

UR. JERNEJ WEISS

**KONSERVATORIJI:
PROFESIONALIZACIJA
IN SPECIALIZACIJA
GLASBENEGA DELA**

**CONSERVATORIES:
PROFESSIONALISATION
AND SPECIALISATION
OF MUSICAL ACTIVITY**

musicologica
studia

studia musicologica
labacensia
ISSN 2536-2445

Izid monografije so podprli



Mestna občina
Ljubljana

LJUBLJANA
Zmagovalka 2016



ZELENA
PRESTOLNICA EVROPE



Organizacija Združenih
narodov za izobraževanje,
znanost in kulturo

LJUBLJANA:
MESTO/CITY
OF/LITERA-
TURE...

Unescovo
kreativno mesto
od 2015



REPUBLIKA SLOVENIJA
MINISTRSTVO ZA KULTURO

konservatoriji: profesionalizacija
in specializacija glasbenega dela

*conservatories: professionalisation
and specialisation of musical
activity*

ur. Jernej Weiss



2020

Znanstvena monografija z mednarodno udeležbo
Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela
– *The conservatories: professionalisation and specialisation of musical activity*
Uredil Jernej Weiss

Studia musicologica Labacensia, 4 (ISSN 2536-2445)
Glavni urednik • Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)
Odgovorni urednik • Jonatan Vinkler (Koper)
Tehnična urednica • Rebeka Glasenčnik (Maribor)
Uredniški odbor • Matjaž Barbo (Ljubljana), Primož Kuret (Ljubljana), Helmut Loos (Leipzig),
Lubomír Spurný (Brno), Michael Walter (Graz), Jernej Weiss (Ljubljana/Maribor)

Recenzenta • Igor Grdina, Leon Stefanija

Oblikovanje in prelom • Jonatan Vinkler in študenti predmeta Priprava besedila za tisk v študijskem letu 2019/20
(Univerza na Primorskem, Fakulteta za humanistične študije): Gregor Benčina, Teja Breznik, Anika Černigoj,
Anja Kolar, Tinkara Nared, Lan Rahne, Ana Rihar, Jasmina Selmanović, Meta Stergar, Enea Vukelić, Marjeta Zgonc

Prevod • Amidas d. o. o.
Jezikovni pregled (slovensko besedilo) • Jernej Weiss

Izdali in založili
Založba Univerze na Primorskem (zanjo: prof. dr. Klavdija Kutnar, rektorica)
Titov trg 4, SI-6000 Koper
Glavni urednik • Jonatan Vinkler
Vodja založbe • Alen Ježovnik
Festival Ljubljana (zanj: Darko Brlek, direktor)
Trg francoske revolucije 1, SI-1000 Ljubljana

Koper, Ljubljana 2020

ISBN 978-961-7055-86-3 (spletna izdaja: pdf)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-86-3.pdf>
ISBN 978-961-7055-87-0 (spletna izdaja: html)
<http://www.hippocampus.si/ISBN/978-961-7055-87-0/index.html>
ISBN 978-961-7055-88-7 (tiskana izdaja)
Naklada tiskane izdaje: 200 izvodov (tiskovina ni namenjena prodaji)
DOI: <https://doi.org/10.26493/978-961-7055-86-3>

© 2020 Festival Ljubljana



Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=303515648
ISBN 978-961-7055-86-3 (pdf)
ISBN 978-961-7055-87-0 (html)

Vsebina

Contents

- Jernej Weiss*
- 9 **The Role of Conservatories
in the Process of the Professionalisation and Specialisation
of Musical Activity**
- Jernej Weiss*
- 13 **Konservatoriji v procesu
profesionalizacije in specializacije glasbenega dela**
- 17 **The functioning of music conservatories in Europe
before and between the two world wars**
***Delovanje konservatorijev pred in med obema vojnama
v evropskem glasbenem prostoru***
- Hartmut Krones*
- 19 **Paris (1784/1796) – Prag (1808/1811) – Wien (1812/1817):
Zur frühen Entwicklung musikpädagogischer Konzepte**
- Helmut Loos*
- 39 **Das Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig in der Zeit
nach dem Ersten Weltkrieg**
- Peter Andraschke*
- 51 **Alte und Neue Musik in Praxis und Lehre an der Universität
und Musikhochschule in Freiburg im Breisgau**

- Jana Lengová*
 59 **Das Konservatorium in Bratislava und die ersten drei Jahrzehnte seiner Tätigkeit (1919–1949): Persönlichkeiten, Struktur, Bedeutung**
- Luba Kijanovska, Zoryiana Lastovecka*
 75 **Musikausbildung im Post-Habsburger Raum (am Beispiel der Musikinstitutionen in Lviv/Lemberg)**
- Niall O’Loughlin*
 87 **In the Shadow of Parry, Stanford and Mackenzie: Musical Composition studies in the principal London Conservatories from 1918 to 1945**
- Wolfgang Marx*
 105 **Irish Conservatories during the Inter-War Period**
- Jacques Amblard*
 123 **The role of the Conservatoire de Paris in Messiaen’s development as a composer**
- Antigona Rădulescu*
 133 **Towards a Genuine University Status: the National University of Music Bucharest between the Two World Wars (1918–1940)**
- Danutė Petrauskaitė*
 143 **From courses to a conservatoire: Issues of musical education Institutionalisation in Lithuania (1919 to 1949)**
- Vita Gruodytė*
 159 **The Visions of Lithuanian Musical Education**
- 171 The development of post-secondary and higher music education between the two world wars in Slovenia**
Razvoj višjega in visokega glasbenega šolstva med obema svetovnima vojnama na Slovenskem
- Jernej Weiss*
 173 **The Establishment of the Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana in the Context of the Construction of Central National Musical Institutions**
- Luisa Antoni*
 189 **Trst, Gorica in Istra: glasbena prepletanja**
- Branka Rotar Pance*
 209 **Pouk na konservatoriju od ustanovitve do formiranja Glasbene akademije (1919–1939)**

- Tina Bohak Adam*
235 Julij Betetto in njegova vloga v upravnem in pedagoškem ustroju ljubljanskega konservatorija
- Marjana Vajngerl*
249 Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski pedagogiki
- Maruša Zupančič*
265 Bohemian Violinists in Ljubljana: Jan Šlais's Contribution to Ljubljana's Violin School
- Ivan Florjanc*
297 Didaktični glasbeno-teoretski in kompozicijski prispevek Slavka Osterca v času učiteljevanja na Konservatoriju in Glasbeni akademiji v Ljubljani
- Primož Kuret*
323 Polemika o ljubljanski kompozicijski šoli
- Darja Koter*
331 Proces ustanavljanja in prva leta delovanja Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)
- 353 Higher music education among the southern Slavs after 1918**
Visoko glasbeno šolstvo po letu 1918 v južnoslovenskem glasbenem prostoru
- Nada Bezić*
355 Konservatorij Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu in konservatorij Glasbene matice v Ljubljani – primerjava
- Lana Šehović-Paćuka*
369 Socio-political discourses of the development of music education in Bosnia and Herzegovina before and between the two world wars
- Ivana Medić*
383 Beginnings of the Piano Department at the Belgrade Music Academy
- 401 Povzetki
- 421 Summaries
- 441 Avtorji
- 451 Contributors
- 461 Imensko kazalo/Index



The Role of Conservatories in the Process of the Professionalisation and Specialisation of Musical Activity

Jernej Weiss
University of Ljubljana / University of Maribor

The purpose of this monograph is to reflect on the conceptual, organisational and substantive aspects of music education in Central Europe and among the southern Slavs in the light of general and ethnically specific trends in musical development after 1918, with a particular focus on the circulation of knowledge and institutions providing public music education. The primary focus of research interest in this fourth monograph in the *Studia musicologica Labacensia* collection, entitled *The conservatories: professionalisation and specialisation of musical activity: On the centenary of the founding of the Ljubljana Conservatory and the 80th anniversary of the Music Academy in Ljubljana*, is the activity of the Conservatory in Ljubljana, founded in 1919, and its successor the Music Academy, founded two decades later, and of similar musical institutions in Europe before and between the two world wars.

The papers in the monograph are divided into three thematic groups. The first group (*The functioning of music conservatories in Europe before and between the two world wars*) looks at some important milestones in the development of conservatories before and after the First World War, with a primary focus on the development of higher music education in the light of the societal changes that took place in the interwar period. It also considers degrees of institutionalisation and state control and examines pedagogical approaches and the concert repertoire of conservatory productions.

The second group (*The development of post-secondary and higher music education between the two world wars in Slovenia*) devotes particular attention to institutions providing higher music education in Slovenia in this period and their role in the development of individual subject fields. It also examines pedagogical concepts and approaches to teaching and the institutional changes that saw the Conservatory become the Music Academy.

The third group (*Higher music education among the southern Slavs after 1918*) focuses its attention on connections or differences within the “new” higher education area encompassing the lands of the southern Slavs and examines teaching methods within individual music disciplines.

The end of 1918 was one of the key turning points in the recent history of Europe. The period was marked by the political transformation of Europe and the emergence of a number of new states. For Slovenes, too, this period was of historic importance at multiple levels. The break with the old monarchy was symbolically illustrated by the events surrounding the final concert of the “German” Philharmonic Society at the *Tonhalle* (today the home of the Slovenian Philharmonic) on 25 October 1918. Three days later, the constituent assembly of the National Council, the body that was to lead the Slovenes into the new era, took place just across the square in the palace of the provincial government, today the seat of the University of Ljubljana. Then, on 29 October 1918, at a vast gathering in Congress Square, the Slovenes bade farewell to the disintegrating monarchy to which they had belonged for more than 600 years, and, together with the Croats and Serbs, formed a new State of the South Slavs, which became the kingdom of Serbs, Croats and Slovenes on 1 December of the same year.

The end of ties with the Habsburgs and the resulting new geographical, political, economic, cultural and linguistic environment also had a significant impact on the organisation and functioning of Slovene cultural and academic institutions. The changed conditions after the end of the First World War accelerated the institutionalisation of cultural and academic interests on a national footing. In the years immediately following the Great War, Slovenia’s capital gained several long-awaited professional academic and cultural institutions of key national importance, including a university, a national theatre and a conservatory of music. For Slovenes, these represented a decisive step into the circle of culturally developed nations.

September 2019 marks the centenary of the founding of the Conservatory of the Glasbena Matica music society in Ljubljana. The establishment of the Conservatory, which was nationalised in 1926 and reorganised as the

Music Academy in 1939, has historic significance for Slovene musical culture. Its founding was the fruit of long years of efforts by Slovenes to raise the level of music education in Ljubljana, the heart of the nation.

These efforts were revived after the Great War by a man who was undoubtedly one of the most influential musicians of that period in Slovenia: Matej Hubad, the concert director of the Glasbena Matica and later director of the Conservatory. He believed that the numbers enrolled at the Glasbena Matica school and the existing teaching staff already met the necessary conditions to raise the school to a higher level, and began discussions to this end with the newly appointed Provincial Government for Slovenia. His ambitious plan was for the Conservatory to become a gathering place for all Yugoslavs. “*The Conservatory should be a cultural temple of the musical, operatic and dramatic arts,*” wrote Hubad. He saw this as a necessary condition for establishing Yugoslav culture as the equal of others, “*able to compete with the cultural nations of the world.*”¹ The aim was to raise music education to a higher level capable of satisfying the new state’s needs with regard to the development of musical creativity.² The Glasbena Matica unquestionably played a central role in the early years of the Conservatory’s existence, providing significant financial support for its activities, as well as personnel.

The purpose of music education at the Conservatory in Ljubljana was the same as elsewhere in Europe: to provide the necessary foundations for professional musical activity through adequate vocal, instrumental and theoretical training for music teachers, concert and opera singers, opera and concert conductors, and orchestral musicians. Its activities after the First World War accelerated the professionalisation and specialisation of Slovene musical life. The Conservatory was established along the lines of those in Prague and Vienna, while its management also took as a model the activities of the Zagreb Conservatory – founded three years earlier and the first conservatory in any of the southern Slav nations.

Owing to the great interest from pupils, the lack of suitably qualified teachers was a major difficulty right from the start. Distinguished composers and performers who had themselves studied at some of the most important educational institutions abroad were appointed to the teaching staff. They included: Janko Ravnik, Josip Vedral and Jan Šlais (all three of them

1 Matej Hubad, “Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani” [The Yugoslav Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana]. *Učiteljski tovariš* 59, no. 35 (27 August 1919), 1.

2 Ibid.

graduates of the State Conservatory in Prague) and, a little later, Julij Betetto, Dana Kobler, Karel Jeraj and Lucijan Marija Škerjanc, among others. Despite the initial difficulties, they succeeded – with great enthusiasm – in training the first generation of Slovene musicians to be educated in their home country, who went on to occupy some of the most responsible positions in the musical life of the nation. Among the first to complete their studies at the Conservatory in Ljubljana were the violinist Karlo Rupel, the voice teacher Angela Trost and the composers Pavel Šivic, Marijan Lipovšek and Franc Šturm, along with numerous other superlative artists such as Anton Dermota, who was for many years the *primo uomo* at the Vienna State Opera.

Thanks to their efforts, in as early as the 1920s awareness began to grow of the need to modernise the Conservatory, expand music education to the postgraduate level and introduce various academic disciplines. Josp Mantuani, one of the first teachers at the Conservatory and the father of Slovene musicology, was already making efforts to establish an independent Department of Musicology in 1922, but was unfortunately unable to realise his plans. Following nationalisation, the Conservatory's management lobbied with increasing intensity to obtain the status of a higher education institution. After lengthy negotiations with the highest authorities in Belgrade, this ambition was eventually realised in 1939 with the establishment of the Music Academy in Ljubljana (today's Ljubljana Academy of Music).

The establishment of the Conservatory in itself represented a first important contact with contemporary pedagogical achievements in other countries at the higher levels of music education. Despite its modest financial and material conditions and lack of staff, the Conservatory achieved significant and indeed enviable successes in some fields (such as Janko Ravnik's piano class, Jan Šlais's violin class or Julij Betetto's vocal class). Right up until the Second World War, it was the only arts education institution in Slovenia to award state-approved diplomas, since plans to establish similar schools for the theatre and fine arts were not realised until after the war. Its existence laid the foundations for professional musical activities in this country and gave Slovene musical culture new opportunities and stimuli that revealed themselves both in musical production and performance and in the development of teaching methods within individual musical disciplines.



Konservatoriji v procesu profesionalizacije in specializacije glasbenega dela

Jernej Weiss
Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

Namen pričujoče znanstvene monografije je razmislek o idejnih, organizacijskih in vsebinskih vidikih glasbenega izobraževanja v srednjeevropskem in južnoslovanskem glasbenem prostoru v luči splošnih in narodnostno specifičnih razvojnih glasbenih tokov po letu 1918, s posebnim poudarkom na pretoku znanja in nosilcev javnega glasbenega izobraževanja. Sicer pa je v središču raziskovalnega zanimanja četrte monografije zbirke *Studia musicologica Labacensia* z naslovom *Konservatoriji: profesionalizacija in specializacija glasbenega dela: Ob stoletnici ustanovitve ljubljanskega Konservatorija in osemdesetletnici Glasbene akademije v Ljubljani* delovanje leta 1919 ustanovljenega ljubljanskega konservatorija in njegove dve desetletji mlajše naslednice Glasbene akademije ter podobnih glasbenih ustanov v Evropi pred in med obema vojnama.

Prispevki znanstvene monografije so razdeljeni v tri tematske sklope. Prvi (*Delovanje konservatorijev pred in med obema vojnama v evropskem glasbenem prostoru*) proučuje nekatere najpomembnejše mejnike v razvoju konservatorijev pred in po prvi svetovni vojni. V prvi vrsti zanimanje posveča razvoju visokega glasbenega šolstva v luči družbenih sprememb med obema svetovnima vojnama, proučuje stopnje institucionalizacije in državnega nadzora ter pozornost namenja pedagoškemu pristopu in koncertnemu repertoarju konservatorijskih produkcij.

Drugi sklop (*Razvoj višjega in visokega glasbenega šolstva med obema svetovnima vojnama na Slovenskem*) poseben poudarek namenja nosilcem

višjega in visokega glasbenega šolstva na Slovenskem ter njihovi vlogi pri razvoju posameznih predmetnih področij, pedagoškim konceptom in pristopom k poučevanju, kot tudi institucionalnim spremembam Konservatorij–Glasbena akademija.

Tretji sklop (*Visoko glasbeno šolstvo po letu 1918 v južnoslovanskem glasbenem prostoru*) pa svojo pozornost posveča povezanosti oz. razlikam »novega« južnoslovanskega visokošolskega prostora ter raziskavam metodik poučevanja posameznih glasbenih predmetov.

Konec leta 1918 je pomenil eno od ključnih prelomnic evropske novejšje zgodovine. Zaznamovali so ga politično preoblikovanje Evrope in nastanek vrste novih držav. Tudi za Slovence je imelo omenjeno obdobje večkratni zgodovinski pomen. Prelom s starodavno monarhijo v simbolnem smislu ponazarjajo dogodki ob zadnjem koncertu t. i. »nemške« Filharmonične družbe v Ljubljani 25. oktobra 1918 v *Tonhalle*, danes stavbi Slovenske filharmonije. Tri dni kasneje je namreč v sosednjem Deželnem dvorcu, kjer danes domuje Univerza v Ljubljani, potekala ustavodanja skupščina Narodnega sveta, ki naj bi Slovence popeljal v nove čase. 29. oktobra 1918 pa so se nato Slovenci z veliko manifestacijo na Kongresnem trgu po dobrih 600 letih poslovili od razpadle monarhije in skupaj s Hrvati in Srbi oblikovali novo državo južnih Slovanov, ki je bila 1. decembra tega leta preoblikovana v Kraljevino Srbov, Hrvatov in Slovencev.

Konec vezi s Habsburžani ter drugačno geografsko, politično, gospodarsko, kulturno in jezikovno bivanjsko okolje so pomembno vplivali tudi na organizacijo in delovanje slovenskih kulturnih ter znanstvenih ustanov. Spremenjene razmere po koncu prve svetovne vojne so vsekakor pospešile institucionalizacijo kulturnih in znanstvenih interesov na narodni osnovi. V zgolj kratkem času po koncu vélike vojne je slovenska prestolnica z univerzo, državnim gledališčem in konservatorijem dobila vrsto dolgo pričakovanih poklicnih znanstvenih oziroma kulturnih ustanov osrednjega nacionalnega pomena. Te so pomenile odločilen korak Slovencev v krog kulturno razvitih nacij.

Septembra 2019 je tako minilo sto let od začetka delovanja Konservatorija Glasbene matice v Ljubljani. Za slovensko glasbeno kulturo ima ustanovitev konservatorija, ki je bil leta 1926 podržavljen in leta 1939 reorganiziran v Glasbeno akademijo, poseben pomen. Ustanovitev je bila sad dolgoletnega prizadevanja Slovencev za dvig ravni glasbenega izobraževanja v narodnostnem središču – Ljubljani.

Pobudo za uresničitev načrta je po vojni obudil tedaj gotovo eden najvplivnejših glasbenikov na Slovenskem Matej Hubad, sicer koncertni vodja ljubljanske Glasbene matice in kasnejši ravnatelj konservatorija. Ocenjeval je, da vpis v šolo Glasbene matice in strokovni kader že izpolnjujeta pogoje za dvig šole na višjo stopnjo in o tem začel dialog z Deželno vlado. Zastavil si je velikopotezen načrt, da postane konservatorij zbirališče vseh Jugoslovancev. »Konservatorij naj bo kulturno svetišče glasbene, operne in dramske umetnosti«, je zapisal Hubad in ga ocenil kot pogoj, da se jugoslovanska kultura postavi enakopravno nasproti drugim, da bo »mogla tekmovati s svetovnimi kulturnimi narodi.«¹ Glasbeno šolanje naj bi tako dvignili na višjo raven, ki bi zmogla zadostiti potrebam razvoja glasbene ustvarjalnosti v novi državi.² Vsekakor je imela prav Glasbena matica v začetnih letih obstoja konservatorija osrednjo vlogo, saj je tako finančno kot personalno izdatno podprla njegovo delovanje.

Namen glasbenega izobraževanja na ljubljanskem konservatoriju je bil sicer enak kot drugod po Evropi: zagotoviti potrebne strokovne temelje za poklicno glasbeno delo, primerno pevsko, instrumentalno in teoretično izobrazbo glasbenim učiteljem, koncertnim ter opernim pevcem, opernim in koncertnim dirigentom ter instrumentalistom za igranje v orkestru. Njegovo delovanje je po prvi vojni pospešilo profesionalizacijo in specializacijo glasbenega življenja Slovencev. Tako je bil konservatorij zasnovan po vzoru praškega in dunajskega, zgled njegovemu vodstvu pa je bilo tudi delovanje zagrebškega konservatorija. Slednji je bil kot prvi med južnoslovanskimi narodi ustanovljen tri leta poprej.

Zaradi velikega interesa gojencev je imela direkcija že na samem začetku velike težave s pomanjkanjem ustreznih izobraženih pedagogov. Za članke učiteljskega zbora so bili imenovani ugledni skladatelji in poustvarjalci, ki so svoje znanje poprej pridobili na nekaterih najpomembnejših izobraževalnih ustanovah v tujini. Med njimi: Janko Ravnik, Josip Vedral in Jan Šlais (vsi trije absolventi Državnega konservatorija v Pragi), ki so se jim kasneje pridružili še Julij Betetto, Dana Kobler, Karel Jeraj, Lucijan Marija Škerjanc in drugi. Kljub težavnim začetkom jim je z veliko entuziazma uspelo vzgojiti prvo generacijo doma izobraženih slovenskih glasbenikov, ki so nato zasedli nekatera najbolj odgovorna glasbena mesta v državi. Študij na ljubljanskem konservatoriju so med prvimi zaključili: violinist Karlo

1 Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«. *Učiteljski tovariš* 59, št. 35 (27. avgust 1919): 1.

2 Ibid.

Rupel, pevska pedagoginja Angela Trost, skladatelji Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Franc Šturm in številni drugi vrhunski umetniki, med katerimi najdemo tudi Antona Dermoto, kasnejšega dolgoletnega prvaka dunajske državne opere.

Z njihovimi prizadevanji je že v 20. letih vse bolj rastla zavest, da je potrebno konservatorij modernizirati, glasbeno izobraževanje pa razširiti še na mojstrsko stopnjo ter v program vpeljati tudi nekatere znanstvene študije. Tako si je eden prvih pedagogov konservatorija, utemeljitelj slovenske muzikologije Josip Mantuani že leta 1922 prizadeval za ustanovitev muzikološke stolice, vendar se njegovi načrti niso uresničili. Sicer pa je vodstvo konservatorija po podržavljenju vse bolj intenzivno lobiralo, da bi ustanova dobila status visoke šole, kar je bilo po dolgotrajnih pogajanjih z najvišjimi oblastmi v Beogradu naposled realizirano leta 1939 z ustanovitvijo Glasbene akademije v Ljubljani.

Vsekakor pa je bil na višji stopnji glasbenega izobraževanja že z ustanovitvijo konservatorija dosežen prvi pomembnejši stik s sodobnimi pedagoškimi dosežki v tujini. V skromnih personalnih, finančnih in materialnih pogojih delovanja je konservatorij dosegal pomembne, na nekaterih področjih (denimo pianističnem v razredu Janka Ravnika, violinskem Jana Šlaisa ali solopevskem Julija Betetta) zavidanja vredne uspehe. Vse do druge svetovne vojne je bil tako edina umetniška izobraževalna ustanova na Slovenskem, ki je izdajala državno veljavne diplome, saj so bile ideje o ustanovitvi sorodne šole za gledališko umetnost in likovno ustvarjalnost uresničene šele po drugi svetovni vojni. Z njegovim obstojem so bili pri nas postavljeni strokovni temelji za poklicno glasbeno delo, slovenska glasbena kultura pa je dobila nove možnosti ter spodbude, ki so se kazale tako na področju glasbene reprodukcije in produkcije kot tudi v razvoju metodik poučevanja posameznih glasbenih predmetov.

The functioning of music
conservatories in Europe
before and between
the two world wars

*Delovanje konservatorijev
pred in med obema vojnama
v evropskem glasbenem prostoru*



Paris (1784/1796) – Prag (1808/1811) – Wien (1812/1817): Zur frühen Entwicklung musikpädagogischer Konzepte

Hartmut Krones

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

„*Freytags, den 27. May 1808*“ erschien in den „Vaterländischen Blättern für den österreichischen Kaiserstaat“ ein aus der Feder des Hofkonzipisten (und begabten Komponisten) Ignaz Mosel¹ stammender Artikel „Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien“, der folgende bedeutungsschwere Zeilen enthielt:

*Daß, ungeachtet die Musik hier eine so außerordentlich große Anzahl von Kennern und Freunden, und unter diesen so viele Große, Mächtige und Reiche zählt, dennoch bisher kein öffentliches, bloß dieser Kunst, ihrer Lehre, Ausübung und Vervollkommnung gewidmetes Institut, keine musikalische Akademie, kein Conservatoire, oder wie man es nennen wollte, zu Stande gekommen ist, [...] muß jeder Fremde [...] mit Verwunderung wahrnehmen und jeder Eingeborne herzlich bedauern.*²

Damit war erstmals an prominenter Stelle ausgesprochen, was in Wien viele als schwerwiegenden Mangel empfanden. Von besonderem Interesse ist hier der indirekt ausgesprochene Hinweis auf anderenorts *vorhandene*

- 1 Zu Ignaz (später Edler von) Mosel siehe Theophil Antonicek, „*Ignaz von Mosel (1772–1844). Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen*“ (PhD. diss., Universität Wien, 1962).
- 2 Ignaz von Mosel, „Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien“, *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. VI (27. May 1808): 41 [S. 3 dieser Nummer].

Lehranstalten, wie der französische Begriff „Conservatoire“ erkennen läßt. War in Paris doch bereits mit 3. Jänner 1784 die „École Royale de Chant et de Déclamation“ gegründet worden, die unter dem Direktorat von François-Joseph Gossec vor allem Nachwuchs für den Operngesang heranbilden sollte; erster Professor für Gesang war der Opernkomponist Niccolò Piccini.³ Der Unterricht fand dreimal pro Woche statt, ergänzt durch allgemeine musikalische Unterweisung und Klavierbegleitung, für das Schauspiel durch Tanz und „Waffen“, also Fechten.⁴

Für die Ausbildung von Instrumentalisten war dann 1792 die „École de musique municipale“ gegründet worden, die zunächst zwar nur die Musiker der Nationalgarde schulen sollte, nach ihrer 1793 durchgeführten Fusion mit der „École Royal de Chant“ zum „Institut National de Musique“ aber allen angehenden Musikern offenstand. Und dieses „Institut“ wurde dann am 3. August 1795 in „Conservatoire Nationale de Musique“ umbenannt, dessen Führungsgremium neben Gossec auch die Komponisten Étienne-Nicolas Mehul und Luigi Cherubini angehörten und das 1796 in der „rue Bergère“, der heutigen „rue de Conservatoire“, seinen Betrieb aufnahm.

Die 1795 beschlossenen Statuten bestanden aus folgenden Punkten:

I. Das Conservatoire der Musik wurde in der Pariser Stadtgemeinde per Dekret vom 18. Brumaire⁵ (vom 9. November) des 2. Jahres der Republik unter dem Namen „Institut national“ gegründet, um Musik auszuführen sowie zu unterrichten. Es besteht aus 115 Künstlern.

II. Diese haben im Rahmen ihrer Verpflichtung auch die nationalen Feste feierlich musikalisch auszugestalten. Zudem müssen sie die Schüler auf allen Gebieten der musikalischen Künste unterweisen.

III. 600 Schüler beiderlei Geschlechts erhalten im Konservatorium Gratis-Unterricht. Sie werden proportional gemäß den Bezirken ausgewählt.

IV. Für die Überwachung des Unterrichts im Conservatoire sowie der Ausführungen im Rahmen der öffentlichen Feste werden aus dem Kreis der Komponisten 5 Unterrichts-Inspektoren gewählt.

3 Constant Pierre, *Le Conservatoire National de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs* (Paris: Imprimerie nationale, 1900), 34 und 47.

4 *Ibid.*, 47f.

5 Der Brumaire (Nebelmonat), der zweite Monat des damals neuen französischen revolutionären Kalenders, währte vom 22. Oktober bis 21. November.

V. Die Inspektoren werden durch das Institut National für Kunst und Wissenschaft nominiert.

VI. Vier Professoren aus dem Kreis der Künstler des Conservatoire bilden zusammen mit den fünf Inspektoren die Administration. Sie werden jedes Jahr durch die Künstler des Conservatoire nominiert.

Punkt VII regelte dann die von der Administration ausgeübte Polizeigewalt. Und weiter:

VIII. Die für die Ergänzung des Lehrerstandes notwendigen Künstler müssen durch einen Concours ausgewählt werden.

IX. Dieser Concours wird durch das Institut National für Kunst und Wissenschaft entschieden.

X. Eine nationale Musikbibliothek wird innerhalb des Conservatoire errichtet; es besteht aus einer Sammlung von Partituren und Werken, die die Musik behandeln, aus alten oder fremden Instrumenten oder auch solchen für unseren Gebrauch, die durch ihre Perfektion als Modell dienen können.

XI. Diese Bibliothek ist öffentlich und wird vom Institut für Wissenschaft und Kunst, das auch den Bibliothekar nominiert, zu fixen Zeiten geöffnet.

XII. Die fixen Gehälter des Unterrichtsinspektors sind mit 5000 Livre/Jahr⁶ fixiert, des Sekretärs mit 4000, des Bibliothekars 3000, für die anderen Künstler sind 3 Gehaltsklassen etabliert. 28 Plätze mit 2500 bilden die 1. Klasse, 54 Plätze mit 2000 bilden die 2. Klasse, 28 Plätze mit 1600 die 3. Klasse.

Punkt XIII regelte die Auszahlungsmodalitäten, der Punkt XIV die Pensionen:

Nach 20 Arbeitsjahren können die Mitglieder des Conservatoire mit der Hälfte ihres Gehalts in Pension gehen, danach erhöht sich die Pension für jedes weitere Unterrichts-Jahr um ein Zwanzigstel des Gehalts.

Und, ganz wichtig, der letzte Punkt XV: „Das Conservatoire liefert jeden Tag ein Musikkorps für den Dienst der Nationalgarde bei der gesetzgebenden Körperschaft.“⁷

6 1 Livre kann mit ca. 10 Euro verglichen werden.

7 Pierre, *Le Conservatoire National de musique et de déclamation*, 124f.

Interessant ist die Zusammensetzung des Lehrkörpers: 14 Professoren für „Solfège“, welches Fach alle Schüler bzw. Schülerinnen besuchen mußten, 7 Professoren für Komposition, 19 für Klarinette, 6 für Flöte, 4 für Oboe, 12 für Fagott, je 6 für 1. und 2. Horn, 2 für Trompete, 1 für Posaune, 4 für Serpent, 1 für Buccini samt Tuba⁸, 1 für Pauke, 8 für Violine samt Viola, 4 für Violoncello, 1 für Kontrabaß, 6 für Klavier, 1 für Orgel, 3 für „Vocalisation“ (Sprechübungen), 4 für Gesang (chant simple), 3 für „chant déclamé“ sowie 3 für Klavierbegleitung.

Wie sehr das Conservatoire aber immer noch ein quasi militärisches Institut war, ersieht man nicht nur aus seiner Verpflichtung, täglich ein Musikkorps für den Aufzug der Nationalgarde zu liefern, sondern auch aus der Aufgabenverteilung der 115 Professoren, wenn es um die Ausführung von Musik bei offiziellen Anlässen ging. Neben dem „Chef d'orchestre“, 5 ebenfalls dirigierenden Komponisten sowie 10 die Gesangseleven einstudierenden (und auch dirigierenden) Musikern hatten 30 Professoren Klarinette zu spielen, 18 Fagott, 10 Flöte, 12 Horn, 8 Serpent, 4 Trompete, 3 Posaune, 2 Tuba, 2 Buccini und je zwei Pauke, Cymbal, kleine Trommel, große Trommel und Triangel (es wurden also auch sämtliche Streicher gleichsam „militärisch“ eingesetzt).⁹

1800 wurden die großen staatlichen Feste aufgelassen, die Konzentration galt nun ausschließlich dem Unterricht. Besonders bedeutend wurde in jenen Jahren der Violinunterricht, den Pierre Rode, Pierre Baillot und Rodolphe Kreutzer abhielten, die dann auf der Basis des von Giovanni Battista Viotti empfangenen Unterrichts 1803 die sogenannte „Violinschule des Conservatoriums der Musik in Paris“ herausgaben.

1806 wurden noch die Fächer „Harmonie“ sowie „Gesangs-Vorbereitung“ eingeführt, das Fach Deklamation gab es als „chant déclamé“ sowie als „déclamation“ für „la scène lyrique“, also für Melodram und empfindsame Oper. Außer Solfège sowie „Kursen in allgemeiner Theorie und Musikgeschichte“¹⁰ mußten die Studierenden kein ästhetisch-stilistisches Fach besuchen, dafür war ihr instrumentales Können groß, wie die Konzerte des Conservatoire belegen: Am 24. Oktober 1797 konnte man eine Sinfonia concertante für Flöte, Horn und Fagott von Charles-Simon Catel sowie eine für 2 Violinen von Giovanni Battista Viotti hören, am 4. Dezember 1798 eine solche von Ignaz Pleyel, am 9. Jänner 1800 ein Hornkonzert von

8 „tubae corvae“.

9 Pierre, *Le Conservatoire National de musique et de déclamation*, 125.

10 Ibid., 226.

Frédéric Duvernoy, am 6. November 1800 ein Klavierkonzert von Friedrich Kalkbrenner und ein Hornkonzert von Louis François Dauprat, am 10. Jänner 1802 die Symphonie Nr. 80 von Joseph Haydn, am 9. Februar 1802 Haydns Symphonie „La Reine“. Und zu den ersten Preisträgern im 1803 ins Leben gerufenen Concours für Komposition zählten Ferdinand Gasse (1804, 1805), Victor Dourlen (1805), Joseph Daussoigne (1808), Auguste Panseron (1811, 1812) oder Jacques Halévy-Fromenthal (1814, 1819).

Kehren wir zu Ignaz Mosel nach Wien zurück. Er wußte selbstverständlich um das Pariser Conservatoire Bescheid, berichtete doch z. B. die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung regelmäßig von dessen Aktivitäten. In der Nummer vom 12. März 1800 etwa wurde sogar fast die gesamte Rede des französischen Innenministers abgedruckt, die dieser bei der Preisverteilung vom 9. Jänner gehalten hatte. Zudem waren sämtliche Preisträger des 1. und 2. Preises samt ihrer Herkunft namentlich genannt.¹¹ – Und am 11. März 1801 listete das Blatt die wichtigsten Professoren des Conservatoire auf, u. a. die Geiger Rode, Kreutzer und Baillo [!], um dann – wie auch in den nächsten Jahren – über die Konzerte des Conservatoire sowie über die diesjährige Preisverleihung zu berichten.

Trotzdem: Was Mosel im Mai 1808 sicher mehr als das Pariser Conservatoire bewegte, war der am 25. April jenes Jahres von einigen Prager Adelligen unterzeichnete Aufruf, den Instrumentalunterricht auf eine breite öffentliche Basis zu stellen. Man forderte, „für jedes einzelne Instrument einen vorzüglichen Künstler auf mehrere Jahre kontraktmäßig zu engagieren“, der im Orchester spielen sowie auch „einige ihm eigens zugewiesene Schüler“¹² bilden (!) sollte, und erklärte sich zu einer großzügigen Finanzierung bereit. So wurde am 31. März 1810 der „Verein zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen“ gegründet, der nun die Errichtung der Musikschule plante, worüber die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung am 12. September 1810 ausführlich berichtete – ausdrücklich, „ehe dessen Eröffnung noch bekannt ist“. Sie nannte die Musikschule auch schon (vier Monate vor der „offiziellen“ Benennung) „Conservatorium“, stellte die Organisationsstruktur vor und listete die Namen der Lehrer sowie deren Gehalt auf.

11 Zwei Beispiele: „1. Preis. Harmonie: Albert Androt (aus dem Seinedepartement). – Deklamation, in Ansehung einer lyrischen Scene: Karoline Chevalier (aus dem Depart. Caß-Français, von der Insel St. Domingo)“.

12 Johann Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag* [...]. Übersetzung aus dem Böhmisches von Emil Bezečný (Prag: Verlag des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911), 16.

**DIE ABSOLVENTEN DES PRÄGER KONSERVATORIUMS
NACH INSTRUMENTEN GEORDNET.**

(Bei jeder Jahreszahl bezieht sich die erste Rubrik auf die Schüler, die zweite auf die Schülerinnen.)

Jahr	Violine	Violoncello	Kontrabass	Flöte	Oboe	Klarinette	Fagott	Waldhorn	Trompete	Posaune	Flügelhorn	Harfe	Gesang	Klavier	Orgel	Komposition	Summe nach dem Geschlechte	Total-Summe
1817	4	1	1		2	3	1	2									14	14
1819	6		1	2	1		2	2									14	14
1822	6	2	2	2	1	2	1	3									19	19
1823													1				1	3
													2				2	
1825	6	1	1	1	2	2	3	3									19	19
1827													2				2	2
1828	7	2	3	3	3	4	4	4									30	30
1829													2				2	2
1831	9	3	2	4	3	3	4	3	1				4				36	36
1833													1				1	1

Abbildung 1: Die Absolventen des Prager Konservatoriums 1817–1833

Der Unterricht begann dann schließlich erst – nach der Behebung mehrerer organisatorischer Probleme – am 24. April 1811, und zwar in den Wohnungen der bereits seit 1. Jänner angestellten Lehrer, ehe mit 23. Oktober das Dominikaner-Kloster St. Ägidius zur Heimstätte wurde. Hauptziel des Unterrichts war auch in Prag die Heranbildung von Orchestermusi-

kern, und man hatte laut einem von Direktor Friedrich Dionys Weber erstellten, am 28. Mai 1810 vorgelegten ersten Lehrplan vor,

22 Schüler als der kleinste Inbegriff eines vollständigen Orchesters aufzunehmen und alljährlich mit 13 Individuen zu vermehren, so daß in 6 Jahren eine Summe von 87 Schülern erscheint.

Ein Sparentwurf sah für diese 6 Jahre hingegen nur „58 Individuen“¹³ vor, die für professionelle Dienste einsetzbar sein würden. Aufgenommen wurden dann 1811 und 1813 je 49 „Schüler“, 1816 52 und 1819 47.¹⁴ – Eine Statistik der Absolventen (Abbildung¹⁵) weist für 1817 (also nach 6 Jahren) die ersten 14 Abschlüsse auf, die 14 Absolventen des Jahres 1819 waren 1813 aufgenommen worden, die 19 des Jahres 1822 dann 1816.

