultural politics.

The form of “Balkan regionalism” addressed in this article seems to have another agenda: to es-

tablish and empower the regional music market as a process of reorganizing “post-national” music productions in a complex relationship with the neighbors. For this reason, the article engages with the strategies of reinterpretation of the existing discourses, which have for a long time been a way of internalizing the rhetoric of self-Balkanism. Using the example of the regional music event, “Balkan music awards”, presented as the Eurovision of the Balkans, they are discussed in the light of the current EU accession processes. The article explores the ways in which the assumed exotic value of Balkan music and the already existing sonic image of the Balkans are employed in the new dynamics between the Balkan countries which are already “in Europe” (particularly Bulgaria and Romania) and those that belong to the so-called “Europe-to-be” (such as the former Yugoslav republics, except Croatia, Slovenia, and Albania).

Magistrsko delo • M.A. Work

Lidija Podlesnik Tomášiková

Življenje in delo Jožeta Osane (1919–1996)

V nalogi je prvič celovito predstavljeno življenje in delo slovenskega glasbenika Jožeta Osane (1919–1996). Po izobrazbi je bil filolog, vendar se je izoblikoval v vsestranskega glasbenika.

Rodil se je v Ljubljani v letu ustanovitve ljubljanske Univerze, vendar je dve tretjini svojega življenja preživel tujini, v Buenos Airesu in Torontu. Odraščal je v meščanski družini kot najstarejši sin Josipa Osane (1886–1951), na Dunaju izobraženega jezikoslovca, ki se je kot profesor latinščine in nemščine v Ljubljani zavzemal za ohranitev humanistične gimnazije v tedanji Kraljevini SHS. Sinu je omogočil začetne privatne ure klavirja pri osmih letih, kar je bilo razmeroma zgodaj glede na ustaljeno prakso med obema vojnoma. Jože je postal spreten improvizator, tudi organist in odličen korepetitor že v gimnazijskih letih, ko je ob Državni klasični gimnaziji obiskoval tudi Državni konservatorij. Kot dijak in študent se je preizkušal v komponiranju, dirigiranju in pisanju o glasbi ter se kljub svojemu zadržanemu značaju zavzemal za društvene dejavnosti – vodenju Društva ljubljanskih konservatoristov, Društva slušateljev Glasbene akademije v Ljubljani in predsedovanju Umetnostnemu klubu Krog. Med vojno je zaključil študij romanistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani in klavir na Srednji glasbeni šoli pri Janku Ravniku (1891–1991) in s študijem tega instrumenta nadaljeval na Glasbeni akademiji pri Antonu Trostu (1889–1973). Pridobil si je naklonjenost skladatelja in profesorja L. M. Škerjanca (1900–1973), pri katerem se je privatno učil kompozicijo in umetnostnega zgodovinarja in univ. prof. dr. Franceta Steleta (1886–1972), katerega predavanja je obiskoval v sklopu študija na Filozofski fakulteti. Oba sta mu pomagala z nasveti pri nastajanju knjige *Uvod v umevanje glasbene umetnosti*, medtem ko je »dragocene smernice«¹ prispeval Anton Trstenjak (1906–1996), takratni docent za filozofijo in psihologijo na ljubljanski Teološki fakulteti, »stvarno presojo dela«² Vilko Ukmar (1905–1991), takratni ravnatelj opere Narodnega gledališča v Ljubljani in honorarni profesor za zgodovino in estetiko na Glasbeni akademiji in podal »kritične pripombe k razmišljanju o gibanju, kolikor posega v področje matematike in fizike«³ Janez Janžekovič (1901–1988), takratni docent za filozofijo na Teološki fakulteti.

Jože Osana ni sprejel od OF zapovedanega kulturnega molka in je sodeloval na javnih prireditvah, ki so obeležile spomin na padlega pesnika in domobranskega vojaka Fran-

1 Osana, *Uvod v umevanje glasbene umetnosti*. Ljubljana, 1944, str. III. Tpk. Glasbena zbirka NUK.

2 Prav tam.

3 Prav tam.

ceta Balantiča (1921-1943) v letih 1943 in 1944, zato se je v maju 1945, pri petindvajsetih letih, iz previdnosti umaknil iz Ljubljane in se podal na pot brez povratka čez mejni prehod Ljubelj, v družbi številnih podobno mislečih Slovencev. Pot ga je nato vodila na Koroško in v Italijo, nato Argentino in Kanado. Izgubil je dom, domovino in dobro obvladano kulturno okolje rodnega mesta v letih, ko se mu je že uspelo osamosvojiti s prvo zaposlitvijo korepetitorja na Srednji glasbeni šoli in se v ljubljanski kulturni javnosti uveljaviti kot pianist in skladatelj.