In seinem Organisations-Entwurf hatte Direktor Weber auch betont, daß es wichtig sei, auf die stilistische und musikästhetische Bildung der Schüler zu achten; und ich zitiere aus seinem Entwurf, der zudem eine sprachliche Meisterleistung darstellt:

Ein Orchester, dessen Glieder¹⁶ (mit Ausnahme einzelner Würdiger) die gewöhnlichste Tonschrift nur gewöhnlich herunterlesen, ohne zu fühlen, daß mit Geist, Beurteilung, Präzision und gehöriger Akzentuation gelesen werden muß, dessen Glieder, entblößt von grammatischen und ästhetischen Kenntnissen, nur mit einem sehr beschränkten Mechanismus auf ihren Instrumenten durch den Strom der Harmonien sich durchpoltern, dessen Glieder, sag' ich, viel zu wenig fest im Rhythmus ein Andante unvermerkt zum Allegro umschmelzen (woran leider der Anführer die größte Schuld trägt), dessen Glieder endlich aus unedlen Absichten ein Tonstück von großem Umfange in der kürzesten Zeit ans Ende zu bringen streben, durch unsinnige parforcejagende Tempos Tausende der Noten in den Wind schlagen: ein solches Orchester kann nur unglückliche Produktionen in auffallendster Karrikatur [!] hervorbringen. Der Charakter des Tonstückes wird entstellt, die melodischen und harmonischen Schönheiten im Dampfe der vesuvischen Eruption nicht erkannt, vielweniger empfunden, und das Auditorium, von langer Weile und Überdruß oder auch vom Lachen ergriffen, findet die

13 Ibid., 20f.

14 Ibid., 372.

15 Ibid., 378.

16 Gemeint sind die Mitglieder des Orchesters.

größten Meisterwerke, welche seit Generationen der Stolz der Nationen waren, fad, trocken und ungenießbar und erdreistet sich, mit dem modischen Machtspruch: Es heißt nichts! selbe aus dem Repertoire der Kunst schändlich zu verbannen. So erstirbt nun mit einemmal die Empfänglichkeit und das Gefühl für das Große. Edle und wahrhaft Schöne der Kunst, und das musikalische Publikum, die himmlische Muse mißhandelnd, wirft sich in die Arme der niedrigen plebeischen Dirnen, die jetzt leider Theater und Konzertsäle füllen.

Und das phantastisch formulierte Fazit lautet:

Daher wäre es zweckwidrig, alle Bemühungen dahin zu richten, bloß Konzertisten oder Solospieler daraus hervorgehen zu machen, indem noch dazu die Erfahrung lehrt, daß ein großer Teil dieser Leute, in der musikalischen Theorie und den dazu gehörigen Hilfszweigen unerfahren, alles für entbehrlich und überflüssig erachtet, was mit seinem Instrumente nicht in unmittelbarer Berührung steht.¹⁷

Entsprechend dieser Überlegungen, die die Musik nicht nur als Handwerk, sondern auch, wie dies damals üblich war, als Wissenschaft sahen, wurden dann Lehrer für folgende Fächer angestellt: Violine und Viola, Violoncello, Kontrabaß, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, später noch Trompete und Posaune. Als Direktions-Assistent fungierte ein „Singemeister“, der den Gesang laut Protokoll „nach den Pestalozzischen Grundsätzen, methodisch bearbeitet vom H. G. Nejedlý“, zu unterrichten hatte, welches Lehrbuch man daher „pränummerierte“¹⁸. Der Singemeister war sowohl für Gehörbildung und Blattsingen zuständig als auch für „die Anfangsgründe vom Klavier“, damit die Schüler „sich selbst in Akkorden akkompagnieren imstande sind“.¹⁹

Und um die jungen Musiker auf mehreren Instrumenten einsetzbar zu machen, mußten die Posaunisten noch entweder Viola, Violoncello oder Kontrabaß lernen, die Trompeter noch Violine. Jeder Schüler (zunächst gab es nur männliche) mußte aber auch literarischen sowie religiösen Unterricht besuchen, wofür ein eigener Lehrer und ein Katechet angestellt wurden. Der „literarische“ Unterricht umfaßte, auf die sechs Ausbildungsjah-

17 Zit. nach Branberger, *Das Konservatorium für Musik in Prag*, 22f. Sperrung original.

18 Ibid., 246.

19 Ibid., 20.

re verteilt, nicht nur „deutsche Sprachlehre“, „Prosodie“ und „Bildung des Stils“, sondern auch Anthropologie, Arithmetik, Elementar-Geometrie, Naturgeschichte und Naturlehre, Geographie, Geschichte, Logik, Mythologie, Ästhetik sowie Italienische Sprache. Und in diesen Disziplinen gab es unter der Aufsicht des erzbischöflichen Konsistoriums sowie des „für die Hauptstadt Prag bestimmten Schuldistriktsaufsehers“²⁰ halbjährliche Prüfungen.

Der täglich 3 Stunden unterrichtende Professor für Violine (Friedrich Pixis) erhielt 900 Gulden Gehalt jährlich, alle anderen Professoren, die täglich 2 Stunden zu unterrichten hatten, 600 Gulden. Und in dem die Lehrer aufzählenden „Anstellungsbuch“ wird das Institut nun per 29. Jänner 1811 „Conservatorium“ genannt.²¹ Das erste Semester währte vom 24. April bis 16. September 1811, die Prüfungen fanden am 9. September statt; das zweite begann am 4. November und endete mit den Prüfungen vom 15. und 16. April 1812. Bereits am 28. Februar war eine Zwischenprüfung abgehalten worden, über deren Ergebnisse die Conservatoriums-Leitung zwar „Zufriedenheit“ äußerte, dennoch aber bemerkte, daß die Lehrer „ihre Aufmerksamkeit dahin zu richten“ hätten, daß

die Schüler nicht früher zu schwierigen und schwer zu bezwingenden Tonstücken übergehen, als bis sie die sämtlichen auf ihren Instrumenten ausübbareren Skalen mit der erforderlichen Reinheit, Deutlichkeit, Fertigkeit und Fülle des Tones zu exekutieren imstande sind.

Und da die Direktion „die Bildung nach einer einzigen festgesetzten Lehrmethode als einen Hauptgegenstand eines musikalischen Institutes betrachtet[e]“, war es ihr (in unserer Gesamt-Betrachtung besonders interessanter)

*Wunsch[,] daß die Herren Lehrer [...] sich der vorgeschriebenen Lehrbücher des Pariser Conservatoriums als Leitfaden bedienen, wobei es einem jeden unbenommen bleibt, seine besseren Einsichten und neuen Verbesserungen des Instrumentes in den Unterricht mit aufzunehmen.*²²

Am 10. Februar 1815 beschloß man dann die Gründung einer „Bildungsschule für Sänger und Sängerinnen“, die am 1. Mai „6 männliche [3

20 Ibid., 29.

21 Ibid., 28.

22 Ibid., 33. Sperrung original.

Tenöre und 3 Bässe] und 6 weibliche Zöglinge“ aufnehmen sollte (und dann erst nach 6 Jahren die nächsten „Zöglinge“, da „*nur ein einziger Gesangslehrer angestellt ist*“). Die männlichen sollten die Mutation hinter sich haben, aber nicht älter als 20 sein, die weiblichen zwischen 12 und 18 Jahre. Und weiters hatten sie folgende Eigenschaften zu besitzen:

*gesund, von wohlgestaltetem Körperbau, mit vorzüglich guter Stimme und entschiedenem Talente zur Musik begabt – auch mit einigen Vorkenntnissen in der Musik ausgerüstet.*²³

Zunächst richtete man aber in Ermangelung eines geeigneten Lehrers für männliche Sänger nur (im April 1817) die Klasse für (8) „Gesangschülerinnen“ ein, ein Jahr später folgte schließlich die Klasse für (7) Schüler. 1821 und 1823 wurden dann jeweils 9 „Gesangschüler u. –schülerinnen“ aufgenommen. (1823 absolvierten lediglich ein Schüler und zwei Schülerinnen, 1827 und 1829 je zwei Schülerinnen; siehe die Abbildung.)

Den Anstoß für diese „Bildungsschulen“ gaben Ausnahmegenehmigungen, mit denen man im Wintersemester 1812/13 zwei Mädchen den Besuch ermöglicht hatte: eine 11jährige Tochter des „Singemeisters“ durfte die „Singübungen“ besuchen – das Haus allerdings nur in Gegenwart des Vaters betreten,

um jeder Leichtfertigkeit und Neckerei der Knaben gegen Mädchen, wenn sie beisammen sind, demnach auch jeder daraus entspringenden Unordnung vorzubeugen.

Und dasselbe galt für die 15jährige Schwester eines Fagott-Schülers, die das Waldhorn erlernen wollte, „für welches sie eine unbezwingliche Neigung hat“.²⁴

Ein wichtiger Blick sei noch auf das Ausmaß der „literarischen“ Gegenstände gerichtet, wie es am 18. Februar 1818 beschlossen wurde: Die „Deutsche Sprache“ wurde 4 Jahre wöchentlich 2 Stunden gelehrt, die Italienische Sprache 3 Jahre je 1 Stunde, Arithmetik 4 Jahre 1 Wochenstunde, Geschichte und Geographie 2 Jahre 1 Stunde, Prosodie und Metrik: 2 Jahre 1 Stunde, Ästhetik und Deklamation 1 Jahr 1 Stunde. Besonderer Wert wurde auf eine „*hinlängliche Kenntnis des Hochdeutschen*“ gelegt, und zwar „*so wohl in Rücksicht auf Aussprache, als auch auf Regeln der Rechtschreibung, der Grammatik und des Stiles*“, um „*Provinzialismen, [...] sinnenstellende*

23 Ibid., 35f.

24 Ibid., 36.

*Akzentuierung und Deklamation etc. etc.*²⁵ zu vermeiden. Zu den ersten Gesangs-Schülerinnen zählte übrigens die berühmte Henriette Sontag, die Sopranistin von Beethovens 9. Symphonie, die im Alter von 11 Jahren in das Conservatorium aufgenommen wurde und es 4 1/2 Jahre besuchte, ehe sie das Institut wegen häufiger externer Auftritte verlassen mußte; sie hatte ihren Weg bereits vorzeitig gemacht.

Am 21. Februar 1815 ging das erste öffentliche Konzert des Conservatoriums im Redoutensaal über die Bühne und vereinigte Lehrer und Schüler „zu allgemeiner Befriedigung“²⁶. Auf dem Programm stand eine „große Symphonie“ von J.[ohann] W.[ilhelm] Wilms, eine „Partie für Blasinstrumente“ von F.[ranz] Krommer, ein „Chor mit vorausgehendem Marsch“ aus Mozarts „Idomeneo“ sowie die Overture zu „Les deux Aveugles de Toledé“ (Die zwei Blinden von Toledo) von Étienne-Nicolas Mehul. Im 3. Konzert vom 21. März 1815 war eine Symphonie von Haydn zu hören, im 4. Konzert vom 19. März 1816 eine von Mozart, im 5. Konzert vom 26. März 1816 eine von Beethoven.²⁷ Und 1816 hörte man erstmals auch Solo-Konzerte, und zwar in hohem Ausmaß: für Klarinette von [Antonio Casimir] Carte[l]lieri, für 2 Violinen von [Rodolphe] Kreutzer, für Waldhorn von [Frédéric] Duvernoy, für „Hoboe“ von „Bahrdt“ (Joseph Barth ?), für Violine von [Pierre] Rode sowie für Fagott von [Johann Christian] Stumpf.²⁸

Eine köstliche Begebenheit soll unseren Blick auf das Prager Conservatorium beschließen. Als die Direktion erfuhr, daß Kaiser Franz im Sommer 1812 nach Prag reisen werde, beschloß sie, „Ihrer Majestät dem Kaiser bei Seiner Anwesenheit in Prag“ das Conservatorium „in Seine Allerhöchste Protektion zu empfehlen und zu ersuchen, solches mit Seiner höchsten Gegenwart zu beglücken“. Der Besuch unterblieb allerdings, weil der Kaiser und sein Stab das Conservatorium am „Tag vor Ihrer Abreise aus Irrtum im Galli- und Jakobs-Gebäude suchten und ohne [es] gefunden zu haben, wieder zurückfuhr“.²⁹ Zwar waren die beiden genannten Klöster St. Gallus und St. Jakob kurz als Mietobjekte für den Unterricht im Gespräch gewesen, doch hatten sich die diesbezüglichen Gespräche zerschlagen, was offensichtlich nicht bis Wien gedungen war.

25 Ibid., 38.

26 Ibid.

27 Hier gibt es keine genaueren Angaben.

28 Ibid., 273.

29 Ibid., 33f.

In Wien hatte mittlerweile wieder Ignaz Mosel die Initiative ergriffen und am 2. Februar 1811 den nächsten Schritt gesetzt: In einer „*Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserstaates*“ legte er nicht nur einen genauen Organisations- und Finanzplan eines solchen Institutes vor, sondern er versuchte darüber hinaus auch, den „Staat“ bzw. seine Repräsentanten bei ihrer Ehre zu nehmen:

Wenn der Staat in unseren Zeiten es auch unter seiner Würde hält, gleich den, als Legislatoren doch immer merkwürdigen³⁰ Griechen und Römern, die Musik in unmittelbaren, öffentlichen Schutz zu nehmen, und ihr durch Gesetze Rang und Wirkungskreis vorzuzeichnen; so dürfte es gleichwohl für nicht unwichtig erachtet werden, diese Kunst von Seite der Regierung zu begünstigen, zu befördern, und auszuzeichnen, indem die Behauptung keineswegs übertrieben ist, daß man den Grad der Bildung eines Volkes nach dem Grade beurtheilen könne, in welchem es für die Musik empfänglich ist, und dieselbe kultiviert.³¹

Der „Staat“ jedoch, der damals – wie so oft – die Bereiche Bildung und Kultur nicht zu seinen vordringlichsten Anliegen zählte, tat nichts. So schritten einige kulturbewußte Frauen und Männer aus Adel und Bürgertum zur Selbsthilfe:³² Die just im Februar 1811 gegründete „*Gesellschaft der adeligen Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen*“ veranstaltete am 29. November und 3. Dezember 1812 in der kaiserlichen Winterreitschule ein von 590 Mitwirkenden bestrittenes Monsterkonzert, auf dessen Programm Georg Friedrich Händels Oratorium „Timotheus oder die Gewalt der Musik“ stand, das „Alexanderfest“ in der Mozartschen

30 Hier im Sinne von „des Merkens würdig“ verwendet, vergleichbar unserem heutigen „bemerkenswert“.

31 M. [Ignaz Mosel], „Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserstaates“, *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 4, Nr. 10 (2. Februar 1811): 57–66, hier 57.

32 Zur Geschichte des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde siehe Hartmut Krones, »[,...]der schönste und wichtigste Zweck von allen...[...]. Das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“«, *Österreichische Musikzeitschrift* 43, Nr. 2–3 (1988): 66–83, <https://doi.org/10.7767/omz.1988.43.23.66>.

Bearbeitung;³³ die musikalische Oberleitung der Aufführung hatte Ignaz Mosel inne.³⁴

„Wenige Tage vor der zweiten Aufführung“, also durch den exorbitanten Erfolg der Premiere ermutigt,

ergriff Herrn Joseph Sonnleithner der Gedanke, daß die allgemeine Begeisterung, welche das classische Werk Händels erweckt hatte, hoffen lasse, einen lang genährten Wunsch in die Wirklichkeit zu rufen, diese große Zahl von Musikfreunden fest zu halten, und zu einer bleibenden Gesellschaft zu verbinden, welche die Beförderung der Musik in allen Zweigen und die Gründung eines Conservatoriums der Musik zum Zwecke hätte³⁵ –

Sonnleithner hatte Mosels Aufsätze sicher gelesen, und zudem ist eine diesbezügliche Unterredung zwischen Organisator und Aufführungsleiter³⁶ höchstwahrscheinlich. Ein – wohl schon vorbereiteter, 45 Paragraphen umfassender – „Vorschlag zur Organisierung des Dilettantenvereines“ wurde gedruckt und am 3. Dezember an alle Mitwirkenden mit der Aufforderung verteilt, sich im Falle ihres Interesses binnen zweier Wochen in eine im Palais Lobkowitz aufliegende Liste einzutragen. So kamen 507 Beitritts-erklärungen zustande, der Verein wurde gegründet und vom Kaiser am 22. Jänner 1813 genehmigt.³⁷

Vor fünfzig als „Bevollmächtigte“ gewählten Mitgliedern hielt Sonnleithner dann am 15. März 1813 einen Aufgabe und Zweck der Vereinigung

33 Zur Händel-Pflege in Wien siehe Hartmut Krones, »„Die Gewalt der Musik“. 590 Mitwirkende und 5000 Lauschende. G. F. Händel als Initialzündung für Wiens Musikleben«, *Händel-Jahrbuch* 53 (2007): 79–102.

34 Zu weiteren allgemeinen Fakten siehe insbesondere: *Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates*, Wien 1829 und 1830; *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. 1. Abteilung: 1812–1870* verfaßt von Richard von Perger, 2. *Abteilung: 1870–1912* verfaßt von Robert Hirschfeld, *Zusatzband: Die Sammlungen und Statuten*, zusammengestellt von Eusebius Mandyczewski, Wien 1912.

35 „Entstehung und Wirksamkeit der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates“, *Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates* I (1829): 3.

36 Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß Mosels Leitung der beiden Konzerte mittels des Dirigentenstabes geschah, was damals in Wien völlig neu war. Laut Eduard Hanslick (*Geschichte des Concertwesens in Wien* (Wien: Braumüller, 1869), 94) erinnerten sich „ältere Musiker“ genau daran, wie sehr dies für Aufsehen gesorgt habe.

37 Endgültig rechtskräftig wurde der Verein erst durch die Sanktionierung der Statuten am 30. Juni 1814.

meisterhaft umreißenden Vortrag, in dem auch der denkwürdige Satz fiel, der die nächsten 95 Jahre der „*Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*“³⁸ nachhaltig bestimmen sollte:

*Welcher Kunstfreund würde sich nicht bey jedem dieser einzelnen Zwecke des geschlossenen Bundes freuen, und davon Vortheile für die Kunst erwarten, wenn auch die Errichtung eines Conservatoriums der schönste und wichtigste Zweck von allen seyn sollte [...]*³⁹

Dementsprechend wurde bereits in der ersten Ausschuß-Sitzung vom 25. März ein drei Personen umfassendes Gremium eingesetzt, das „*gemeinschaftlich den Entwurf zu einem Conservatorium anzulegen*“⁴⁰ hatte: „*Herr Hofkonzipist Mosel, Herr Hofkapellmeister Saliere [!] u. Herr von Tost*“. Und sie entwarfen die dann 1814 genehmigten Statuten, laut denen in dem Conservatorium

*Zöglinge beyderley Geschlechts aus den gesamten k. k. österreichischen Staate im Gesang, in der Declamation, auf Instrumenten, im praktischen Generalbaß, im Tonsatze, in Sprachen, und andern Nebengegenständen gebildet werden*⁴¹,

wobei der Zusatz „in Sprachen“ über ausdrücklichen Wunsch Salieris⁴² Aufnahme fand.

Diese umfassendere Formulierung basierte bereits auf den Ergebnissen „*der Commitee zum Entwurf eines Planes für die Errichtung eines musical. Conservatoriums*“, die Ignaz Mosel in der Sitzung vom 22. April 1813 vorgetragen hatte. Es war dies ein in die Zukunft weisendes, ja geradezu utopisches Konzept, aus dem ihrer modernen, ganzheitlichen Auffassung wegen einige wichtige Punkte zitiert sein mögen:

38 Der Name wurde am 28. März von dem 12 Mann umfassenden „engeren Ausschuß“ beschlossen.

39 Abgedruckt in: *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. 15 (19. Februar 1814): 86.

40 Alle Protokolle, Briefe, Entwürfe, Berichte, Schulstatuten, Lehrpläne, Statistiken, Programme u. a. befinden sich im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

41 Im Protokoll vom 28. März 1813 lautete es noch: „*Zöglinge beyderley Geschlechts aus den gesamten k. k. österreichischen Staaten im Gesang, in der Deklamation, auf Instrumenten, und im Tonsatze.*“

42 In der Sitzung vom 11. Februar 1814.

Die aufzustellenden Lehrgegenstände wären folgende:

a) Gesang. b) Orgel und Pianoforte. c) Generalbaß und Bezifferung. d) Die italienische Sprache. e) Die französische Sprache. f) Declamation in deutscher, ital., und franz. Sprache. g) Violine und Viola. h) Violoncello. i) Contrabaß. k) Alle im Orchester gewöhnlichen Blase-Instrumente. l) Kesselpaucken. m) Tanzkunst, in so ferne sie zur guten und anständigen Haltung u. Bewegung des Körpers nöthig ist. n) Der Tonsatz in allen seinen Theilen. o) Die Aesthetik der Tonkunst.

Da es aber, um die Lehrstunden des Conservatoriums mit jenen der öffentl. Schulen nicht in Collision zu bringen, erwünschlich, ja nothwendig wäre, daß auch von jenen Gegenständen, welche in den unteren Schulen docirt werden, die unumgänglich nöthigen ebenfalls im Conservatorium gelehrt würden, um die Zöglinge bloß allein auf diese Lehranstalt beschränken zu können, wären noch folgende Lehrgegenstände beyzusetzen:

p) Religionswissenschaft. q) Deutsche Sprachlehre, Orthographie und Caligraphie. r) Rechenkunst. s) Geschichte. t) Geographie. u) Die lateinische Sprache mit Einschluß der Rhetorik und Poesie.

S. Maj(estät) würden von der Gesellschaft gebetten, die Zeugnisse über diese letztbenannten, eigentlichen Gymnasialgegenstände, zu deren Vortrag ohnehin geprüfte, und dazu autorisierte Lehrer gewählt werden müßten, für eben so gültig zu erklären, als die Zeugnisse der Lehrer an den öffentl. Schulen.

S. Maj(estät) würden ferner gebetten, die Zöglinge des Conservatoriums, so lange sie dort ihren Lehrkurs fortsetzen, von der Militärstellung zu befreyen.

Das Dreier-Gremium hatte also nicht nur die „künstlerischen Hauptfächer“, sondern auch einen ansehnlichen Block von ergänzenden Disziplinen bedacht. Und auch die Idee, daß man Allgemeinbildende Schule und Musikunterricht vernünftig verknüpfen müsse, heute im Schultyp des Musikgymnasiums zum Teil verwirklicht, nimmt viele späteren Bestrebungen vorweg – sie mußte allerdings ebenso fallengelassen werden wie das Ansinnen um Aufschub des Militärdienstes.

Die vielen Punkte, die administrative Fragen behandeln, können hier nicht erörtert werden; ein Paragraph mag aber noch von Interesse sein, da er ein wichtiges inhaltliches Prinzip anspricht:

Von der Erlernung des Gesanges kann kein Zögling ausgenommen werden, da der Gesang die Grundlage der Musik ist; übrigens wird es sich im Verfolg des Lehrkurses zeigen, zu welchem Instrument dieser oder jener Zögling von seinem Genius hingezogen wird, wovon der Director seine Ausbildung einzurichten hat.

Die – heute wieder aktuelle – Bestimmung, daß alle Zöglinge zuerst „die Elemente der Musik und des Gesanges“⁴³ zu erlernen hätten, bevor sie sich für ein Instrument entscheiden, blieb noch lange erhalten und wurde erst ab der Mitte des 19. Jahrhunderts nach und nach aufgeweicht; allerdings unter dem Aspekt, daß man diesen Bereich – damals – in der Volksschule abgedeckt wußte und daß das Aufnahmealter etwas stieg. Zunächst wurden die Kinder nämlich ab dem vollendeten 8. Lebensjahr aufgenommen, welches Limit später 10 Jahre (für die „Vorbereitungsschule“) betrug.

Aus organisatorischen und finanziellen Gründen wurde Mosel dann aber erst am 4. März 1815 mit der Ausarbeitung von Statuten beauftragt, die er schließlich der Ausschuß-Sitzung vom 9. Mai 1816 vorlegte. Auf insgesamt 61 großen Seiten wird hier, ausgehend von Vergleichen mit Struktur und Lehrangebot der Konservatorien von Paris und Prag, der Plan einer musikalischen Lehranstalt entworfen, wobei Mosel zu dem Schluß kommt, daß keine der beiden Vorgängeranstalten als „unbedingtes Vorbild“ dienen könne. Einerseits sei das Wiener Conservatorium als „*rein musikalische Anstalt*“ ohne Ausbildung in der „Deklamazion“ gedacht, andererseits müsse man auf die ursprünglich ebenfalls bedachten allgemeinbildenden Fächer verzichten. Allerdings wolle man in einem kleinen Ausmaß doch die in Prag nicht bedachte „Deklamazion“ lehren, da sie „*unerläßlich* für den guten Gesang überhaupt, und für den dramatischen Gesang insbesondere“ sei. Auch den Tanzmeister sollte man aus Paris übernehmen, dies aber, weil auch der Sänger „*sich schicklich und gefällig bewegen und sich gestisch äußern*“ solle. Umgekehrt würde in Paris keine Ästhetik unterrichtet, welches in Prag unterrichtete Fach „*eben so achtungs- als nachahmungswürdig*“ sei. Schließlich werden noch didaktische Grundzüge, Tagesprobleme, Stellenpläne, Pflichten der Lehrer und Schüler, aber auch „oekonomi-sche Verwaltung“ und Organisation bedacht.

Insgesamt sah Mosel einen vierjährigen Lehrkurs vor, der in zwei jeweils zwei Jahre währende „Klassen“ geteilt war. Wenn man bedenkt, daß die Zöglinge bei ihrem Eintritt eventuell nur 8 Jahre zählten, so ist offensichtlich, daß es sich hier zunächst nur um eine elementare Musikschu-

43 Instruction von 1832.

le handelte; die weitere Ausbildung hatte damals nach wie vor im privaten Bereich stattzufinden. – Der Moselsche Entwurf wurde schließlich zur Begutachtung ausgesandt, und nach der Einarbeitung der Stellungnahmen legte Mosel am 14. Mai 1817 einen umfassenden „*Entwurf der zu errichtenden Singschule*“ vor, mit welcher Anstalt man einen bescheidenen Anfang machen wollte, da „*das Wankende in finanzieller Hinsicht*“ die Errichtung des Conservatoriums „hindere“. Und so begannen am 4. August 1817, einem Montag, die Lehrstunden: Zwölf Knaben und zwölf Mädchen wurden von den „Singlehrern“ Philipp Korner und Josef Frühwald auf der Basis von Joseph Preindls „Anleitung zur Singkunst“ unterrichtet; ihr Jahresgehalt betrug zunächst 600 Gulden (Wiener Währung), bald jedoch erhielten sie 1.000 Gulden.

Die Kinder (bzw. deren Eltern) mußten sich für vier Jahre verpflichten, weiters hatten sie „pünktlich“ sowie „*reinlich und anständig gekleidet*“ beim Unterricht zu erscheinen. Die Eltern hatten sich zu verbürgen, daß der Zögling

an keinem öffentlichen Orte sich weder einzeln, noch im Chor oder Orchester hören lassen werde, wenn es nicht ausdrücklich von der Gesellschaft gestattet worden wäre –

diese wollte die Früchte des Unterrichts, der die Kinder nichts kostete, verständlicherweise selber genießen; und so wirkten die Gesangs-Zöglinge bald in den großen Gesellschaftskonzerten mit, die ab 3. Dezember 1815 viermal jährlich stattfanden.

Ab November 1818 gab es auch einen Lehrer für die italienische Sprache, ab April 1819 eine Singmeisterin für die Mädchen, und ab 1. September unterrichtete der berühmte Geiger Joseph Böhm; einer seiner bedeutendsten Schüler war Georg Hellmesberger, der dann bereits 1824 als gleichberechtigter Professor aufscheint. Ab Jänner 1820 unterrichtete der berühmte Violoncellist Anton Kraft, starb aber bereits im folgenden Sommer, ab Herbst 1820 war Karl Gottfried Salzmann unentgeltlicher Lehrer für Klavier und Generalbaß, lehrte also das heute „Klavierpraktikum“ genannte Fach, nicht aber Klavier als virtuoses Soloinstrument, welches Fach erst 1833 eingerichtet wurde; doch selbst da galt das Klavierspiel noch in erster Linie als „*zur Selbstbegleitung des Gesanges nöthig*“.

Am 16. oktober 1820 fand die erste öffentliche Prüfung statt. Zunächst führten die Gesangschüler Tonleitern „aus allen Tönen und Takten“ vor, dann folgten in bunter Reihe Solostücke, Ensembles und Chöre, wie es

auch in den nächsten Jahren Tradition blieb. Am 30. August 1821 begann die Veranstaltung sogar

mit dem theoretischen Theile und zwar vermittelt der Anfangsgründe der Singkunst [...]. Um dem Ganzen den Anschein des maschinenmäßig Eingelernten zu benehmen, wurde der als Gast [...] zunächststehende Herr Capellmeister Gyrowetz ersucht, einen Gesang nach seinem Belieben aufzuschreiben, damit er von den Schülern Prima vista, all'Unisono abgesungen würde.

Dieser „Gesang“ war dann sowohl rhythmisch als auch intervallmäßig schwierig, konnte aber „prima vista“ bewältigt werden, was den Zöglingen ein hohes Lob eintrug.

Mit 1. April 1821 wurden der Klarinettist Joseph Fridlowsky und der Hornist Michael Herbst als Professoren angestellt, mit 1. Mai der Violoncellist Joseph Merk, der Oboist Joseph Sellner und der Fagottist August Mittag; Sellner leitete bald auch die Gesamtübungen und die Konzerte der Zöglinge. Man kaufte die für die vorgesehene Anzahl von Schülern notwendigen Instrumente⁴⁴ und nahm geeignete Zöglinge aus der eigenen Singschule in die Bläserklassen auf – Ende des Schuljahres 1820/21 zählte das „Conservatorium“ 105 Schüler. 1824 waren es bereits 154 Zöglinge, ein Jahr später 175, und der Andrang wurde immer größer. So entschloß man sich erneut, das Lehrangebot zu erweitern und engagierte mit Herbst 1826 „einen Lehrer für Contrabaß und Posaune“, der diese beiden ‚Baß-Instrumente‘ unterrichtete, sowie ab Herbst 1827 einen Lehrer für Trompete. – Der große Aufschwung, den das Conservatorium nahm, führte dann auch zu einer Verlängerung der Ausbildungszeit auf sechs Jahre, wobei die „erste Classe“ immer dem Gesang gewidmet war; zweite und dritte Klasse dienten der Spezialisierung auf ein Instrument (oder auf Gesang).

Noch einen Schritt weiter ging man 1827, als die Gesamtstudiendauer auf sieben Jahre erhöht wurde: eine „allgemeine Vorbereitungs-Classe“ deckte die Inhalte „Elemente der Musik und des Gesanges“ ab, dann erst folgten sechs Jahre Hauptfachstudium. Von Interesse erscheint noch, daß ab der Saison 1833/34 jeweils im Winter Zöglingkonzerte „zur Gründung von Stipendien für talentvolle, fleißige und wohlgesittete“ Studenten abgehalten wurden; denn diese sollten vor allem nicht gezwungen sein, „aus Mangel an Lebensunterhalt sich an öffentlichen Orten oder bei Tanzmusiken gebrauchen [zu] lassen“ und dadurch unter anderem „ihre Moralität au-

44 Fünf Violoncelli sowie je vier Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner.

genscheinlich [zu] *gefährden*“. So war das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde schließlich sogar für die Moral seiner Schülerinnen und Schüler zuständig.

Bibliographie

Antonicek, Theophil. „*Ignaz von Mosel (1772–1844)*. Biographie und Beziehungen zu den Zeitgenossen“. Phil. diss., Universität Wien, 1962.

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Branberger, Johann. *Das Konservatorium für Musik in Prag* [...]. Übersetzung aus dem Böhmisches von Emil *Bezecný*. Prag: Verlag des Vereins zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen, 1911.

„Entstehung und Wirksamkeit der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates“. *Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates* I (1829): 1–16.

„Großer Dilettanten – Verein in Wien“. *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. 15 (19. Februar 1814): 85–88.

Hanslick, Eduard. *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien: Braumüller, 1869.

Krones, Hartmut. »[„]...der schönste und wichtigste Zweck von allen...[“]. Das Conservatorium der „Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates“«. *Österreichische Musikzeitschrift* 43, Nr. 2–3 (1988): 66–83. <https://doi.org/10.7767/omz.1988.43.23.66>.

Krones, Hartmut. »„Die Gewalt der Musik“. 590 Mitwirkende und 5000 Lauschende. G. F. Händel als Initialzündung für Wiens Musikleben.« *Händel-Jahrbuch* 53 (2007): 79–102.

Monatsberichte der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaates. Wien: 1829 und 1830.

Mosel, Ignaz von. „Übersicht des gegenwärtigen Zustandes der Tonkunst in Wien“. *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat*, Nr. VI (27. May 1808): 41.

Mosel, Ignaz. „Skizze einer musikalischen Bildungsanstalt für die Haupt- und Residenzstadt des österreichischen Kaiserstaats“. *Vaterländische Blätter für den österreichischen Kaiserstaat* 4, Nr. 10 (2. Februar 1811): 57–66.

Perger, Richard von und Robert Hirschfeld. *Geschichte der k. k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien: 1. Abteilung: 1812–1870. 2. Abteilung: 1870–1912*. Mit einem Zusatzband: *Die Sammlungen und Statuten*, zusammengestellt von Eusebius Mandyczewski. Wien: Druck von Adolf Holzhausen, 1912.

Pierre, Constant. *Le Conservatoire National de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale, 1900.



Das Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg

Helmut Loos
Univerza v Leipzigu
Universität Leipzig

So tiefgreifend der gesellschaftliche Bruch gewesen ist, den der Erste Weltkrieg ausgelöst hat, so schwer ist zu bestimmen, wie er sich im Einzelnen ausgewirkt hat. Der Wechsel vom Kaiserreich zur Republik stellte eine gesellschaftspolitische Umorientierung dar, die sich auf die Künste dramatisch auswirkte. Der Wegfall der Zensur, die bis dahin vor allem Pornographie und Blasphemie unterdrückt hatte, ermöglichte Werke von Erwin Schulhoffs (1894–1942) *Sonata Erotica* (1919) und Paul Hindemiths (1895–1963) *Sancta Susanna* (1922) bis hin zu Kurt Weills (1900–1950) *Dreigroschenoper* (1928). Einerseits stellten derartige Werke eine Befreiung bis dahin unterdrückter Emotionen dar, andererseits wurden sie als unerträgliche Provokationen empfunden, die traditionelle Werte nicht nur in Frage stellten, sondern gänzlich zu zerstören drohten. Dabei war das alte Wertesystem keineswegs vollkommen außer Kraft gesetzt, sondern behielt in verschiedenen Bereichen seine Gültigkeit. Die Musik ist dafür ein sprechendes Beispiel. Vor 1914 nicht nur zur höchsten der Künste, sondern geradezu zur Kunstreligion der Moderne von höchstem gesellschaftlichem Rang aufgestiegen, büßte sie ihre Bedeutung keineswegs ein, sondern wahrte ihren Anspruch auf Verkörperung des Wahren, Guten und Schönen, indem sie der überschwänglichen spätromantischen Überwältigungsgeste eine „heilige Nüchternheit“ als Ideal entgegenstellte.¹ Nun war ein Konservatorium

1 Helmut Loos, „Heilige Nüchternheit. Der Komponist in der Moderne. Kontinuität statt Bruch“, in *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama – New Music in the “New” Europe Between the Two World Wars*, hrsg. von Jernej Weiss (Ko-

als musikalische Bewahranstalt schon von seinem Namen her eher den traditionellen Werten verschrieben als Neuem aufgeschlossen, und gerade das Königliche Konservatorium der Musik zu Leipzig galt als durch und durch konservativ. Dies entsprach tatsächlich seinem Selbstverständnis, wie aus dem „Personalverzeichnis W. S. 1921–22“ hervorgeht, in dem unter dem Titel „Der Werdegang des Konservatoriums der Musik in Leipzig“ zu lesen ist: „Von Anfang an war damit dem Konservatorium der Geist eines gewissen gesunden Konservativismus mitgegeben worden, den es bis heute nicht verloren hat.“ Und weiter: „daß die Neuromantik, als deren Stammvater Liszt anzusehen ist, am Leipziger Konservatorium wenig Eingang fand.“² Die Führungspersönlichkeiten im Senat des Konservatoriums bildeten zu dieser Zeit

Professor Stephan Krehl, Studiendirektor [...], Professor Paul Graener, stellvertr. Studiendirektor [...], Professor Otto Lohse, Operndirektor [...], Professor Karl Straube, Thomaskantor [...], Professor Robert Teichmüller [...].

Die Situation in Deutschland nach 1918 darf ohne Übertreibung als katastrophal schlecht beschrieben werden. Eine vernichtende Niederlage und ein bedingungslos angenommener Friedensvertrag von Versailles demütigten eine Nation, die sich zuvor als fortschrittliche Gesellschaft an der Spitze menschlicher Evolution wähnte. Dazu kam eine wirtschaftliche Not, die den Menschen einen täglichen Überlebenskampf aufzwang. Unter diesen bedrückenden Verhältnissen standen alle Institutionen in Frage und mussten sich neu legitimieren, um weiter existieren zu können. Das Leipziger Konservatorium suchte sein Heil in Johann Sebastian Bach, dessen gesellschaftliche Bedeutung in Deutschland bis zum Ersten Weltkrieg beständig zugenommen und einen bis dahin unbekanntem Hochstand erreicht hatte.³ Karl Straube war an dieser Entwicklung seit 1903 als Thomas-

per, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2018), 51–62. Ich knüpfe hier an mehrere Beiträge an, die ich hier in Ljubljana gehalten habe: „Die kunstreligiöse Botschaft der Leipziger Musikwissenschaft im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert“, *Muzikološki Zbornik* 50, Nr. 2 (2014): 43–51. „Synkretismus in der Musik um 1900“, in *Fin de Siècle and Gustav Mahler (=26th Slovenian Musical Days 2011)*, hrsg. von Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2012), 73–80.

2 Siehe dazu auch Johannes Forner, „Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“. Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion“, *Die Musikforschung* 50, Nr. 1 (1997): 31–36; Martin Wehnert, Hansachim Schiller und Johannes Forner, Hrsg., *Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik 1843–1968* (Leipzig: Hochschule für Musik, 1968).

3 Siehe dazu Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Hrsg., *Bach und die Nachwelt. Bd. 3: 1900–1950* (Laaber: Laaber Verlag, 2000), hier besonders Wolfgang

organist und als Leiter des Leipziger Bachvereins beteiligt. Er gestaltete das 2. Deutsche Bach-Fest in Leipzig 1904 zu einem Aufsehen erregenden Ereignis, er rief eigene Leipziger Bach-Feste ins Leben. 1908 wurde mit einem solchen Fest die Einweihung des neuen Denkmals an der Thomaskirche gefeiert, weitere Leipziger Bach-Feste wurden 1911 und 1914 veranstaltet. Seit 1907 Orgellehrer am Konservatorium und seit 1918 Thomaskantor verfolgte Straube diese Linie in der bedrängenden Nachkriegszeit umso intensiver weiter. Das 8. Deutsche Bach-Fest 1920 in Leipzig stand ebenso unter seiner Leitung wie das Leipziger Bach-Fest 1923. Im Konservatorium gestaltete er am Sonntag, den 23. Oktober 1921, um 12 Uhr vormittags die Eröffnungsfeier des Instituts für Kirchenmusik⁴ ausschließlich mit Bachscher Musik:

1. J. S. Bach, Präludium und Fuge, vorgetragen v. Herrn Günther Ramin, Organist zu St Thomae
2. Begrüßungen und Ansprachen
3. „Jesu meine Freude.“ Motette für 5 Singstimmen von J. S. Bach, vorgetragen vom Thomaner-Chor.⁵

Selbstverständlich wurde der Thomanerchor von Karl Straube dirigiert, der die Einrichtung des Instituts für Kirchenmusik maßgeblich vorangetrieben hatte und es bis 1948 leitete. Die musikalische Gestaltung der Eröffnungsfeier war Programm und zeigt die überragende Stellung, die Johann Sebastian Bach in der Musik zugeschrieben wurde. Geradezu selbstverständlich teilten die anderen Lehrenden am Konservatorium diese Auffassung, genannt seien nur Günther Ramin (1920–1940), Paul Graener (1920–1924) und Sigfrid Karg-Elert (1919–1933).⁶ Ein einziges Beispiel dafür möge genügen. Als Günther Ramin im Jahre 1973 eine Gedenkschrift zum 75. Geburtstag gewidmet wurde, wählte der Herausgeber Diethard Hell-

Rathert, *Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem Ersten Weltkrieg*, 23–61.

4 Siehe dazu Maren Goltz, *Das Kirchenmusikalische Institut. Spuren einer wechselvollen Geschichte* (Leipzig: Hochschule für Musik und Theater 'Felix Mendelssohn Bartholdy', 2001), 20–27.

5 Hochschule Leipzig Archiv, Programmsammlung 1921–1924. Ibid., Leipzig, September 1921: Satzung Institut für Kirchenmusik. Siehe auch C. A. Martienßen, „Das Institut für Kirchenmusik an der Hochschule für Musik in Leipzig“, *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 102–105.

6 Hochschule Leipzig Archiv, Karg-Elert, Siegfried: Die „Übersicht über die von Karg-Elert 1928 geprüften Studenten“ enthält unter dem Datum vom 4. März 1896 einen weiteren litauischen Studenten, Kasimir Banaitis aus Woitiekapiai (Inschrift Nr. 14056).

mann als Titel des Buches die verkürzte Überschrift eines Vortrags, den Ramin 1954 an der Universität Zürich gehalten hatte: „Johann Sebastian Bach. Ende und Anfang“. Der originale Titel hatte gelautet: „Johann Sebastian Bach als Ende und Anfang und seine Bedeutung für die geistige Entwicklung der Jugend“.⁷ Ramin stellte ganz bewusst das berühmte Diktum eines früheren, berühmten Konservatoriumslehrers, Max Regers, von Bach als „Anfang und Ende aller Musik“ um. Ein anderer Titel eines bis dahin unveröffentlichten Beitrags von Ramin trägt die Überschrift „Bachs Totalität in Werk und Wesen“. Die Wortwahl verweist direkt in den Bereich des Totalitarismus des Dritten Reiches, in die gerade die hier geschilderte Leipziger Schule sich vielfach verstrickt hat. In teilweise erregten Auseinandersetzungen ist dies in den letzten Jahrzehnten aufgearbeitet worden.⁸

Die wirtschaftlichen Probleme des Konservatoriums als privater Stiftung Leipziger Bürger, vor denen sich die Bach-Pflege in der Zwischenkriegszeit vollzog, waren erheblich und haben sich auf die Arbeit und auf das Selbstverständnis des Konservatoriums ausgewirkt. Die finanzielle Lage des Konservatoriums und seiner Beschäftigten war ausgesprochen schlecht. Die Zahl der Schüler hatte sich im Ersten Weltkrieg dramatisch verringert, da viele Studierende zum Kriegsdienst eingezogen und Ausländer verfeindeter Staaten vom Studium ausgeschlossen worden waren. Die Erträge aus dem Stiftungsvermögen waren infolge der Inflation eingebrochen und brachten kaum noch Gewinn. Zuschüsse aus öffentlicher Hand mussten in Anspruch genommen werden, waren aber knapp bemessen und boten keine längerfristig verlässliche Grundlage, da eine angestrebte Verstaatlichung scheiterte.⁹ Die Kunde von der Gründung einer staatlichen Hochschule für Musik in Dresden musste unter solchen Umständen den entsetzten Widerspruch des Leipziger Konservatoriums hervorrufen.¹⁰ Am 12. März 1920 erhob das Konservatorium beim Ministerium für Kultur und

7 Diethard Hellmann, Hrsg., *Johann Sebastian Bach. Ende und Anfang. Gedenkschrift zum 75. Geburtstag des Thomaskantors Günther Ramin* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1973).

8 Hans-Joachim Schulze, Ulrich Leisinger und Peter Wollny, Hrsg., *Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 29. und 30. März 1994* (Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 1995).

9 Maren Goltz, *Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik / die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013), 39–45.

10 *Neue Zeitschrift für Musik* 87 (1920): 17.

öffentlichen Unterricht in Dresden in einem ausführlichen Brief Einspruch und forderte unter ausführlicher Darlegung des Stiftungsvermögens einen staatlichen Zuschuss für das eigene Haus.¹¹ Das *Leipziger Tageblatt und Handels-Zeitung* meldete am Mittwoch, den 16. März 1921:

*Wie von Regierungsseite aus mitgeteilt wird, plant die sächsische Regierung, das Konservatorium und die Frauenberufsschule in Leipzig auf den Staat zu übernehmen.*¹²

Doch trotz einer Neustrukturierung des Leipziger Konservatoriums mit einer neuen Verfassung am 1. April 1921 verschlechterte sich die Lage weiter.¹³ Im Jahre 1922 wurde das Unterrichtsgeld um 300 % erhöht, gleichzeitig verhandelte das Kuratorium ernsthaft über die Auflösung des Konservatoriums.

Wie verzweifelt die Lage sich darstellte, geht aus Beiträgen im 1. Märzheft 1922 der *Zeitschrift für Musik* hervor, erschienen in Leipzig am Sonnabend, den 4. März, unter dem Hauptschriftleiter Dr. Alfred Heuß. Eingangs philosophiert Franciscus Nagler hier über Messe und Musik, über die kirchenmusikalische Gattung und den Markt (wirtschaftlichen Handel) in ihrem historischen Zusammenhang, um zu den Messeteilen Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei aktuelle Texte im Tenor flehender Bitten zu formulieren:

*Erbarmen! Erbarmen! Die musikalische Not unseres Volkes ist groß. Es schreit nach Brot, und man bietet ihm Steine. Der Gasenhauer triumphiert. Die Masse trotzelt fremden Schelmen nach. Mengen von Gebildeten hinterher. Vox populo – foxtrott! [...] Wir glauben an die unvergängliche Kraft deutscher Musik.*¹⁴

In einem „Aufruf zur Hilfeleistung für das Konservatorium für Musik zu Leipzig“ beklagt Stephan Krehl, dass die Bezüge der Konservatoriumslehrer nicht einmal die Höhe der Proletariergehälter erreichten.¹⁵ Leiden-

11 Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1920: „Konservatorium der Musik zu Leipzig / An das Ministerium des Kultur und öffentlichen Unterrichts Dresden / Leipzig, den 12. März 1920“.

12 Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1921: „Leipziger Tageblatt und Handels-Zeitung. Zweite Abend-Ausgabe 115. Jahrgang. 1921. Mittwoch, den 16. März. Geplante Verstaatlichung des Konservatoriums und der Frauenberufsschule in Leipzig“.

13 Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1921: „Leipzig, den 23. März 1921. Ankündigung einer neuen Verfassung, Handzettel für Lehrer und Lehrerinnen“.

14 Franciscus Nagler, „Messe und Musik“, *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 97–99.

15 *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 100.

schaftlich plädiert er gegen die Pläne der Gründung einer neuen Hochschule für Musik in Dresden, auch wenn sie einstweilen vom Landtag abgelehnt worden sei, und für eine Stärkung der eigenen Einrichtung.

Die Studierenden bildeten eine „Vereinigung der Studierenden am Konservatorium zu Leipzig“, um die größten Notlagen gemeinsam zu bewältigen. Die „Vereinigung der Freunde und Förderer des Konservatoriums der Musik zu Leipzig“ unterstützte den Spendenaufruf ganz praktisch und ein wenig hilflos mit der Angabe ihrer Bankverbindung.¹⁶ Nur durch einen Zuschuss der Stadt Leipzig von 2 ½ Millionen Mark wurde die Schließung abgewendet, doch war dies keine Lösung auf Dauer, vielmehr richtete sich weiter alle Hoffnung auf den Staat.¹⁷ Als Stephan Krehl am 9. April 1924 verstarb, war die Lage keineswegs gesichert, Walter Davisson führte vertretungsweise die Direktorialgeschäfte weiter bis zur Berufung des neuen Direktors Max Pauer¹⁸ Die eingeleiteten Maßnahmen waren drastisch: trotz weiterer Unterstützung durch die Sächsische Regierung wurden Lehrkräfte gekündigt, das Haus des Konservatoriums als „Musik-Meßhaus“ vermietet und sogar der wertvollste Teil der Bibliothek verkauft, er wurde der Vereinigung der Freunde der Universität zugunsten des Musikwissenschaftlichen Instituts zugeschlagen (heute in den Sondersammlungen der Bibliotheca Albertina). Anscheinend waren diese Maßnahmen und die Verhandlungen des neuen Direktors relativ erfolgreich, denn die *Leipziger Neuesten Nachrichten* vermeldeten am Donnerstag, den 5. Juni 1924, unter dem Titel „Die Gesundung des Leipziger Konservatoriums. Der neue Direktor“, dass

Max Pauer den an ihn ergangenen Ruf als Studiendirektor der Anstalt angenommen“ habe, weil „nunmehr die finanzielle Sanierung des Instituts durchgeführt ist und damit das Konservatorium wieder auf gesicherter wirtschaftlicher Grundlage steht.“¹⁹

Unterstützt wurden diese Maßnahmen von einem neuen Kuratorium (früher Direktorium), dem ein erfahrener Geschäftsmann wie Henri

16 Ibid., 120.

17 Ibid., 434.

18 Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1924: „Leipziger Abendpost. Dienstag, den 27. Mai 1924“. Siehe auch *Leipziger Abendpost*. Dienstag, den 27. Mai 1924: „Krehl-Feier im Konservatorium. Die musikalische Gedächtnisfeier für den unlängst verstorbenen Studiendirektor der Anstalt, Stephan Krehl“.

19 Hochschule Leipzig Archiv, HfM Jg. 1924: „Leipziger Neueste Nachrichten. Donnerstag, den 5. Juni 1924“.

Hinrichsen nur unter größten Bedenken beitrug. Die finanziellen Geschäfte führte nun der Unternehmer Gustav Flinsch, der eine Stabilisierung der Lage erreichte. Die verschiedenen Reformbemühungen hatten insofern Erfolg, als 1927 die staatliche Anerkennung als Landeskonservatorium für Musik zu Leipzig gelang, die auch mit finanzieller Absicherung verbunden war. 1930, als der neue Oberbürgermeister Carl Goerdeler den Vorsitz des Kuratoriums übernahm und die verwaltungstechnischen Angelegenheiten professionell ordnete, trat Flinsch von seinen Posten zurück (er wurde wegen Veruntreuung verklagt).

Die Krisen des Konservatoriums, die hier nur angedeutet werden können, sind erst in jüngster Zeit musikwissenschaftlich thematisiert worden.²⁰ Zu lange hat eine Glorifizierung vorgeherrscht, die derartige Vorgänge nicht realistisch darzustellen vermochte. Dass sie sich nicht auf das Selbstverständnis des Konservatoriums ausgewirkt hätten, erscheint höchst unwahrscheinlich. Dabei war die Situation in Leipzig durchaus kein Einzelfall, sondern nur eine Facette der krisenhaften Situation in ganz Deutschland. Vergleicht man unter diesen Prämissen einmal die beiden Bach-Umfragen, die von der Zeitschrift *Die Musik* 1905²¹ und (weniger umfangreich) 1930 veröffentlicht worden waren, so fällt auf, dass auf den 73 Seiten der ersten Umfrage nahezu ausschließlich²² emphatische Bekenntnisse zu Bach als nationalen Heroen und Kraftquell deutschen Geistes zu finden sind (berühmt ist Max Regers Beitrag). 1930 ist einerseits eine Steigerung der Emphase zu verzeichnen, etwa von Waldemar von Bausznern: „*Er ist für mich das Unermessliche*“ und Joseph Haas: „*der Inbegriff alles Höchsten*“,²³ andererseits

20 Yvonne Wasserloos, *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben* (Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2004); Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* (Hildesheim: Olms, 2010); Stefan Keym, „Leipzig oder Berlin? Statistik und Ortswahlkriterien ausländischer Kompositionsstudenten um 1900 als Beispiel für einen institutionengeschichtlichen Städtevergleich“, in *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. Und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte* (Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen, Bd. 3), Hrsg. Stefan Keym und Katrin Stöck (Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011), 142–164.

21 Anon., „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“, *Die Musik* 5, Bd. 17 (1905/06): 6–78.

22 Ausnahmen bilden etwa Oskar Sonneck, Hans Huber, Arnold Mendelssohn und Georg Schumann, deren kritische Bemerkungen sich allerdings vor allem auf ausführungspraktische Fragen beziehen.

23 Anon., „Bekenntnisse zu Bach“, *Die Musik* XXII, Nr. 4 (Januar 1930): 265.

sind aber distanziertere Bach-Deutungen zu finden. So schreibt Kurt Weill, Bachs Werk sei „von höchster Zweckmäßigkeit. Deswegen (nicht trotzdem) bewahrt es ein einzigartiges Niveau.“²⁴ Auch die Kirchenmusikalische Erneuerungsbewegung befließigte sich eher „heiliger Nüchternheit“. Gemeinsam war den unterschiedlichen Gewichtungen das Bild von Bach als Urvaters der deutschen Musik, wie es sich seit Nikolaus Forkels Bach-Buch aus dem Jahre 1802 herausgebildet hatte. In der Notsituation nach dem Ersten Weltkrieg erhielt es eine geradezu apologetische Überhöhung, die deutsche Musik und ihr Urvater Bach erschienen als Retter der Nation aus der Katastrophe. In diesem Sinne waren Bach-Feste weniger kulturelle Ereignisse als nationale Kundgebungen mit religiösem Anspruch, Leipzig mit seinem Konservatorium bildete dafür einen Kristallisationspunkt.

Denn gerade die in Leipzig erscheinenden Musikzeitungen verbreiteten dieses Bild über Europa hinaus. In der Zwischenkriegszeit geschah dies vor dem düsteren Panorama äußerer und innerer Not. Georg Göhler,²⁵ Absolvent des Leipziger Konservatoriums und Leipzig u. a. als Autor der (*Neuen*) *Zeitschrift für Musik* vielfach verbunden, stellte einen direkten Zusammenhang her: „Die innere Ursache der Notlage der deutschen Musik ist der sittliche Zustand des Volkes, die herrschende Lebensauffassung.“²⁶ Nicht geringen Schaden habe die Überschätzung von Richard Strauss verursacht, die inneren Ursachen der Notlage aber müssten überwunden werden durch sittliche Erneuerung, die „äußeren Ursachen [würden] einzig und allein getilgt durch die Beseitigung des Friedensvertrages von Versailles.“ Und nochmals erwähnt er den tief sitzenden Stachel, dem das Unheil zugeschrieben wurde (man wagt kaum zu fragen, was dies mit Musik zu tun habe):

*Ist das deutsche Volk unfähig zur sittlichen Erneuerung und zur Einigkeit, die die Revision des Versailler Vertrages erzwingt, dann hat auch für die deutsche Musik als Weltmacht die letzte Stunde geschlagen.*²⁷

Im gleichen Heft der *Zeitschrift für Musik* ruft Rudolf Cahn-Speyer dazu auf, die Notlage der Musiker durch Beitritt zum Verband konzertierender

24 Ibid., 267.

25 Zur Person Georg Göhler aus zeitgenössischer Sicht siehe *Zeitschrift für Musik* 88 (1921): 495.

26 Georg Göhler, „Die Notlage der deutschen Musik“, *Zeitschrift für Musik* 88 (1921): 487.

27 Ibid., 489.

Künstler zu lindern.²⁸ Die Rolle der Musikfeste streicht Alfred Heuß hervor, wenn er über das zehnte Deutsche Bachfest in Breslau vom 7. bis 9. Oktober 1922 schreibt,

*daß alle diese Feste mehr als nur gewöhnliche Musikfeste sind, weil jeder denkende Besucher unwillkürlich fühlt, daß sie sich auf Grundlagen deutschen Wesens aufbauen, die zu unserer Erstarkung dringend notwendig sind.*²⁹

Im gleichen Tenor berichtet T. Niechciol über die Feier des hundertjährigen Bestehens der *Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik* in Berlin:

*Es war kein Fest in des Wortes profaner Bedeutung, sondern ein Erleben, eine machtvolle Kundgebung deutscher Kunst und deutschen Empfindens; ein Sonnenstrahl in das kranke deutsche Herz und ein hoffnungsvoller Ausblick.*³⁰

Dass die Beschwörung des Nationalen in der Musik kaum mehr Grenzen kannte, geht aus dem Bericht von 1923 hervor, dass Henri Marteau bei einem Konzert in Deutschland am Auftreten gehindert und als Franzose vertrieben worden sei, weil er für „*deutschen Wesens durchaus unwürdig*“ gehalten worden sei. Zwar beteuert die Schriftleitung, dass solche Ausschreitungen zu verurteilen man „*auch in streng nationalen Kreisen durchaus einig*“ sei, aber:

*Wer garantiert uns nun dafür, daß das Verfahren in München nicht bei jüdischen Musikern und Dirigenten wiederholt wird? Die Sturmtruppen Hitlers wollen Taten verrichten.*³¹

Dem Einfluss des Nationalsozialismus hat das Leipziger Konservatorium nicht erst ab 1933 keinen Widerstand geleistet, sondern Dozentschaft und Studentenschaft sind seiner Ideologie in breiter Front willig gefolgt. Dies entsprach der allgemeinen Tendenz des deutschen Musiklebens und stellte keinen Einzelfall dar. Die Folgen wurden erst lange nach dem Zweiten Weltkrieg sichtbar, als der moralische Anspruch der Ernsten Mu-

28 Rudolf Cahn-Speyer, „Die Notlage der konzertierenden Künstler“, *Zeitschrift für Musik* 88 (1921): 492–495, 515–517.

29 Alfred Heuß, „Das zehnte Deutsche Bachfest in Breslau 7. bis 9. Oktober 1922“, *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 481.

30 T. Niechciol, „Die Feier des hundertjährigen Bestehens der ‘Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik’ in Berlin“, *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 300–302.

31 J. E. Robert, „Bach, Beethoven und Stinkbomben“, *Zeitschrift für Musik* 90 (1923): 6.

sik als Kunstreligion der Moderne zu schwinden begann. Die gesellschaftliche Ausnahmestellung der Musik und ihr Anspruch als moralische Instanz gingen verloren, als die ungeheuren Verbrechen des Dritten Reichs nach und nach ins kollektive Bewusstsein drangen, die sie nicht verhindert, sondern eher noch befördert hatte.

Bibliographie

- Anon. „Bekanntnisse zu Bach“. *Die Musik* XXII, Bd. 4 (Januar 1930): 265–267.
- Anon. „Was ist mir Johann Sebastian Bach und was bedeutet er für unsere Zeit?“. *Die Musik* 5, Bd. 17 (1905/06): 3–78.
- Cahn-Speyer, Rudolf. „Die Notlage der konzertierenden Künstler“. *Zeitschrift für Musik* 88 (1921): 492–495, 515–517.
- Förner, Johannes. „Leipziger Konservatorium und „Leipziger Schule“. Ein Beitrag zur Klassizismus-Diskussion“. *Die Musikforschung* 50, Nr. 1 (1997): 31–36.
- Göhler, Georg. „Die Notlage der deutschen Musik“. *Zeitschrift für Musik* 88 (1921): 487–489.
- Goltz, Maren. *Das Kirchenmusikalische Institut. Spuren einer wechselvollen Geschichte*. Leipzig: Hochschule für Musik und Theater ‘Felix Mendelssohn Bartholdy’, 2001.
- Goltz, Maren. *Musikstudium in der Diktatur. Das Landeskonservatorium der Musik / die Staatliche Hochschule für Musik Leipzig in der Zeit des Nationalsozialismus 1933–1945*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2013.
- Heinemann, Michael und Hans-Joachim Hinrichsen, Hrsg. *Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900–1950*. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Hellmann, Diethard, Hrsg. *Johann Sebastian Bach. Ende und Anfang. Gedenkschrift zum 75. Geburtstag des Thomaskantors Günther Ramin*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1973.
- Heuß, Alfred. „Das zehnte Deutsche Bachfest in Breslau 7. bis 9. Oktober 1922“. *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 481–483.
- Hochschule leipzig Archiv. 1920–1928. Leipzig.
- Keym, Stefan. *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*. Hildesheim: Olms, 2010.
- Keym, Stefan. „Leipzig oder Berlin? Statistik und Ortswahlkriterien ausländischer Kompositionsstudenten um 1900 als Beispiel für einen institutionsgeschichtlichen Städtevergleich“. In *Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. Und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte* (Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen, Bd.

- 3), hrsg. von Stefan Keym und Katrin Stöck, 142–164. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag, 2011.
- Loos, Helmut. „Synkretismus in der Musik um 1900“. In *Fin de Siècle and Gustav Mahler (=26th Slovenian Musical Days 2011)*, hrsg. von Primož Kuret, 73–80. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2012.
- Loos, Helmut. „Die kunstreligiöse Botschaft der Leipziger Musikwissenschaft im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert“. *Muzikološki Zbornik* 50, Nr. 2 (2014): 43–51.
- Loos, Helmut. „Heilige Nüchternheit. Der Komponist in der Moderne. Kontinuität statt Bruch“. In *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnama vojnama – New Music in the “New” Europe Between the Two World Wars*, hrsg. von Jernej Weiss, 51–62. Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2018.
- Martienßen, C. A. „Das Institut für Kirchenmusik an der Hochschule für Musik in Leipzig“. *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 102–105.
- Nagler, Franciscus. „Messe und Musik“. *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 97–99. *Neue Zeitschrift für Musik* 87 (1920): 17.
- Niechciol, T. „Die Feier des hundertjährigen Bestehens der ‘Staatlichen Akademie für Schul- und Kirchenmusik’ in Berlin“. *Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 300–302.
- Rathert, Wolfgang. „Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem Ersten Weltkrieg“. In *Bach und die Nachwelt, Bd. 3: 1900–1950*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, 23–61. Laaber: Laaber Verlag, 2000.
- Robert, J. E. „Bach, Beethoven und Stinkbomben“. *Zeitschrift für Musik* 90 (1923): 6.
- Schulze, Hans-Joachim, Ulrich Leisinger und Peter Wollny, Hrsg. *Passionsmusiken im Umfeld Johann Sebastian Bachs. Bach unter den Diktaturen 1933–1945 und 1945–1989. Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz anlässlich des 69. Bach-Festes der Neuen Bachgesellschaft Leipzig, 29. und 30. März 1994*. Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 1995.
- Wasserloos, Yvonne. *Das Leipziger Konservatorium der Musik im 19. Jahrhundert. Anziehung und Ausstrahlungskraft eines musikpädagogischen Modells auf das internationale Musikleben*. Hildesheim, Zürich und New York: Olms, 2004.
- Wehnert, Martin, Hansachim Schiller und Johannes Forner, Hrsg. *Hochschule für Musik Leipzig gegründet als Conservatorium der Musik 1843–1968*. Leipzig: Hochschule für Musik, 1968.
- Zeitschrift für Musik* 88 (1921): 495.
- Zeitschrift für Musik* 89 (1922): 100, 120, 434.



Alte und Neue Musik in Praxis und Lehre an der Universität und Musikhochschule in Freiburg im Breisgau

Peter Andraschke
Univerza Justusa Liebiga v Giessnu
Justus-Liebig-Universität Giessen

Die Einflüsse der Leipziger Musiktradition auf die Initiativen der historischen Musikwissenschaft und Praxis in Freiburg i. Br. sind unverkennbar. Von der Universität und der Musikhochschule in Freiburg gingen aber zahlreiche eigene Anregungen für die Musik des Mittelalters, des Barock und für die Neue Musik im 20. Jahrhundert aus. Das möchte ich an einigen Beispielen darstellen, die belegen, daß für ein Studium der Musik die wissenschaftliche Seite nicht eine ausschließliche Domäne der Universität sein sollte und die Praxis nur eine der Musikhochschulen bzw. Konservatorien.

1457 gründete Erzherzog Albrecht VI. von Österreich in Freiburg, das damals zu Vorderösterreich gehörte, die heutige Albrecht-Ludwigs-Universität, die damit nach Wien die zweite habsburgische Gründung ist. Als Freiburg mit dem Breisgau 1805 an Baden fiel, sicherte der Großherzog Ludwig von Baden ihren Erhalt und wurde als zweiter Name aufgenommen.

Wilibald Gurlitt (1889–1963), Sohn des Kunsthistorikers Cornelius Gurlitt, promovierte 1914 bei Hugo Riemann in Leipzig mit einer Arbeit über Michael Praetorius (1560–1629). Er kam 1918 als Lektor an die Freiburger Universität und gründete 1920 das Musikwissenschaftliche Seminar. Sein Interesse galt einer praxisorientierten Ausrichtung des Fachs. So gehörte zu seinen Aktivitäten auch das Sammeln historischer Musikinstrumente.¹ Das von ihm ins Leben gerufene *Collegium musicum* machte

1 Markus Zapf, „Das Orchester des 16. und 17. Jahrhundert in seinem originalen Klangwesen erwecken“. Die Sammlung der historischen Musikinstrumente des Musikwissenschaftlichen Seminars Freiburg im Breisgau“, in *Musik in Baden-Württemberg*

mit deutschlandweiten Konzerten, z.B. 1922 in Karlsruhe und 1924 in Hamburg, erstmals eine breitere Öffentlichkeit mit der Musik des Mittelalters bekannt.

Die nach den Dispositionen in der *Organographia (Syntagma musicum*, Bd. 2, 1619) von Michael Praetorius konzipierte Orgel ließ Gurlitt von dem Ludwigsburger Oscar Walcker für den Hörsaal nachbauen und initiierte damit neue Anregungen für die deutsche Orgelbewegung der 1920er Jahre. Die Orgel wurde 1944 durch Bomben zerstört und 1954/55 von Werner Walcker-Mayer mit mitteltöniger Stimmung wieder errichtet.

Auch Hermann Erpf (1891–1969) hatte bei Riemann in Leipzig promoviert und war von 1923 bis 1925 Lektor für Musiktheorie am Freiburger Institut. Zunächst unter Gurlitt und vor allem unter Erpf als neuem Leiter, widmete sich das *Collegium* verstärkt der Neuen Musik. Die öffentlich zugänglichen Konzerte wurden ausschließlich von einheimischen Kräften gestaltet, darunter Studenten und Musikliebhaber. Die Einführungen gab meist Erpf.

Diese Veranstaltungen, so Erpf,

gingen aus dem Bedürfnis hervor, das Musikschaffen der Gegenwart in seinen HAUPTerscheinungen fortlaufend kennen zu lernen. Ausgehend von der späten Kammermusik Max Regers, wurden in strenger Beschränkung auf diese heute führende Gattung, die hervortretenden Namen, zunächst des deutschen Sprachgebiets, vorgeführt; ein einleitender Vortrag orientierte jeweils über Komponisten und Werke. [...] In jedem Semester fanden durchschnittlich vier auch öffentlich zugängliche Abende im Hörsaal des musikwissenschaftlichen Seminars, Bertholdstr. 14, statt. Sämtliche Aufführungen waren für Freiburg erstmalig, einige davon Uraufführungen; schwer verständliche Werke wurden mehrfach wiederholt. [...] Zum erstenmal wurde hier die zeitgenössische Musik in den Rahmen der sog. Collegia musica, die nach Hugo Riemanns Vorbild ihre Hauptaufgabe in dem Studium und der Pflege alter Musik sehen, und damit als Gesamterscheinung in das Arbeitsgebiet eines musikwissenschaftlichen Universitätsseminars einbezogen.²

berg, Bd. 11, hrsg. von Georg Günther, Walter Salmen und Gabriele Busch-Salmen (München: Strube –Verlag, 2004), 187–219.

2 Informationsblatt mit einem „Verzeichnis der bisherigen Veranstaltungen [7. 11. 1921–23. 7. 1923]“.

Für seinen ersten Vortrag am 29. Mai 1922 wählte Erpf die beiden ersten Sätze von Arnold Schönbergs Streichquartett op. 10, wobei der zweite Satz wiederholt wurde. Am 12. Februar 1923 stellte er Ernst Kreneks Streichquartett op. 6 und Egon Wellesz' 4. Streichquartett op. 28 vor. Für das Hindemith-Programm am 6. Mai, in dem die *Sonate für Cello solo* op. 25 Nr. 3 uraufgeführt wurde, hatte man das Amar-Quartett, in dem Hindemith als Bratschist mitwirkte, verpflichten können. Man bot mithin vielfältige Programme, die offen für alle Musikströmungen der Zeit waren. Um eine größere Öffentlichkeit für die zeitgenössische Musik zu interessieren, gliederte Erpf die Konzerte in die von Ewald Lindemann, dem neuen Kapellmeister des Stadttheaters gegründete *Arbeitsgemeinschaft für neue Musik* ein.

In einem ausführlichen Artikel im Januar/Februar-Heft 1927 von *Pult und Taktstock* mit dem Titel *Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik*³ stellte Erich Katz das Engagement für Neue Musik in Freiburg i. Br. als Vorbild und Anregung für andere Städte vergleichbarer Größenordnung vor:

Freiburg, eine mittelgroße Universitätsstadt mit einem Theater von gutem Durchschnitt und regsamen Konzerunternehmungen, unterschied sich im übrigen in nichts von dem Charakter und der Tätigkeit zahlreicher ähnlicher Städte. Der erste Anstoß zu einer bewussten Pflege zeitgenössischer Musik ging, ein seltener und darum um so rühmlicherer Fall, von der Universität aus. Wilibald Gurlitt, der seit 1919 dort wirkende Professor der Musikwissenschaft, begann damit, in seinem Collegium Musicum regelmäßige Vorträge mit Vorführungen moderner Musik zu bringen; die Berufung eines Lektors für Musiktheorie und moderne Musik [...] Hermann Erpf, der seit dem Frühjahr die Leitung dieser modernen Collegia Musica übernahm, ermöglichte es, das Ganze auf eine breitere Basis zu stellen. So wurden, neben ständigen Vorlesungen und Übungen über Probleme und Gegenstände neuer Musik, in den Jahren 1921 bis 1923 etwa 20 öffentliche Veranstaltungen gebracht, immerhin zu einer Zeit, da den mittleren Schönberg zu spielen noch ein Wagnis war, das oft mit Zischen und Pfeifen belohnt wurde; da ein Komponist wie Krenek eben erst ‚entdeckt‘, andere [...] noch weit vor ihrer Entdeckung standen. [...] So wurde in einer segensreichen

3 Erich Katz, „Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik (Die Freiburger ‚Arbeitsgemeinschaft für neue Musik‘)“, in *Pult und Taktstock* 4 (Januar/Februar 1927): 6–11.

Vorarbeit, deren festes Fundament über die anfangs recht erheblichen Widerstände hinwegzutragen vermochte, der Boden zum erstenmal bereitet; und als dann 1924 ein junger und selbst von den Ideen der neuen Kunst erfüllter Kapellmeister, Ewald Lindemann, zum musikalischen Oberleiter des Theaters und der Stadt berufen wurde, da ergab es sich sehr bald, daß eine Verbindung entstand, deren Produkt die Freiburger ‚Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik‘ wurde.⁴

Für die Musikpflege an den Universitäten sind auch die verschiedenen Orchester und Chöre wichtig. Besonders in Leipzig hat die Universitätsmusik eine lange Tradition, die bis zu ihrer Gründung im Jahre 1409 zurückreicht. So wurden im 16. Jahrhundert Vorlesungen und Übungen von Kantoren der Thomas- und Nikolaikirche zur Ausbildung von praktischen Musikern durchgeführt. Im 17. Jahrhundert kam es zur Bildung einzelner studentischer Instrumentalmusikensembles, sogenannten *Collegia musica*. Ein solches gründete z.B. 1701 der damalige Jurastudent Georg Philipp Telemann. In dieser Tradition stand Hugo Riemanns 1908 mit der Gründung des *Musikwissenschaftlichen Instituts Collegium musicum*. Die Tradition der Chor- und Orchesterpflege an der Universität Freiburg setzte erst spät ein. Heute existieren mehrere instrumentale Gruppen und Chöre, deren anfangs private Initiativen später häufig von der Universitätsverwaltung unterstützt wurden. Ein Beispiel ist der Russische Chor, der von dem 1897 im damaligen Sankt Petersburg geborenen Alexander Kressling 1930 gegründet wurde und bis heute aktiv ist. Sein Repertoire sind Lieder aus dem alten Russland und das Liedgut der Altgläubigen. Kressling kam 1917 als Emigrant nach Freiburg und wurde Lektor für Russisch. Heute existiert eine breite Palette von Chor- und Instrumentalensembles an der Universität.

Ein Konservatorium gab es in Freiburg seit 1898. Erst nach dem 2. Weltkrieg wurde von Gustav Scheck (1901–1984) in Verbindung mit Gurlitt die Musikhochschule gegründet: 1946 zunächst städtische Einrichtung, wurde sie 1948 vom Staat übernommen. Schwerpunkte waren die Vermittlung zeitgenössischer Musik und die Pflege einer historisch fundierten Aufführungspraxis. Das zeigt bereits die Berufung des ersten Lehrkörpers. Die folgenden Beispiele beschränken sich auf die Zeit bis etwa Mitte der 1970er Jahre.

4 Ibid., 7f. Die unterstrichenen Wörter sind im Original gesperrt gedruckt.

Scheck, ein bekannter Flötist, hatte in Freiburg Flöte und daneben Musikwissenschaft bei Gurlitt und Erpf studiert und erhielt hier sein erstes Engagement am Stadttheater. Zuletzt war er 1934–1945 Professor an der Berliner Musikhochschule gewesen. Bekannt ist er vor allem durch seinen Einsatz für die Belebung einer quellenorientierten Barockmusik geworden. Er konzertierte u.a. mit dem 1930 von ihm und dem Schweizer Gambisten und Cellisten August Wenziger (1905–1996) gegründeten *Kammermusikreis Scheck-Wenziger*, dem ersten Barockensemble mit originalen Instrumenten und von 1935–65 zusammen mit Fritz Neumeyer (1900–1983) und Wenziger mit dem *Kammermusiktrio für Alte Musik*. Scheck war zudem Interpret der gemäßigten Moderne. So wurden ihm mehrere Kompositionen gewidmet, z.B. von Genzmer je zwei Flötenkonzerte und Sonaten und von Wolfgang Fortner (1907–1987) die *Sonate für Flöte und Klavier* (1947).

Scheck berief 1946 (–1968) Neumeyer als Professor für historische Tasteninstrumente. Von Curt Sachs, dem Direktor des Berliner Instrumentensammlung 1928 angeregt, begann er 1930 selbst mit dem Sammeln von historischen Tasteninstrumenten⁵ und dem Erforschen der Quellen ihrer Aufführungspraxis. 1933 gründete er die *Saarbrücker Vereinigung für Alte Musik*. Er war als Solist begehrt und wurde Mitglied renommierter historisch besetzter Ensembles, u.a. seit 1954 der *Capella Coloniensis* und 1960–65 der *Wiener Solisten*. Von Neumeyer existieren zahlreiche Tonträger.

Die Pianistin und Cembalistin Edith Picht-Axenfeldt (1914–2001) kam 1947 an die Hochschule. Sie ist als Bach- und Chopininterpretin bekannt geworden, widmete sich aber schon früh der zeitgenössischen Musik. So spielte sie den Cembalopart bei der Uraufführung von Hans Werner Henzes *Apollo et Hyazinthus* (1948) und konzertierte mit Carl Seemann in Bartóks *Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug* (1937). Sie hatte auch Schönbergs Klavierwerk im Repertoire. Unter den zahlreichen ihr gewidmeten Kompositionen sind Isang Yuns Cembalostück *Shao Yang Yin* (1966, UA 1968) und Heinz Holligers *Dunkle Spiegel* für Vokalquintett, Bariton und 5 Instrumentalgruppen (1996).

Auch der Pianist Carl Seemann (1910–1983) gehörte zu den ersten Professoren der Musikhochschule und wurde von 1964–1974 ihr Direktor. Er ist vor allem durch seine Mozartinterpretationen bekannt geworden, auch als Duopartner des Geigers Wolfgang Schneiderhahn. Zudem setzte er sich für

5 Die Sammlung befindet sich heute im Schloß von Bad Krozingen, siehe Susanne Berkemer und Markus Zapf, Hrsg., *Fritz Neumeyer und seine Sammlung* (Freiburg i. Br.: Rombach, 2014).

die gemäßigte Moderne ein und spielte z.B. die Uraufführung von Fortners *Mouvements* für Klavier und Orchester (1953).

Als stellvertretenden Direktor holte Scheck 1946 Harald Genzmer (1909–2007), einen Schüler von Paul Hindemith, der als Komponist und Lehrer dessen die Tradition fortsetzte. Er wechselte 1957 an die Hochschule in München. Sein Nachfolger wurde von 1967–1973 Wolfgang Fortner (1907–1987). Fortner hatte in Leipzig neben Komposition am Konservatorium auch Philosophie und Musikwissenschaft an der Universität belegt. Er wurde einer der renommiertesten Kompositionslehrer nach dem Zweiten Weltkrieg⁶ und ein einflußreicher Musikorganisator. Bei den Darmstädter Ferienkursen war er von Anfang an als Komponist und Lehrer engagiert, übernahm 1963–1978 die von Karl Amadeus Hartmann (1905–1963) ins Leben gerufene Konzertreihe *Musica viva* in München. Mit seinen Schülern (darunter Musikwissenschaftler und Dirigenten) deckte er alle Aspekte der Moderne ab (in Freiburg u.a. Milko Kelemen, Nam Jun Paik, Wolfgang Rihm, Hans Zender). Er gründete das *Institut für Neue Musik* an der Hochschule, dessen öffentliche Konzerte vor allem von Studenten und Kollegen der Hochschule gestaltet wurden und auch ein Podium für die Werke seiner Schüler boten. Seine Seminare, an denen auch interessierte Studenten des Musikwissenschaftlichen Instituts teilnahmen konnten, boten Analysen der Musik seit dem Mittelalter (z.B. Guillaume Machaut), die der eingeladenen Komponisten (u.a. Luigi Nono, Isang Yun) gaben persönliche Einblicke in die aktuelle Musikszene.

Der Musikwissenschaftler und Pädagoge Erich Doflein (1900–1977) promovierte bei Max Schneider an der Breslauer Universität und ging danach nach Freiburg, um seine Studien bei Gurlitt und Erpf weiterzuführen. 1928 war er hier Mitbegründer eines privaten Instituts für Musiklehrer, da eine Musikhochschule noch fehlte. Bereits in den 1920er Jahren galt er als angesehenes Kritiker für zeitgenössische Musik und schrieb u.a. für die *Freiburger Zeitung*, die *Frankfurter*, den *Anbruch* und *Melos*. Mit seiner Frau Elma, einer Geigerin, gab er das mehrbändige *Geigenschulwerk*⁷ heraus, eines der bedeutendsten Werke der modernen Violinpädagogik. Er regte dafür u.a. Béla Bartók zu den *44 Duos für 2 Violinen* (1931) an, von denen er einige in die Geigenschule aufnehmen konnte. 1948 initiierte er das *Institut für Neue Musik und Musikerziehung* in Bayreuth, das bald

6 Matthias Roth, *Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931–1986: Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe* Porträts (Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag, 2008).