V letih 1946-47 se je udeležil poletnega mojstrskega tečaja klavirja na Glasbeni akademiji Chigiana v Sieni in se naučil posebne tehnike sproščanja napetosti rok, sprva pri italijanskemu skladatelju in pianistu Alfredu Caselli (1883-1947) leto pred njegovo smrtjo in naslednje leto pri Guidu Agostiju (1901-1989), pri katerem je nadaljeval tudi s privatnimi urami klavirja v Rimu v letu 1948. V Buenos Airesu se je sprva preživljal s privatnim poučevanjem klavirja in v ta namen ustanovil zasebno Akademijo glasbene znanosti in umetnosti, kasneje pa se je ukvarjal tudi s produkcijo plošč ter izdal obsežno razpravo o filozofiji glasbe z naslovom *Musica perennis* v letu 1951 in krajšo različico v španskem jeziku v letu 1954. Z osmimi argentinskimi koncerti s slovensko altistko Franjo Golob je utrdil sloves izjemnega korepetitorja na najvišjem poustvarjalnem nivoju. Ohranjal je stike s slovensko skupnostjo v Argentini tudi še po preselitvi v Kanado, intenzivno predvsem z zborovodjem Julijem Savelijem (1912-1993) in njegovim SPZ Gallus, za katerega je ustvaril priložnostne skladbe, priredbe venčkov slovenskih ljudskih pesmi in uglasbil zborovsko skladbo *Slovenija v svetu* na besedilo Marka Kremžarja (1928), ki je postala (neuradna) himna slovenskih izseljencev po svetu. Prevzela ga je glasba Latinske Amerike, ki jo je z izbranimi izvajalci uspešno promoviral v Argentini z lastno produkcijo plošč zabavne glasbe pod oznako *Discos Vélero Americana* in v priredbi za klavir tudi s posnetki, izdanimi na vinilni plošči z naslovom *Jose Osana and his piano / y su piano* (sicer šele) po preselitvi v Kanado. Svojo poklicno pot glasbenika je zaključil v službi organista v slovenski župniji Brezmadežne v Torontu, kjer je deloval zadnjih petindvajset let svojega življenja (1971-1996). Dočakal in razveselil se je novih zgodovinskih dogodkov v vzhodni Evropi – padca železne zaves v letu 1989 in osamosvojitve Slovenije. V Slovenijo se ni vrnil ali jo uspel obiskati.

Raziskava je izhajala iz njegovega življenja in dela samega. Uporabljena je bila zgodovinska metoda pregledovanja in obdelovanja dosegljivih pisnih virov, v povezavi s praktično oz. terensko metodo zbiranja primarnih ustnih in pisnih virov. Informatorji so odgovarjali na pripravljena vprašanja v obliki neformalnih intervjujev, njihovi odgovori niso bili snemani. Glavni cilj naloge je dopolnjena in z novimi podatki razširjena biografija ter urejen popis njegovih del. Podatke o njegovem življenju in delu dopolnjuje vpogled v glasbenikovo ustvarjanje, ki z analizo izbranih skladb in vsebinsko razčlenitvijo njegove razprave o filozofiji glasbe, izpostavlja najvidnejše dosežke v njegovem ustvarjalnem opusu. Vrednotenje dobljenih izsledkov in oblikovanje zaključkov je nastalo na osnovi trenutno razpoložljivih virov in zato zapisano ne predstavlja dokončne sodbe o življenju in delu Jožeta Osane.

Obranjeno 29. oktobra 2013 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

José Osana (1919–1996) – Life and Work

The thesis provides the first comprehensive presentation of the life and work of Slovenian musician José Osana (1919–1996). He was a philologist by education, but he developed into an all-round musician.

José Osana was born in Ljubljana in the year that the University of Ljubljana was founded, but he spent two thirds of his life abroad, in Buenos Aires and Toronto. He grew up in a bourgeois family as the oldest son of Josip Osana (1886–1951), a linguist educated in Vienna and a teacher of Latin and German in Ljubljana who argued for the preservation of the humanistic grammar school in the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. He afforded his son private piano lessons at the age of eight which was relatively early in view of the established practice between the two world wars. José became a skilful improviser, an organist and an excellent répétiteur already in his grammar school years when, in addition to the State Classical Grammar School, he also attended the State Conservatory. As a pupil and student, he already tried his hand at composing, conducting and writing about music, and in spite of his reserved nature took part in social activities – he led the Society of the Ljubljana Conservatory Pupils, the Society of the Ljubljana Academy of Music Students and was president of the Krog Art Club. During the war, he graduated in Romance Studies from the Faculty of Arts in Ljubljana and in Piano Studies from the Secondary Music School under Janko Ravnik (1891–1991). He continued with his piano studies at the Academy of Music under Anton Trost (1889–1973). He won the favour of composer and professor L. M. Škerjanc (1900–1973), who privately taught him composition, and art historian and professor dr. France Stele (1886–1972), whose lectures he attended while studying at the Faculty of Arts. Both helped him with advice when he wrote his book *Uvod v umevanje glasbene umetnosti*, while Anton Trstenjak (1906–1996), assistant professor of philosophy and psychology at the Faculty of Theology in Ljubljana at the time, contributed “valuable guidelines”⁴, Vilko Ukmar (1905–1991), the director of the opera house in Ljubljana at the time and honorary professor of history and aesthetics at the Academy of Music, gave “a realistic evaluation of the work”⁵ and Janez Janžekovič (1901–1988), assistant professor of philosophy at the Faculty of Theology at the time, “critically remarked on the reflections about movement insofar as they touched upon the fields of mathematics and physics”.⁶

José Osana did not follow the order of cultural silence issued by the Liberation Front and in 1943 and 1944 cooperated at public events commemorating the fallen poet and Home Guard member France Balantič (1921–1943). This is why in May 1945, at the age of 25, he preventively withdrew from Ljubljana and set off across the Ljubelj border crossing on a journey of no return, in the company of numerous likeminded Slovenians; the path led him to Carinthia and Italy, and from there to Argentina and Canada. He lost his home, his homeland and the familiar cultural environment of his native city in the years when he had already managed to gain independence with his first employment

4 Osana, *Uvod v umevanje glasbene umetnosti*. Ljubljana, 1944, str. III. Tpk. Glasbena zbirka NUK.

5 Ibid.

6 Ibid.

as a répétiteur at the Secondary Music School in Ljubljana and establish himself as a pianist and composer in the Ljubljana cultural public.

*In 1946 and 1947, he took part in the summer piano master classes at the Chigiana Music Academy in Sienna and learnt a special technique of releasing hand tension, at first under Italian composer and pianist Alfred Casella (1883–1947) a year before his death, and the following year under Guido Agosti (1901–1989), from whom he took private piano lessons in Rome in 1948. In Buenos Aires, he initially made a living by giving private piano lessons and for this reason established his private Academy of Musical Science and Art, but later he also went into the record production business. In 1951, he published an extensive treatise on the philosophy of music entitled *Musica perennis* and a shorter version in Spanish in 1954. With eight Argentinean concerts with the Slovenian alto Franja Golob, he established his reputation of an exceptional répétiteur at the highest rendition level. Even after he had moved to Canada, he still kept in touch with the Slovenian community in Argentina, especially with choirmaster Julij Savellij (1912–1993) and his SPZ Gallus, for which he created ad hoc compositions, arranged medleys of Slovenian folk songs and wrote the music for the chorus *Slovenija v svetu* to the lyrics by Marko Kremžar (1928), which became the (unofficial) anthem of Slovenian expatriates around the world. He was enraptured by the music of Latin America, which he successfully promoted with select performers in Argentina, producing pop music records under his own label Discos Velero Americana. In addition, he released his piano arrangements of this music on vinyl record entitled *Jose Osana and His Piano / y su piano*, (although only) after having moved to Canada. He finished his musical career as an organist in the Slovenian Our Lady of the Miraculous Medal parish in Toronto, where he worked for the last 25 years of his life (1971–1996). He lived to see and was delighted by the new historical developments in Eastern Europe – the fall of the Iron Curtain in 1989 and Slovenia gaining its independence. He never returned to Slovenia nor did he manage to visit it.*

The research proceeded from his life and work. The method used was the historical method of reviewing and examining available written sources combined with the practical or field method of collecting primary oral and written sources. Informers answered prepared questions in the form of informal interviews, their answers were not recorded. The main aim of the thesis is to provide Osana's completed biography extended by new data and a systematic bibliography of his works. The data on his life and work are complemented by an insight into his musical creativity, which by analysing selected compositions and his discussion on the philosophy of music points out the most prominent achievements of his oeuvre. The assessment of the results and the formulation of conclusions were based on the currently available sources which is why this thesis does not provide the final evaluation of José Osana's life and work.

Defended on October 29, 2013, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Imensko kazalo • Index

Abadić, Dejan	164
About, Edmond	17
Agosti, Guido	176, 178
Ahiska, Meltem	170, 173
Aksu, Sezen	159, 160, 174
Aleksov, Alek	164
Alionte, Catalin	164
Andreis, Josip	98
Apostolov, Apostol	169, 173
Aralica, Voja	164
Arnič, Blaž	50, 53
Asiški, Frančišek (gl. Assisi, St Francis of)	88
Attinello, Paul	65
Aziz, Burak	164
B. Fairtile, Linda	6
Bajuk, Marko	115, 116, 119, 120, 122, 125, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 135
Baker, Catherine	159, 169, 173
Bakić-Hayden, Milica	165, 173
Balantič, France	176, 177
Balci, Oguzhan	161
Balil, Edi	164
Bartók, Béla	43, 93, 98
Battenberg, Alexander	162
Battke, Maks	116, 120
Bédollière, Emilio de la	17
Bedrač, Dani	142
Beethoven, Ludvig van	69
Bellini, Vincenzo	10, 11, 20, 28, 31, 36
Bendazzi, Luigia	11
Berg, Alban	98
Berio, Luciano	68, 69, 70, 75, 99
Besana, Davide	34
Bežić, Jerko	98
Bjelić, Dušan	159, 173
Bliss, Arthur	55
Blume, Friedrich	110
Boggio, Pier Carlo	17

Boni, Filippo de	22
Boulez, Pierre	69, 70
Bratoš, Nikša	164
Bravničar, Matija	50, 53, 57, 58
Brecelj, Marko	141
Bregović, Goran	159, 160, 163, 166, 170, 171, 173, 174
Britten, Benjamin	55
Brofferio, Angelo	16, 34
Bruna, Josef	10, 11
Buchanan, Donna	158, 159, 169, 170, 173, 174
Bučevac, Slobodan	164
Budkovič, Cvetko	113, 117, 135
Cage, John	73
Cammarano, Michele	30
Camuri, Pietro	25, 26
Cantù, Ignazio	27, 28, 34
Cary, Tristram	78
Casella, Alfred	78
Catelani, Angelo	16
Cesena, Amédée de	19
Chardin, Teilhard de	88
Chautagne, J. Marc	14
Cipci, Jakov	51, 57, 58
Constantinescu, Delia	164
Cvetko, Ciril	42, 57, 98, 113, 117, 135
Cvetko, Igor	
Černe, Anica	91
Čolović, Ivan	159, 160, 173
Čučnik, Primož	68, 75, 76
Čeranić, Nenad	163
d'Ascia, Giuseppe	14
de'Sivo, Giacinto	17
Deam Tobin, Robert	160, 173
Dedić, Arsen	141
Dimitrov, Darko	164
Dimitrov, Rosen	164
Domicelj, Tomaž	141
Dremelj, Ali	57, 58
Dremelj, Rebeka	166
Druzovič, Hinko	114, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 135, 136
Duhr, Bernhard	21