7 5 Bände (Mainz: Schott Musik 1932–1950), ins Englische übersetzt, ebda. 1957.

nach Darmstadt übersiedelte und war 1956 bis 1960 dessen Vorsitzender. Er gehört zu den Gründungsdirektoren der Staatlichen Musikhochschule und war bis 1965 Professor.⁸ Sein Spezialgebiet war die zeitgenössische Moderne. Für die von ihm vertretenen Ansichten ist der kommentierte Briefwechsel mit Theodor W. Adorno aufschlußreich.⁹

Der Schweizer Heinz Holliger (1939) ist als Oboist, Komponist¹⁰ und Dirigent weltweit bekannt. Als Oboist entwickelte er in Zusammenarbeit mit Komponisten neue Spieltechniken, erhielt Widmungen bekannter Komponisten und spielte zahlreiche Uraufführungen. Er hatte einen wichtigen Anteil bei der Wiederentdeckung der Musik von Jan Dismas Zelenka (1679–1745) durch die Einspielung der 6 Triosonaten für die DGG Archivproduktion im Jahr 1972, die er in den Archiven entdeckt hatte, ebenso bei der Aufnahme von dessen Orchesterwerken. An der Freiburger Musikhochschule wirkte er als Professor für Oboe.

Das Freiburger Beispiel zeigt das übergreifende Zusammenwirken von Theorie und Praxis zwischen Universität und Musikhochschule und auch anderen Instituten. Diese erfolgreichen Ansätze sollten Standard sein und ausgebaut werden. Die universitäre Musikwissenschaft darf sich nicht ausschließlich auf die theoretische Forschung und Lehre beschränken, sondern in einem vertretbaren Maß auch die Praxis einbeziehen. Z.B. was das Mittelalter betrifft: den Studierenden den Choral und die darauf aufbauende Mehrstimmigkeit durch das Singen, und zwar nach Originalen und nicht nach Übertragungen, klanglich näher bringen und dadurch die verschiedenen Notationen und ihren Einfluß auf die Kompositionsart vermitteln. Oder, was die Neue Musik betrifft: die Schwierigkeiten und Probleme einer Verwirklichung des Notenbildes (Zwölfton-Partituren, Aleatorik, graphische Notation usw.) praktisch erleben lassen. Die Musikhochschulen bzw. Konservatorien auf der anderen Seite sollten bei ihrer Ausbildung nicht alleine die virtuose Seite im Blick haben, sondern auch die histori-

8 Lars Ulrich Abraham, Hrsg., *Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag* (Mainz: Schott, 1972).

9 Andreas Jacob, Hrsg., *Theodor W. Adorno – Erich Doflein. Briefwechsel. Mit einem Rundfunkgespräch und 3 Aufsätzen Erich Dofleins* (Folkwangstudien 2) (Hildesheim: Olms, 2006); siehe hier auch die Einleitung von Andreas Jacob, „Der Briefwechsel Adorno-Doflein. Zwei Perspektiven auf das westdeutsche Musikleben der Nachkriegszeit“.

10 Peter Andraschke, „Dichtung in Musik. Stockhausen, Trakl, Holliger“, in *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis), Bd. 1 (der Sonderreihe *Symposien zu WIEN MODERN*), hrsg. von Hartmut Krones (Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2001), 341–55.

sche Aufführungspraxis vermitteln, sei es in einem eigenen Institut, besser auch durch entsprechend interessierte und geschulte Instrumental- und Gesangslehrer.

Bibliographie

- Abraham, Lars Ulrich, Hrsg. *Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag*. Mainz: Schott, 1972.
- Andraschke, Peter. „Dichtung in Musik. Stockhausen, Trakl, Holliger“. In *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis). Sonderreihe Symposien zu WIEN MODERN*, Bd. 1, hrsg. von Hartmut Krones, 341–55. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2001.
- Berkemer, Susanne und Markus Zapf, Hrsg. *Fritz Neumeyer und seine Sammlung*. Freiburg i. Br.: Rombach, 2014.
- Doflein, Erich und Elma. *Das Geigen-Schulwerk*, Bd. 1–5. Mainz: Schott Musik, 1932–1950.
- Jacob, Andreas, Hrsg. *Theodor W. Adorno – Erich Doflein. Briefwechsel. Mit einem Rundfunkgespräch und 3 Aufsätzen Erich Dofleins* (Folkwangstudien 2). Hildesheim: Olms, 2006.
- Jacob, Andreas. „Der Briefwechsel Adorno-Doflein. Zwei Perspektiven auf das westdeutsche Musikleben der Nachkriegszeit“. In *Theodor W. Adorno – Erich Doflein. Briefwechsel. Mit einem Rundfunkgespräch und 3 Aufsätzen Erich Dofleins* (Folkwangstudien 2), hrsg. von Andreas Jacob. Hildesheim: Olms, 2006.
- Katz, Erich, „Erziehung zum Verständnis zeitgenössischer Musik (Die Freiburger ‚Arbeitsgemeinschaft für neue Musik‘)“. In *Pult und Taktstock* 4 (Januar/Februar 1927): 6–11.
- Roth, Matthias. *Ein Rangierbahnhof der Moderne. Der Komponist Wolfgang Fortner und sein Schülerkreis 1931–1986: Erinnerungen, Dokumente, Hintergründe*. Porträts. Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag, 2008.
- Zapf, Markus. „’Das Orchester des 16. und 17. Jahrhundert in seinem originalen Klangwesen erwecken’. Die Sammlung der historischen Musikinstrumente des Musikwissenschaftlichen Seminars Freiburg im Breisgau“. In *Musik in Baden-Württemberg*, Bd. 11, hrsg. von Georg Günther, Walter Salmen und Gabriele Busch-Salmen, 187–219. München: Strube –Verlag, 2004.



Das Konservatorium in Bratislava und die ersten drei Jahrzehnte seiner Tätigkeit (1919–1949): Persönlichkeiten, Struktur, Bedeutung^{*}

Jana Lengová
Slovaška akademija znanosti
Slowakische Akademie der Wissenschaften Bratislava

Die neue gesellschaftspolitische Situation nach dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Konstituierung Bratislavas 1919 als Hauptstadt der Slowakei im Rahmen der Tschechoslowakischen Republik brachte in jedem Bereich – verglichen mit der Zeit vor 1918 – wesentlich günstigere Bedingungen für den Aufschwung des slowakischen musikkulturellen Lebens mit sich. Eine aktuelle Aufgabe im Bereich des slowakischen Musikschulwesens war der Aufbau eines Netzwerkes von professionellen Institutionen, da diese bis dahin fehlten. Das galt als eine notwendige Voraussetzung für die optimale Entwicklung der neuzeitlichen fachlichen Musikerziehung, die die drei einander bedingten und verbundenen Faktoren, nämlich die Aktivitäten der individuellen Persönlichkeiten, die Existenz von Institutionen und die Applikation des adäquaten methodisch-didaktischen Systems, bilden. Die ersten zwei, bzw. drei Jahrzehnte des 1919 errichteten Konservatoriums in Bratislava, die für sein Gepräge und seine nachfolgende erfolgreiche heute schon ein Jahrhundert dauernde Tätigkeit entscheidend waren, sind das Thema der nachstehenden Erwägungen.

* Der Beitrag entstand teilweise als Bestandteil des Projekts VEGA Nr. 2/0050/17 (2017–2020) im Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften.

Struktur, Organisation, Entwicklung

Das Konservatorium in Bratislava entstand ursprünglich unter der Bezeichnung *Hudobná škola pre Slovensko* (Musikschule für die Slowakei)¹ auf die Initiative mehrerer Einzelpersonen hin, bzw. des Vorbereitungs Komitees. Am 6. November 1919 wurde die Schule offiziell feierlich eröffnet und der Schulunterricht wurde schon am 10. November desselben Jahres 1919 begonnen. Es wurde für die Idee plädiert, zu den zwei Konservatorien in den tschechischen Ländern, in Prag und Brünn, ein drittes in der Slowakei, in Bratislava, zu errichten. Das Ministerium für Schulwesen und nationale Aufklärung unterstützte zwar diese Idee, aber die Schule sollte nur auf privater Basis mit teilweiser staatlicher Subvention fungieren. Infolgedessen wurde sie von dem aus diesem Grund errichteten Musikalischen und dramatischen Verein für die Slowakei, bzw. durch dessen Organ, Kuratorium verwaltet. Erst 1941 nach der Verstaatlichung wurde sie inklusive der Umbenennung als das Staatskonservatorium finanziell völlig abgesichert.²

Trotz der finanziellen Schwierigkeiten und dem Problem mit dem ungeeigneten Schulgebäude entwickelte sich das künstlerische Profil der Schule positiv. Zu der erfolgreichen Entwicklung und Tätigkeit der Schule im ersten Dezennium ihrer Existenz trugen zwei Schlüsselmomente bei: ihre Reorganisation im Schuljahr 1922/23 und die definitive Erteilung des Öffentlichkeitsrechts im Jahr 1928.

Der erste Direktor der Schule und einer ihrer Gründer Prof. Miloš Ruppeldt (1881–1943)³ war organisatorisch außerordentlich fähig und half auch bei der Errichtung weiterer Musikinstitutionen in Bratislava, was ihm jedoch die Möglichkeit nahm, sich voll auf seine Arbeit als Direktor der Musikschule zu konzentrieren. Nach drei Jahren wurde deshalb der Komponist, Pianist, Dirigent und Pädagoge Frico Kafenda (1883–1963) vom Kuratorium zum neuen Direktor ab dem Schuljahr 1922/23 gewählt, dessen energisches Herangehen für die Profilierung der Schule entscheidend war. Kafenda, der am Leipziger

1 Die verschiedenen Namen des Konservatoriums im Laufe seiner Geschichte: 1919 Musikschule für die Slowakei, 1927 Musikalische und dramatische Akademie für die Slowakei in Bratislava, 1939 Musikalische und dramatische Akademie in Bratislava, 1941 Staatliches Konservatorium in Bratislava, 1960 Konservatorium, 2002 Konservatorium in Bratislava.

2 Zdenko Nováček, *45 rokov Konzervatória v Bratislave* (Bratislava: Konzervatórium v Bratislave, 1965), 30.

3 Štefan Hoza, „Profesor Miloš Ruppeldt, zakladateľ Hudobnej školy pre Slovensko“. In *Pamätníca Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič (Bratislava: Tatran, 1969), 12–19.

Konservatorium studierte und in der Vorkriegszeit in kleineren deutschen Städten als Theaterdirigent und Korrepetitor tätig war, ordnete schließlich alle seine künstlerischen Aktivitäten der pädagogischen Tätigkeit unter.⁴

Die grundsätzliche Angelegenheit, die Kafenda als Direktor regelte, war die Reorganisation der Schule, die sich danach in zwei Abteilungen gliederte: eine höhere, konservatoriale (zuerst mit dem Instrumental-, Klavier- und Gesangfach) und eine musikschulische (d. h. mit der musikalischen Grundausbildung).⁵ Die konservatoriale Abteilung war für jene Schüler bestimmt, die sich in Zukunft professionell der Musik widmen oder eine höhere Musikausbildung erhalten wollten. Die neue Struktur bedeutete einen entscheidenden Schritt im Wandlungsprozess der Schule in ein Konservatorium.

Für die Orchesterpraxis der Instrumentalisten, sowie den Konzertbetrieb der Schule war es von Bedeutung, dass im Schuljahr 1922/23 ein Schülerorchester gegründet wurde. Dieses stellte sich erstmals am 27. Juni 1923 in einem Schülerkonzert öffentlich vor. In der Folge begann auch der Fachbereich für dramatische Kunst bzw. für Schauspiel zu funktionieren.⁶

Nach der Ergänzung neuer Studienfächer hatte die konservatoriale Abteilung der Schule seit dem Schuljahr 1925/26 komplett fünf bzw. sechs Fachbereiche mit folgender Strukturierung: 1. Instrumental-, 2. Klavier-, 3. Orgel- und Kompositions-, 4. Sologesang- und 5. Chorgesangfach, sowie 6. das dramatische Fach.⁷ Dazu kamen noch Pflichtnebenfächer: die allgemeine Musiklehre, Harmonielehre, Lehre vom Kontrapunkt, Formen und Analysen, Gehör- und rhythmische Übungen, obligate Violine (im Instrumentalfach), obligates Klavier (in allen Fächern außer Klavier), orchestrale Übungen (im Instrumentalfach), Kammermusik (im Instrumental- und Klavierfach), Begleitung (im Klavierfach), Kunstgesang (im Orgel- und Chorgesangfach), Chorgesang (in allen Fächern außer dem Orgel- und Sologesangfach), Psychologie, Pädagogik (in allen Fächern außer Komposition), theoretische Pädagogik, Geschichte und Literatur des Klaviers (im Klavierfach), Musikgeschichte, Geschichte der tschechischen und slowa-

4 Zu seiner Biographie vgl. Michal Palovčík, *Frico Kafenda, život a dielo* (Bratislava: SVKL, 1957), zur pädagogischen Tätigkeit vor allem S. 90–126.

5 *Jubilejná ročenka, 1919–1929 a Výročná zpráva 1929–1930* (Bratislava: HDA a HDS, 1930), 35.

6 Mit der Problematik des dramatischen, für die Schauspielkunsterziehung bestimmten Faches befassen wir uns hier näher nicht.

7 *Výročná zpráva za školský rok 1925–1926: Hudobná a dramatická škola pre Slovensko v Bratislave* (Bratislava: s. n., 1926), 20–21.

kischen Musik, Ästhetik.⁸ Diese waren in den einzelnen Jahrgängen nach dem Muster des Prager Konservatoriums vorgeschrieben.

Es überrascht nicht, dass in der Organisationsstruktur der Musikschule die Tendenz auftauchte, das tschechische Modell bzw. einen Teil von ihm zu verwenden. Einerseits neigte man allgemein dazu, ein einheitliches tschechoslowakisches Modell des Musikschulwesens durchzusetzen, andererseits war das Prager Konservatorium eine erfolgreiche Muster-Schule mit einer großartigen, auch im Ausland respektierten Tradition.

Die Schule war ein lebendiger Organismus und im Modell ihrer Organisationsstruktur suchte man nach einer optimalen Lösung. Letztendlich stabilisierte sich die Struktur der Fachbereiche Musik definitiv folgendermaßen:

1. das Instrumentalfach mit Klassen für Violine, Violoncello und Harfe (mit 7 Jahrgängen), Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete und Posaune (mit 6 Jahrgängen),
2. das Klavierfach (mit 7 Jahrgängen),
3. das Gesangfach (mit 6 Jahrgängen),
4. das Orgelfach (mit 4 Jahrgängen),
5. das Kompositions- und Dirigierfach (mit 5 Jahrgängen).

Die konservatoriale und die musikschulische Abteilung verselbständigten sich ebenfalls, wobei die konservatoriale Abteilung in *Hudobná a dramatická akadémia* (Musikalische und dramatische Akademie) umbenannt wurde. Im Schuljahr 1927/28 erhielt die Akademie offiziell durch die Verordnung des Schulministeriums vom 26. Januar 1928 das Öffentlichkeitsrecht, was bedeutete, dass die Akademie berechtigt war, Prüfungen durchzuführen und Zeugnisse auszugeben, die im Staat ebenso wie an den staatlichen Musikkonservatorien galten.⁹ Diese Gleichstellung mit den Staatsschulen des konservatorialen Typs war gleichzeitig eine Anerkennung der künstlerisch-pädagogischen Qualität, die die Schule in kurzer Zeit erreichte. 1941 kam es nicht nur zur Verstaatlichung und Umbenennung der Akademie in Staatliches Konservatorium, sondern auch zur definitiven Abtrennung der Musikschule für elementare Musikausbildung vom Konservatorium.

8 Ibid., 29–32.

9 *Jubilejná ročenka, 1919–1929 a Výročná zpráva 1929–1930*, 44–45.

In den bewegten Jahren 1939–1949 war die Tätigkeit der Akademie bzw. des Konservatoriums ungünstig beeinflusst durch die Kriegsgeschehnisse und staatspolitischen Veränderungen und die daraus folgenden Konsequenzen für das musikkulturelle Leben überhaupt. Dennoch gelang es, den guten Schulbetrieb aufrechtzuerhalten, obwohl es z.B. u.a. zu Personalveränderungen im Lehrkörper kam und die Zahl der öffentlichen Konzerte sich in den Kriegsjahren auf ein Minimum verringerte.

Musikpädagogen

An der Schule wirkten schon im ersten Jahrzehnt ihres Bestehens mehrere herausragende pädagogische Persönlichkeiten, die allgemeinen Respekt erlangten. Ein charakteristisches Merkmal dieser Periode war, dass Pädagogen an die Schule kamen, die ihre musikalische Ausbildung an verschiedenen mitteleuropäischen Musikinstituten, aber auch in Übersee erworben hatten und verschiedene methodologische Ansichten zur Unterrichtsmethodik mitbrachten. Am deutlichsten äußerte sich das im Klavierfach.

Die Klavierabteilung, eine der künstlerischen und pädagogischen Stützen der Schule, zählte zu den größten hinsichtlich der Zahl der Studenten und Pädagogen. Die musikalische Bildung der Professoren und Klavierlehrer ergibt in der Zwischenkriegszeit ein bemerkenswert buntes Bild: Miloš Ruppeltdt (1881–1943) studierte in Leipzig bei Josef Pembauer Jr. und in Argentinien, Emanuela Kajetánová (1873–1934) und Karla Smidžárová (1872–1927) am Wiener Konservatorium und privat bei Theodor Leschetizky, Frico Kafenda (1883–1963) in Leipzig bei Robert Teichmüller, Anna Kafendová-Zochová (1895–1977) in Innsbruck bei Josef Pembauer Sr. und in Prag bei Karl Hoffmeister, Ernest Križan (1893–1975) in Chicago und extern bei Vilém Kurz und Libuša Svobodová-Adamcová (1900–1961) ebenso in Brünn bei Vilém Kurz (in der Außenstelle des Prager Konservatoriums). An der Schule galt zwar ein Rahmenlehrplan, der aber den Pädagogen eine erhebliche Freiheit in der Unterrichtsmethodik und der Auswahl der Kompositionen gewährte.

Unter den Pädagogen des Klavierfaches ragte das Ehepaar Frico und Anna Kafenda heraus, die mit ihrem professionellen Herangehen auf einem hohen Niveau die künstlerische Richtung des Instituts bestimmten. Sie waren zwei ausgeprägte Künstlerpersönlichkeiten und Menschen, die zwar eng zusammenarbeiteten und sich gegenseitig beeinflussten, jedoch außer der gemeinsamen Basis, die von der Linie der psycho-physiologischen Klavierschulen ausging, wandte jeder von ihnen sein individuelles

Herangehen an die Schüler an. Vereinfacht ließe sich das als Dominanz der Rationalität in dem einen und Emotionalität in dem anderen Falle ausdrücken. Keiner von beiden erfasste jedoch seine Klaviermethode in schriftlicher Form.

Die Hauptprinzipien des Herangehens von Frico Kafenda hielt sein Schüler Michal Karin-Knechtsberger schriftlich fest. Karin schrieb unter anderem:

Im Unterschied von allen meinen Lehrern bestand Kafendas ständiges Bemühen darin, seine Schüler nicht nur mechanisch, sondern vor allem auch auf psychologische Weise verstehen zu lehren. Das bedeutete, den Willen, das Empfinden und ihre Beteiligung am Prozess des Klavierspiels voll zu engagieren.¹⁰

Kafenda legte also Nachdruck auf die Effektivität des Unterrichts, auf die absolute Entspannung des Spielapparates, wo „*Fixierung und Entspannung*“ (Hand/Arm) sich richtig abwechseln in dem Sinne, dass „*die Bewegung das Mittel zum Zweck*“ ist.¹¹ Kafenda kann als moderner Pädagoge gelten, der einen Überblick über die neuen psycho-physiologischen Schulen des Klavierspiels hatte, die auf ausgeglichenen Beziehungen zwischen wissenschaftlicher Erkenntnis und musikkünstlerischer Praxis basierten.

Ähnlich bevorzugte auch Anna Kafendová im pädagogischen Prozess das ernsthafte Herangehen an die Musik als einer Lebensaufgabe, die Lockerheit des Spielapparates, die Natürlichkeit der Arbeit an der Klaviatur, die Qualität der Tonbildung, die Durcharbeitung der Ausdruckskomponente und die stilgerechte Interpretation. In den pädagogischen Prozess übertrug sie zudem auch ihre menschliche Spontaneität, Emotionalität und Erfindungsgabe, indem sie die Ausdrucks- und inhaltliche Seite der Musik und die Ausarbeitung eines Musikstücks hinsichtlich der Beziehung zwischen Ganzem und Detail hervorhob. Sie verlangte speziell die Sanglichkeit der melodischen Linien: „*Alles musste leben und singen.*“¹²

Frico Kafenda angesichts seiner weiteren Pflichten (Direktor, Professor für theoretische Fächer und Komposition, Kammermusiker) erzog eine re-

10 Michal Karin-Knechtsberger, „Moje spomienky na Fríca Kafendu – pedagóga“, in *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič (Bratislava: Tatran, 1969), 46.

11 Ibid., 44.

12 Eva Pappová, „Význam metodického prínosu manželov Kafendových pre slovenskú klavírnu pedagogiku“, in *Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave*, hrsg. von. Katarína Horváthová (Bratislava: MDKO, 1982), 49.

lativ bescheidene Anzahl von Pianisten, Anna Kafendová widmete sich 50 Jahre der pädagogischen Tätigkeit, später auch an der Hochschule für musische Künste, und erzog insgesamt etwa 140 Schüler. Der Bedeutung und des Beitrags der Eheleute Kafenda zur Entwicklung der slowakischen Klavierkunst waren sich auch die Zeitgenossen bewusst, wie das aus einer Musikkritik von František Zagiba aus dem Jahr 1940 zum Ausdruck kommt:

Die meisten Absolventen hatte die Klavierabteilung, die Zöglinge des Direktors Kafenda und Professor A. Kafendová sind. Man kann sagen, dass fast alle slowakischen Klavierspieler, die sich auch dem weiteren Studium des Klavierspiels widmen, Zöglinge gerade dieser zwei Mitglieder des Professorenkollegiums sind und gerade ihre Schüler die besten Leistungen erbringen. Diese beiden Professoren haben während ihres zwanzigjährigen pädagogischen Wirkens an diesem Institut mehr hervorragende Pianisten erzogen, wofür ihnen die slowakische Kunst sehr dankbar ist.¹³

Zu Recht gilt somit das Ehepaar Frico und Anna Kafenda als Begründer der slowakischen Klavierpädagogik.

An der Akademie studierte auch Eugen Suchoň (1908–1993), einer der bedeutendsten slowakischen Komponisten. Klavier absolvierte er in der Klasse von Libuša Svobodová (1930), Komposition bei Frico Kafenda (1931), dessen erster und einziger Absolvent der Komposition er war. Suchoň hatte gegenüber Kafenda als Musiktheoretiker und Professor für Komposition einen großen Respekt. Im Rahmen des Studiums der Kompositionsstile in den Kompositionsstunden wurden auch Werke der zeitgenössischen Komponisten – Bartók, Strawinsky, Hindemith und Schönberg – analysiert. Kafenda war nach Suchoň ebenfalls der Meinung, dass der einzige Maßstab der Ehrlichkeit des musikalischen Ausdrucks „*die Gestaltung der Gedanken auf der Grundlage der inneren Vorstellung ist*“.¹⁴ Für den Adepten der Komposition bedeutete das die Empfehlung, primär ohne Klavier zu komponieren.

Das Interesse an einem Kompositionsstudium war groß. 1928 stärkte die Reihen der Pädagogen der Akademie der 22-jährige Komponist Alex-

13 Zitiert nach Vladimír Čížik, „Oblas činnosti Konzervatória v tlači“, in *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič (Bratislava: Tatran, 1969), 110.

14 Eugen Suchoň, „Príspevok k profilu Frica Kafendu – skladateľa teoretika“, in *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič (Bratislava: Tatran, 1969), 36.

ander Moyzes (1906–1984), der Komposition und die zugeordneten Fächer unterrichtete. Dabei studierte er in den ersten zwei Jahren parallel noch extern in der Meisterschule des Prager Konservatoriums in der Klasse von Vítězslav Novák. Zum Professor wurde er 1936 ernannt. Moyzes orientierte sich ursprünglich auf die avantgardistischen Kunstrichtungen,¹⁵ nach und nach jedoch wurde sein Kompositionsstil gemäßiger. In der pädagogischen Praxis zeigte er sich als strenger Professor, dessen Ziel es war, eine Professionalisierung in Bezug auf das neue slowakische Musikschaffen zu erreichen. Von seinen Schülern verlangte er daher in erster Linie die Bewältigung des Kompositionshandwerks. Als einer der bedeutendsten slowakischen Pädagogen für Komposition widmete er sich dieser Tätigkeit fünf Jahrzehnte, nach 1949 schon in der neuerrichteten Hochschule für musische Künste.

Zu den begehrten Fachbereichen des Konservatoriums zählte neben dem Klavier- auch das Gesangfach. Seit 1922 leitete dieses Josef Egem (1874–1939), der ursprünglich Violine und Komposition am Prager Konservatorium und später Gesang am Wiener Konservatorium studiert hatte. „*In seinem Unterrichtssystem legte er großen Wert auf Atmung, prägnanten Rhythmus, Verständlichkeit des gesungenen Textes und stilgerechten Vortrag.*“¹⁶ Er bildete eine Reihe exzellenter Sänger aus. Die Absolventin des Brünner Konservatoriums Darina Žuravlevová, geborene Pavlovičová (1906–1988), unterrichtete mehr als dreißig Jahre (1941–1972) Sologesang am Bratislavaer Konservatorium. Neben neuen Lehrplänen konzipierte sie auch die erste slowakische Gesangsmethodik, wobei sie die Spezifik der Artikulation der Vokale und Konsonanten in der slowakischen Sprache berücksichtigte,¹⁷ was man als eine Pioniertat bezeichnen kann. Eine kurze Zeit (1939–1945) wirkte an der Akademie auch Arnold Flögl (1885–1950), Solist der Oper des Slowakischen Nationaltheaters, dessen Gesangstechnik sich mehr auf die italienische Gesangsschule stützte.

Der Unterricht in der Instrumentalabteilung war vor allem auf die Vorbereitung von Orchestermusikern gerichtet. Hervorragende pädagogische Ergebnisse erzielten die Professoren für Violine Gustáv Náhlovský (1885–1946) und Norbert Kubát (1891–1966), die Absolventen der tschechi-

15 Vladimír Bokes, „Kompozičná pedagogika na Slovensku“, *Slovenská hudba* 25, no. 4 (1999): 459.

16 Magda Martinčeková, „Vývoj vokálnej pedagogiky od prof. Egema po súčasnosť“, in *Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave*, hrsg. von Katarína Horváthová (Bratislava: MDKO, 1982), 63.

17 Ibid., 63–64.

schen Violinschule Otakar Ševčík und aktive Kammermusiker waren. Zu dem Interesse für die Kammermusik führten sie auch ihre Schüler, die auch in dieser Richtung zu ihren Fortsetzern wurden. Blasinstrumente unterrichteten Vertragslehrer, die in ihrem Hauptberuf im Theater- oder Rundfunkorchester tätig waren.

Zu den anerkannten Pädagogen der Schule ist auch der Organist Antonín Ledvina (1880–1947) zu zählen, der in Bratislava 13 Jahre (1927–1940) wirkte und außerordentlich aktiv als Konzertorganist war. Der Unterricht im Orgelspiel und der zugeordneten Fächer war besonders für die Kirchenmusikpraxis bestimmt. Ledvina studierte in Prag, München und Paris. In seiner pädagogischen Praxis hielt er zwar an der Methode der tschechischen Orgelschule von František Zdeněk Skuherský fest, reihte er jedoch progressiv auch Werke bedeutender französischer Autoren in den Unterricht ein.¹⁸ Nach seinem Weggang lösten sich an der Schule mehrere Orgelpädagogen ab.

Der erfahrene und organisatorisch tüchtige Professor Ján Strelec (1893–1975), langjähriger Sekretär der Schule und die rechte Hand des Direktors Kafenda, unterrichtete Chorgesang, der seine Priorität war, aber auch Intonation, Musikgeschichte, Ästhetik und musiktheoretische Fächer. Durch das Engagement von Jozef Vincourek (1900–1976), Dirigent der Oper des Slowakischen Nationaltheaters, zu dessen pädagogischer Kompetenz Dirigieren, Orchesterübungen, Partiturstudium und Partiturspiel, Korrepetition und Opernensemblesang gehörten, konnte auch das Problem des Dirigenten des Orchesters der Akademie gelöst werden. Vincourek war auch eine Schlüsselperson bei der Einstudierung von Opernvorstellungen.

Konzerttätigkeit des Konservatoriums

Die Leitung und Pädagogen des Konservatoriums unternahmen große Anstrengungen, damit die Schule in künstlerischer Hinsicht zu einem repräsentativen Institut für Musik wurde. Der gute Ruf der Schule stieg daher unaufhörlich. Dazu trug auch ihre Konzerttätigkeit bei, die es einerseits ermöglichte, die Ergebnisse der künstlerischen und pädagogischen Führung der Studenten, ihr Gesamtniveau und Reife öffentlich zu präsentieren, aber gleichzeitig auch das Musikleben der Stadt Bratislava bereicherte. Je nach der Reife der Schüler wurden die Konzerte in interne Abende und öffentli-

18 Erika Hahnová, „Vývoj organovej pedagogiky v Bratislave“, in *Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave*, hrsg. von Katarína Horváthová (Bratislava: MDKO, 1982), 123.

che Präsentationen (Konzerte, Abende, Matineen) gegliedert. Eine genaue Übersicht ist in den Jahresberichten für das betreffende Schuljahr verzeichnet. Zum Beispiel im Schuljahr 1925/26 veranstaltete das Institut insgesamt 33 Produktionen, davon 9 interne, 10 öffentliche Abende, 6 öffentliche Matineen und Kammermusikabende und 8 Schülerkonzerte.¹⁹ Die Anzahl der sogenannten musiks schulischen Produktionen zählte 6, die der konservatorialen 27. In diesem Schuljahr beendeten ihr Studium auch die ersten drei Absolventen des Konservatoriums. Sie stellten sich auf dem öffentlichen Absolventenkonzert am 23. Juni 1926 mit anspruchsvollen Werken der Klavierliteratur vor – Jozef Jaksics mit Beethovens *Klavierkonzert Nr. 5 Es-Dur* op. 73 und Elena Smidžárová mit Schumanns *Klavierkonzert a-Moll* op. 54, beide aus der Klasse von Prof. Anna Kafendová-Zochová, sowie Eleonora Dierová in Liszts *Klavierkonzert Nr. 1 Es-Dur* aus der Klasse von Prof. Frisco Kafenda. Das Studentenorchester mit externen Aushilfen in der Sektion Blasinstrumente dirigierte Prof. Josef Egem. Das Konzert hatte ein vorzügliches Niveau und lockte ein zahlreiches Publikum an.²⁰

Die Dramaturgie der Konzertveranstaltungen wurde von verschiedenen Ereignissen und bedeutsamen Jahrestagen beeinflusst. Eine Spezialität waren die thematischen Konzerte und Konzerte, die auf das Musikschaffen eines Komponisten gerichtet waren, teilweise bedingt durch das runde Jubiläum der betreffenden Persönlichkeit (J. S. Bach, L. van Beethoven, J. L. Bella, A. Dvořák, J. Haydn, F. Liszt, W. A. Mozart, O. Nedbal, B. Smetana und andere).

Im Jubiläumsjahr 1929/30 gedachte die Akademie des 10. Jahrestages ihrer Gründung mit einer Reihe festlicher Veranstaltungen: von insgesamt 36 Produktionen waren 4 interne Musikabende, 14 öffentliche Konzertabende, 7 Produktionen zur Feier des Dezenniums des Instituts, 4 Produktionen anlässlich des 25. Todestages von A. Dvořák, 4 Absolventenkonzerte, 1 Opernvorstellung, 1 Kirchenkonzert und 1 interne Feier zu Ehren des Geburtstags des Präsidenten.²¹ Darunter war zum Beispiel ein Abend mit den Solosonaten für Violine von J. S. Bach (12. 6. 1930), mit Kammermusik von W. A. Mozart (22. 1. 1930), bzw. Kammermusik von J. Haydn (5. 4. 1930). Vier Konzerte zu Dvořáks Jahrestag bestanden aus dem Lied-, Klavier-, kammermusikalischen und sinfonischen Schaffen des Komponisten

19 *Výročná zpráva za školský rok 1925–1926*, 35; genaue Angaben zu den Konzertveranstaltungen (Datum, Programm, Name des Mitwirkenden, Studienjahrgang, Name des Pädagogen), S. 35–50.

20 Čížik, „Ohlas činnosti Konzervatória v tlači“, 104–105.

21 *Jubilejná ročenka, 1919–1929 a Výročná zpráva 1929–1930*, 97–119.

(21. 1. 1930, 12. 2. 1930, 18. 2. 1930, 19. 2. 1930). Das Programm des Eröffnungskonzertes zum Jubiläum der Akademie (3. 12. 1929) in der Darbietung des Studentenorchesters unter der Leitung von J. Vincourek bestand aus Beethovens *Leonoren-Ouvertüre* op. 72, 3 und den Orchesterwerken slowakischer und tschechischer Autoren – B. Smetana (*Die Moldau* aus dem Zyklus *Mein Vaterland*), J. L. Bella (sinfonische Dichtung *Schicksal und Ideal*), E. Maršík (sinfonische Dichtung *Die Ertrunkene*) und A. Moyzes (*Sinfonische Ouverture* op. 10). Eine Reihe von Jubiläumsveranstaltungen wurde mit einer Opernvorstellung von zwei Einaktern von Pergolesis *La serva padrona* und Blodeks *Im Brunnen* in der Einstudierung der Studenten der Akademie im Slowakischen Nationaltheater (10. 4. 1930) erfolgreich abgeschlossen.

Zum 200. Jahrestag der Geburt Joseph Haydns bereitete die Akademie ein bemerkenswertes Programm vor. Außer einem Kammermusikabend (18. 5. 1932) auch einen Oratorial- und Opernabend (31. 5. 1932), an dem die Studenten der Akademie Haydns Oratorium *Die Heimkehr des Tobias* (*Il ritorno di Tobia*) in der slowakischen Übersetzung und die Opera buffa *Der Apotheker* (*Lo speciale*) in der tschechischen Übersetzung, beide Werke als tschechoslowakische Premiere, aufführten.²²

Die Zahl der internen und öffentlichen Produktionen im Schuljahr 1933/34 belief sich auf 32, davon zwei Konzerte in der Reprise.²³ Den fünfzigsten Geburtstag des Direktors Frico Kafenda feierte die Akademie mit einer internen Veranstaltung und auch einem Sinfoniekonzert (5. 11. 1933), das gleichzeitig anlässlich des 90. Geburtstages des Nestors der slowakischen Komponisten Ján Levoslav Bella (1843–1936) veranstaltet wurde. Auf dem Konzert erklangen außer Bellas Vorspielen zum 1., 2. und 3. Akt der Oper *Wieland der Schmied*, Kompositionen von J. Brahms, L. Vycpálek und L. van Beethoven. Bella war auch ein Kammerkonzert gewidmet (18. 12. 1933), zusammengestellt aus seinem Schaffen für Streichquartett und Streichquintett. Es wurden auch Festkonzerte zu verschiedenen Jahrestagen tschechischer Komponisten veranstaltet – B. Smetana, A. Dvořák, J. Suk und O. Nedbal.

Im Schuljahr 1934/35 bereitete die Akademie insgesamt 22 Abende und Konzerte vor,²⁴ im Schuljahr 1935/36 insgesamt 19 und im Schuljahr 1936/37

22 *Výročná zpráva za školský rok 1931–1932: Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko v Bratislave* (Bratislava: s. n., 1932), 30–31.

23 *Výročná zpráva za školské roky 1933–1934 a 1934–1935: Hudobná a dramatická akadémia pre Slovensko v Bratislave* (Bratislava: HDA, 1935), 16.

24 *Ibid.*, 25.

insgesamt 23 Veranstaltungen.²⁵ Das Programm des Festsinfoniekonzertes am 25. Januar 1937 bildeten die Werke zweier junger slowakischer und eines tschechischen Komponisten: Eugen Suchoň (*Die Balladeske Suite* op. 9) und Alexander Moyzes (*Sinfonie Nr. 2 mit Drei Liedern zu Gedichten von L. Novomeský* für höhere Stimme und Orchester op. 16), sowie Antonín Dvořáks *Sinfonie Nr. 9 e-Moll* op. 95, „Aus der Neuen Welt“.

Bei den internen und öffentlichen Produktionen der Akademie erklangen die Werke Dutzender Komponisten. Da das Konservatorium sich seine Existenz und das künstlerische Renommé gerade erst aufbaute, blieb nicht viel Raum zum Experimentieren. Grundlage der Konzertdramaturgie waren also Werke von Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts übergreifend bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts und unter Berücksichtigung der Spezifika der einzelnen Musikfächer. Vertreten waren auch mehrere europäische Nationalkulturen. Unter den aufgeführten Komponisten waren z.B. d'Albert, Alard, J. S. Bach, Beethoven, Bortkiewicz, Brahms, Bruch, Bruckner, Goldmark, Grieg, Händel, Haydn, Chopin, Karłowicz, Lalo, Liszt, Mendelssohn-Bartholdy, Mozart, Mussorgski, Paganini, Pergolesi, Prokofjew, Puccini, Rachmaninow, Reger, Respighi, Rheinberger, Rode, Schubert, Sinding, Spohr, Schumann, R. Strauss, Stravinsky, Szymanowski, Tschaiakovsky, Verdi, Vieuxtemps, Viotti, Wagner, Weber, Wieniawski und viele andere. Überraschend ist die zahlreiche Vertretung der romantischen und neueren französischen Musik (Debussy, Dupré, Fauré, Franck, Gounod, Guilmant, Ravel, Saint-Saëns, Widor). Dies mag mit der damaligen staatlichen Außenpolitik, jedoch auch mit der impressiven farbenreichen französischen Musik, die den slowakischen Musikern konvenierte bzw. auch mit dem Interesse des konkreten Pädagogen zusammenhängen. Nachdruck wurde auch auf die Schaffung einer tschechisch-slowakischen Zusammengehörigkeit gelegt. Reich vertreten waren die tschechischen Komponisten (Fibich, J. B. Foerster, Dvořák, Janáček, Křička, Nedbal, Novák, Smetana, Suk u.a.). Große Aufmerksamkeit wurde ebenfalls der Aufführung slowakischer Musik (Bella, Schneider-Trnavský, Kafenda, Moyzes, Suchoň u.a.) gewidmet.