Dvořák, Antonín Leopold	98
Dylan, Bob	141
Đuranović, Zdravko	164
Eggebrecht, Hans Heinrich	110, 111, 112, 135, 136
Engel, Friedrich	21
Fabbri, Franco	140, 141
Fandakova, Yordanka	163
Féré, Octave	17
Fermani, Simoneo	42
Ferneyhough, Brian	42
Ferravilla, Maria Luisa	35
Flisar, Manja	116, 135
Flotzinger, Rudolf	108, 136
Flynn, George W.	70
Foerster, Anton	113, 114, 115, 119, 121, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 133, 135, 136, 137
Frith, Simon	144
FroebI, Friderik	115
Fuller, Margaret	23
Fürst, Jože	67
Gabrič, Aleš	52, 54
Galdi, David	13
Gallus, Jacobus (gl. tudi Gallus Carniolus, Iacobus)	66, 75, 176, 178
Gandini, Alessandro	16, 24, 25
Gerhard, Anselm	6, 16
Ghillany, Friedrich Wilhelm	24
Ghislanzoni, Antonio	5, 33, 34, 35, 36, 38
Giannias, Giorgos	163
Giannias, Teodora	163
Giatokos, Andreas	164
Gjebrea, Ardit	164
Glière, Reinhold	55
Gligo, Nikša	108
Globokar, Vinko	70, 84, 85, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105
Glock, William	57
Gobec, Mitja	64
Gobec, Radovan	57, 58, 59
Gočeva, Karolina	163, 167

Gogov, Tenyo	162, 165
Goktas, Semsetin	164
Golež Kaučič, Marjetka	98
Golob, Franja	176
Golob, Vlado	51
Gombač, Marija	46
Gordy, Eric	169, 173
Gossett, Philip	6
Gould, Glenn Herbert	75
Grainger, Percy	98
Grajić-Graja, Vladimir	164
Greblo, Patrik	164
Greco, Antonio	14, 17
Gregorčič, Ivan	74
Gregory, Robin	99
Gröbming, Adolf	108, 115, 116, 119, 120, 122, 125, 127, 128, 129, 131, 132, 133, 134, 136
Groznik, Boštjan	164
Gucer, Volkan	164
Gumpert, Matthew	160, 172, 173
Gurlitt, Wilibald	109, 110
Hába, Alois	40
Helfert, Joseph Alexander von	15, 21,
Herman, Bogdana	141
Hila, Adi	164
Hill, George	12
Homer, Milko	108, 136,
Horn, David	140
Hubad, Matej	114, 115, 119, 121, 124, 132, 133, 136
Hubad, Samo	42, 46, 50, 57, 58,
Humar, Marjeta	108, 134, 136,
Hüschén, Heinrich	111, 136
Huseinbegović, Eldin	164
Hvala, Klemen	94
Hybáško, Vojteh	108
Hyenne, Robert	17
Ipson, Douglas L.	21, 22, 23, 24, 27, 28, 29
Jacobshagen, Arnold	6
Jahović, Emina	163, 166
Janáček, Leoš	98
Janović, Nikola	172, 173
Jansen, Stef	161, 170, 172, 173

Janžekovič, Janez	175, 177
Jara, Víctor	141
Jarc, Miran	91
Jeleva, Rumiana	163
Jensen, Luke	33
Jež, Jakob	63, 64, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76
Joksimović, Željko	163, 164, 166, 174
Jovanović, Ratko	164
Jug, Slavko	67
Jusić, Ibrica	141
Juvančič, Katarina	142, 143
Kagel, Mauricio	65, 78, 99
Kalember, Vlado	164
Kardelj, Edvard	50
Karr, Alphonse	9, 17
Kasamov, Nencho	162, 170
Kasamov, Viktor	164, 170
Kavaja, Sara	162
Kelemen, Milko	98
Kimovec, Franc	108, 136
Kiossev, Alexander	159, 170, 172, 173
Klemenčič, Ivan	98, 108, 136
Klinar, Miha	67
Klobčar, Marija	98, 139, 140, 182
Kluppelholz, Werner	99
Knobl, Pavel	66
Kocbek, Edvard	66, 72
Kogoj, Marij	64, 66, 73
Kokole, Metoda	113, 136
Komel, Emil	117, 119, 120, 122, 126, 127, 130, 133, 136
Koprov, Grigor	164
Kos, Božidar	77, 78, 79, 80, 82, 84, 85
Kos, Koraljka	98
Koter, Darja	113, 136
Kovačič, Jani	140, 141, 142, 154
Kovačič, Goran	164
Kozina, Marjan	51, 53, 54, 55, 57, 58, 60
Kozina, Pavel	115, 119, 120, 122, 125, 129, 131, 132, 133, 136, 137
König, Wolfgang	99
Krajnc, Matej	142
Kralj, Mateja	50

Kramolc, Luka	117, 119, 121, 123, 126, 129, 131, 132, 133
Krek, Uroš	46, 57, 58, 98
Kremžar, Marko	176, 178
Krevh, Franci	108, 136
Kuhač, Franjo	98
Kuhn, Helmuth	78
Kumer, Zmaga	108, 136,
Kuret, Primož	14, 50, 51, 88, 99, 113, 116, 137
Laing, Dave	140
Lajovic, Uroš	46
Lance, Adolphus	18
Laušević, Mirjana	158, 173,
Lebič, Lojze	68, 70, 72, 73, 74, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95
Jahić-Živojinović, Fahreta (Lepa Brena)	168
Leskovic, Bogo	53, 57, 58
Ligeti, György	65, 69, 78
Linhart, Anton Tomaž	66
Lipovšek, Marjan	54, 57, 58, 183
Livni, Eran	162, 169, 173
Lojo, Lejla	164
Loparnik, Borut	67, 72, 73
Lumani, Ilda	164
Maatko, Alesh	164
Mahkota, Karel	56
Malinova, Vesna	164
Marianis, Angelo	33, 34
Marica, Marco	8
Marickov, Kiril	164
Marković, Aleksandra	159, 160, 173
Marković, Boban	159
Martin, George	21
Martini, Luigi	36
Marx, Karl	21
Massari, Giuseppe	29, 37
Mašek, Kamilo	113, 114, 136
Matek, Leon	142
Matičetov, Milko	98
Meal, Richard	78
Menart, Boštjan	164
Menart, Janez	66, 72
Mercadantes, Saverio	31, 36