Die Produktionen der Akademie bewahrten sich zur Zeit der Wirtschaftskrise in den 1930er Jahren weiterhin ein hohes Niveau, und zwar trotz der Tatsache, dass die für den Gang der Schule gewährten Finanzmittel aus öffentlichen Quellen (staatliche und Landessubvention, Subvention

25 *Výročná zpráva za školské roky 1935–1936 a 1936–1937: Hudobná a dramatická akademia pre Slovensko v Bratislave* (Bratislava: HDA, 1937), 22, 28.

der Stadt Bratislava) geringer wurden, doch die Schulgeldzahlungen waren ziemlich beträchtlich.²⁶

Bedeutende Schüler des Konservatoriums

Die Absolventen und Schüler des Konservatoriums allgemein – im Hinblick auf die untersuchte Zeitetappe – fanden Geltung als leistungsfähige Künstler, Pädagogen, Komponisten, aber auch in anderen Bereichen des Musiklebens in der Slowakei und im Ausland und trugen zur Hebung der slowakischen Musikkultur bei. Die begabtesten Studenten setzten das Studium an der Meisterschule des Prager Konservatoriums bzw. an anderen Schulen fort. Bis zum Ende des Schuljahrs 1936/37 absolvierten die Akademie in den Musikfächern 153 ordentliche Studenten und 14 Frequentanten, also insgesamt 167 Absolventen.²⁷

Am zahlreichsten besucht war das Klavierfach. Anerkannte Solo- und Kammermusiker wurden Michal Karin-Knechtsberger und Eva Fischerová-Martvoňová, später Pädagogen an der Hochschule für musische Künste in Bratislava. Mehrere Pianistinnen fanden eine Anstellung am Konservatorium und setzten das Werk ihrer Lehrer fort, wie zum Beispiel Alžbeta Elanová, Blažena Lichnerová, Elena Smidžárová, Eva Pappová bzw. Pavla Pokojná. Andere Absolventen gingen in die Regionen der Slowakei, um dort zu helfen, die musikalischen Grundschulen zu entwickeln, wie zum Beispiel Zlatica Belohorská-Orlíková, Margita Dubnicayová-Lordová, Alžbeta Pappová bzw. Zita Strnadová-Paráková.²⁸

Stützen der Oper des Slowakischen Nationaltheaters wurden die Sopranistinnen Helena Bartošová und Margita Česányiová, die Mezzosopranistin Zita Frešová-Hudcová, die Tenöre Štefan Hoza und Gustáv Papp, sowie der Bass Ján Hadraba. Die Bratislavaer Akademie absolvierte auch die erfolgreiche Operettensängerin tschechischer Herkunft Jarmila Kšírová. Die Sängerin Mária Smutná-Vlková setzte sich als Vokalpädagogin und Autorin von Lehrbüchern zur Gesangsmethodik durch.

Vom Studium an der Akademie nahmen mehrere hervorragende Geiger auch die Liebe zur Kammermusik mit. Der Geiger Ján Pragant setzte sich als Kammer- und Orchestermusiker sowie als Pädagoge durch und gehörte zu den besten Kennern der Kammermusik. Der Geiger Vojtech

26 Nováček, *45 rokov Konzervatória v Bratislave*, 22.

27 *Výročná zpráva za školské roky 1935–1936 a 1936–1937*, 57–59.

28 Alena Kručayová, „Klavrne oddelenie Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko v Bratislave (Vznik a vývoj v rokoch 1919–1941)“, *Slovenská hudba* 25, no. 4 (1999): 471–472.

Gabriel gründete 1939 mit Absolventen der Akademie ein Streichquartett bestehend aus V. Gabriel, J. Hrdina, L. Šimák, G. Večerný. Er entfaltete reiche Aktivitäten als Orchester- und Kammermusiker, 1949 wurde er Konzertmeister der Slowakischen Philharmonie. Der Cellist Gustáv Večerný wirkte als Solo-, Kammer- und Orchestermusiker, bedeutend war auch seine pädagogische Tätigkeit am Konservatorium. Von den Bläsern sind der Klarinetist Rudolf Červenka, der Oboer Jozef Dubovský, sowie die Fagottisten Václav Souček und Alfréd Lang zu nennen.

Der bedeutendste Zögling der Akademie im Kompositionsfach war zweifellos Eugen Suchoň, später eine der Schlüsselpersönlichkeiten der slowakischen Musik des 20. Jahrhunderts. Über seine kammermusikalische Abschlussarbeiten, die in seinem Absolventenkonzert am 12. Juni 1931 erklangen, schrieb der Musikkritiker Ivan Ballo:

*Seine Violinsonate und vor allem das einsätziges Streichquartett überraschen durch die Präzision und den Erfindungsgeist der thematischen Arbeit, [...] und den lebendigen Sinn für den Klang.*²⁹

An der Akademie wuchsen mehrere tüchtige Komponisten heran. Auf ihren Arbeitsposten verbanden sie dann die kompositorische Tätigkeit entweder mit dem pädagogischen Wirken (Dezider Kardoš, Andrej Očenáš) oder mit dem Dirigentenposten (Ladislav Holoubek, Tibor Frešo). Der Dirigent Ladislav Slovák trug erheblich zur Profilierung des Rundfunkorchesters und der Slowakischen Philharmonie bei.

Zum Schluss. Das Bratislavaer Konservatorium erzielte schon in den ersten Jahrzehnten seines Bestehens verdienstvolle Ergebnisse und bildete, was das Wichtigste war, die Basis für die Professionalisierung der slowakischen Musikkultur sowie für die erfolgreiche Entfaltung der Interpretationskunst. Durch systematische Arbeit gelang es nach und nach, die gestellten Visionen und Ziele zu erreichen. Das Konservatorium galt bis zur Gründung der Hochschule für musische Künste 1949 als Pfeiler der künstlerischen Musikerziehung in der Slowakei. Es wird daher mit vollem Recht metaphorisch als *alma mater* des slowakischen Musikfachschulwesens und der slowakischen Musikpädagogik bezeichnet.

Bibliographie

Bokes, Vladimír. „Kompozičná pedagogika na Slovensku“. *Slovenská hudba* 25, no. 4 (1999): 458–463.

29 Zitiert nach Čížik, „Ohlas činnosti Konzervatória v tlači“, 107. Es handelt sich um die *Sonate für Violine und Klavier* op. 1 und das *Streichquartett* op. 2.

- Čížik, Vladimír. „Ohlas činnosti Konzervatória v tlači“. In *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič, 102–118. Bratislava: Tatran, 1969.
- Hahnová, Erika. „Vývoj organovej pedagogiky v Bratislave“. In *Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave*, hrsg. von Katarína Horváthová, 122–128. Bratislava: MDKO, 1982.
- Hoza, Štefan. „Profesor Miloš Ruppeldt, zakladateľ Hudobnej školy pre Slovensko“. In *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič, 12–19. Bratislava: Tatran, 1969.
- Jubilejná ročenka 1919–1929 a Výročná zpráva 1929–1930: Hudobná a dramatická akademia pre Slovensko v Bratislave*. Bratislava: HDA a HDS, 1930.
- Karin-Knechtsberger, Michal. „Moje spomienky na Frica Kafendu – pedagóga“. In *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič, 44–46. Bratislava: Tatran, 1969.
- Kručayová, Alena. „Klavírne oddelenie Hudobnej a dramatickej akadémie pre Slovensko v Bratislave (Vznik a vývoj v rokoch 1919–1941)“. *Slovenská hudba* 25, no. 4 (1999): 464–475.
- Martinčeková, Magda. „Vývoj vokálnej pedagogiky od prof. Egema po súčasnosť“. In *Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave*, hrsg. von Katarína Horváthová, 60–74. Bratislava: MDKO, 1982.
- Nováček, Zdenko. *45 rokov Konzervatória v Bratislave*. Bratislava: Konzervatórium v Bratislave, 1965.
- Palovčík, Michal. *Frico Kafenda, život a dielo*. Bratislava: SVKL, 1957.
- Pappová, Eva. „Význam metodického prínosu manželov Kafendových pre slovenskú klavírnu pedagogiku“. In *Hudobná výchova a umelecké školstvo v Bratislave*, hrsg. von Katarína Horváthová, 40–51. Bratislava: MDKO, 1982.
- Suchoň, Eugen. „Príspevok k profilu Frica Kafendu – skladateľa teoretika“. In *Pamätnica Konzervatória v Bratislave, 1919–1969*, hrsg. von Ján Janičkovič, 35–43. Bratislava: Tatran, 1969.
- Výročná zpráva za školský rok 1925–1926: Hudobná a dramatická škola pre Slovensko v Bratislave*. Bratislava: s. n., 1926.
- Výročná zpráva za školský rok 1931–1932: Hudobná a dramatická akademia pre Slovensko v Bratislave*. Bratislava: s. n., 1932.
- Výročná zpráva za školské roky 1933–1934 a 1934–1935: Hudobná a dramatická akademia pre Slovensko v Bratislave*. Bratislava: HDA, 1935.
- Výročná zpráva za školské roky 1935–1936 a 1936–1937: Hudobná a dramatická akademia pre Slovensko v Bratislave*. Bratislava: HDA, 1937.



Musikausbildung im Post-Habsburger Raum (am Beispiel der Musikinstitutionen in Lviv/Lemberg)

Luba Kijanovska, Zoryiana Lastovecka
Univerza v Lvovu
Universiät Lwiw

Vor allem sollte man sich rechtfertigen, warum Lemberger Musikausbildung in der Zwischenkriegsperiode als das „Post-Habsburger“ Modell bezeichnete, weil auf den ersten Blick solche Definition etwa als ein Paradox angenommen sein könnte. Aber man versucht gewählte Definition etwas ausführlicher zu erklären und genanntes Modell als zuverlässige für diese mehrnationale Stadt mit der reichen Kulturtradition darzustellen. Man sollte dabei die ganze Reihe von Bedingungen in Betracht ziehen, um die Situation in damaliger Lemberger Kultur richtig zu verstehen.

Erstens: die österreichische Geschichte, die in Galizien fast 150 Jahre dauerte, war schon im Jahre 1918 vorbei, zu dieser Zeit gehörte das Land zu *II Rzeczpospolita*, also zum wieder entstandenen polnischen Staat.

Zweitens, österreichische Volksschicht war dementsprechend ganz gering, wenn noch jemand blieb, integrierte sich meistens entweder ins polnische oder ins ukrainische Milieu. Dies hielt auch für die regionale Musikkultur, wie auch für solchen ihren wichtigen Teil als Musikausbildung.

Drittens, man muß berücksichtigen, daß auch soziale und finanzielle Bedingungen dieser Periode gar nicht günstig gewesen sind. Schwere ökonomische Krise 30er Jahre des XX Jh. ließ ihren schmerzhaften Spur in allen Sphären der Kultur und Ausbildung, die Konflikte zwischen Polen und Ukrainer explodierten hier regelmäßig, es widerspiegelte auch gewissermaßen im Kunstleben (obwohl die Auseinandersetzung der Vertreter

verschiedener Nationalkreisen in den Musikinstitutionen viel weniger und milder als in anderen gesellschaftlichen Sphären war).

Letztendlich wurde Lemberg statt seiner früheren Position der Hauptstadt des Königums Galizien und Lodomerien allmählich zur Provinz im Vergleich zu Warschau. Mehrere bedeutende Wissenschaftler, Künstler, Professoren sind nach Warschau, wie auch nach anderen größeren Städten Polens, umgezogen. Alle diese Voraussetzungen damaliger Musikausbildung in Lemberg scheinen kaum mit den materiellen Bedingungen der Kultur- und Kunstinstitutionen im Habsburger Imperium vergleichbar.

Alle diese Bedingungen haben wesentlich die Entwicklung der Musikkultur und mehrere wichtige Aktivitäten in diesem Gebiet eingeschränkt. Manche wichtige Institutionen Pleite gehen zu lassen. So, z. B. in Jahren 1931–32 wurde die Musikabteilung des Stadttheaters wegen der schweren finanziellen Lage in Polen geschlossen. Die Musikaufführungen könnten man nur als private Initiative den „Verein der Freunde der Musik und Oper“ (*Towarzystwo Miłośników Muzyki i Opery*). Dieser Verein wurde von Tadeusz Majerski, Lemberger Komponist und Pädagoge, im Jahr 1931 gegründet.¹ Aber insofern dieser Verein keine Opernaufführung vorbereitet hat, nur die symphonischen Konzerte, bald hörte die Oper ihre mehr als 150-jährige Existenz in Lemberg auf. Nächste vier Jahre fanden auf der Bühne des Stadttheaters (oder, wie hat es öfter genannt, des Großen Theaters Lemberg) nur gelegentliche Gastaufführungen oder (auch ziemlich seltene) symphonische Konzerte statt.² Unter den Gastaufführungen sind die Auftritte der Operntruppe aus Possen im September 1935 erwähnt.³ Von demselben Jahr wirkte die Operabteilung des Großen Theaters nach dem Stagionesystem, d. h. eine oder höchstens 2–3 Oper während paar Monate pro Saison.⁴ Die Opernstagionen begannen auf der Bühne des Stadttheaters im September 1935.⁵

1 Małgorzata Komorowska, *Teatr muzyczny drugiej Rzeczypospolitej* (Warszawa: AMFC, 1997), 99.

2 Oxana Palamartschuk, „Львівському театру Опери і Балету 100“ [Das Lviver Theater für Oper und Ballett feiert 100 Jahre], in: *Світ моїх зацікавлень* [Die Welt meiner Interessen] (Lviv: Spolom, 2006), 271.

3 Alfred Plohn, „Z teatru Wielkiego“, *Chwila*, no. 5908 (1935): 11.

4 Leszek Mazera, „Загальний огляд музичної культури Східної Галичини до 1939“ [Allgemeine Übersicht der Musikkultur der Ostgalizien vor 1939], in: Leszek Mazera, *Сторінки музичного минулого Львова* [Blätter musikalischer Vergangenheit Lviv's] (Lviv: Spolom, 2001), 117.

5 Es gibt die Vermutung, daß Stagionesystem in Lemberg erst 1936 eingeführt wurde.

Obengenannten Tatsachen zeugen davon, daß objektive existentielle und soziale Sachverhalte gar nicht günstig für die Musikinstitutionen in Lemberg und ganz Galizien gewesen sind. Aber trotzdem entwickelte sich die Musikausbildung auf allen Niveaus in der Region sehr rasch, zeigte beachtenswerte Leistungen und könnten mehrmals manche professionelle Musikkollektive, z. B. Operntruppe oder symphonische Orchester der Philharmonie, die wegen der Mangel an Finanzen stabil nicht wirken können, im regulären Kulturbetrieb ersetzen.

Man muß in Zusammenhang mit diesem Thema (und je mehr – mit dieser Formulierung des Themas) noch eine Frage beantworten. Inwiefern unterschied das „Habsburg-Modell“ der Musikausbildung von den anderen künstlerisch hochentwickelten Ländern, etwa von Frankreich, England und besonders von Deutschland? Das neuste Österreichische Musiklexikon bestätigt solche bedeutende – nicht nur für das Land schlechthin, sondern auch für mehrere ehemalige Provinzen des mehrnationalen Habsburger Imperiums – Merkmale der Musikausbildung im Österreich:

Die Entstehung der bürgerlichen Musikkultur führte zu Beginn des 19. Jahrhunderts zur Gründung von Vereinigungen, welche sich neben der Aufführung aufwendiger Werke auch die Hebung des musikalischen Niveaus zum Ziel setzten (Musikverein, Kirchenmusikschulen), wobei zunächst die Laienausbildung (Dilettant), nicht die Ausbildung professioneller Musiker im Vordergrund stand. Aus diesem Antrieb kam es innerhalb weniger Jahre zur Gründung von Sing- bzw. Musikschulen (Graz 1816, Wien 1817, Innsbruck 1818, Linz 1823, Klagenfurt 1828). In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten sich diese Musikschulen, allen voran das Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, zu professionellen Ausbildungsinstitutionen, welche auch die künstlerischen Bedürfnisse des bürgerlichen Musiklebens zu erfüllen begannen.⁶

Man könnte vermuten, genau dieselben Prozesse im Gebiet der Musikausbildung fanden in mehreren europäischen Staaten bzw. Imperien statt. Welche Spezifik bezeichnete gerade das österreichische System? Ich erlaube mir in diesem Zusammenhang eigene Hypothese vorschlagen.

Erste und etwa wichtigste Besonderheit besteht darin, daß das Österreich mehr als irgendeiner andere Staat des späten 18. - 19. Jahrhunderts

6 Gabriele Eder, „Musikausbildung,“ in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikausbildung.xml.

mehrnational, dementsprechend mehrkonfessionell und „mehrtraditionell“ (auch im Sinne der Musikkultur) war. Es führte unentbehrlich dazu, daß diese verschiedenen Traditionen miteinander zusammenwirkten, einander beeinflussten, auch im Gebiet der Musikausbildung (z. B. im Repertoire, im Lehrkreis, insofern in derselben Institution die Vertreter verschiedener Nationalschichten nebeneinander wirkten). Aber es bedeutete gar nicht, daß eigene nationale Musiktraditionen in der Ausbildungspraxis vernachlässigt sind und den allgemeinen künstlerischen und weltanschaulichen Werten der Metropole absolut untertan sind. Genau umgekehrt, eigene geistliche Ideale sind noch sorgfältiger gepflegt, das Kulturgut anderer Völker und vor allem die Kultur der Hauptstadt Wien diente für die wechselwirkende Bereicherung und den Fortschritt jeder von nationalen Traditionen. Am Lemberger Konservatorium des Galizischen Musikvereins (GMV), welches 1853 offiziell gegründet wurde, obwohl viel älter als Lehranstalt funktionierte (etwa 1844 als die Musikschule mit mehreren Fächern), sah dieser Prozeß so aus, daß ein Korpus von Pädagogen in der zweiten Hälfte des XIX Jh. die Vertreter verschiedener Nationalitäten bildeten: der erste Direktor – der österreichische Pianist und Komponist französischer Herkunft Johannes Ruckgaber, sein Nachfolger, Armenier, Pianist und Komponist Karol Mikuli, der bei Chopin studierte, dementsprechend als polnischer Musiker sich identifizierte; zahlreiche Polen, u. a. der Sänger Waleri Wysocki und der nächste Direktor Mieczysław Sołtys, der italienische Sänger Luigi della Casa, der slowenische Dirigent und Komponist Fran Gerbič, der tschechische Organist und Komponist Rudolf Schwarz, wirkte der Ukrainer Anatol Wachnianyn mit u. m. a. Nicht minder bunt war auch die Liste von Studenten. Darüber hinaus sollte man besonders betonen, daß das Konservatorium am GMV wie auch andere Musiklehranstalten in der Stadt waren nie antisemitisch, z. B. bei Mikuli studierten solche Pianisten und Pianistinnen wie Moriz Rosenthal, Kornelia Parnas-Löwenherz, Klara Gescheles, bei Wysocki – Joseph Mann, Roza Cudek u. a., hier arbeitete der Theoretiker Seweryn Barbag.

Diese langjährige national-kulturelle Verschmelzung bedingte manche feste Traditionen der Musikausbildung im Land, die für nächste Generationen auch gültig werden, wie die Toleranz der Pädagoge und Studenten abgesehen von nationaler Herkunft (man sagt oft bis heute, daß am Lemberger Konservatorium nur eine Nationalität man berücksichtigte – das Talent); das Interesse für breiten Kreis von verschiedenen nationalen Leistungen, die nicht nur in den großen Kulturzentren entstanden, son-

dern auch in „peripheren“ Ländern; die Offenheit für die musik-pädagogischen Innovationen.

Noch eine spezifisch österreichische historisch-politische Entscheidung brachte weitgehende Ergebnisse, vor allen Dingen in der Kultur und Ausbildung mehrerer Völker, die im Habsburger Imperium lebten. Es geht um die national-kulturelle Autonomie (1867), nach der eine echte Blütezeit für die verschiedene nationale Chor- und Musikvereine, für andere Musikinstitutionen, darunter Musikschulen und Konservatorien, herkam. Dies erklärt, warum polnische und ukrainische Bevölkerung Galiziens viel intensiver ihre eigene Musikkultur (wie auch andere Aktivitäten in der humanitären Sphäre) entwickelten, als die Polen und Ukrainer im Rußland oder Polen in Preußen.

Alles, was in der auf gegenwärtigen Stufe befindlichen Verwaltungstätigkeit des Staates unmittelbar die Pflege der Nationalität berührt, muß der nationalen Selbstverwaltung überliefert, beziehungsweise der „internationalen“ Majoritätsgewalt entzogen werden.⁷

Hier muß man speziell unterstreichen, daß Galizien, vor allem polnische Bevölkerung des Landes, aber auch gewissermaßen die Ukrainer - Ruthene, besondere Rechte in ihren nationalen Kultur- und Ausbildungsbedürfnissen erreicht haben. Bis heute wurde relativ größere national-kulturelle Freiheit des Landes zum Symbol der kulturellen Autonomie im ganzen Imperium: „Der Name Galizien symbolisiert heute vor allem die kulturelle Autonomie, die diese Region während der Teilungszeit besaß“.⁸ Selbstverständlich alle nationale Ausbildungsinstitutionen, darunter Musiklehranstalten strebten zu der breitesten Ausnutzung solcher Möglichkeiten. Dies führte bald zur Gründung mehrerer neuen Institutionen solcher Art, die auch nach dem Niedergang des Habsburger Imperiums ihre Tätigkeit fortsetzten.

Anfangs des XX Jh. wurde in Lemberg nach den vieljährigen Bemühungen noch eine, schon rein ukrainische, Musiklehranstalt gegründet:

7 Alfred von Offermann, *Die Verfassungen als die Quelle des Nationalitätenhaders in Österreich. Studie eines Patrioten* (Wien, Leipzig: 1897), 74.

8 „Galizien“, Länder & Regionen, Deutsches Kulturforum Östliches Europa, <http://www.kulturforum.info/de/startseite-de/1019467-laender-regionen/1000082-polen/1019489-galizien>.

das Hohe Musikinstitut (Вищий Музичний Інститут). Sein erstes Studienjahr begann 10 Oktober 1903.⁹

In diesem Kontext muß man auch die Begründung der Musikschule von Anna Niementowska im Jahr 1902 erwähnen, die später im Jahr 1932 zum Szymanowski Konservatorium umgestaltet wurde.

1912 begann seine fruchtbare etwa 30-jährige Tätigkeit als Lehrstuhl für Musikwissenschaft oder, wie es öfter genannt wurde, Musikwissenschaftliche Lehranstalt (Zakład Muzykologiczny) an der Lemberger Universität unter der Leitung von bedeutendem polnischem Musikforscher Professor Adolf Chybiński.

Also vor dem Ersten Weltkrieg wirkten in der Stadt vier Musikausbildungsinstitutionen höherer Stufe, dazu 63 Musikschulen verschiedener Spezialisierung, von mehrdimensionalen Lehranstalten mit der imponierenden Zahl von Zöglingen und mit der staatlichen Subvention - bis zu kleinen privaten Schulen, wo nur ein Musikfach geübt wurde.¹⁰

Die dritte spezifische Eigenschaft des österreichischen Modells der Musikausbildung besteht darin, daß alle derartige Institutionen meistens sehr eng mit den Anfragen und Bedürfnissen der Gesellschaft verbunden waren, da meistens mit den verschiedenen musikalischen Amateur-Vereinen, also sozial gerichteten Vereinigungen verbunden sind. Dementsprechend entfalteten die Aktivitäten der Musikschulen und Konservatorien strikt an einem konkreten Ort und zu einem konkreten Zeitpunkt, in voller Übereinstimmung mit den sozialen Anforderungen – davon wurde doch ihre finanzielle Lage abgehängt. Denn der Anteil der Pädagogen und Studenten im offenen Musikleben sollten volens nolens sehr aktiv sein, auf die Anfrage der Gesellschaft mußte man immer sehr aufpassen, dadurch die Beziehung zwischen den Musiker-Liebhabern – professionellen Musikern und der übrigen Gesellschaft war immer sehr intensiv und wechselwirkend.

Wichtige Konzertveranstalter (auch für Abendunterhaltungen) wurden in der Folge die Musikvereine. Stand zunächst noch das gemeinsame Musizieren der Mitglieder im Vordergrund und bildeten

9 Dieses Datum findet man im *Bericht von der Entwicklung der Hohen Musikinstitut* [Звіт з розвою Висшого Музичного Інститута. Lemberg Львів, 1904, 1]. Die Lemberger Zeitung „Die Sache“ („Діло“) von 3(16). X. 1903 p. gab das Datum 1 Oktober. Zit. nach: Leszek Mazepa, „Allgemeine Übersicht“, 124.

10 Lemberg zählte zu dieser Zeit ca. 200 Tausend Einwohner und war die vierte von der Größe Stadt des Österreiches – nach Wien, Budapest und Prag.

oft solche Liebhaberkonzerte den Auslöser zur Vereinsgründung, so verschob sich der Schwerpunkt ihrer Tätigkeit immer mehr in Richtung musikpädagogischer (Musikvereinsschulen, Konservatorium) und organisatorischer (Veranstaltung von Konzerten) Aufgaben, die Entwicklung ging also in Richtung Professionalisierung des Musiklebens.¹¹

Denn könnte man bestätigen, daß das gut organisierte zu Habsburger Periode österreichische Ausbildungssystem zusammen mit den günstigen regionalen Umständen ein fester Grund für weitere fruchtbare Tätigkeit der Musikausbildung in Lemberg und ganz Galizien legte. Damit vermutlich könnte man solches Phänomen erklären, wie trotz der Krise so erfolgreich wirkten in 20er und besonders in 30er Jahren nicht nur alle vier oben genannten führenden Musikhochschulen, sondern auch mehrere andere; auf welche Weise können ihre Kollektiven und Solisten fast ganzes Musikleben der Stadt auf ihren Schultern tragen; welch eine Zauberkraft schützte die Pädagoge und Studenten aller genannten Lehranstalten vor den nationalen Konflikten, die in anderen gesellschaftlichen Schichten so hart explodierten. Meiner Meinung nach, die frühere, zu österreichischen Zeiten gestaltete fruchtbare Zusammenarbeit in den verschiedenen Musikinstitutionen, vor allem in den Hochschulen, hatte so tiefe Wurzeln und brachte so gute Ergebnisse mit, daß auch später scheint man nicht vernünftig dieses Modell abzulehnen.

Am Ende führe ich manche überzeugende Beispiele, die die vorliegenden theoretischen Nachweisungen illustrieren sollten.

Man beginnt von dem Konservatorium des Polnischen Musikvereins, als der größten solcher Institution im Land. Die Zahl von Studenten des Konservatoriums änderte sich von über 300 in Studienjahren 1933/34–1937/38 bis 828 in 1924/25 und 1106 in 1927/28 Studienjahr. Bis 1929 führte das Polnische Musikverein und sein Konservatorium Mieczysław Sołtys. Er setzte fort und entwickelte erfolgreich die Traditionen seines Lehrers und Vorgängers Karol Mikuli, gleichzeitig strukturierte das Lernprozeß, führte neue Disziplinen und unterstützte vor allem die Aufführungen polnischer Musik, darin auch der neuen Nationalmusik, gründete – gleich nach dem Ende des Kriegs! – eine Opernschule. Sie wirkte von 1922 beim Konservatorium PMV unter der Leitung des bekannten Sängers, des Solisten Lemberger Oper, Professoren Czesław Zaremba. Als Dirigent genann-

11 Barbara Boisits, „Bürgerliche Musikkultur,“ in: *Oesterreichisches Musiklexikon online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Buergerliche_Musikkultur.xml.

ter Opernschule war Adam Sołtys tätig. Bloß mit den Kräften von Pädagogen und Studenten des Konservatoriums sind solche anspruchsvolle Oper wie „Don Giovanni“ (1923), „Cosi fan tutte“ (1927), „Die Entführung aus dem Serail“ (1933) von W. A. Mozart, „Aida“ (1928) von G. Verdi, „Fidelio“ (1929) von L. van Beethoven, „Il Barbiere die Seviglia“ (1932–1933) von G. Rossini, „La Boheme“ (1933) von G. Puccini etc.

Der Sohn von Mieczysław Sołtys Adam kam zur Leitung der ganzen Institution im Jahr 1929 und bekleidete diese Stelle bis 1939, also in den schwersten Krisenjahren.

Wie erwähnen in seinem Buch Leschek und Teresa Mazepa,

Nach dem Tod von Mieczysław Sołtys im Jahr 1929 übernahm die Leitung des Konservatoriums (des Polnischen Musikvereins – L.K.) sein Sohn Adam Sołtys. Dieser hochgeschätzte und professionelle Musiker setzte wichtigste Traditionen seines Vaters im Lernprozeß fort. Obwohl in jener sehr schwierigen Periode scharfer ökonomischer Krise die Zahl von Studenten und Pädagogen relativ weniger war, auch manche Lehrprogramme sollte man kürzen, trotzdem das Konservatorium entwickelte sich weiter und blieb nach wie vor die Stütze der Musikausbildung in Galizien.¹²

Was scheint besonders bemerkenswert, die Aufführungen des Opernstudiums fanden regulär auch in 30er Jahre statt, wann, wie obenerwähnt, eine ständige Operntruppe ging pleite. So berichtete die Presse

Dank der Tätigkeit von Adam Sołtys hörte Lemberg ‚Die lustigen Weiber von Windsor‘ von Otto Nicolai. Die Opernschule des Polnischen Musikvereins und das Orchester der Philharmonie unter der Leitung von Adam Sołtys schenken den ‚durstigen‘ nach der Oper Zuhörern (in einem übervollen Saal!) die Aufführung, die von das Niveau dieser Hochschule am besten zeugte.¹³

Nicht nur das Konservatorium des Polnischen Musikvereins zeigte in der Zwischenkriegsperiode solche bedeutende Leistungen. Alle anderen obengenannten Hochschulen rivalisieren mit ihm ziemlich erfolgreich. So z. B. das Musikinstitut unter der Leitung von Anna Nementovska gründete

12 Leszek Mazepa und Teresa Mazepa, Шлях до музичної академії у Львові [Der Weg zur Musikakademie in Lviv], Bd. 1 (Lviv, Spolom, 2003), 204.

13 Maria-Ewa Sołtys, *Tilko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów* (Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008), 127.

noch vor dem Ersten Weltkrieg im Jahr 1910 die Filiale in kleineren Städten Galiziens, wie auch das Seminar für Musiklehrer. In 20er Jahren sind noch die Opernschule und die dramatische Schule an diesem Institut geschaffen. Die Leitidee des Musikinstituts war: „Innovation und Professionalismus“. Frau Direktorin Niementowska noch im Jahr 1923 reiste nach USA, Frankreich, England und Schweiz, verblieb dort eineinhalb Jahre, um verschiedene neue musikpädagogische Systeme zu erforschen und in heimischer Lehranstalt ihre werteste Elemente zu übernehmen.

Ganz gesetzmäßig wurde das Musikinstitut unter der Leitung von Anna Niementowska im Jahr 1931 ins Lemberger Musikkonservatorium „Karol Szymanowski“ umgestaltet. Diese Ehre hat sie mit vollem Recht verdient, weil hier sehr erfolgreich das symphonische Orchester und der Chor der älteren Schüler, wie auch das Kinderorchester und der Kinderchor wirkten. Die Kinderkollektive bildeten die Zöglinge der sog. „Fröbel-Musikschule“, die sich als eine einzelne Abteilung bei der Schule von Niementowska noch von 1910 entpuppte. Welch ein Niveau erreichte das symphonische Orchester, zeugt z. B. das Programm eines Konzertes von Jahr 1932, unter der Leitung des bekannten polnischen Komponisten und Dirigenten Grzegorz Fitelberg: symphonische Dichtung „Till Eulenspiegel“ von Richard Strauss, die symphonische Episode „Die Eisengießerei“ von Aleksander Mosolow, der zweite Teil des Balletts „Harnasi“ von Karol Szymanowski, *Sinfonia brevis* und zwei Liederzyklen von Tadeusz Jarecki, wie auch das Klavierkonzert f-Moll von Fryderyk Chopin¹⁴.

Sehr erfolgreich entwickelte sich das Hohe Musikinstitut (von 1912 – das Hohe Musikinstitut „Mykola Lyssenko“), welches aufgrund des ukrainischen Chorvereins „Bojan“¹⁵ und anderer ukrainischen Musikvereine im Jahr 1903 gegründet wurde. In diesem Zusammenhang scheint sehr interessant, daß der Begründer und erster Direktor Anatol Wachnianyn aus der ukrainisch-tschechisch-österreichische Familie stammte, in Wien studierte, mit dem polnischen Musikverein „Laute“ (Lutnia) mitwirkte, parallel mehrere ukrainische nationale Kultur- und Ausbildungsinstitutionen und Vereinen ins Leben gerufen hat. Als erste Pädagoge des Instituts sind außer den Ukrainern und Ukrainerinnen - Olena Jasenytska, Maria Krynytska (Klavier) u. a., ein geborener Tscheche, der der polnischen Kultur sich widmete, Jan Gall (Harmonie und Kontrapunkt), der österreichische Violinist Otto Teitsch eingeladen. Obwohl die erste Periode seiner Tätigkeit ziem-

14 Mazepa und Mazepa, *Der Weg zur Musikakademie*, 206.

15 Bojan – ein legendärer altruthenischer Sänger.

lich bescheiden war, bald erreichte das Hohe Musikinstitut – wieder trotz den höchstens ungünstigen Umständen, trotz dem Krieg und nächsten politischen Schwierigkeiten – sehr angesehene Position nicht nur in Lemberg und im Land, sondern auch in ganz Polen. Seine Leitung übernahmen die Absolventen der führenden europäischen Konservatorien – Stanislav Ludkewytsch, Direktor des Instituts in Jahren 1910–1915, später sein Inspektor, studierte in Wien bei Aleksander Zemlinski, Hermann Graedener und Guido Adler, Filaret Kolessa, einer der ersten Professoren des Instituts – auch in Wien bei Anton Bruckner und Vatroslav Jagić, später in Berlin bei Erich von Hornbostel; Vassyl Barvinskyj, Direktor des Instituts in Jahren 1915–1939 – am Prager Konservatorium bei Vitězslav Novák und Jakob Golfeld.

Unter solcher professionellen Leitung gestaltete sich das Institut in 20er – 30er Jahre als die Lehranstalt nach den besten europäischen Konservatorien-Mustern, vor allem in Wien und Prag. Alle drei Ebene der Studien – die Grundstufe (erste 4 Jahre), Mittelstufe (weitere 4 Jahre) und Meisterstufe (letzte 2 Jahre) – enthielten alle Instrumente und gaben gründliche theoretische Vorbereitung. Institut, dessen Hauptgebäude in Lemberg befand, öffnete während der 20er – 30er Jahre noch 13 Filialen fast in allen Städten und Städtchen des Landes, in 30er Jahren – noch die Dirigenten-kurse und musikpädagogische Kurse. Die Zahl der Studierenden beträgt zu 1939 über 600 Personen, die Zahl der Pädagoge – über 60.

Also, schon diese kurze Übersicht der bedeutenden Leistungen der Lemberger Hochschulen für Musik in den schwersten Jahren der ökonomischer Krise zeugt davon, daß das früher tief eingewurzelte erfolgreiche Ausbildungssystem in der Musiksphäre wurde auch später, unter den anderen politischen und sozialen Bedingungen, fruchtbar realisiert.

Bibliographie

- Boisits, Barbara. „Bürgerliche Musikkultur“. In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Buergerliche_Musikkultur.xml.
- Deutsches Kulturforum Östliches Europa. „Galizien“. Länder & Regionen. <http://www.kulturforum.info/de/startseite-de/1019467-laender-regionen/1000082-polen/1019489-galizien>.
- Eder, Gabriele. „Musikausbildung“. In: *Oesterreichisches Musiklexikon online*. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Musikausbildung.xml.

- Komorowska, Małgorzata. *Teatr muzyczny drugiej Rzeczypospolitej*. Warszawa: AMFC, 1997.
- Mazera, Leszek und Teresa Mazera. Шлях до музичної академії у Львові [Der Weg zur Musikakademie in Lviv], Bd. 1. Lviv: Spolom, 2003.
- Mazera, Leszek. „Загальний огляд музичної культури Східної Галичини до 1939“ [Allgemeine Übersicht der Musikkultur der Ostgalizien vor 1939]. In: Mazera, Leszek. *Сторінки музичного минулого Львова* [Blätter musikalischer Vergangenheit Lviv's]. Lviv: Spolom, 2001.
- Offermann, Alfred von. *Die Verfassung als die Quelle des Nationalitätenhaders in Österreich. Studie eines Patrioten*. Wien, Leipzig: 1897.
- Palamartschuk, Oхana. „Львівському театру Опери і Балету 100“ [Das Lviver Theater für Oper und Ballett feiert 100 Jahre]. In: *Світ моїх зацікавлень* [Die Welt meiner Interessen]. Lviv: Spolom, 2006.
- Plohn, Alfred. „Z teatru Wielkiego”. *Chwila*, Nr. 5908 (1935): 11.
- Sołtys, Maria-Ewa. *Tilko we Lwowie. Dzieje życia i działalności Mieczysława i Adama Sołtysów*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008.



In the Shadow of Parry, Stanford and Mackenzie: Musical Composition studies in the principal London Conservatories from 1918 to 1945

Niall O'Loughlin
Univerza v Loughboroughu
Loughborough University

In the early 20th century, the main British music institutions, which attracted the attention of prospective composers, were the Royal Academy of Music and the Royal College of Music, both located in London. What is particularly notable is that the early principals of the Royal Academy were almost always prominent composers and the directors of the Royal College were very often composers, too. The history of the founding and the background of these two conservatories gives some understanding of their position and standing by the end of World War I.

In the early 1820s patriotic amateurs promoted ideas for the foundation of a Royal Academy of Music, but this was initially opposed by the music profession, which felt that there were too many musicians anyway. The professionals then tried unsuccessfully to associate the proposed academy with the long-standing Philharmonic Society, which later commissioned Beethoven's Ninth Symphony during the same period. In the end the amateurs, principally John Fane, eleventh Earl of Westmorland (also known as Lord Berghersh) with assistance of royalty, notably King George IV, succeeded in establishing the Academy of Music in 1822 in London, the first of the British conservatories, receiving its royal charter in 1830 to become the Royal Academy of Music.