Mercina, Ivan	115, 118, 119, 136
Merhar, Boris	98
Merlin, Dino	163, 166, 168
Meyerbeer, Giacomo	20, 36
Middenway, Ralph	84
Middleton, Richard	140, 149
Mihelčič, Pavel	94
Mijatović, Brana	169, 173
Mirk, Vasilij	116, 117, 119, 120, 122, 126, 128, 130, 132, 133, 136
Mishkova, Diana	172, 173
Mitchell, Joni	141
Močnik, Rastko	172, 173
Mokranjac, Stevan	98
Montemorra Marvin, Roberta	8
Monti, Maurizio	27
Mossa, Carlo Matteo	30
Mujagić, Samir	164
Mumajesi, Flori	164
Muraro, Catalin	164
Murn, Josip	66, 72
Nagode, Aleš	108, 137
Narat, Boštjan	145, 146, 156
Nedvėd, Anton	113, 114, 119, 121, 123, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 133
Neffat, Anton	50
Negro-Hrast, Ivanka	116, 119, 120, 122, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 136
Nemec Novak, Jasna	50
Nicolais, Otto	24
Nikolaidis, Nikos	164
Nono, Luigi	69
Novković, Boris	164
Novšak, Eva	64
O'Loughlin, Niall	88, 99
Oliver, Paul	140
Omerzel-Mirit, Mira	108, 137
Opačić, Bane	164
Orlandi, Andrea	17
Osana, Josip	175, 177
Osana, Jože (gl. tudi José)	175, 176, 178
Osredkar, Tadeja	66
Osterc, Slavko	40, 41, 42, 46, 50, 79, 84

Pahor, Karol	98
Papadopoulos, Kyriakis	164
Paparizou, Helena	166
Parker, Roger	6, 22, 32, 33, 34, 36
Pauls, Birgit	6
Pengov, Tomaž	141, 142
Percl, Ivica	141
Perretti, Antonio	15
Petrović, Radmila	101
Petrović, Tanja	161, 173
Pettan, Svanibor	170, 173
Phillips-Matz, Mary Jane	20
Pirc, Vanja	145
Pij IX (gl. Pius IX.)	15, 16, 21, 22
Pojuzina, Vladimir	162
Polič, Mirko	50
Pompe, Gregor	64, 65, 68, 73, 74
Popi, Eno	164
Popov, Sasho	162
Potrč, Jože	51
Prokofjev, Sergej (gl. Prokofiev)	55
Pugachev, Emelian	52
Radetz, Johann Josef Wenzel Radetzky von	21, 22, 23
Radkova-Aleksandrova, Daniela	159
Radkova-Traikova, Ludmila	159
Ravnik, Janko	175, 177
Raykoff, Ivan	160, 173
Redžepova, Esma	170
Reumont, Alfred	13, 19
Ribizel, Tjaša	85
Rice, Timothy	155
Richard, Giulio	8, 14
Riemann, Hugo	116
Righetti, Carlo	10
Risteska, Elena	166
Rojko, Uroš	94
Rossini, Gioachino	11, 17
Rotar Pance, Branka	114, 137
Rothacker, Erich	109, 110
Rouvas, Sakis	163, 167
Rudolf, Branko	67
Rusev, Tončo	164

Ruskin, Jesse D.	155
Rutherford, Susan	25, 26, 28
Sadie, Stanley	65
Salmič Kovačič, Karmen	40, 41, 46
Sancin, Dušan	108, 137
Sanguinetti, Eduardo	70
Santis, Mila de	68
Santoro, Marco	141, 142, 143, 156
Savelli, Julijo	176, 178
Savoia, Vittorio Emanuele Maria Alberto Eugenio Ferdinando Tommaso di (Vittorio Emanuele II.)	7, 8, 9, 10, 12, 14, 17, 18, 19, 20, 38
Savić, Obrad	159, 173
Sawall, Michael	8, 10, 13, 20, 29, 36
Scarsellini, Angelo	36
Schnebel, Dieter	65, 69
Schönberg, Arnold	42, 69
Schönhals, Carl von	16
Schwitters, Kurt	65, 69
Seeger, Pete	141
Senegačnik, Brane	91
Sert, Mehmet Emin	164
Seta, Fabrizio della	8
Sharp, Cecil	98
Shepherd, John	140
Shuker, Roy	144
Siganos, Terry	164
Silverman, Carol	160, 174
Simonin, Louis	17, 18
Sivec, Jože	108, 136
Slavenski, Josip	98
Slomšek, Anton Martin	113
Small, Christopher	140, 144
Smart, Mary Ann	6
Smolar, Adi	142, 143, 144, 149, 150, 151, 153, 154, 156
Sojer, Dragica	66, 67
Solaroli, Marco	141, 143, 156
Sormani Moretti, Federico	16
Stefanija, Leon	84
Stele, France	175, 177
Stockhausen, Karlheinz	69, 99
Stokes, Martin	159, 174
Story, William Wetmore	19