To create a strong credibility for the institution the founders needed to appoint a distinguished principal, although the choice was perhaps not that difficult. A well-known musical prodigy, William Crotch (1775–1847),

whose credentials were indeed very impressive, was appointed principal of the Academy of Music in 1822. At the age of three and a half he had apparently played the organ at the Chapel Royal in St James's Palace to King George III, had been the organist at Christ Church Cathedral in Oxford, gained the degree of Bachelor of Music at a very young age, became Heather Professor of Music at the University of Oxford in 1797, and two years later gained a Doctorate in Music. He was known as a composer of church music and some orchestral pieces, whose quality is competent and sometimes imaginative, but often tiresomely repetitive. For example, an attractive Symphony in F major of 1814 is no match for Beethoven's nearly contemporary Seventh and Eighth Symphonies. In the Royal Academy of Music, Crotch took on the teaching of composition to a number of talented musicians, notably Cipriani Potter (1792–1871) and William Sterndale Bennett (1806–1875), but he was also very active in producing a number of theoretical books that are surprisingly still available today in new reprints. After only ten years, Crotch retired to the country, being succeeded as principal by another composer, his pupil Cipriani Potter, an all-round musician, composer, virtuoso pianist and conductor. As a composer, he wrote nine (or possibly ten) symphonies and three (or possibly four) piano concertos of such a high quality and presence that one wonders at his obvious current neglect.¹ It is reported that on playing one of his concertos in Germany, he was complimented by none other than Robert Schumann. With the retirement of Potter in 1859, the head of the academy passed to a very minor composer, Charles Lucas (1808–1869), who unfortunately resigned in 1866 with the Academy in a financial and academic crisis: the latter concern was that the Academy did not train more than a small proportion of professional musicians, a fact which nearly led to its demise. If it were not for the efforts of the composer and Professor of Music of the University of Cambridge, William Sterndale Bennett, as the new principal from 1869 until his death in 1875, it may even have closed. He had helped to steer the Academy away from political and financial disaster and closure. Part of the problem here was that the operation of the Royal Academy of Music suffered from the interference, not only of amateur musicians, but also a large number of politicians. Indeed, there was a strong feeling among professional musicians that the Academy was educating amateurs only, because there were so few Academy trained performers in the music profession. Bennett was probably

1 At least two of his symphonies and his three piano concertos have been commercially recorded and are currently available at the time of writing.

the best person to undertake this task because of his strong musicality and his long experience. His composing achievement was on a level with Potter's with a very impressive Symphony in G minor and five Piano Concertos in imaginative early romantic style.² Bennett died in 1875, and was succeeded by his pupil, the composer and very able Academy principal, Alexander Macfarren (1813–1887). With the latter's death in 1887, the new principal was another composer, the Scotsman Alexander Mackenzie (1847–1935) who remained until 1924. Thus, it can be seen that the work of this institution was dominated by composers, even if practical instrumental and vocal skills formed the bulk of their teaching.

This was equally important later with the founding of the Royal College of Music in 1883³ and its effect on the teaching of musical composition.

Table 1: Principals of the Royal Academy of Music 1822 to 1949

William Crotch	1822–1832
Cipriani Potter	1832–1859
Charles Lucas	1859–1866
William Sterndale Bennett	1866–1875
George Macfarren	1876–1888
Alexander Mackenzie	1888–1924
John McEwan	1924–1936
Stanley Marchant	1936–1949

As an alternative to the Academy, the National Training School of Music, also in London, was formed in 1876 under the composer Arthur Sullivan (1842–1900), the composer of numerous successful, popular light operettas⁴, especially those written to the words of W.S. Gilbert, but was not operated satisfactorily. The same problem that dogged the activities of the Academy was the overwhelming influence of the amateurs. Sullivan's operettas were deservedly popular, and his less well known orchestral works are particularly impressive, but it appears that he was not successful as a principal.⁵ In 1880 Sullivan was replaced by another composer, John Stainer

2 It perhaps an indication of the quality of Bennett's music that there are currently available two commercial recordings of the piano concertos and two of the symphony.

3 See below.

4 Strictly speaking the theatrical works that Sullivan composed to words by W. S. Gilbert were known as 'Savoy Operas' and not operettas, but they fall into the type, style and manner of similar works by Offenbach.

5 David Wright, "The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century," *Journal of the Royal Musical*

(1840–1901), whose choral work *The Crucifixion* of 1887 is still regularly performed today. His position was only temporary while preparations for the transformation of the National Training School for Music into the professionally established Royal College of Music in 1883, at first under the dynamic direction of George Grove (of dictionary fame). Despite his reputation in musical circles, George Grove was not a professional musician, but as Director of the Royal College, however, he was outstanding, as reported by David Wright:

The other explanation for the College's success was its good fortune in having Grove as its first director. Not only did he have a clear vision for the College, he could also sell its role (he even made the idea of a conservatoire seem a worthy proposition to sceptical industrialists).⁶

Wright also pointed to the general improvements:

The rise of the conservatoires as centres of advanced musical training also formed part of the wider development of higher education in Britain. The realization that Britain could sustain its imperial role only by modernizing itself had a profound effect on society. Fundamental to this process of modernization was recognition of the need to put teaching of technical and professional skills onto a new and more systematic footing and to ensure that these skills were being taught and assessed properly.⁷

One of the most important aspects of this new development was the cultivation of a firm foundation of British music, training the composers who would be able to challenge the dominance of the Germans. The question must now be asked: did the institutions have the right people in post to undertake the task. To begin to answer this question we must examine the achievements, the compositions and the reputations of the important people who would attempt to carry out this task.

Association 130, no. 2 (2005): 236–282. Wright chronicled the difficulties that Sullivan faced, but also gave a clear indication that he was not closely enough involved in his task to ensure the successful establishment of the new institution.

6 Wright, "The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire," 255.

7 *Ibid.*, 257.

The composer Hubert Parry (1848–1918)⁸ followed Grove as director in 1895. Parry’s legacy was considerable, particularly as under his outstanding leadership he brought the Royal College of Music into the 20th century. His reputation as a composer was enormous, with five bold romantic symphonies, as well as many choral works such as the famous *Blest Pair of Sirens*, the anthem *I Was Glad* and *Jerusalem*, his setting of William Blake’s “And did those feet in ancient time,” regularly performed even today at the London Proms. He was also well respected as a teacher of composition: important early students of his were Ralph Vaughan Williams (1872–1958), Gustav Holst (1874–1934) and Frank Bridge (1879–1941), all three destined to become as famous as, or more famous than, their teacher. Vaughan Williams was to compose another seven symphonies after World War I, Holst a large variety of works, and Frank Bridge numerous orchestral and chamber works. Holst’s most famous work, the orchestral suite *The Planets*, was first played at a private performance in London in 1918, and publicly in 1920. Vaughan Williams in his long life gained an international reputation, particularly in recent years, while Holst has maintained a modest but distinctive voice in 20th century British music. Frank Bridge received a notably disparaging obituary in 1942 by Wilfrid Mellers,⁹ who described Bridge as “*an artist endowed with talent and facility and yet without the moral backbone to bring his gifts to fruition.*”¹⁰ More recently, however, very perceptive and detailed studies by Anthony Payne¹¹ and Fabian Huss¹² have restored his reputation.

Table 2: Directors of the Royal College of Music 1883–1953

George Grove	1883–1895
Hubert Parry	1895–1918
Hugh Allen	1918–1938
George Dyson	1938–1953

His major colleague in the Royal College of Music and senior composition professor was the Dublin-born and University-trained Charles Villiers

- 8 See Jeremy Dibble, *C. Hubert H. Parry: His Life and Music* (Oxford: Clarendon Press, 1992); and Jeremy Dibble, “Parry,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 152–57.
- 9 Wilfrid Mellers, “Conservatism and Tradition,” in *Studies in Contemporary Music* (London: Dennis Dobson, 1947), 187–195, especially 193–195.
- 10 *Ibid.*, 193.
- 11 Anthony Payne, *Frank Bridge: Radical and Conservative* (London: Thames, 1999).
- 12 Fabian Huss, *The Music of Frank Bridge* (Woodbridge: The Boydell Press, 2015).

Stanford (1852–1924),¹³ who from the college's beginnings in the 1880s exerted a great influence on the institution. He was also professor of music in the University of Cambridge from 1887 until his death. His composition pupils at the College included some of Parry's old students, Gustav Holst, Vaughan Williams and Frank Bridge, as well as John Ireland (1879–1962). Like that of Parry, Stanford's output was enormous, with seven Brahmsian symphonies, numerous concertos, and a vast collection of songs and other vocal music and much chamber music. Parry and Stanford were like gods in the Royal College of Music, acting as role models for aspiring composition students. It also seems to have been the case that those students who did not follow these role models were sometimes put at a distinct disadvantage in their progress through the courses that they followed in the Royal College.

The equally capable Scottish composer Alexander Mackenzie (1847–1935) was principal of the Royal Academy of Music from 1888 until 1924. In a less overwhelming way his reputation stood high, in addition to that of his music, for his constant and dedicated improvement in the standards of the Academy's work. His principal composition professor was a fascinating character named Frederick Corder (1852–1932). In the 1870s, Corder had studied composition with George Macfarren at the Academy (at the time under the principal William Sterndale Bennett) and in 1889 became the Professor of Harmony and Composition at the Academy, a post he held until his retirement in 1924.

In 1918, Corder wrote:

*After nearly three-and-a-half years of war it seems reasonable to take stock of the musical situation and see how we stand as regards national art.*¹⁴

The year 1918 formed a major turning point for the two conservatories, both up to then controlled by prominent composers, but there was a crisis, too. The First World War had ended with serious losses. Stanford's pupil Ernest Farrar (1885–1918), who had taught the superb song writer Gerald Finzi (1901–1956), died on the Somme, as did the very talented and promising

13 Paul Rodmell, *Charles Villiers Stanford* (Aldershot: Ashgate, 2017); Jeremy Dibble, *Charles Villiers Stanford: Man and Musician* (Oxford: Oxford University Press, 2002) and Jeremy Dibble, "Stanford," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 24, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 278–85.

14 Frederick Corder, "Some Plain Words," *The Musical Times* 59, no. 899 (1 January 1918): 7, <https://doi.org/10.2307/908741>.

George Butterworth (1885–1916),¹⁵ who had studied with Parry at the Royal College and with Vaughan Williams and the folksong collector Cecil Sharp at the University of Cambridge. Denis Browne (1888–1915) who died at Gallipoli, also studied at Cambridge. The Scottish born Cecil Coles (1888–1918) who died on the Somme, shot while recovering casualties, studied at the University of Edinburgh and later was taught and mentored by Gustav Holst. The composer Ivor Gurney (1890–1937), a student of Stanford and others including Vaughan Williams and John Ireland, suffered severe mental illness, possibly even before World War I, but almost certainly exacerbated by a gas attack in 1917 and by the condition known as ‘shell shock’. In addition, Parry died on 7 October 1918, just before the war ended, as a result of the infamous Spanish influenza pandemic. In an obituary, Robin H. Legge deplored the fact that Parry’s administrative duties detracted seriously from his composing, concluding with the statement: “*Parry, in spite of all that he achieved, died a Might-Have-Been!*”¹⁶

Despite all this, in 1918 London’s Royal Academy of Music was nearly 100 years old and now functioning well, while the younger Royal College of Music was equally firmly established. In that year, the two institutions reached a high point: their status was assured with the important posts filled by the best known musicians. With the models of Parry, even though he had died in 1918, and Mackenzie, who retired in 1924, as well as that of the senior professor at the College, the composer Charles Villiers Stanford, and the well-established but less well known Frederick Corder at the Academy, composition teaching thrived at both conservatories. The work of Stanford from 1918 was now fundamental to the development of the teaching of musical composition in the United Kingdom.¹⁷ It is no exaggeration to say that Stanford, Parry and Mackenzie were in large measure responsible for a revival in music from the British Isles. The rehabilitation of English music, the “English Musical Renaissance” as it has sometimes been called, had

15 Michael Barlow, *Whom the Gods Love* (London: Toccata Press, 1997) gives a clear presentation of the excellent qualities of the very small number of Butterworth’s surviving compositions.

16 Robin H. Legge, *The Musical Times* 59, no. 909 (1 November 1918): 489–91.

17 This is not to ignore the presence of the more recently established conservatories in London, The Guildhall School of Music (1880) and Trinity College of Music (1870s). In the earlier years they both operated on a part-time basis or solely for external examinations, and only later on the basis of full-time attended tuition. While musical composition was offered, there were very few professional composers to emerge from these institutions for many years.

now been achieved, completed partly by these three men, one Englishman (Parry), one Irishman (Stanford) and one Scotsman (Mackenzie).

However, despite this fortunate situation, but because of the enormous reputation of all three musicians, the outlook was solidly conservative. It was almost inevitable that student composition followed the style of their music, taking little notice of the latest developments in Paris and Vienna, a feature which dominated the College and Academy in the following years. It appears that the new director of the Royal College of Music following Parry's death, the University-trained and experienced Hugh Allen (1869–1946) reinforced this traditional attitude. Some composition students would be happy to work within a broadly romantic idiom, of course, achieving success in a conservative musical environment, but some would find this difficult. The next twenty-five years saw numerous instances in the College of this unwillingness to move beyond the style and techniques of the middle of the 19th century.

The situation at the Royal Academy of Music was somewhat different. A number of prospective composers had studied there with Frederick Corder in the first two decades of the 20th century, the most prominent being Granville Bantock (1868–1946), Joseph Holbrooke (1878–1958), Arnold Bax (1883–1953), York Bowen (1884–1961) and Rebecca Clarke (1886–1979). The first four showed little sign of breaking the traditional mould, despite their considerable later achievements. However, some of the music of Clarke, who was influenced by Frank Bridge, displayed features of the music of Debussy and Bartók, influences disparaged by the principal. Writing about Bax's time at the academy, Colin Scott-Sutherland paints a forbidding picture:

*The Academy at that time trembled under the principalship of Sir Alexander Campbell Mackenzie, a fiery Scot whose outspoken criticism of modern tendencies in the work of his students was belied by his liberal-minded policies for their musical education.*¹⁸

Corder, however, was held in considerable respect, shown, for example, in a published tribute in *The Times* newspaper from 1932. In it Arnold Bax wrote: "No professor of composition can ever have taken a more proud and affectionate interest in the achievements of those who came under his sway."¹⁹ About Corder, Scott-Sutherland is similarly forthright:

18 Colin Scott-Sutherland, *Arnold Bax* (London: Dent, 1973), 10.

19 "Obituary: Frederick Corder," *The Musical Times* 73, no. 1076 (1 October 1932): 943.

*At all events Corder's methods would not have been countenanced by Stanford, whose teaching made perpetual war on inessentials and was ruthless in its advocacy of stylistic purity.*²⁰

There was another side to Corder's character, however, for in 1918, he published in *The Musical Times* an article entitled "Some Plain Words," in which he deplored in the most extreme terms the lack of English/British music being published and performed.²¹ He carried on this campaign relentlessly, despite protests from performers and publishers that his information was inaccurate. Much earlier, one of his pupils, Joseph Holbrooke, had already initiated a campaign, sometimes in the most forthright and offensive terms, for the greater representation of English music. The consequence of this was twofold: on the one hand, there was a determined effort to perform and publish new music by British composers, but on the other hand this music must reflect the style advocated by Mackenzie and Corder. It appears that Holbrooke's reputation suffered as a result of this campaign.

After Mackenzie's death and Corder's retirement, the elevation in 1924 to principal of the Academy of the composer John Blackwood McEwan (1868–1948), who had studied with Corder at the Academy from 1893 and who was currently a professor of composition, was fairly smooth. He earned great respect and loyalty in his twelve years in the post. Two of the former's pupils were William Alwyn (1905–1985) and Priaulx Rainier (1903–1986) from South Africa. William Alwyn, who developed into a very interesting and adventurous and imaginative composer, especially in his symphonies, became a professor of composition at the Royal Academy in 1926 with a long career in this post until 1955. During this period, however, there were remarkably few student musicians who progressed from the Academy into the music profession as composers. Certainly, there were very few recognised composers trained at the Royal Academy of Music from 1925 to 1945. One wonders how much the lasting effect of Mackenzie and Corder had on the outlook and perspective of aspiring composers, and even if this deterred prospective composers from applying to the Royal Academy of Music in the first place. This period must have been a difficult period for British musicians who wanted to be composers, with a distinct lack of enthusiasm for attending the Royal Academy of Music. In 1946, the composer Lennox Berkeley (1903–1989) who had studied in Paris with Nadia Boulanger joined the Academy as composition professor with a significant rise

20 Scott-Sutherland, *Arnold Bax*, 11.

21 Corder, "Some Plain Words," 7–10.

in the number of acknowledged composers emerging from the Academy in the years after World War II.

A number of successful composers chose the University route. One important example was William Walton (1902–1983) who became a boy chorister at Christ Church, Oxford in 1912 at the age of ten and an undergraduate four years later. Although his musical studies were successful, he failed the examinations in his other studies and left University. He was almost immediately taken under the wing of the literary Sitwell family, gaining immediate popularity with his music to accompany musical recitations with a small ensemble of the poet Edith Sitwell in *Façade*, a provocative setting of 21 poems, possibly mocking Schoenberg's *Pierrot Lunaire*. The enormous success of his choral and orchestral setting of *Belshazzar's Feast* in 1931 ensured his continued popularity both in performance and publication. Other important composers like Edward Elgar were virtually self-taught.

Returning to the Royal College of Music, after the death of Stanford in 1924, the teaching of musical composition was now in the hands of his pupils, in general also ones who held the same views as Stanford himself. One composer at the College who is barely known today was R. O. Morris [Reginald Owen Morris] (1886–1948), the author of a number of standard textbooks, principally on harmony, figured harmony at the keyboard, counterpoint and contrapuntal technique in the sixteenth century,²² very much the hallmarks of Stanford's methods. At the College his students included the master song composer Gerald Finzi and the traditionalist Anthony Milner (1925–2002). Another composition tutor at the College was C. H. Kitson (1874–1944)²³, described by David Matthews as “*an impeccably respectable composer who cast a cautious eye on [Michael] Tippett's somewhat undisciplined attempts at academic exercises.*”²⁴ Later Morris contributed substantially as a private teacher to Michael Tippett's musical development with a strict attention to the basic techniques. In the years before World War II, Peter Racine Fricker (1920–1988) studied at the College with

22 Reginald Owen Morris, *The Oxford Harmony*, vol. 1 (London: Oxford University Press, 1946); *Introduction to Counterpoint* (Oxford and London: Oxford University Press, 1944); *Figured Harmony at the Keyboard*, parts 1 and 2 (London: Oxford University Press, 1933); *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century* (Oxford: Clarendon Press, 1922).

23 C. H. Kitson [Charles Herbert Kitson] was the author of numerous practical textbooks and a wide range of short vocal pieces, some instrumental music and three settings of the Mass for SATB and organ.

24 David Matthews, *Michael Tippett* (London: Faber, 1980), 20.

R. O. Morris, before embarking, after World War II, on a more adventurous line of exploration under the guidance of the Hungarian émigré, Mátyás Seiber (1905–1960).²⁵

Another composer who assumed an important role in the Royal College of Music in the years after Stanford's death was John Ireland (1879–1962), who had studied with Stanford after completing his basic work on techniques with thorough but less well-known teachers. He said of Stanford: “*I think the best quality that Stanford possessed as a teacher was that he made you feel nothing but the best would do*” and “*He could be severely critical, almost cruel at times.*”²⁶ Perhaps the most revealing remark that Ireland made about Stanford was: “*In his later years Stanford thought all his students had gone mad.*”²⁷ Ireland played an important role in the teaching of future composers at the Royal College.

Many students were happy working within the traditional model, but there were a number of exceptions. In the Royal Academy of Music there appear to have been few students who openly disagreed with the régime, but in the Royal College of Music between the wars, there were a small number of more adventurous students who did not fit the mould and caused some consternation amongst the staff. Three students of composition (Benjamin Britten, Elisabeth Lutyens and Humphrey Searle) and one prospective student (Daphne Oram) illustrate the potential problems that could arise during this period.

In the summer of 1930 Benjamin Britten (1913–1976) was advised by his two teachers, the pianist Harold Samuel (1879–1937) and the composer Frank Bridge, to apply for admission to the Royal College of Music to study piano and composition. On gaining entry with a recommendation for a scholarship, Britten was to be taught piano by Arthur Benjamin who helped him “*very gently through a very, very difficult musical adolescence,*” but for composition Samuel recommended the extremely conservative R. O. Morris, while Bridge advised the more adventurous and forward looking John Ireland. Britten was very successful on the piano with Benjamin, but for composition Morris proved completely unsatisfactory as expressed by Britten's biographer Neil Powell: “*Morris was incurably wedded to English musical conservatism.*”²⁸ Ireland, who replaced Morris as Britten's com-

25 Murray Schafer, *British Composers in Interview* (London: Faber, 1963), 137–146.

26 *Ibid.*, 27.

27 *Ibid.*, 28.

28 Neil Powell, *Benjamin Britten: A Life for Music* (London: Hutchinson, 2013), 45.

position teacher and admired Britten's ability, was very unreliable because of personal problems. Although Britten composed many new works and won college prizes, virtually nothing of his was performed at the College, probably because his music was too 'advanced'. The performance of two of his choral works was reportedly abandoned because the choir was allegedly not good enough. Pointing to this example Britten wrote:

*Bridge intervened angrily when I couldn't get a performance of two choral psalms I had written (I heard practically nothing of the reams of music I was writing then). He said I ought to hear them because without aural experience it was difficult to link notes and sounds. Vaughan Williams claimed that the singers weren't good enough, to which Bridge retorted that it was up to the R. C. M. [Royal College of Music] to have a chorus good enough and that he ought to use his influence.*²⁹

Britten showed great interest in Schoenberg's First Chamber Symphony and appeared to use it as a model for his first major work, the *Sinfonietta* for ten instruments.³⁰ In the end this was to be first performed *outside* the college at the public Macnaughten-Lemare concerts, while another later performance in the College had to be delayed because the performers were not able to cope with the difficulties. When it came to postgraduate study Britten wanted to study with Alban Berg, but someone in authority in the college (rumoured to be the director Hugh Allen) ensured that this was not going to take place. Bridge also became involved with Britten's future plans after he had finished his studies at the Royal College of Music. Britten was explicit about the situation:

He [Bridge] intervened, with no greater success, when the question arose of my going on to study with Berg. I had finished at the College with a small travelling scholarship and wanted to go to Vienna. Bridge greatly admired Berg (he later, after Berg's death, introduced me to Schoenberg). But, when the College was told, coolness arose. I think, but cannot be sure, that the Director, Sir Hugh Allen, put a spoke in the wheel. At any rate, when I said at home during

29 Benjamin Britten, "Early influences: a tribute to Frank Bridge (1879–1941)," (London: BBC Broadcast Talk, 9 January 1966). My thanks to Dr Nicholas Clark of the Britten-Pears Foundation for providing a copy of this text.

30 Erwin Stein, "The Symphonies", in *Benjamin Britten, a commentary on his works from a group of specialists*, eds. Donald Mitchell and Hans Keller (London: Rockliff, 1952), 247; Peter Evans, *The Music of Benjamin Britten* (London: Dent, 1979), 15–21.

*the holidays, 'I am going to study with Berg, aren't I?' the answer was a firm 'No dear.' Pressed, my mother said, 'He's not a good influence,' which I suspected came from Allen.*³¹

Britten's private studies with Frank Bridge proved far more profitable. In the end he felt that much of his time at the college was a waste of time.

The second major composer to have difficulties on account of not fitting the college formula was Elisabeth Lutyens (1906–1983), the daughter of the distinguished architect Sir Edwin Lutyens. From 1922, she had studied in Paris, staying with a pupil of Nadia Boulanger and attending the Ecole Normale for harmony, counterpoint and solfège,³² at the same time taking a great interest in the music of Debussy. In 1926, she gained a place at the Royal College of Music to study composition. She had shown an early interest in the work of Schoenberg and Webern, which did not ingratiate her to the college authorities. As Lutyens herself admitted,

*the tradition of German romanticism was still firmly entrenched at the Royal College of Music, where [...] Brahms was considered a great modern.*³³

She alleged that “*the shades of Stanford and Parry hung like a pall over the College in 1926.*”³⁴ Also reported was the view that, “*Excluded from the curriculum were any composers before Haydn or after Sibelius, beyond the pale lay progressives like Schoenberg.*”

Because he did not believe she had the talent for serious composition, the College's director Hugh Allen imposed the choice of teacher on her, deliberately excluding Lutyens from being taught by such figures as the more famous Vaughan Williams or John Ireland. Instead she was assigned a place with Harold Darke, the composer of the popular Christmas carol, *In the Bleak Midwinter*,³⁵ and a conservative organist and teacher of harmony and counterpoint. Despite his strongly conservative leanings, Darke was hugely supportive of his new student, even with her great interest in Schoenberg's music, ensuring that, unlike Britten, almost all of the music she composed

31 Britten, “Early influences”. See note 29.

32 Meirion and Susie Harries, *A Pilgrim Soul. The Life and Work of Elisabeth Lutyens* (London: Michael Joseph, 1989), 37–38.

33 *Ibid.*, 54.

34 *Ibid.*

35 This setting of poetry by Christina Rossetti was composed in 1909 a few years after another version of the same poem by Gustav Holst. Both are still regularly performed today.

during her time at the Royal College was performed, mostly in public.³⁶ In fact, Allen was very much mistaken in his assessment of Lutyens's ability as she developed into a respected composer of some considerable standing. Lutyens was the first British composer to implement any of the principles of Schoenberg and his pupils, albeit in her own way, and for this, she gained a notorious reputation. Her first important composition that set her on the serial road was the Chamber Concerto No. 1, which was written in the years 1939–1940. After her compositions became better known, she commented: “*One was hardly ever performed; one was jeered at by the players, if silently; one was considered ‘dotty’ [mad] and, the chief thing, one was considered un-English.*” Later she said: “*The critics can no longer ignore it [serial music] or treat it as a mental aberration.*” “*Critics always lag behind composers, even behind the public at large.*”³⁷

The other composer who also adopted some of Schoenberg's techniques was the younger Humphrey Searle (1915–1982). He studied at the Royal College of Music with John Ireland, who was very complimentary about him:

*Humphrey Searle was also very clever and individual. He wasn't with me for very long though. He went and studied with Webern in Vienna and that influenced him a lot.*³⁸

Although Searle did not specifically study twelve-note music with Webern, but rather Schoenberg's *Harmonielehre*, his contact with Webern's music at first hand was really important, with works that he mentioned include the Variations for piano op. 27, for which Webern provided a detailed analysis. Searle's music, however, is not at all like Webern's; it has bold romantic textures perhaps more like those of Alban Berg. This can be explained by the fact that in addition to his interest in twelve-note techniques, Searle was also enthusiastic about the music of Franz Liszt. One can also note that Searle wanted to make known the music of Webern by translating into English books on Webern by Walter Kolneder and Friedrich Wildgans³⁹ very clearly and concisely, a book on Schoenberg by H. H. Stuckenschmidt

36 Harries, *A Pilgrim Soul*, 54.

37 Schafer, *British Composers in Interview*, 105.

38 *Ibid.*, 30.

39 Humphrey Searle's translations into English of books on Webern are Walter Kolneder, *Anton Webern: an Introduction to his Works* (London: Faber, 1968) and (with Edith Temple Roberts) Friedrich Wildgans, *Anton Webern* (London: Calder & Boyars, 1966).

as well as Josef Rufer's composing tutor. He also wrote the book *The Music of Liszt*.⁴⁰

The most bizarre case is that of Daphne Oram (1925–2003), who in 1942 turned down a traditional place which had been offered to her at the Royal College of Music to study piano and composition, choosing instead to study electronics and composition privately, working in the BBC sound department and eventually co-founding the BBC Radiophonic Workshop in 1958, the precursor to electronic music in the United Kingdom.⁴¹ None of the work that she did at the BBC would have been remotely possible at the Royal College of Music, even if the equipment had been available, because of the violently negative attitudes that were then the norm.

This steady but somewhat uncomfortable educational procession was due to be shattered by a unique situation in the city of Manchester. In 1953 Peter Maxwell Davies (1934–2016) had begun a joint course between the Music Department of the University of Manchester (formed in 1936) and the Royal Manchester College of Music (founded in 1893).⁴² His University tutor was the head of the Music Department, the composer Humphrey Procter-Gregg (1895–1980), who surprisingly believed that music should not progress beyond that of Frederick Delius. Procter-Gregg himself was only a minor composer, who had studied at the Royal College of Music with Stanford, but seemed to hold the view that his views on music should be shared by all his students. Davies made himself very unpopular with his tutor by advocating the music of Stravinsky and Bartók so much so that he was removed from Procter-Gregg's class. He further antagonised his tutor by presenting a concert in the University including some of his own music without seeking the permission and approval of the head of department, as was required by the institution. As Davies said in an interview with Nicholas Jones:

We did the Trumpet Sonata first at a concert in the Arthur Worsington Hall at the University at Manchester - John Ogdon played

40 Hans Heinz Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg* (London: John Calder, 1959); Josef Rufer, *Composition with Twelve Notes related only to one another* (London: Barrie & Rockliff, 1959) and Humphrey Searle, *The Music of Liszt* (London: Williams & Norgate, 1954).

41 Daphne Oram, *An Individual Note of Music, Sound and Electronics* (London: Galliard, 1972; [Wakefield:] Anomie, 2016) gives a detailed survey of her work, especially at the BBC, but glosses over the possibilities that may have been available at the Royal College of Music.

42 The Royal Manchester College of Music, founded in 1893, merged with the smaller Northern School of Music in 1973 to become the Royal Northern College of Music.

*the piano and Gary [Elgar] Howarth the trumpet - and I had quite a row with our professor, Humphrey Procter-Gregg. I was not studying composition with him any more - I had been kicked out of his composition class - and I had a postcard from him saying (and I still have this): 'What is this I hear about a piece by you being performed in the Arthur Worthington Hall? I've not been asked for permission!' And so I probably almost destroyed my chances ever of having a degree from Manchester University - I went storming into his office saying: 'You're not my composition teacher, this is nothing to do with you, and we're going to play it.' And I remember Procter-Gregg announcing to the University choir: There's a concert tomorrow night at the Arthur Worthington Hall, but it's a very poor prospect for your degree if you're seen attending it.'*⁴³

The limitations of Procter-Gregg's view of music was spelled out clearly by Maxwell Davies:

*He [Procter-Gregg] used to say: 'Don't take any notice of music written before 1550, it's dangerous.' And when it came to my degree Procter-Gregg did his damndest to stop it, but fortunately there was an external examiner there, Dr Andrews from Oxford, who insisted that I got an Honours degree. God, that man [Procter-Gregg] loathed me! I don't blame him - I hated everything he stood for.'*⁴⁴

Maxwell Davies later informally attached himself to the College composition class of the composer Richard Hall (1903–1982), which included his colleagues Harrison Birtwistle (b1934) and Alexander Goehr (b1932). This made one of the most astonishing groupings of teacher and students in higher education in music in the United Kingdom. These three composition students, together with the pianist John Ogdon (1937–1989) and trumpeter Elgar Howarth (b1935)⁴⁵, formed a performing group for advanced contemporary music. Their influence was to change the whole outlook of British music for decades, by challenging the then accepted norms in the conservatories. It took many years for the Royal College of Music and the Royal

43 Nicholas Jones, "Peter Maxwell Davies in the 1950s: a conversation with the composer," *Tempo* 64, no. 254 (October 2010): 12.

44 *Ibid.*, 13.

45 Howarth later became an excellent conductor of contemporary music, often but not exclusively that of his contemporaries Harrison Birtwistle and Peter Maxwell Davies.

Academy of Music to equip themselves properly with sympathetic staff who were capable of presenting the now commonly accepted face of European modernism. Eventually Peter Maxwell Davies became part of the British musical establishment, being appointed to be the Master of the Queen's Music for ten years from 2004, an honour that could hardly have been expected when he was a student himself of one of Stanford's own students.

Bibliography

- Anon. "Royal College of Music." *The Musical Times and Singing Class Circular* 24, no. 484 (1 June 1883): 309–310.
- Anon. "The Proposed College for Music." *The Musical Times and Singing Class Circular* 23, no. 467 (1 January 1882): 17–18.
- Anon. "The Royal Academy of Music." *The Musical Times and Singing Class Circular* 52, no. 822 (1 August 1911): 505–507.
- Barlow, Michael. *Whom the Gods Love*. London: Toccata Press, 1997.
- Britten, Benjamin. "Early Influences: a Tribute to Frank Bridge" (1879–1941). London: BBC Broadcast Talk, 9 January 1966.
- Corder, Frederick. "Some Plain Words." *The Musical Times* 59, no. 899 (1 January 1918), 7–10, <https://doi.org/10.2307/908741>.
- Dibble, Jeremy. *C. Hubert H. Parry: His Life and Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Dibble, Jeremy. "Parry." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. Edited by Stanley Sadie, 152–57. London: Macmillan, 2001.
- Dibble, Jeremy. "Stanford." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 24. Edited by Stanley Sadie, 278–85. London: Macmillan, 2001.
- Dibble, Jeremy. *Charles Villiers Stanford: Man and Musician*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Evans, Peter. *The Music of Benjamin Britten*. London: Dent, 1979.
- Harries, Meirion and Susie. *A Pilgrim Soul. The Life and Work of Elisabeth Lutyens*. London: Michael Joseph, 1989.
- Huss, Fabian. *The Music of Frank Bridge*. Woodbridge, UK: Boydell Press, 2015.
- Jones, Nicholas. "Peter Maxwell Davies in the 1950s: a conversation with the composer." *Tempo* 64, no. 254 (October 2010): 11–19.
- Kolneder, Walter. *Anton Webern: an Introduction to his Works*. London: Faber, 1968.
- Lambert, Constant. *Music Ho!* 2nd ed. London: Faber, 1934. Reprint, London: Hogarth Press, 1985.
- Legge, Robin H. *The Musical Times* 59, no. 909 (1 November 1918): 489–91.

- Matthews, David. *Michael Tippett*. London: Faber, 1980.
- Mellers, Wilfrid. *Studies in Contemporary Music*. London: Dennis Dobson, 1947.
- Mitchell, Donald, and Hans Keller, eds. *Benjamin Britten, a commentary on his works from a group of specialists*. London: Rockliff, 1952.
- Morris, Reginald Owen. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*. Oxford: Clarendon Press, 1922.
- Morris, Reginald Owen. *Figured Harmony at the Keyboard*. Parts 1 and 2. London: Oxford University Press, 1933.
- Morris, Reginald Owen. *Introduction to Counterpoint*. Oxford and London: Oxford University Press, 1944.
- Morris, Reginald Owen. *The Oxford Harmony*. Vol. 1. London: Oxford University Press, 1946.
- “Obituary: Frederick Corder.” *The Musical Times* 73, no. 1076 (1 October 1932): 943.
- Oram, Daphne. *An Individual Note of Music, Sound and Electronics*. London: Galliard, 1972. 2nd ed., [Wakefield:] Anomie, 2016.
- Payne, Anthony. *Frank Bridge: Radical and Conservative*. London: Thames, 1999.
- Powell, Neil. *Benjamin Britten: A Life for Music*. London: Hutchinson, 2013.
- Rodmell, Paul. *Charles Villiers Stanford*. Aldershot, UK: Ashgate, 2017.
- Rufer, Josef. *Composition with Twelve Notes related only to one another*. London: Barrie & Rockliff, 1959.
- Schafer, Murray. *British Composers in Interview*. London: Faber, 1963.
- Scott-Sutherland, Colin. *Arnold Bax*. London: Dent, 1973.
- Searle, Humphrey. *The Music of Liszt*. London: Williams & Norgate, 1954.
- Stein, Erwin. “The Symphonies.” In *Benjamin Britten, a commentary on his works from a group of specialists*, edited by Donald Mitchell and Hans Keller, 247. London: Rockliff, 1952.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. *Arnold Schoenberg*. London: John Calder, 1959.
- Wildgans, Friedrich. *Anton Webern*. London: Calder & Boyars, 1966.
- Wright, David. “The South Kensington Music Schools and the Development of the British Conservatoire in the Late Nineteenth Century.” *Journal of the Royal Musical Association* 130, no. 2 (2005): 236–82.



Irish Conservatories during the Inter-War Period

Wolfgang Marx
Univerzitetni kolidž v Dublinu
University College Dublin

Like in other English-speaking countries, in Ireland performance, composition and music theory are taught not just in conservatories but also in universities – this is why they have departments of music rather than musicology. All seven Irish universities (as well as the two universities in Northern Ireland) have music departments, and all of them have at least elements of composition or performance as part of their curriculum, although to different degrees. In turn, the Irish conservatories find themselves under increasing pressure to produce quantifiable research. However, at universities there is generally still far more musicological than practical creative work going on, while it is the other way round at conservatories. Undergraduate university programmes in music usually mix aspects of the different areas, while specific degrees in composition or performance can only be earned at postgraduate level – this is different at conservatories.

A second aspect that needs to be mentioned at the beginning is that Irish conservatories are not just involved in third-level music education; they cover music education at every level, from teaching four-year-old beginners to awarding doctorates. To some extent they are not just institutions of higher education but also fulfil the role that municipal music schools (Städtische Musikschulen) occupy in German-speaking lands. This is partly due to their involvement in the nationally used local examination system which I will come back to later.

A final introductory point is that for a long time the Irish conservatories had no power to confer third-level degrees; they were restricted to awarding certificates and diplomas while at a later stage (beyond the scope of this essay) higher degrees had to be externally approved by a university.

The Inter-War Period in Ireland

The Irish inter-war period is in many ways quite different from that in other European countries. During the First World War Ireland was still part of the United Kingdom. Unlike in Great Britain (England, Wales, Scotland) there was no conscription in Ireland, yet the British army traditionally included particularly large contingents of Irish and Scottish soldiers. At the same time attempts to break away from British rule continued in Ireland itself, culminating in the unsuccessful Easter Rising in Dublin in April 1916. Yet the real fighting in Ireland itself began after the formal end of the World War, when the Irish War of Independence broke out in January 1919. In 1921, Northern Ireland – with its local Protestant majority – was created, while in 1922 the rest of the island formed the Irish Free State (Saorstát Éireann) which immediately engaged in a year-long Civil War between those who insisted on Northern Ireland being part of the new independent state and those who were in favour of the compromise that had been agreed with the British; the latter side won the war.

When the Second World War broke out Ireland decided to remain neutral (there were still significant animosities towards the British, so becoming an ally of the United Kingdom was out of the question – although many Irish volunteered to join the British army). Ireland had no significant armed forces and could not have contributed much to the war effort anyway, yet its strategic location would have made it a valuable partner for the allies. Today the period of the Second World War is remembered in Ireland as “The Emergency,” after emergency legislation that gave the government a closer control of the economy (there was widespread rationing of many goods during and after the war years), also allowing for censorship and other special measures.

All of this means that 1916 and 1922/23 are far more important years in Irish history than any date related to the First or Second World Wars. Gaining independence from the United Kingdom was the most important event in Irish history during the first half of the twentieth century, and this achievement had a huge impact on all levels of society and all institutions, including the conservatories.

The new Free State quickly published a new syllabus for the school year 1922–23 as “His Majesty’s Statutory Office” was replaced by a Department of Education. It included a complete overhaul of the system, which became significantly broader:

*The music curriculum was based on conservatory training, i.e., the education of professional musicians; a strong theoretical orientation underpinned music instruction [...]; a gender bias gradually led to the exclusion of boys from music examinations [...].*¹

At second-level it included ear training, “cultivation of taste,” music history, development of technique, exercise in creative work, and training in principles of composition. The practical music-making still focused on piano, violin, cello and harp. Irish and Ireland-based composers (such as John Field, Michele Esposito and Herbert Hamilton Harty) began to appear in the syllabus.²

There are three conservatories in Ireland: two in Dublin and one in Cork, the republic’s second-largest city. They are the Royal Irish Academy of Music (RIAM) and the Conservatory of Music and Drama in Dublin, and the Cork School of Music. Apart from the early days of the RIAM all three of them have always received public funding, although this was never enough to finance all their activities. Let us have a brief look at each of them, with a special focus on the inter-war period.

Royal Irish Academy of Music, Dublin

The RIAM is the oldest of the three conservatories. It was founded as “Irish Academy of Music” in 1848 (it became “Royal” in 1872, after the Academy made a positive impression on the Duke of Edinburgh, one of Queen Victoria’s sons), fundamentally reorganised in 1855/6, and moved into 36 Westland Row, a building in Dublin’s city centre that it still occupies today, in 1870. In 1915, the RIAM created room for expansion by buying the adjacent houses nos. 37 and 38.

In 1870 it also started receiving an annual government grant of £150 which was increased to £250 in 1875 and to £300 in 1880 (on the condition that the Academy would raise at least £100 through private subscriptions every year). The grant had to be reconfirmed annually by the

1 Marie McCarthy, *Passing It On* (Cork, Cork University Press, 1999), 94.

2 Stephen S. Lane, “Government Policy on Irish Music Education at Second-Level since 1921,” vol. 1 (MA [Research], Cork School of Music, 2005), 10.

British parliament. In 1866 the RIAM had 66 students; in 1915 there were 341. These numbers are all contained in the argument made by the RIAM's Governing Body in 1915 against the grant being abolished to aid the war effort, an argument, which was ultimately successful.³ It also informs its readers that at that point the Academy was the only institution in Ireland able to award certificates and diplomas in music apart from the universities.

On 6 December 1921, the Anglo-Irish Treaty was signed while on 6 December 1922 the Irish "Free State" came into being; in between those dates an Irish Provisional Government was in power. This transitional period was naturally difficult for institutions such as the conservatories; when in 1922 the members of the RIAM's Governing Body wrote to the Treasury in London to have their annual grant of £300 renewed they received the following response:

*In reply to your letter of the 16th instant, I am directed by the Lords Commissioners of His Majesty's Treasury to inform you that the question of making a grant to the Royal Irish Academy of Music in the financial year 1922-23 is a matter for the Provisional Government.*⁴

The Governors then approached Michael Collins in his capacity as Minister for Finance, asking for the grant to be either continued or increased. In a letter from 13 March the Ministry eventually confirmed a renewed grant of £300.⁵ On a later occasion, in 1934, the government did reduce the grant to £100 without giving a reason but returned it to the original £300 two years later. However, in 1936 the Ministry of Finance discovered that the RIAM had only raised subscriptions of £86 10s rather than the required £100, so it halved its own grant to £150 retrospectively.⁶ A "special subscription" organised in response to this yielded only £7, or about half the missing amount, so a whip-round was held among Governors until the total of £100 was reached, with the last £1 literally being thrown in by

3 "Statement of the Governing Body advancing Reasons against the Proposal of the Lords Commissioners of His Majesty's Treasury that Provision for the Annual Grant of £300 should not be included in the Estimates to be laid before Parliament for the Year 1916-17," R.I.A.M. Governors, *Minute Books*, National Archives of Ireland (1120/1/24), 56.

4 Letter from 17 February 1922, *Minute Books* (1120/1/25), 422.

5 Letter from 13 March 1922, *Minute Books* (1120/1/26), 4.

6 Meeting on 23 September 1936, *Minute Books* (1120/1/29), no pagination.

a Governor during the crucial meeting – so the catastrophic loss of £150 was avoided.⁷

During the inter-war period the RIAM was dominated by two larger-than-life personalities: Michele Esposito and John F. Larchet. Esposito was an Italian pianist and composer who taught at the Academy for 45 years, from 1882 to 1927, while Larchet taught composition and theory for 35 years, from 1920 to 1955. Both are good examples of how deeply the Academy and its staff were shaping Dublin’s musical life. In 1899 Esposito established and led the Dublin Orchestral Society, while he also was in charge of the chamber music recitals of the Royal Dublin Society. As a composer, he was involved in the Celtic revival, writing an Irish Symphony as well as operas and cantatas on Irish subjects. He was also involved both as composer and adjudicator in the Feis Ceoil (a competitive music festival that had been established in the 1890s). Much of this also applied to Larchet, whose activities outside the RIAM included being music director at the Abbey Theatre (Ireland’s national theatre), as well as Professor of Music at University College Dublin. In those years the Academy really dominated the classical music scene in Dublin to a much greater extent than it does today.

The RIAM Governors’ responsibilities included many details that this kind of body would not necessarily be encumbered by today, such as the discussion and rejection of a contract offer by a Mr Pigott to tune the Academy’s 18 pianos for £93 per year as “exorbitant,”⁸ the approval of the “*recommendation that Harmonic Minor Scales be added to the curriculum for the first class,*”⁹ or an assessment of “*the burglarious breaking of a wall at the rear of the R.I.A.M.*”¹⁰ There are very few references to wars or politics, and where they occur they are rather “indirect.” For example, at the first meeting after the Easter Rising the Governors express their “deep sympathy” with the President, Members and Associates of the Royal Hibernian Academy of Arts “*in the disaster which has befallen their Society in consequence of the recent disturbances in Dublin*”¹¹ (their building had been completely de-

7 Meetings on 7 and 21 October 1936, *Minute Books* (1120/1/29), no pagination.

8 Meeting on 5 October 1921, *Minute Books* (1120/1/25), 383. This turned out to be a wise decision, as the next year the Governors approved a payment of £42 10s to Pigott for the same service (meeting on 26 April 1922, *Minute Books* (1120/1/26), 14). Mr Pigott’s successors are still in business as the McCullough Pigott music shop today.

9 Meeting on 13 January 1932, *Minute Books* (1120/1/28), no pagination.

10 Meeting on 15 November 1934, *Minute Books* (1120/1/29), no pagination.

11 Meeting on 10 May 1916, *Minute Books* (1120/1/24), 80.

stroyed during the fighting). The “Emergency” that was the Second World War is reflected in an entry like this one:

*The Governors definitely decided that during the present emergency orchestral parts were not to be loaned except to the Broadcasting Orchestra but that scores might be loaned for the purpose of study.*¹²

More openly political is a motion put to the vote during the early days of the war on 28 February 1940 which proposed

*to amend the Scheme under which this institution functions to the extent that the title thereof be amended henceforth to read ‘The Irish Academy of Music’ or some such other name as the Governors may decide on.*¹³

Removing the “Royal” from the institution’s name would have been a highly visible slap in Albion’s face, and it was a very close-run thing indeed: The initial vote was 8:8, until the Chairman’s casting vote made it 9:8 against the motion. John F. Larchet is recorded as having abstained on this occasion.

Another remarkable motion that captures something of a certain zeitgeist was announced at the meeting of 9 December 1936 for discussion at the subsequent meeting (as was common with all motions):

*That all married ladies now on the salaried staff of the Academy be informed by Registered Letter Post, that any contract or Agreement they may hold will become null and void on June 30th. 1937; and that the Governors in the meantime take steps to appoint men or unmarried ladies in their places, so that the successful candidates may be prepared to take up their duties on the re-opening of the Academy in September 1937.*¹⁴

The motion must have engendered some secret discussions behind the scenes, as it was withdrawn at the next meeting. Yet its thinking was in line with the “Marriage Bar” introduced by Eamon de Valera’s new government in Ireland in 1932; this measure required women working in the public service to give up their jobs when getting married. It remained in place for several decades before being gradually abolished (for primary school teachers in 1957; for other public servants in 1973).

12 Meeting on 13 October 1943, *Minute Books* (1120/1/29), no pagination.

13 Meeting on 28 February 1940, *Minute Books* (1120/1/29), no pagination.

14 Meeting on 9 December 1936, *Minute Books* (1120/1/29), no pagination.

The Local Centre Examination System

An important part of the RIAM's activities to this day is the running of the Local Centre Examination System. This is an examination system in music that was devised in the 1890s. In 1889 the British "Associated Board of the Royal Schools of Music" (ABRSM) introduced an exam system that by now operates in almost 100 countries. However, Ireland quickly decided that it wanted its own system. The first exams were conducted in 1894. Initially examinations could only be organised in larger cities (a minimum number of students was necessary to make it viable for an examiner to travel to the local centre), but over time they spread to many smaller places. Today the exams are held all over the island of Ireland (North and South).

The Irish system broadly copied the British one in that it holds examinations in Performance, Music Theory and more recently Speech and Drama. These subjects can be taken in twelve grades of increasing degrees of difficulty, followed by Associate and Licentiate Diplomas in both Teaching and Performance (ARIAM and LRIAM).¹⁵ The RIAM defines and regularly redefines the standards for these levels, and also sets the exam pieces for them. The teaching faculty initially provided the majority of the examiners (this was a good way to earn some extra income), and although many of them are still involved in examining today, the majority of examiners are not staff members of the conservatory: 91 examiners and 2 senior examiners, the latter being employed by the RIAM to work on the syllabi for all levels, organise workshops for teachers and examiners and collate and edit the publications which include piano albums, aural test books, theory workbooks, sight reading workbooks and speech and drama workbooks, as well as syllabi. Advised by the examiners, the local centres also organise High Achiever concerts for students who meet specific criteria and marks in the exam.

By taking on the organisation of and indirectly the quality control over the entire system of private music tuition in the country, the RIAM has acquired an enormous influence on the development of art music nationally. In recent years there have been discussions about the representation of Irish composers and of women in the syllabi, with the result that the presence of both groups has been increased in the exams. This means that Irish music students at all levels now encounter a more diverse range of mu-

15 There are up to three preliminary grades (elementary, preliminary and primary – although for some instruments only one of these is on offer), grades 1–8 and the senior certificate above grade 8 (which is rarely used in practice).

sic than before. Every year the RIAM accepts submissions for new pieces by composers (mostly received by Irish and female composers) for inclusion in the junior piano albums. There is also a composition competition to encourage students under 18 to compose pieces for the piano.

During the inter-war period the Local Centre Examination System grew considerably. While there had been examinations in only three cities in 1894, examinations took place in 19 local centres in 1920, in 37 in 1922, and in 49 in 1924.¹⁶ The RIAM did not tire of propagating its exam system, as these lines from the annual report of its Governors from 1921 indicate:

*The Governors can see no reason why any of the Irish Educational Establishments should send their pupils for examinations to the British Schools and Colleges of Music in this country while the Royal Irish Academy of Music is prepared to carry out this work by highly competent and impartial members of their staff.*¹⁷

As 1921 was the last year of the Irish War of Independence, there may have been patriotic reasons to promote a home-grown system over that of the enemy, but it was also in the RIAM's own interest to secure as much of this lucrative business as possible for itself – and it did. Examining was not always an easy task in those war years; in 1923 – during the Irish Civil War – the Board of Education reported that examiners “*will have to go to Clare, Kerry, Cork, Fermoy, Waterford, in motor cars and be fired at impartially by both sides.*”¹⁸

In those years 90 % of the examinations were taken by pianists, and this situation provided the stimulus for the RIAM to begin publishing piano books with the exam pieces for grades 1–5 in 1932. The increase in numbers continued; during the Second World War (in which Ireland was, of course, neutral) it rose from 5623 in 1941 to almost 9000 in 1945 and 10000 in 1949; today up to 40000 students may take these exams every year.¹⁹

16 Brian Beckett, “The Local Centre Examination System, 1894–1994,” in *To Talent Alone: The Royal Irish Academy of Music, 1848–1998*, eds. Richard Pine and Charles Acton (Dublin: Gill & Macmillan, 1998), 297–321.

17 RIAM Annual Report 1921, *ibid.*, 307.

18 *Ibid.*, 308.

19 I thank Majella Boland, RIAM Senior Examiner, for information on the current numbers in relation to the Local Centre Examination System.

Cork School of Music

What is now known as the Cork School of Music started its life in 1878 as the Cork Municipal School of Music, the first of its kind in both Great Britain and Ireland (two years ahead of London's Guildhall School of Music). In its first year it had 161 students who were taught by five staff members. These numbers gradually expanded despite some mishaps – for example, wind instruments were mainly taught by army band members; these classes temporarily collapsed during the Boer War, when the soldiers were transferred to Southern Africa. The School has occupied five different premises during the 140 years of its existence; currently it resides in an impressive, purpose-built building opened in 2007. A Steinway employee in Hamburg once told me that the order for 57 grand pianos for this new building was the largest single order that Hamburg's Steinway factory ever received; they threw in a few free upright pianos for good measure.

On 1 January 1993 the Cork School of Music became a constituent school of Cork Regional Technical College, which in 1997 was renamed as Cork Institute of Technology. This association gave the School degree-awarding powers; it has taught a BMus degree course since 1995, then added taught and research Master's degrees, and awarded its first PhD in Musicology in 2008.²⁰

One of the most important developments during the inter-war period was the School's association with Carl Hardebeck. During the early decades of the twentieth century there was a desire to establish lectureships and professorships of Irish Traditional Music in many places, often funded or partly supported by the local governments. Cork was no exception, and on 3 June 1918 the minutes of the School's Committee (the equivalent of the RIAM's Governing Body) note that the professors had not responded to a request to outline "*what was being done for Irish Music in the School.*"²¹ The Committee clearly had the impression that the current professors (who were art music specialists across the board) were not interested in furthering Irish music, and might even be blocking attempts to achieve progress with this agenda. At the same meeting one member opined that "*until the Committee had seen fit to appoint a Director, having full control of the Pro-*

20 Susan O'Regan, "Cork School of Music," in *Encyclopaedia of Music in Ireland*, eds. Harry White and Barra Boydell (Dublin: University College Dublin Press, 2013), vol. 1: 251–256.

21 Cork, Cork City and County Archives, Cork School of Music, *Minute Books of Committee*, Meeting on 3 June 1918, Ref. VEC/SM/A/04, 54.

*fessors, nothing material could be done for Irish Music.*²² Shortly thereafter it was decided to create the position of Headmaster and Professor of Irish Music

*who would have full control of the Professors and Curriculum and whose duty it would be to incorporate in the syllabus of the various departments an education National in tone.*²³

The headmaster's annual salary was to be £400, yet the School did not have that kind of money. The solution was an "Irish Traditional Music Fund" which by June 1919 had collected an endowment of £1000 via public appeals so that the salary could be guaranteed for two years. Meanwhile the professors had learned of the development and peppered the Committee with appeals like the following one in which they were

*begging the committee to secure to them in any arrangement which may be made, that neither their status as Professors which they have hitherto enjoyed nor their authority over their classes and the direction of their work will be affected.*²⁴

The reaction to this indicates a total breakdown of the relationship between Committee and teaching staff: The minutes tersely state that the letter was moved to be marked as "read" before the next item on the agenda is addressed. Two weeks later the Committee voted down by 9:2 a professorial application for a salary increase of 20 %. Next, two factions on the committee emerged which started fighting about every detail of the process, reflected in numerous attempts to reword motions, postpone votes, and change minutes – on one occasion several members left a meeting halfway through in protest. This was most likely about one side's attempt to rig the game in order to make sure that the person they preferred was appointed, i.e. Carl Hardebeck, a composer and arranger of Irish music then based in Belfast. This topic appears to have been known all over Cork, as the Committee meeting on 2 July 1919 discussed a letter in which the Cork branch of the "Discharged and Demobilised Sailors and Soldiers" association protested against the appointment of "a German" to the position;²⁵ this was before the applicants for the position were officially known even to the Commit-

22 *Minute Books of Committee*, Meeting on 3 June 1918, Ref. VEC/SM/A/04, 55.

23 *Minute Books of Committee*, Meeting on 13 June 1918, Ref. VEC/SM/A/04, 56.

24 *Minute Books of Committee*, Meeting on 17 October 1918, Ref. VEC/SM/A/04, 63–64.

25 *Minute Books of Committee*, Meeting on 2 July 1919, Ref. VEC/SM/A/04, 94.

tee. Despite his German name Hardebeck was in fact British – the son of a German father who had settled in England and of a Welsh mother, he had at this stage lived in Belfast for 25 years and adopted Irish nationalist views; when the Committee considered his application at its next meeting on 10 July it found that it was written in Irish (the members were provided with an English translation). It turned out that Hardebeck's was the only application received, although there also was "a letter" by Annie Patterson (as the first woman in Ireland to earn a doctorate in music and a specialist on Irish music she was eminently qualified for the position, too) that was ruled not to be an application – one suspects more intrigue going on behind the scenes here than the minutes reveal a century later.²⁶ Hardebeck was eventually appointed, but at that very moment a significant number of Professors requested an immediate salary increase of 50 %, threatening to otherwise go on strike. After four weeks of negotiations four prominent Senior Professors and one Sub-Professor resigned (more would follow later); the Committee accepted the resignations by a small margin (3:2)²⁷ and over the coming months hired nine new staff members to replace them.

Yet the Hardebeck saga did not end there. After two years in Cork the funds to pay his salary ran out; he agreed to a temporary extension of three months while shortly afterwards being appointed as Professor of Irish Music at University College Cork (for a salary of £100; this clearly was a part-time position). From April 1922 until July 1923 he acted as Professor of Irish Music (yet not headmaster; this position remained unfilled) at the School once again, but then tendered his final resignation, stating that "*his wife is heartily sick of this place and will not spend another Winter in lodgings in Cork.*"²⁸ Even after he had left the Committee engaged for several years in attempts to raise funds and publish a range of arrangements of Irish music that Hardebeck had written – when this did not materialise Hardebeck wrote many increasingly annoyed letters requesting his work to be returned to him.

In 1936 the full-time position of Director (rather than Headmaster) of the School of Music was created; Bernard B. Curtis held it from 1936 to 1973. Curtis is also the author of a small book commemorating the centenary of the School in 1978 which is an important source of its history.²⁹

26 *Minute Books of Committee*, Meeting on 10 July 1919, Ref. VEC/SM/A/04, 96–98.

27 *Minute Books of Committee*, Meeting on 6 October 1919, Ref. VEC/SM/A/04, 111.

28 *Minute Books of Committee*, Meeting on 23 July 1923, Ref. VEC/SM/A/04, 266.

29 Bernard B. Curtis, *Centenary of the Cork School of Music. Progress of the School 1878–1978* (Cork: 1978).

The student numbers continued to increase, from 300 in the 1930s to about 800 in the early 1950s. In 1923 the School had 14 teachers, five of whom taught piano, which to this day remains the most popular instrument. There were two teachers of “voice production” (the term then used for singing) and one each for traditional singing, violin, cello, string orchestra, harp, and elocution and drama. Aloys Fleischmann senior (the city’s main organist) taught music theory and harmony; with 7s 6d per hour he was the highest-paid teacher. His wife, a piano teacher, came next with 6s od, while junior piano teachers had to make do with just 2s 6d.³⁰

Later in the 1920s organ, wind instruments and uilleann pipes (Irish bagpipes) were added to the list of instruments, yet in 1929 (most likely due to the world economic crisis) the salaries went down: Aloys Fleischmann now only earned 6s 3d, his wife 5s od and the lowest-earning piano teacher 2s 1d.³¹ The old salary levels would only be reached again by the mid-1930s, when the numbers of teachers also increased to about 20 while Irish drama, choral classes and a percussion band now appear among the subjects taught.³²

Unlike its counterpart in Dublin, the Cork Committee had no problem with making political statements, for example on 6 September 1920 when it moved

*[t]hat this meeting now stands adjourned as a protest against the action of the British Government in detaining in prison our worthy Lord Mayor against the express wishes of the whole world: which action is typical of the tyrannical attitude of this Government to our Country.*³³

This was at the height of the War of Independence; the Lord Mayor in question was Terence MacSwiney, who had been sentenced to two years in prison in Britain. He was then on hunger strike which would eventually kill him, while making him a martyr as it attracted world-wide attention.

Conservatory of Music and Drama, Dublin

What is now Dublin’s Conservatory of Music and Drama was founded in 1890 to cover an area of music that the RIAM did not engage with, name-

30 Cork School of Music, Library, *Professor’s Day Book 1923–1927*, no pagination.

31 *Professor’s Day Book 1928–1932*, no pagination.

32 *Professor’s Day Book 1932–1936* and *1937–1941*, no pagination.

33 *Minute Books of Committee*, Meeting on 6 September 1920, Ref. VEC/SM/A/04, 156.

ly the tuition of wind and brass bands. This means that it was effectively teaching members of the working classes who were neither financially able to afford classes in the Academy nor did they have time to attend those classes, as most of them were taught during the day. It was agreed that the new “Municipal School of Music” (as it was called for a long time) was to be governed jointly by the Dublin Corporation and the RIAM, and that the RIAM would have musical oversight over teaching and examinations. The Municipal School would not teach piano, organ and singing (which was covered by the RIAM), while Municipal School string classes would be delivered on the premises of the Academy. In 1904 the RIAM withdrew from the co-governance of the School which nevertheless continued to grow. In 1963 it was restructured as a “College of Music,” and in 1978 it became a constituent College of the Dublin Institute of Technology (DIT). In 1990 it was renamed as DIT Conservatory of Music and Drama,³⁴ and at the beginning of 2019 the Dublin Institute of Technology joined forces with other higher education institutions to become the Technical University of Dublin (TUD), so it is now known as TUD Conservatory of Music and Drama.

When the School left its close association with the RIAM in 1904 it came under the oversight of Dublin City’s “Technical Education Committee.” This led to a broadening of the syllabus and the inclusion of uilleann pipes, Irish war-pipes and pianoforte in its offerings.³⁵ The move to new premises (a converted fire brigade station on Chatham Row in Dublin City centre, a venue still used by today’s Conservatory even though its main operation has moved elsewhere) helped this expansion. By offering piano and later also singing classes the School gradually entered into competition with the RIAM.

Despite the split in 1904 a relationship between the Municipal School and the RIAM continued; an example of this is John F. Larchet’s becoming the Director of the School in 1930. Possibly due to his range of duties in so many other institutions his term was, however, rather short, as in 1931 he was replaced by Maud Devin, who beat senior competitors from both the RIAM and University College Dublin such as Adelio Viani and Robert O’Dwyer to become the first female Director of an Irish conservatory. Devin had to resign from this position in 1934 when she got married

34 David Mooney, “DIT Conservatory of Music and Drama,” in *Encyclopaedia of Music in Ireland*, eds. Harry White and Barra Boydell (Dublin: University College Dublin Press, 2013), vol. 1: 301–302.

35 Tim Cooke, *Coláiste an Cheoil / College of Music. A Musical Journey 1890–1993. From Municipal School of Music to Dublin Institute of Technology* (Dublin: 1994), 7.

(another victim of the marriage bar mentioned above). The range of subjects kept expanding, and during the 1930s Carl Hardebeck (who by now lived in Dublin) gave some occasional lectures in the School. The reports submitted by both Devin and her successor Joseph O'Brien attest to their struggles to introduce better standards of examinations across the board, to get the Technical Education Committee to approve more scholarships and generally to increase the grant in the light of continuing increases of student numbers and subject expansions (Devin introduced elocution and O'Brien harp and organ, utilising the instrument in Dublin Castle's Chapel Royal).³⁶ In 1935–36 the student numbers reached an astonishing 1622, far more than were enrolled at the RIAM or in Cork.³⁷ In 1940–41 the teaching staff had increased to 21 (all part-time). Tim Cooke's book on the history of the institution includes many detailed gems of information of this kind, including reference to regular participation in radio broadcasts. All three Irish conservatories engaged early on in collaborations with the new broadcasting stations (regular radio broadcasts commenced in Ireland in 1926). Their students gave live performances on air which had several advantages for them. It gave the performers an additional event to work towards which would reach far more people than any other performance while also increasing the reputation of their institution. Yet it also earned the conservatories some money (the Junior Orchestra of Dublin's Municipal School received £4 per twenty-minute broadcast in 1940, while students featuring in the series "Our Schools of Music" were paid 5 guineas each).³⁸ In 1945 the increased size of Dublin's Municipal School warranted the appointment of an Assistant Director and four full-time heads of department (a further department, woodwind and brass instruments, was run by the Director of the Army School of Music on a part-time basis).³⁹ It appears that the Emergency had not done the development of conservatories in Ireland too much harm.

The Vocational Education Act (1930)

One of the most important moments for music education in 1920s and 1930s Ireland was the implementation of the Vocational Education Act (VEA) in 1930. At that time primary education was mandatory, while only the well-

36 Ibid., 21–23.

37 Ibid., 24.

38 Ibid., 31.

39 Ibid., 38–39.

off in urban areas sent their children to fee-paying secondary schools. The act determined that everybody should have free access to two additional years of education

*in preparation for employment in trades, manufactures, agriculture, commerce, and other industrial pursuits, and also general and practical training for improvement of young persons in the early stages of such employment.*⁴⁰

This included, for example, music teachers at schools, organists and others who were professionally engaged with music. This was also aided by the fact that

*when in 1931 music became compulsory in the primary schools it followed that music should be ‘continued’ in the second-level vocational school and, as music was a special case, in a Dublin Municipal special School of Music*⁴¹

– that, at least, is how the Dublin Municipal School made its case. Generally, conservatories were best positioned to offer those continuing their education in music tuition in music theory, music history, composition and practical skills; all three institutions quickly developed syllabi (usually at diploma level) and were quite successful in attracting this new clientele. VEA courses became a crucial contributor to the conservatories’ budget for many decades to come. Bernard B. Curtis states that the VEA saved the Cork School of Music from its continuing financial worries which occasionally threatened its very existence. He also explains how music was only included as an area covered by the Act at the last minute (and, he claims, “*due to the vigilance [...] of the Cork Committee*”): During the third and final reading of the bill in parliament the line “*including in the country boroughs of Dublin and Cork, music*” was added to the Act’s list of subjects.⁴² Only this secure financial footing allowed for the expansion of subjects, the appointment of a director, and in the 1950s the erection of a new building for the School in Cork.

40 Vocational Education Act, §3, <http://www.irishstatutebook.ie/eli/1930/act/29/enacted/en/print.html>.

41 Cooke, *A Musical Journey 1890–1993*, 19.

42 Curtis, *Centenary of the Cork School of Music*, 39–41.

Conclusion

All three Irish conservatories experienced significant growth during the inter-war period; all three benefitted hugely from the Vocational Education Act. Yet all three struggled to cope (particularly financially) with the demands that continuing growth put on them, particularly in an environment that was not too conducive to art music (while the drive towards the inclusion of Irish traditional music lost impetus after independence had been achieved): there was no symphony orchestra in the country, and also no opera house. To this day there is a limited need for classically trained professional musicians in Ireland which is probably one of the reasons why the conservatories remain closely engaged with music education at lower levels alongside the professional third-level tuition.

On the other hand, all three institutions have recently moved or will shortly move to new, larger and more modern premises. While the Cork School of Music opened its new, state-of-the-art building in 2007, the TUD Conservatory of Music and Drama is about to move to a newly built campus in Grangegorman in Dublin. The RIAM also plans a new building to gain additional space and increase the quality of its facilities; building work is meant to commence soon. As the books that have been published about their individual histories indicate, the three Irish conservatories look back proudly at their history, including the inter-war period as a crucial step in their respective developments.

Bibliography

- Beckett, Brian. "The Local Centre Examination System, 1894–1994." In *To Talent Alone: The Royal Irish Academy of Music, 1848–1998*, edited by Richard Pine and Charles Acton, 297–321. Dublin: Gill & Macmillan, 1998.
- Cooke, Tim. *Coláiste an Cheoil / College of Music. A Musical Journey 1890–1993. From Municipal School of Music to Dublin Institute of Technology*. Dublin: 1994.
- Cork City and County Archives. Cork School of Music. Library. *Professor's Day Book 1923–1927, 1928–1932, 1932–1936, 1937–1941*.
- Cork City and County Archives. Cork School of Music. *Minute Books of Committee*. Ref. VEC/SM/A/04, 54–56, 63–64, 94, 96–98, 111, 156, 266. Cork.
- Curtis, Bernard B. *Centenary of the Cork School of Music. Progress of the School 1878–1978*. Cork: 1978.
- Lane, Stephen S. "Government Policy on Irish Music Education at Second-Level since 1921." Vol 1. MA [Research], Cork School of Music, 2005.

- McCarthy, Marie. *Passing It On*. Cork, Cork University Press, 1999.
- Mooney, David. "DIT Conservatory of Music and Drama." In Vol. 1, *Encyclopaedia of Music in Ireland*, edited by Harry White and Barra Boydell, 301–302. Dublin: University College Dublin Press, 2013.
- National Archives of Ireland. *Minute Books* (1120/1/24), (1120/1/25), (1120/1/26), (1120/1/28), (1120/1/29).
- O'Regan, Susan. "Cork School of Music." In Vol. 1, *Encyclopaedia of Music in Ireland*, edited by Harry White and Barra Boydell, 251–256. Dublin: University College Dublin Press, 2013.
- Vocational Education Act, §3. <http://www.irishstatutebook.ie/eli/1930/act/29/enacted/en/print.html>.



The role of the Conservatoire de Paris in Messiaen's development as a composer

Jacques Amblard
Univerza Aix-Marseille
Aix-Marseille Université

Messiaen spent 48 years – nearly half a century – at the Conservatoire de Paris. First he stayed there for 11 years, as a student, between 1919 and 1930, then as a professor, for no less than 37 years, between 1941 and 1978 when he retired. His class has become legendary. Jean Boivin, one of his pupils, has devoted an entire book on this subject.¹ Another student, who entered the Conservatoire in 1966, wrote:

I entered the Conservatoire when I was 20. I went there with an incredible discipline, I worked more than anyone; I learned my harmony right away, and then I started my counterpoint studies. Then came May 1968, and for me this became the moment of my personal crisis, a new awareness of society, musicians, pedagogy. I had to attend the fugue class and learn to write a fugue in seventeen hours, from 6 AM to 11 PM, we were swooping to finish it in time. But what is the use of it now? The only thing that remains important to me is Messiaen's analysis class.²

Nearly half a century in the Paris Conservatory

In 1919, Olivier Messiaen was still a child. He was 11 years old. But as young as he was, he entered the Conservatoire National Supérieur de Musique de

1 Jean Boivin, *La Classe de Messiaen* (Paris: Christian Bourgois, 1995).

2 Quoted by Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien: Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine* (Paris: Flammarion, 1983), 56.

Paris. He began by studying piano and, remarkably, percussion. Then he studied other subjects for no less than 11 years. He did not leave until 1930, after obtaining awards for harmony (in 1924), counterpoint, fugue (1926), accompaniment (1927), organ, improvisation, music history (1929), and finally composition (1930). With these eight prizes, he entered the pantheon of the legendary students, the early and brilliant “prize collectors.” This insured him later, as a teacher, the admiration of his students.

For Messiaen, the 1930’s were the decade outside the Conservatory. In this time he remained chiefly an organ composer, who would admittedly become “*the most influential organ composer in the twentieth century.*”³

Then came the “*strange war.*” This “*drôle de guerre*” put France on its knees in less than a year. Messiaen was taken prisoner at Stalag Görnitz VIII A, in Silesia. He spent the winter of 1940–1941 there. Another entire book is devoted on this very precise subject.⁴ Notably because there, he composed and premiered his very famous *Quartet for the End of Time*, which Jerzy Stankiewicz called “*the masterpiece of chamber music of the twentieth century.*”⁵

The problem of the year 1941

What happened next? It is hard to know precisely. According to Christopher Murray and Yves Balmer, Messiaen would have continually “*revisited the story of his life.*”⁶ That is to say: he sometimes had to lie about his past, especially about this troubled period of history.

For example, after the war, the composer always claimed to have returned to France, from his captivity in Germany, in 1942. However, his real return took place in February 1941, one year before. The proof is precisely given by the Conservatoire de Paris: he was appointed professor there on March 25, 1941.

3 See Jon Gillock, *Performing Messiaen’s Organ Music: 66 Masterclasses* (Bloomington: Indiana University Press, 2010), for an introduction.

4 Rebecca Rishin, *Messiaen quartet* (Ithaca NY: Cornell University Press, 2003).

5 See Jerzy Stankiewicz, “Ile wykonań *Kwartet na koniec Czasu* Oliviera Messiaena odbyło się w Stalagu VIII A w Gorlitz? Nowe fakty i hipotezy 70 lat później,” in *Res facta nova: Teksty o muzyce współczesnej* 12, no. 21 (2011).

6 Yves Balmer and Christopher Murray, “Olivier Messiaen et la reconstruction de son parcours sous l’Occupation: le vide de l’année 1941,” in *La musique à Paris sous l’Occupation*, eds. Myriam Chimènes and Yannick Simon (Paris: Fayard/Cité de la Musique, 2013), 152.

As a matter of fact, according to Murray and Balmer, Messiaen totally occulted this year 1941. Because he probably wanted to hide that his release from the prison camp, and consequently his return to France, were due to the interpersonal skills of General Charles Huntziger.⁷ Huntziger was commander-in-chief of the Vichy⁸ Infantry. Messiaen was elected to his first position at the Conservatoire, as a harmony teacher, on March 25, 1941, and not in 1942. And this appointment was possible thanks to the ousting of André Bloch. Bloch had been in post since 1927. However, he was Jewish. Because of this, he was dismissed on December 18, 1940, as a consequence of the first law on the status of Jews. Murray and Balmer specified:

*Messiaen did not wait passively for his appointment: upon his arrival in Vichy in March 1941, he activated his networks and campaigned with important figures of the French musical life to obtain a position he was already coveting before the war. And circumstances made it accessible earlier than expected. To achieve his ends, like all pretenders to an administrative position, he wrote a standard letter: 'I am not Jewish, my four grandparents are not Jewish, and there is absolutely no Jewish blood in my family.'*⁹

Let us take another example of the “re-writing” of his biography. Film-maker Denise Tual commissioned the future *Visions de l'Amen*. The work was completed in October 1942. But Messiaen made Denise Tual believe in very fast work on composing the piece, much faster than it actually took place. Indeed, the work was already prefaced as early as 1941.¹⁰ Let us focus on *Visions of Amen*. For Messiaen, the future premiere of this work for two pianos was also an opportunity to become better acquainted with a particular pupil of the Conservatoire, the one who would become his second wife, the young pianist Yvonne Loriod.

In 1943, Messiaen was a brilliant 35 years old teacher. Yvonne Loriod was a 19 years old piano pupil in the same place, the Paris Conservatory. It was probably for her and himself, i.e. for their love, that Messiaen particularly wrote *Visions de l'Amen*, for two pianos as “for two lovers,” in a way. *Visions de l'Amen* was also an opportunity for a trip together, a premiere in London, during the war. How could two French citizens cross the Channel and travel to London in 1943? That seems very surprising. Messiaen wrote a

7 Ibid., 157.

8 The capital of South France collaborating with Nazi Germany.

9 Ibid., 158–9.

10 Ibid., 153.

letter to his friend Felix Aprahamian in 1943. Since 1942, Aprahamian had been helping Tony Mayer organize the *Concerts de Musique Française* series at the Wigmore Hall in London. In his letter, Messiaen asked Aprahamian for permission to leave French territory (for himself and his young friend Yvonne Loriod). He also asked for two “good grand pianos.” He described his *Visions of Amen* as his “best work.”¹¹

A wartime composer?

His best work, indeed? Indeed, this wartime period was fruitful. As a matter of fact, Messiaen had written his most famous works during this short period. After the extremely famous *Quartet for the End of Time* (1940–1941) came the *Trois petites liturgies de presence divine* (1943), the *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*, for piano (also premiered by the Conservatory pupil Yvonne Loriod in 1944), and soon, after the war, the most famous piece for orchestra, *Turangalila Symphonie* (1948–1949). Was Messiaen a wartime composer? Was the severe “*mise en loge*” of the world conflict some kind of Mallarmé’s “*salutary constraint*”?

Another idea would be that it was the *Conservatoire* which advanced Messiaen’s development as a composer, since his appointment as a young professor in 1941. In another text,¹² we tried to show that the *Conservatoire* engendered a strong *esprit de corps*. And Messiaen probably had a special and particularly shining role in the *Conservatoire de Paris*, a role in the very center of this *esprit de corps* (a powerful professional “club spirit”). He may have been like a young “d’Artagnan” in this old institution resembling a cadet school. Having won numerous awards certainly made him a student legend. It seems natural that this *esprit de corps* worked to promote the young career of this “prince of the *Conservatoire*”. Thus, Yvonne Loriod, as a young “*musketeer of this cadet school*”, might have put all her talent (and more), in 1944, for premiering what would become – as a consequence of her special engagement? – Messiaen’s most famous piano piece (The *Vingt regards sur l'Enfant Jésus*).

Messiaen may have also been inspired, no doubt, by this return to the *Conservatoire* as a musical Garden of Eden temporarily lost (during the 1930’s), and a crucible of a new love (with Yvonne Loriod), a new hope, and, 18 years later, a new marriage. For Messiaen, particularly during this

11 See Nigel Simeone, «*Bien cher Félix...*»: *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian* (Cambridge: Mirage Press, 1998).

12 See *Vingt regards sur Messiaen* (Aix-en-Provence: PUP, 2017), 159–66.

war time, the Conservatoire might have been like a marvelous shelter and perhaps much more: a sublimated homeland, whose he would have been a “young king.”

After the war, the students of the Conservatoire, such as Loriod, and others, supported this local model, Messiaen, as they would have defended their flag, their champion. Perhaps because Messiaen honored them as a rising composer. But also, most likely, because he was this student legend, this “mister eight prices,” this “Conservatory champion” perhaps even more for them than simply a great composer. Pierre Boulez supported Messiaen during the period after the war, despite some aesthetic differences between them at times.¹³ However, Boulez was severe with his opponents, at the slightest divergence.¹⁴ But Boulez had been a pupil in Messiaen's class of harmony, between 1944 and 1945. So, obviously, he supported his own roots, his teacher, his coterie, that is to say, his very precise social class. He supported the Conservatoire.

After the war

Now we must withdraw from the subject of this book. As a conclusion, we shall mention the after-war period. Until his retirement, despite his singular financial independence, Messiaen continued to teach at the Conservatoire. Why? According to Pierre-Michel Menger it was,

*less because of strict economic necessity than by taste or balance between creation and social life, permanent contacts with the professional circles of the music.*¹⁵

But mostly, let us notice Messiaen fertilized these circles at the *root*: the pupils, all future instrumentalists, future conductors, future musicologists, all of them marked since their youth – their studenthood at the Conservatoire – with the idea that Messiaen would logically become a musical myth, any-

13 Jean-Claude Risset reported that Boulez “had been cruel with some musics by Messiaen (“musique de Lupanar», he even wrote about a very sensual work of the 1940's).” Jean-Claude Risset, *Du songe au son: entretiens avec Matthieu Guillot* (Paris, L'har-mattan, 2007), 68.

14 “All the musicians who never felt the necessity of dodecaphonism are USELESS.” Pierre Boulez, *Relevés d'apprenti* (Paris: Seuil, 1966), 149.

15 Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine* (Paris: Flammarion, 1983), 71.

way, *also because* he was a *student myth* (simply as an exceptional student himself) inside the Conservatoire.¹⁶

The student myth of musical perfection was also reinforced by another myth, that of “*perfect kindness*.” Messiaen may have been a perfect gentleman, sometimes even called *saint Olivier*.¹⁷ A former pupil of his in composition, Jacques Petit, confirmed that he never heard Messiaen “*criticize a work by old, new composers or student-composers. Everything seemed always possible, even works which were obviously atrocious*.”¹⁸ Pierrette Mari, another pupil (in 1965), believed in Messiaen’s “*candor, extreme kindness*.”¹⁹

Candor? For composer Jean-Claude Risset, Messiaen was a great composer, but also someone a little “*wily*,”²⁰ much too calculating. But we can also doubt that Messiaen calculated his attitudes in his class as in a “*pre-press conference*” for his career.

YouTube shows a short video of Messiaen’s class. The date is not specified. But it was probably in the end of the 1960s (or the beginning of the 1970s). On this video one can see Messiaen teaching in the Conservatoire. We may notice his famous “*friendliness*,” and perhaps also the charm – and sometimes jokes – of a pedagogue.