Strajnar, Julijan	98
Stravinski (gl. tudi Stravinsky), Igor	93
Strniša, Gregor	91
Sugarman, Jane	169, 174
Suk, Josef	40
Šetinc, Janko	42
Šijanec, Drago Mario	50
Šivic, Pavel	57, 58
Šivic, Urša	98
Škerjanc, Lucijan Marija	40, 49, 50, 54, 55, 57, 58, 59, 60, 61, 108, 117, 119, 120, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 132, 133, 137, 175, 177
Šramel Vučina, Urška	50
Štamcar, Miha	141
Štibernik, Martin	164
Švara, Danilo	50, 57, 98
Tagg, Philip	144
Tahourdin, Peter Richard	78
Talich, Václav	40
Tatulović, Darko	164
Taufer, Veno	90
Terseglav, Marko	98
Testa, Jeronimo	28
Todorova, Maria	158, 165, 174
Toelle, Jutta	11
Tomc, Matija	117, 119, 121, 123, 126, 129, 131, 132, 133, 136
Tomić, Đorđe	160, 174
Trost, Anton	175, 177
Trstenjak, Anton	175, 177
Tucaković, Marina	164
Ukmar, Vilko	175, 177
Varga, Silvije	164
Vasilkovski-Ocko, Jordančo	164
Vatovec, Marko	67
Vaughan Williams, Ralph	98
Velinov, Plamen	164
Venier, Matej	50
Verdi, Giuseppe	5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32,

	33, 34, 36, 37, 38
Vidali-Žebre, Ksenija	46
Vidić Rasmussen, Ljerka	169, 173
Viktorovich Koval, Mario	52
Villanis, Angelo	11
Vissi, Anna	163, 166
Vlaović, Milana	164
Vodopivec, Marjan	57, 58, 59
Vodušek, Valens	54, 57, 58, 98
Vospernik, Hedvika	108, 137
Vrbančič, Ivan	108, 137
Vrčon, Robert	98
Vremšak, Samo	64
Vukdragović, Mihailo	98
Wagner, Richard	6, 13, 36, 65, 69
Walker, Frank	34
Walsham, Geoff	155, 156
Walter, Michael	6, 14, 36
Warnaby, John	99
Webern, Anton	73, 98
Weiss, Jernej	113, 114, 137
Wicke, Peter	140
Wikluh, Sky	163, 168
Williams, William	12, 19
Winkler Kuret, Lučka	113, 115, 116, 137
Wolf, Hugo	72, 73
Wolkenstein, Oswald von	67
Zidar, Pavle	67
Zini, Luigi	19
Žagar, Tanja	163, 167
Žebre, Demetrij	39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 50
Žebre, Zdenka	46
Žganec, Vinko	98
Žgavec, Mirjam	70, 71, 73

Avtorji • Contributors

Katarina BOGUNOVIĆ HOČEVAR (Katarina.BogunovicHocevar@ff.uni-lj.si) je docentka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Poučuje predmete glasbene teorije in zgodovine glasbe. Leta 2009 je na istem oddelku doktorirala s tezo »Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika«. V svojem raziskovalnem delu se posveča glasbi 19. in 20. stoletja, zgodovini slovenske glasbe ter glasbenoestetskim vprašanjem. Svoje znanstvene prispevke objavlja v domačih in tujih znanstvenih revijah. V slovenski glasbeni prostor se z objavami vključuje poldrugo desetletje. Strokovno je sodelovala z vsemi osrednjimi slovenskimi glasbenimi ustanovami.

Katarina BOGUNOVIĆ HOČEVAR (Katarina.BogunovicHocevar@ff.uni-lj.si) is an assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where she teaches subjects in the field of music theory and music history. In 2009, she received her doctorate from the same faculty with the thesis "Echoes of European Tendencies in the Creativity of Janko Ravnik". In her research work, she focuses on music of the 19th and 20th centuries, the history of Slovenian music, and musical-aesthetic questions. Her scholarly articles have been published in Slovenian and foreign scholarly reviews, and she has been active as a writer in the Slovenian music scene for more than a decade and a half. She has collaborated professionally with all the main Slovenian music institutions.

Jelena GRAZIO (jelenagrazio@gmail.com) je po končanem študiju muzikologije in slavistike leta 2011 vpisala podiplomski študij na oddelku za Muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. V okviru doktorske disertacije raziskuje slovensko glasbeno strokovno izrazje v učbenikih. V preteklosti je sodelovala pri organiziranju glasbenega programa in pisanju spremnih besedil programskih knjižic na Dubrovniških poletnih igrah. Trenutno je zaposlena kot novinarka in članica uredniškega odbora revije Glasna (revija Zveze Glasbene *mladine Slovenije*) ter kot dokumentalist za katalogizacijo posnetkov klasične glasbe v digitalnem arhivu RTV Slovenija.

Jelena GRAZIO (jelenagrazio@gmail.com) has, upon the completion of the study of musicology and Slavic studies, enrolled in the PhD program at the Department of Musicology of the Faculty of Arts in Ljubljana. As part of her PhD thesis she has been researching Slovene technical musical terminology in textbooks. In the past, she has taken part in organizing musical programs and writing program books at the Dubrovnik Summer Festival. Presently, she is working as a journalist and member of the editorial board of Glasna magazine (the journal of Zveza Glasbene mladine Slovenije) and as a documentalist cataloguing the recordings of classical music in the digital archive of RTV Slovenia.

Ana HOFMAN (ahofman@zrc-sazu.si), etnomuzikologinja, je znanstvena sodelavka na Sekciji za interdisciplinarno raziskovanje ZRC SAZU in predavateljica na Fakulteti za humanistiko Univerze v Novi Gorici. Področja njenega dela so glasba v socialističnih in

postsocialističnih družbah (sa poudarkom na nekdanjo Jugoslavijo), glasba v obmejnih in konfliktnih območjih, glasba in spomin, aplikativna etnomuzikologija. Je objavila več člankov v domačih in mednarodnih revijah, poglavja znansvenih monografij ter knjigo *Gender Politics and Folklore Performance in Serbia* (Balkan Studies Library, Brill Publishing, 2011). Trenutno je gostujoča raziskovalka na Centru za jugovzhodne študije Univerze v Gradcu, Avstrija.

Ana HOFMAN (ahofman@zrc-sazu.si), ethnomusicologist, is a scientific collaborator of the Interdisciplinary Research Section of the ZRC SAZU and lecturer at the Faculty of Humanistic Studies of Nova Gorica University. Areas of her research include music in socialist and post-socialist societies (especially in former Yugoslavia), music of border areas and music of those of conflict, music and memory, applicative ethnomusicology. She has published numerous articles in domestic and international periodicals, chapters in scholarly monographs as well as *Gender Politics and Folklore Performance in Serbia* (Balkan Studies Library, Brill Publishing, 2011). For the time being, she is visiting researcher at the Centre for South-Eastern Studies of the Graz University in Austria.

Teja KLOBČAR (teja.klobcar@gmail.com), doktorska študentka na Oddelku za muzikologijo FF Univerze v Ljubljani, pripravlja disertacijo na temo *Sodobno kantavtorstvo na Slovenskem med domenama ljudske in popularne glasbe*. Od leta 2012 je asistentka za etnomuzikologijo, od leta 2013 pa tajnica KED Folk Slovenija.

Teja KLOBČAR (teja.klobcar@gmail.com), doctoral student at the Department for Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, currently working on a dissertation entitled *Contemporary Singing-Songwriting in Slovenia between Folk and Popular Music Domains*. Assistant for ethnomusicology since 2012, secretary at KED Folk Slovenija since 2013.

Niall O'LOUGHLIN (N.Oloughlin@lboro.ac.uk) je britanski muzikolog, ki je študiral na univerzah v Edinburgu in Leicesteru, kjer je tudi doktoriral. Dolga leta je predaval na univerzi v Loughboroughu ter raziskoval glasbo, ki je še posebej povezana s Slovenijo. Pisal je gesla o slovenskih skladateljih za *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ter članke o slovenski tematiki za *Muzikološki zbornik*, *The Musical Times*, *Tempo*, *Musica-Realtà*, *Zvuk* in *De musica disserenda*. Zadnjih 25 let sodeluje na muzikoloških simpozijih v okviru Slovenskih glasbenih dni; mnogi referati obdelujejo slovenske skladatelje in so bili v razširjeni obliki objavljeni v seriji simpozijških poročil. Večkrat je za RTV Slovenijo in radio dajal intervjuje o slovenski glasbi. Njegovo knjigo *Novejša glasba v Sloveniji* je leta 2000 izdala Slovenska matica v Ljubljani. Za svoje delo ona področju slovenske glasbe je leta 1978 prejel memorialno nagrado Donalda Toveya, ki jo podeljuje Univerza v Oxfordu, medtem ko ga je junija 2007 SAZU izvolila za svojega dopisnega člana.

Niall O'LOUGHLIN (N.Oloughlin@lboro.ac.uk) is a British musicologist who has studied at the Universities of Edinburgh and Leicester, where he received his doctorate. For many years he has lectured at Loughborough University, with his research closely involved with the music of Slovenia. He has written articles on Slovene composers for

The New Grove Dictionary of Music and Musicians and on Slovene topics for the journals *Muzikološki zbornik*, *The Musical Times*, *Tempo*, *Musica-Realtà*, *Zvuk* and *De musica disserenda*. Over the last twenty five years he has given papers at the musicological symposiums of Slovenski glasbeni dnevi in Ljubljana, many of them on Slovene composers, and published in expanded form in the series of books of the proceedings. On a number of occasions he has been interviewed on Slovenian Television and Radio on Slovene music. His book *Novejša glasba v Sloveniji* was published by Slovenska matica in Ljubljana in 2000. For his work on Slovenian music he was awarded the Donald Tovey Memorial Prize of the University of Oxford in 1978 and in June 2007 was elected a Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si) je študirala muzikologijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, kjer je leta 2009 diplomirala; istega leta se je zaposlila kot mlada raziskovalka na Oddelku za muzikologijo. Marca 2013 pa je uspešno zagovarjala doktorsko disertacijo z naslovom *Glasbena praksa v Ljubljani v letih 1945–1963*.

Kot predavateljica je aktivno sodelovala na več simpozijih, med njimi so Glasba in referenčni sistemi, Kultura v času druge svetovne vojne (1939–1945), Življenje in delo Marijana Lipovška, Simpozij Peter Lipar, in objavila nekaj znanstvenih člankov, na primer *Surrealizem v ustvarjalnosti Vinka Globokarja: na primeru skladbe Zlom, Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana: 1953–1963*, *RTV Slovenia Symphony Orchestra's management from 1955 to 1963* ter druge.

Je članica Muzikološkega društva in društva Richard Wagner Ljubljana. Od leta 2011 kot asistentka uredništva sodeluje pri osrednji slovenski muzikološki publikaciji *Muzikološki zbornik*, ki neprekinjeno izhaja že od leta 1965 ter deluje tudi kot zborovodkinja Študentskega pevskega zbora Filozofske fakultete, že od njegove ustanovitve.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si) took a degree in musicology from the Faculty of Arts, University of Ljubljana, in 2009, and from that year onwards has worked as an assistant researcher at the Department of Musicology. In March 2013 she obtained her doctorate with a thesis titled *Musical Practice in Ljubljana from 1945 to 1963*.

She has given papers at various symposia, such as Music and Referential Systems, Culture during WW II (1939–1945), Life and Work of Marijan Lipovšek, the Peter Lipar Symposium, Tradition and Inspiration, and has published a number of articles, including *Surrealism in Vinko Globokar's Oeuvre: taking Zlom as an example*, *Concert Performance of the Ljubljana Festival: 1953–1963*, and *RTV Slovenia Symphony Orchestra's Management from 1955–1963*.

She is member of the Slovene Musicological Society and the Richard Wagner Society in Ljubljana. Since 2011 she is Assistant Editor of *Muzikološki zbornik/Musicological Annual* (founded in 1965) and choir leader of the Faculty of Arts Students Choir.

Karmen SALMIČ KOVAČIČ (karmen.salmic@um.si) je po končani gimnaziji in srednji glasbeni šoli v Ljubljani nadaljevala študij na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani in leta 1990 diplomirala iz muzikologije. Leta 2007 je na isti fakulteti zaključila magistrski študij na temo *Orkestralni opus Demetrija Žebre*. V letih 1991–1997 je bila asistentka za zgodovino glasbe na Pedagoški fakulteti v Mariboru, od leta 1997

pa je zaposlena kot bibliotekarka – strokovna referentka za Glasbeno in filmsko zbirko v Univerzitetni knjižnici Maribor. Njeno muzikološko delo je usmerjeno v raziskovanje glasbenega modernizma in orkestralne glasbe v prvi polovici 20. stoletja.

Karmen SALMIČ KOVAČIČ (karmen.salmic@um.si), after attending the Brežice Grammar School and the Ljubljana Music High School, studied musicology at the Department of Musicology, Faculty of arts, in Ljubljana, where she took her diploma (1990) and master's degree (2007), with a thesis entitled *The Orchestral Output of Demetrij Žebre*. From 1991 to 1997, she served as a music history assistant at the Pedagogical Faculty in Maribor. Since 1997, she has worked as a subject librarian at the Music and Film Department of the University of Maribor Library. Her research is focused on musical modernism and orchestral music of the first half of the 20th century.

Larisa VRHUNC (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si) je na Akademiji za glasbo v Ljubljani diplomirala iz glasbene pedagogike in kompozicije (1993). Podiplomski študij kompozicije je zaključila najprej na Glasbenem konservatoriju v Ženevi in nato še na Nacionalnem visokem konservatoriju za glasbo in ples v Lyonu, specializacijo pa je opravila tudi na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Med letoma 1995 in 1998 je delovala kot asistentka na Akademiji za glasbo, od leta 2000 pa predava na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, trenutno kot izredna profesorica za področje teorije glasbe. Za svoje skladbe je prejela več pomembnih nagrad in priznanj (*Nagrada Prešernovega sklada 2003*), v zadnjem času pa se posveča tudi proučevanju oblikoslovja in glasbenega stavka v novejši glasbi.

Larisa VRHUNC (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si) graduated from the Academy of Music in Ljubljana in music education and composition (1993), and obtained her postgraduate degree in composition from the Conservatory of Music in Geneva, the National Superior Conservatory of Music and Danse in Lyon and the Academy of Music in Ljubljana. Between 1995 and 1998 she was instructor at the Academy of Music in Ljubljana, and since 2000 she has been lecturing at the Department of Musicology of the Ljubljana Faculty of Arts, currently as associate professor in the field of music theory. She has received a number of notable awards and acknowledgments for her compositions (*Prešeren Fund Award 2003*), in recent years devoting her time also to the research of forms in music and compositional techniques in contemporary music.

Michael WALTER (michael.walter@uni-graz.at) je študiral muzikologijo v Marburgu in Giessnu. Po opravljeni disertaciji (1985) je bil postdoktorski raziskovalec (DFG) na univerzi v Siegnu in docent na oddelku za historično antropologijo univerze v Stuttgartu. Po habilitaciji (1993) je predaval na univerzah v Bochumu in Bayreuthu. Od 2001 je profesor muzikologije na graški univerzi in je tudi predaval na univerzah v Salzburgu, Innsbrucku in Ljubljani. Uredil je in bil sourednik številnih knjižnih izdaj, in je avtor vrste monografij: *Osnove srednjeveške glasbe. Spisi – čas – proctor* (1994), *Hitler v operi. Nemško glasbeno življenje 1919–1945* (1995/2000), *»Opera je norišnica«*. *Socialna zgodovina opere v 19. stoletju* (1997), *Richard Strauss in njegov čas* (2000), *Haydnove simfonije. Glasbeni vodič* (2007). Objavil je mnogo člankov in knjižnih prispevkov s področja zgodovine srednjega veka, operne zgodovine, klasične glasbe, glasbe R. Straussa

ter glasbe in glasbenega življenja v prvi polovici 20. stoletja. Trenutno pripravlja knjigo o socialni zgodovini opere od 17. do 20. stoletja.

Michael WALTER (michael.walter@uni-graz.at) studied musicology at the universities of Marburg and Giessen. After the completion of his dissertation (1985) he was postdoctoral research scholar (DFG) at the University of Siegen and assistant professor at the department of historical anthropology of the University of Stuttgart. After his habilitation (1993) he taught at the universities of Bochum and Bayreuth. Since 2001 he is professor of musicology at the University of Graz and has also taught at the Universities of Salzburg, Innsbruck and Ljubljana. He has edited and co-edited several books and is author of *Grundlagen der Musik des Mittelalters. Schrift – Zeit – Raum* (1994), *Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919-1945* (1995/2000), »Die Oper ist ein Irrenhaus«. *Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert* (1997), *Richard Strauss und seine Zeit* (2000), *Haydns Sinfonien. Ein musikalischer Werkführer* (2007). He has also published numerous articles and book contributions on the music history of the Middle Ages, the history of opera, classical music, Richard Strauss, and on music and musical life in the first half of the twentieth century. Currently he is working on a book on the social history of opera from the 17th to the 20th centuries.