Messiaen: “Ladies and gentlemen, dears friends, fellow citizens, please be seated.

This morning I’ve brought you Pelleas and Melisande.

What strikes you in this passage? Two things strike me instantly.

There are two important words.

Pupil girl: “Far?”

Messiaen: Thank you. The word “far.” Melisande says “I’m not from here. I was born far from here. Far.” She repeats it over and over,

16 Finally, the *promotion of the Conservatoire itself* strongly worked for Messiaen’s development. Several generations of teenagers, all former pupils, obviously worked for Messiaen, since the war and still today for some of them. It certainly seems difficult to precisely evaluate the part of this “*school mediation*” in Messiaen’s career and later (until nowadays), in the still vivid reception of Messiaen. It might be considerable though.

17 Wolfgang Rathert titled “*Olivier Messiaen: a saint (Franciscus)*”. See Wolfgang Rathert, “*Olivier Messiaen: Ein Heiliger (Franziskus) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts?*” in *Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen*, ed. Albrecht Götze (Hofheim: Wolke, 2010), 9–24.

18 Quoted by Pascal Arnault and Nicolas Darbon, *Messiaen ou les sons impalpables du rêve* (Lillebonne: Millénaire III, 1999), 5.

19 See Boivin, *La Classe de Messiaen*, 169.

20 *Ibid.*, 65.

drifting further away, as if she wouldn't even belong to our planet, as if she would be from another world, another dimension.

Immediately Gollot makes the link, asking: "What glistens so from the depths of the water?"

What's so extraordinary in this phrase?

Reflections in the water is one of Debussy's works.

A pupil: Golden fish.

Messiaen: Golden fish. Yes, but all of Debussy is about watery things or shimmering things.

[Laughter.]

I am going to play it for you now. Then I shall ask you some questions.

Gollot says: "Where are you born?" (Excuse-me, I sing very badly. I have a composer's voice.)

Melisande replies "far from here. Far. Far?"

Gollot: "What glistens so from the depths of the water?"

[Later during the lesson] Messiaen: I play both. Here is the tone by tone scale. Here is the second interpretation. This one has a much warmer color. The first is cooler. The second is warmer. Do you agree?

Do you agree on grey-violet for the first?

They always worry about the colors...

[Laughter.]

A pupil jokes: I'm colorblind.

Messiaen: This seems to me a sort of orange, but an orange with touches of blue.

A pupil: Touches of green!

Messiaen: Blue and green are cool, yes. But the orange dominates.²¹

Thus, at the end, Messiaen incidentally spoke about colors associated to sounds. It was his famous synesthesia. Was Messiaen looking for an impossible "synesthetic" complicity²² with his pupils? Or was he trying to captivate these romantic teenagers with a mysterious supernatural capacity, this synesthesia?

21 Transcribed from: Aleksandra Pavlović, "Messiaen on Debussy and Colour," 22 February 2014, Youtube, 2:35, <https://www.youtube.com/watch?v=cTtz76AFfw4>.

22 Messiaen also seemed to "promote" his faith, or his taste for astronomy, through this "distant" Melisande, distant indeed – according to the composer – "as if she wouldn't even belong to our planet, as if she would be from another world, another dimension."

The last pupil's remark was "touches of green." However, one may doubt this pupil was really a connoisseur of synesthesia, as Messiaen was. He might be a "sponger pupil," trying to please his teacher.

Let us take this very peculiar example to conclude, as in some kind of anecdote. This pupil seemed "charmed," perhaps even fascinated by Messiaen, or notably by Messiaen's "academic value" inside the Conservatoire. He obviously tried to *work* for his model, thus for the Conservatoire itself. And this work was a work of mediation through a confirmation (*yes* "touches of green"), notably as the teacher seemed to touch a difficult subject. In a way this "*soldier helped the captain*" when the latter seemed to be in a difficult position. When Messiaen (or The Conservatoire itself) spoke about colors, the pupil emphasized this topic, as if to defend a Conservatoire-related topic, even a marginal one, even not reasonable. It was finally a mediation work for the Conservatoire de Paris itself through its privileged vector – Messiaen.

Bibliography

- Amblard, Jacques. *Vingt regards sur Messiaen*. Aix-en-Provence: PUP, 2017.
- Arnault, Pascal, and Nicolas Darbon. *Messiaen ou les sons impalpables du rêve*. Lillebonne: Millénaire III, 1999.
- Balmer, Yves, and Christopher Murray. "Olivier Messiaen et la reconstruction de son parcours sous l'Occupation : le vide de l'année 1941." In *La musique à Paris sous l'Occupation*, edited by Myriam Chimènes and Yannick Simon, 149–160. Paris: Fayard/Cité de la Musique, 2013.
- Boivin, Jean. *La Classe de Messiaen*. Paris: Christian Bourgois, 1995.
- Boulez, Pierre. *Relevés d'apprenti*. Paris: Seuil, 1966.
- Gillock, Jon. *Performing Messiaen's organ music: 66 master classes*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Menger, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien: Le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris: Flammarion, 1983.
- Pavlović, Aleksandra. "Messiaen on Debussy and Colour." 22 February 2014. YouTube, 2:35. <https://www.youtube.com/watch?v=cTtz76AFfw4>.
- Rathert, Wolfgang. "Olivier Messiaen: Ein Heiliger (Franziskus) der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts?" In *Religion und Glaube als künstlerische Kernkräfte im Werk von Olivier Messiaen*, ed. Albrecht Götze, 9–24. Hofheim: Wolke, 2010.
- Rishin, Rebecca. *Messiaen quartet*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2003.

Risset, Jean-Claude. *Du songe au son: entretiens avec Matthieu Guillot*. Paris, L'harmattan, 2007.

Simeone, Nigel. «*Bien cher Félix...*»: *Letters from Olivier Messiaen and Yvonne Loriod to Felix Aprahamian*. Cambridge: Mirage Press, 1998.

Stankiewicz, Jerzy. "Ile wykonań *Kwartet na koniec Czasu* Oliviera Messiaena odbyło się w Stalagu VIII A w Gorlitz? Nowe fakty i hipotezy 70 lat później." In *Res facta nova: Teksty o muzyce współczesnej* 12, no. 21 (2011).



Towards a Genuine University Status: the National University of Music Bucharest between the Two World Wars (1918–1940)

Antigona Rădulescu
National University of Music Bucharest

Neither of the stages of development of an institution such as the National University of Music Bucharest – at least with respect to the interwar period – can be understood without going back, even if only briefly, to the moment it was established, under the name of the Bucharest Conservatory of Music and Declamation - an event closely tied to the historical context and to the evolution of Romanian culture in the middle of the 19th century.

In 1859, Romania as a country had just appeared on the map of the world, as the direct result of the union between two Romanian territories, Moldavia and Wallachia. Young Romania was at the confluence of two cultures, Oriental and Occidental, the former being a consequence of the Ottoman domination exerted for a long time in the South-East of Europe and the latter emerging as a viable alternative, desired and shared by all. The first half of the century, culminating in the revolutions of 1848, had set the stage for a gradual embracing of Western values, and the path that Romanian history took represented a continuous consolidation of the new direction of development of the whole society: after the union, Prince Carol, of German origin,¹ becomes the young country's leader, gaining, in war, its independence from the Ottoman Empire in 1877, and turning it into a kingdom in 1881. Romania would thus start on a profound change, a lengthy process which would meet with such advantageous events as the annexation of Transylvania (the third province with a majority Romanian popula-

1 Full name: Karl Eitel Friedrich Zephyrimus Ludwig von Hohenzollern-Sigmaringen.

tion) to Romania in 1918, or which would have to withstand the great trials of the turbulent 20th century – the two world wars or Communism taking power in our country.

To support the wish for emancipation and for compensating the delay in progress compared to Western societies, measures and concrete reforms were needed, so as to change mentalities, habits, to build coherent political, economic, and cultural structures, for “*progress, streaming in from Europe, takes [a willing] Romania by storm*”.² Among the institutions to be founded then, with the purpose of offering proper assistance to the new direction, was also the Conservatory of Music and Declamation,³ established on October 6, 1864, by the decree of Alexandru Ioan Cuza – the ruler of Romania at that time. The decision was in agreement with the country’s new musical landscape, which, over half a century, had escaped from Orient and its influence. The official music of the royal court, church music, all types of music undergo important changes – by as early as 1830 the Turkish mehterhane is a distant memory, the current of an increasingly Romanian sacred music is stronger and stronger, and popular music is open to repertoires imported from the West.

The founding of the Bucharest Conservatory of Music and Declamation is part of a larger set of similar initiatives in 19th century Europe. It aimed, right from the beginning, at becoming an artistic institution dedicated to the advancement of its students, musicians or actors, and to offering a high-level education.

The Conservatory’s history, at least from its beginnings and until after World War II, shows a positive pace of development, owing in a great measure to its leaders, who identified with the needs and artistic aspirations of their times. Alexandru Flechtenmacher, Eduard Wachmann, Dimitrie Popovici-Bayreuth are the most important leaders who, until the first decade of the 20th century, ensured that the Conservatory would progress and yield results, with a strategy focusing on specific fundamental directions. If at first they strove towards a balance between vocal and instrumental music, between sacred and secular music, which also considered the market requirement, they arrived, in time, at a diversification of specialization.

2 Ioana Pârvulescu, *În intimitatea secolului 19* [In the Intimacy of the 19th Century] (Bucharest: Humanitas, 2005), 66.

3 In time, the institution has been called in different ways. In between wars, its names were: Conservatory of Music and Dramatic Art, Academy of Music and Dramatic Art, Royal Academy of Music and Dramatic Art. See Antigona Rădulescu, *Odiseea muzicală / Musical Odyssey 1864–2014* (Bucharest: Editura UNMB, 2014), 186–189.

To the departments of singing, violin, cello, double bass, piano, music theory and church choir others are soon added: Winds (from 1870), Orchestra (from 1873), History of Music (1883), Harp, Chamber Music, Choral Singing (towards the end of the 19th century).

Another orientation of the institutional policy was to attract new teachers, capable of forming well-trained musicians and actors who would come close to, and eventually match the European level of education. These were joined by highly-trained foreign musicians, graduates of renowned European conservatories. They were first asked to help in teaching certain specialisations which Romanian instructors hadn't the means to tutor, and to offer superior didactic models. Particular attention was given to the improvement of the curricula, disciplines were restructured and new subjects were introduced. Graduates were given the opportunity to continue their activity at the newly-founded Romanian concert or performing arts venues, such as the Romanian Philharmonic Society or the Romanian Opera. During Eduard Wachmann's⁴ management (1869–1903), the initiative is taken to publish yearbooks containing numerous statistics on teachers and students, admission requirements, school year structure, programs, artistic events. A radiography of the Conservatory's needs and organisational capacities, they offer even today the image of its dynamics, of conditions offered, and of the results of ambitious, hard work, not infrequently checked by obstacles, insufficient funding, and inadequate material resources.

The important step towards modernisation coincided with the beginning of the 20th century, with the appointment, in 1904, by the then minister of education Spiru Haret (himself an excellent organiser of modern Romanian education), of Dimitrie Popovici-Bayreuth at the head of the Conservatory (between 1904 and 1919)⁵. In his 15-year tenure, showing an undeterred will and determination, he would leave his mark on the systematization of the Conservatory's functioning and on its level of artistic quality. He would address the same issues his forbearers had faced, such as optimising the learning process, strengthening the discipline, extending the specialisation options by establishing new departments, finding, though, much better solutions. He gave particular attention to improving

4 Composer, conductor, pianist, teacher from a family of German descent, he studied in Vienna, Dresden, Munich, and Paris. He was also the founder and director of the Romanian Philharmonic Society.

5 The baritone was best known for his Wagnerian roles in international productions, many of them mounted on the Bayreuth stage – hence the adopted surname.

both working and learning conditions as well as the stock of material supplies, procuring instruments, scores and books.

New generations of teachers are selected following competitions, which test their value. Teachers from abroad continue to be invited. Gradually, another phase is reached, where Romanian teachers are no longer educated only at the great European conservatories (Paris, Vienna, Leipzig), but at the very institution they taught at in Bucharest and which in 1907 went by the name of the Conservatory of Music and Dramatic Art. One of director Popovici-Bayreuth's best initiatives is worth mentioning: the introduction, in addition to the already existing disciplines of harmony, counterpoint, and fugue, of a class of musical composition as an independent discipline. Italian composer and conductor Alfonso Castaldi was invited to teach the new subject. He was also entrusted with the Conservatory's orchestra. This turned out to be a decision with far-reaching consequences, as Castaldi thus formed the Romanian composers who would finalize, in the first half of the 20th century, the process of catching up to the European models in musical composition.

The regulations, regularly revised, ensured an improved quality of teaching and a coherent curricula strategy. The level of education is steadily increasing at Conservatory of Music and Dramatic Art, and reflects benefits on the students, be they instrumentalists, singers or actors: in addition to the usual classes they are offered the chance to take part in the Conservatory's concerts and opera or theatrical performances, and their talent begins to attract the attention of the audience and music critics. Some of them would become successful artists in Romania or abroad, others would themselves become teachers at the institution, which formed and improved their skills. 45 years from its establishment, the institution registered a positive outcome, as press would be quick to notice:

a very busy school, the Bucharest Conservatory is a highly useful institution, seeing that music and theatre are closely tied to the advancement of a country's civilisation ...⁶

This stability, secured over a quarter of a century, ends with the beginning of World War I. The difficult situation Romania goes through, especially between 1916 and 1918, would impact the destinies of the members of the academic community. Furthermore, in the 1916–1917 school year the Con-

6 Mihail Mărgăritescu, quoted by Octavian Lazăr Cosma, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani* [National University of Music Bucharest on its 140th Birthday], vol. 2 (Bucharest: UNMB Publishing House, 2008), 82.

servatory suspended its classes, because of the war. Foreign teachers removed, others are called to enlist in the army, some of them would fall prisoners, other would seek refuge and turn to safer places.

After the war, Romania's destiny changes – the country has a new king, Ferdinand I, and fulfils its dream of national unity by the union with Transylvania, on December 1, 1918. Bucharest is still the capital, now ablaze with the effervescence of modernisation, in line with the European atmosphere. It would develop at a dizzying speed, and new social and cultural structures come into being at a fast pace. The city turns into a cosmopolitan metropolis, which offers its inhabitants an exciting lifestyle, and signs of technological progress are everywhere to be seen. The interwar period is the time of an unprecedented flourishing of literature and the arts. Patriarchal values are eclipsed by the rush of the currents intersecting in artistic thought and production, even if, for some, they already proclaimed, in the third decade of the 20th century, “the global moral crisis”⁷. Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu are some of the young incisive writers of the time, the world is more and more familiar with the name of Constantin Brâncuși, pioneer of modernism in sculpture, and versatile George Enescu becomes an exemplar of Romanian music and its ambassador abroad.

Between the two wars, the Conservatory would again stabilise, welcoming these new values in well-defined setting. This stability is to a great extent owing to composer and conductor Ion Nonna Otescu, its director from 1919. Graduate of the institution he was now leading and strongly supported from his student years by his teacher Alfonso Castaldi, graduate also of the Paris Conservatory, Otescu regenerated the way the establishment was organised. The confidence in his powers is great from the very start:

*With Mr Nonna Otescu, the eminent musician, in charge of this institution, a new atmosphere of rejuvenation and recreation has started to replace the outmoded, rigid system of the past.*⁸

The strategy of the first decade after Otescu's appointment aimed at raising the standards as to both teaching and artistic performance. The Royal Academy wanted to provide its students with a multilateral education, and specialisations cater to the different needs of the future teachers, instrumentalists, singers and actors. New disciplines are constantly in-

7 Nicolae Iorga, quoted by Ioana Pârvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic [A Return to the Interwar Bucharest]* (Bucharest: Humanitas, 2006), 48–49.

8 Cosma, *Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani*, 194.

troduced in the curricula, just as one same class can be taught by several teachers.

The Conservatory's collaborations with the Romanian Philharmonic Society and the Romanian Opera continue. Concerts and opera performances given by its artists, students and teachers alike, are often perceived as important events in Romania's artistic life. The Conservatory itself is part of Bucharest's musical life, and the close connections with the other cultural institutions point to the existence of common artistic goals. These partnerships also extend to the newly-founded institutions, the Romanian Radio⁹, created in 1926, for example. In December 1920, George Enescu, together with other Romanian musicians, established the Romanian Composers' Society. Among them composers were teachers or future teachers at the Bucharest Conservatory: Constantin Brăiloiu, Alfred Alessandrescu, Ion Nonna Otescu, Mihail Jora, D.G. Kiriac, Dimitrie Cuclin, Constantin Nottara, Mihail Andricu, Theodor Rogalski. Numerous generations of musicians, composers and musicologists would from then on further the relation between the two institutions through common projects, a common concert policy, the desire to disseminate and promote Romanian music and to support the Romanian community of musicians.

In 1931, under Ferdinand I, the Conservatory is renamed the Royal Academy of Music and Dramatic Art. As its rector, Ion Nonna Otescu thinks big: in his clear and modern vision, the Academy would become a true "university citadel". The regulation testifies to its being officially authorized to function as a higher education institution: the Royal Academy is a "*higher education establishment, a state-funded institution under the authority of the Ministry of Public Instruction,*" "*autonomous and having the same level of culture as all higher education institutions, in accordance to the Academic Autonomy Law.*" Its aim is to deliver "*artistic, professional and pedagogic education in music and dramatic art.*"¹⁰ In addition to attesting to the high level the institution had reached, the regulation also states how it is organised and functions. The various specialisations are mentioned - Normal-Pedagogic, Music Theory, Vocal, Instrumental and Drama, taught at the following departments: Harmony - Counterpoint, Music Theory - Solfège, Aesthetics, Counterpoint - Fugue and Musical Forms, History of Music, Encyclopaedia and Pedagogy, Choir and Church Music Composition, Opera, Singing, Drama-Comedy, History of Dramatic Literature, Pia-

9 The institution was first called The Society of Radiotelephonic Broadcasting.

10 See minutes no. 1 from September 20, 1931, Archives of the UNMB.

no, Harp, Violin, Cello. The number of years required to complete the studies varied with the specialisation – a maximum of eight years, a minimum of three years plus a preparatory year. The teachers' board decided on the disciplines, practical work, analytical programs, the organisation of exams, admission requirements. Only those in possession of a baccalaureate diploma could obtain, upon the completion of their studies, a graduation diploma, which was conferred in the name of the King and signed by the minister of Public Instruction and by the rector. The special title of "laureate" was bestowed upon the graduates who had obtained a *magna cum laude* in their main disciplines and *very good* in their secondary disciplines. There was an entrance examination. The professor application requirements specified, in the case of Romanian candidates, a mandatory certificate of qualification – namely, a diploma awarded by the Royal Academy of Music and Dramatic Art or diplomas issued by equivalent Romanian or foreign conservatories, as well senior experience in the targeted specialization of at least 10 years.

Failing local teachers, foreign teachers were hired, their 5-year contract being renewed as appropriate. Wages were still an issue, as they were still paid as established by the normative acts of 1927, when the Conservatory wasn't yet ranked among the higher education institutions.

Famous figure in Romanian music from the first half of the 20th century, George Enescu was dedicated to the Royal Academy of Music and Dramatic Art even if he didn't actually teach there. His engagements in Romania and abroad, as well as his own personal projects as composer and performer prevented him from a sustained teaching career. He nevertheless enthusiastically took part in the Academy's activities, just as he did everything in his power to support and encourage the evolution of many talented students. Enescu fought for the Academy's accession to the status of a university-level higher education institution and lent a hand with the organizing and smooth running of competitions, recitals, exams, prizes, permanent position appointments. He performed with teachers and students in recitals in Romania and abroad. Some of George Enescu's artistic collaborations with Romanian musicians from the Academy are illustrated by posters or programmes held in the Archives of the National University of Music Bucharest and which show him together with such musicians as Dinu Lipatti, Lola Bobescu, Muza Ghermani-Ciomac, Alfred Alessandrescu. The Academy recognized his merits by naming him, in 1931, Honorary Rector.

The collaborative efforts of many professors would result in the coagulation of a significant Romanian school, whose students would in their turn become renowned musicians. Here are some examples.

Constantin Brăiloiu was invited in 1922 by Ion Nonna Otescu to teach at the History of Music and Aesthetics Department. He had graduated in Bucharest and continued to improve his musical skills in Switzerland and France. His exceptional contribution in the field of ethnomusicology is well-known. He founded the Folklore Archives of the Romanian Composers' Society in 1928 and later established (with Eugène Pittard) and led (between 1944 and 1958) *Les Archives internationales de musique populaire in Geneva*.

Composer Mihail Jora was one of the notable musicians to teach at the Harmony, Counterpoint and Composition Department between the two wars, becoming, in 1941, Rector of the Conservatory. Jora also worked with important cultural institutions such as the Romanian Radio, the Bucharest Philharmonic, or the Romanian Composers' Society. Member of the Romanian Academy, he authoritatively influenced the generation of Romanian composers in the middle of the 20th century. His own aesthetic vision went hand in hand with the exigencies of the Conservatory: high professional standards, modern thinking, morality.

Next to her contemporaries from the first half of the 20th century, Florica Musicescu was a prolific piano teacher. Having first enrolled at the Bucharest Conservatory, she continued her studies at the Leipzig Conservatory and took piano classes in Paris. Upon her return in Romania, she is hired, on the recommendation of George Enescu, as a substitute teacher at the Piano Department of the Bucharest Academy of Music and Dramatic Art. From 1924, when she was transferred to a permanent position and was appointed Chair of the Piano Department, she was an authoritative pedagogue who formed a constellation of Romanian pianists: Dinu Lipatti, Maria Fotino, Lorry Wallfish, Corneliu Gheorghiu, Mîndru Katz, Albert Guttman.

Dinu Lipatti was perhaps the most illustrious product of Romanian interwar pedagogy. Enrolled at the Royal Academy of Music from October 1928, he studied piano with Florica Musicescu, harmony and composition with Mihail Jora. Clearly an outstanding performer even as a student, he later improved his skills abroad. His composition teacher in Paris, Nadia Boulanger, recalled that

*he was already an accomplished pianist, formed by that remarkable Miss Florica Musicescu, whom he worshipped, and a true composer, armed by Mihail Jora with sound knowledge of this art.*¹¹

In 1931, Constantin Silvestri is admitted at the Royal Academy of Music, concomitantly following two specialisations, piano and music theory. His artistic individuality immediately caught the attention of his teachers. Later, between 1948 and 1959, Silvestri, composer, pianist, conductor of the greatest Romanian orchestras and of many internationally acclaimed ensembles, would also become one of the Conservatory's dedicated teachers, succeeding in establishing a scientific method in teaching.

Ionel Perlea taught orchestral conducting from 1938, while also being conductor of the Romanian Opera Orchestra and of the Radio Orchestra. After World War II, he had an international career, leading many of the world's important ensembles. Like Alfonso Castaldi before them, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, and George Georgescu¹² were both exceptional teachers and great conductors.

World War II would brutally interrupt the stability acquired in the interwar period, after only two decades of development and build-up. A sombre destiny would await Romania, and the Conservatory, too, would have to withstand these trials that history subjected the entire Romanian society to.

Bibliography

- Cosma, Octavian Lazăr. Universitatea Națională de Muzică din București la 140 de ani [National University of Music Bucharest on its 140th Birthday]. Vol. 2. Bucharest: UNMB Publishing House, 2008.
- Pârvulescu, Ioana. În intimitatea secolului 19 [In the Intimacy of the 19th Century]. Bucharest: Humanitas, 2005.
- Pârvulescu, Ioana. Întoarcere în Bucureștiul interbelic [A Return to the Interwar Bucharest]. Bucharest: Humanitas, 2006.
- Rădulescu, Antigona. Odiseea muzicală / Musical Odyssey 1864–2014. Bucharest: Editura UNMB, 2014.
- Tănăsescu, Dragoș, and Grigore Bărgăuanu. Dinu Lipatti. Bucharest: Editura Muzicală, 2000.
- The Archive of the National University of Music Bucharest.

11 Dragoș Tănăsescu and Grigore Bărgăuanu, Dinu Lipatti (Bucharest: Editura Muzicală, 2000), 45.

12 Conductor and director of the Romanian Philharmonic Orchestra (1920–44, 1953–64).



From courses to a conservatoire: Issues of musical education Institutionalisation in Lithuania (1919 to 1949)

Danutė Petrauskaitė
Litovska akademija za glasbo in gledališče
Lithuanian Academy of Music and Theatre

A Historical Review

The musical culture of each country is always closely related to the political, economic, and social life. In terms of musical education in Lithuania, it should be emphasised that the first half of the 20th century was the period of gaining Lithuania's independence (1918), its consolidation (1919–1939), and loss (1940–1949). The state of Lithuania regularly faced the issue of its integrity: that was primarily because of Vilnius and its region which in the interwar years only episodically belonged to Lithuania; therefore, for almost two decades, the centre of the political and cultural life of the country was Kaunas, formerly a fortified city of Russia. Klaipėda Region was also specific, as for 700 years it was part of the state of Prussia, and since the late 19th century, of the German Empire. Since the annexation of the Klaipėda Region to Lithuania in 1923 until the Anschluss of 1939, it enjoyed autonomy and preserved quite a few features of German culture, however, simultaneously it fostered Lithuanian traditions.

After surviving 120 years as part of Russia, including four decades of the Lithuanian press ban and the national culture suppression policy, in the 19th century Lithuania was erased from the map of Europe and called by the tsarist administration the northwest region of the Russian Empire. It inherited both backward economy (thus, e. g., before 1924, Kaunas had no water or sewerage systems, and its main means of transport before 1929 was a horse-drawn tram, *konkė*) and a Russian system of education as well

as cities inhabited by foreigners. Despite all that, the Lithuanian nation preserved a healthy ethnic foundation, i. e., the Lithuanian village that produced a rather small, nonetheless, active cultural elite of peasant origin which predetermined the progress of an independent state. Over a dozen years of independence, Lithuania developed into a stable and integral state with strong strata of farmers and townspeople–officials, with increasing numbers of Lithuanian residents in cities, and with intellectuals having acquired education in universities abroad.

The development of the state ceased in 1940 when the USSR occupied and annexed Lithuania. Its physical and spiritual destruction began: deportation of people to Siberia, ruination of national heritage, and forced inculcation of the communist worldview. In 1944, as the Red Army was approaching, over 80,000 of people, frightened by repressions, fled to the West. The majority of refugees were writers, composers, teachers, actors, and music performers. The second Soviet occupation lasted until 1990. The vacancies in schools and theatres were occupied by specialists and ideologists having come from Russia. The process of Sovietisation immediately affected the spheres of culture in education: thus, in 1945, a reform of music schools was launched.

Establishment and Operation of Lithuanian Music Schools

In the late 19th and the early 20th century, music in Lithuania could be learnt:

1. in the manors of noblemen where orchestra musicians were trained;
2. in Russian schools; and
3. by taking private lessons from foreign teachers.

However, Lithuania especially needed music teachers and church organists, and there were no institutions to train them. Moreover, at the very beginning of the 20th century, manor orchestras ceased to exist, Russian schools closed during the war, and just private teachers remained. One of them was Juozas Naujalis (1869–1934), a resident of Kaunas, an organist, and a graduate of the Warsaw Institute of Music; in 1892, he held the courses for organists at his own place; in 1913, they were reorganised into a school for organists and conductors. Soon afterwards, he had an idea of setting up a music school for everybody wishing to learn music. In 1917, he approached the Germans who controlled Kaunas at the time and received an official permission; however, he failed to find either premises or instruments, and the music school was

not opened. After the political situation had changed and Lithuania became an independent state, Naujalis once again tried to realise his dream. He succeeded: in March 1919, the first private Lithuanian music school was launched in Kaunas.

The start was very modest due to the shortage of everything, from teachers to furniture. In the first years, the school had several teachers and about 40 pupils. As the three, and later five, rooms of the schools did not suffice, lessons sometimes were held at teachers' places. At that time, there were only three classes, those of piano, violin, and singing, and theoretical courses were not taught for some time. When a year later the Government demanded to give the premises to the Seimas Library, Naujalis transferred his school to the Lithuanian Society of Art Creators. Through the efforts of its members, on 1 October 1920, it was nationalised, and Naujalis again became its director. In the course of several years, new teachers were invited, more classes appeared, and the number of the pupils tripled. In 1923, the school administration developed the first curriculum and named it the curriculum of the Lithuanian Conservatoire. That testified to the intentions of Naujalis to transform the school into a conservatoire, i. e. an institution of higher education, and to raise music teaching in Lithuania to a higher level.

The Vision of the Lithuanian Conservatoire in the European Context

The first professional Lithuanian musicians graduated from conservatoires in Russia (St. Petersburg, Moscow), Poland (Warsaw), Germany (Leipzig, Berlin), or Latvia (Riga), therefore, more than one of them cherished a dream to establish a conservatoire in Lithuania in order to protect young people from the hardships of studying abroad. In the early 20th century, Mikalojus Konstantinas Čiurlionis and Česlovas Sasnauskas spoke about it, and Stasys Šimkus also fostered the idea. They understood that only primary and secondary music schools did not suffice and a conservatoire was necessary to train high level performers, composers, and teachers, who in turn would lay the foundations for the national musical culture.

At that time, the oldest conservatoires in Europe were already enjoying over a hundred years of their experience, while others were still being established, as testified to by a table below:

Table 1: The dynamics of the establishment of conservatoires in Europe.

1771	Stockholm	1849	Luxemburg
1795	Paris	1850	Berlin
1807	Milan	1854	Lviv
1811	Prague	1856	Dresden
1814	Florence	1862	St. Petersburg
1821	Vienna	1866	Moscow
1821	Warsaw	1867	Munich
1822	London	1872	Weimar
1826	Hague	1882	Helsinki
1827	Liège	1884	Amsterdam
1830	Madrid	1892	Oslo
1832	Brussels	1899	Belgrade
1835	Geneva	1908	Hamburg
1836	Lisbon	1913	Kiev
1840	Budapest	1916	Zagreb
1843	Leipzig	1919	Bratislava
1846	Munich	1919	Ljubljana
1847	Barselona	1919	Riga
1848	Dublin	1919	Tallinn

Naujalis understood very well that Lithuania needed a conservatoire, therefore, thinking about the future, he made up his mind to develop a curriculum for a conservatoire instead of a music school. Not all the teachers supported his idea; some of them found it to be too early. Teacher of theory courses Juozas Žilevičius wrote:

it seems to me that our current music school is a secondary music school, just called a conservatoire in the curriculum. It would hardly be possible to call a school with such a curriculum a Lithuanian conservatoire [...]. Needless to say the music school is making a progress. In a dozen of years, of course, it will grow into a conservatoire.¹

Žilevičius proved to be right. The school had just several classes, it was short of teachers for a number of instruments, and it had no choir, orchestra, or library. That was noted by composer and choir conductor Stasys Šimkus (1887–1943) who had studied music in Warsaw, St. Petersburg, Leipzig, and Berlin. He dreamed of setting up a conservatoire in Vilnius, yet he had to

¹ Juozas Žilevičius, “Valstybinė muzikos mokykla Kaune” [A State Music School in Kaunas], *Muzikos almanachas* (1924): 99–101.

think of another place after the ancient capital had been occupied by Poles. Klaipėda seemed to be the most suitable city for him. Having settled there, he opened a new music school in 1923 and called it a conservatoire.

A Music School or a Conservatoire?

It may seem strange why Šimkus did not settle in Kaunas where he was involved in the activity of the Lithuanian Society of Art Creators and for some time was even the leader of the Music Section. His decisions were predetermined by several reasons: a) a different understanding of a shortage of music professionals in Lithuania and b) the character of a choleric and a desire to act independently. In Kaunas Music School, in the first year of studies, the greatest attention was paid to the classes of piano, violin, singing, and organ, while Šimkus believed it had to train musicians for a symphony orchestra. The Opera House, established in Kaunas in 1920, hired musicians for its orchestra from restaurants and even from abroad. In the Opera House, the Russian and Yiddish languages predominated, and not every Lithuanian managed to immediately make himself understood in his native language. Šimkus thought it was a shame: the Opera House was one of the most prestigious art institutions in the provisional capital. Composer Vladas Jakubėnas wrote:

Everything in Lithuania was gray, ugly, and poor – still opera emerged as good from the very beginning, [...] the Opera House became a kind of a sanctuary, it was loved by all, and the funds were flowing there.²

In the first year, the school which in German was called *Memeler Konservatorium für Music* operated as a private institution, and the courses were taught both in Lithuanian and in German. It offered a larger number of courses than Kaunas Music School at the time: e. g., the String Department had a cello class, and the Department of Wind Instruments, a clarinet class; students could study composition, and the classes of solfeggio and elementary music theory as well as the history of music were mandatory. That was because the school director Šimkus intended to train musicians for symphony orchestras and to get an official status of the conservatoire for the school. To that end, he bought musical instruments, invited teachers from abroad, and set up a dormitory for students. Due to the permanent

2 Vladas Jakubėnas, “Chorai, jų reikšmė ir organizacijos galimūmai” [Choirs, their Significance, and Possibilities of Organisation], *Vairas*, no. 7–8 (1935): 352.

shortage of funds, the director managed to persuade the Ministry of Education to take over the said educational institution. The Government of Lithuania complied with the request and nationalised the school on 1 January 1925.

Over the several subsequent years, Klaipėda Music School made rapid progress and outperformed the school of Kaunas: a symphony orchestra of teachers and students gave concerts all over Lithuania, the newly formed choir took part in local and national events, and the school boasted a library and a Museum of Music. It seemed to Šimkus that his dream came true, therefore, he replaced the word *school* by the word *conservatoire* both in the documents and the seal. That annoyed the Ministry of Education which understood a conservatoire as an institution of higher education and disliked the arbitrary use of the term, therefore, it ordered the school administration to change the name on the seal and letterheads as soon as possible. Deputy Director Juozas Žilevičius tried to object and explain that a) the Minister of Education himself allowed to Šimkus to call the school a conservatoire; b) in Germany, the term of a conservatoire was understood differently; c) the school worked under the curricula of Western European conservatoires and therefore had the right to the title, moreover, Kaunas Music School, which was not an institution of higher education, was also called a conservatoire.³ Unfortunately, the Ministry of Education could not be persuaded, and the desired title of a conservatoire had to be given up; however, it got established in the colloquial language, and especially among Germans.

Having nationalised Klaipėda Music School, the Ministry of Education felt it was too difficult for it to maintain two music schools in Lithuania. The idea was born to reorganise them by merging into one institution – a conservatoire. Needless to say, Klaipėda was not considered to be the right place for a conservatoire to operate. The authorities believed that a higher music school had to open in Kaunas, the then capital city of Lithuania, where musicians came after their studies abroad and where cultural and political life was in full swing. Even though 1/3 of all the Lithuanians in Lithuania Minor lived in Klaipėda, the city was alien to Lithuanian officials. Instead of consolidating the network of Lithuanian schools and organisations established there, the Government focused on Kaunas. Šimkus saw the

3 Juozas Žilevičius, “Letter to Councillor for Special Education of the Ministry of Education,” 25. 5. 1928. *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 161, ap. 1, b. 90, p. 22.

way out in the division of functions and gave a public lecture on the topic in Kaunas: he proposed to foster church music in Kaunas and to train orchestra musicians in Klaipėda. The teachers from Kaunas disagreed with such a plan, which led to protracted disputes. Šimkus managed at least to delay the process of reorganisation, which took five years. During the period, the classes of piano and singing were closed in Klaipėda, but its symphony orchestra stayed, and the first cohort of orchestra musicians – over 50 of them – graduated from the school. Ultimately, in accordance with the Government resolution, the educational institution was closed in 1930. Just a small private music school was left, which was nationalised seven years later. In 1939, after the Nazi army had occupied Klaipėda, the school evacuated to Šiauliai and finished its existence in that city of Northern Lithuania.

A Difficult Road to Recognition

Even though Naujalis was criticised for his curriculum for the Lithuanian Conservatoire developed in 1923, he did not give up his idea to set up a conservatoire. He kept gradually establishing new classes, set up a chamber orchestra, opened a library, and started giving public concerts following the example of Klaipėda. In 1925, a Statute of the Lithuanian Conservatoire was drafted and sent to the Ministry of Education. Its officials did not fully understand it, therefore, they had to be explained why new courses had to be included in the curriculum, why some traditions taken over from Russia had to be abandoned, and why it was necessary to focus on the western traditions. However, the explanations did not help: the Lithuanian Government did not need a conservatoire. Naujalis did not have another choice than to resign from the position of the director due to weakened health and to leave the school to a young composer Juozas Gruodis (1884-1948).

The new director found the school with several dozens of teachers and over 200 students. Lectures and classes took place in a building consisting of 15 communicating classrooms, totally unsuitable for the purpose of education, and a small concert hall. Gruodis had to take care both of the school facilities and amenities and the staff, however, his main goal was to validate the status of the conservatoire. It took almost six years. In the first year, the structure of the studies was revised as well as the syllabi of the courses, and an updated statute was drafted following the examples of the higher music schools of Vienna, Munich, Leipzig, and Berlin; however, the officials did not change their mind and did not set up a conservatoire.

Officially they claimed that there were no funds for the construction of a new building, and behind the enthusiasts' back they spoke that Lithuania was an agricultural country and did not need a higher music school. In addition, Šimkus still hoped to set up a conservatoire in Klaipėda and had difficulty negotiating with Gruodis. Thus, at the end of the 1920s, only two countries in Europe had no conservatoires: Albania and Lithuania.

On 9 October 1929, Gruodis and all the academic staff under him sent a memo to the Ministry of Education to the effect that an imperfect Law on State Music School, promulgated in 1921, forestalled the setting up of a conservatoire, even though it already existed *de facto*. The places for the amendment of the Law were indicated and the main arguments to justify the amendments were laid out: a) the science of music did not know halfway; it could not be compared to the field of general education, and half-educated amateurs were not suitable for the practical activities in music; b) citizens of Lithuania had to be provided with an opportunity of pursuing higher musical education in their Motherland, otherwise they were going to go abroad; c) graduates of the Conservatoire would fill vacancies in orchestras, choirs, schools, and the State Opera House, and d) the Conservatoire would bring together the best musicians and become an important centre of national culture.⁴ Gruodis believed that the Conservatoire had to be a universal educational institution set up in Kaunas and had to cover all the stages of performer and composer training, from the lowest to the highest.

In 1931, a jubilee of the nationalised Kaunas Music School was solemnly commemorated. On that occasion, Gruodis prepared an overview of its achievements and emphasised that the said educational institution, by working in accordance with the curricula of foreign conservatoires, gradually became a higher music school. It only had to get the amended law and the official recognition of the conservatoire. The Government ultimately started dealing with the law, however, instead of amending, they abolished it. Instead of the law, the Statute of the Conservatoire was approved which came into force on 1 September 1932 and was made public only on 23 January 1933.⁵ The Statute named six main departments – those of composition, piano, organ, string instruments (violin, cello, harp, and double-bass), and singing and wind instruments (along with percussion instruments), as well

4 Memo of the administration and the staff of the Kaunas State Music School to the Ministry of Education, 9. 10. 1929, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 84, ap. 1, b. 3, l. 2–7.

5 Antanas Smetona and Juozas Tūbelis, “Konservatorijos statutas” [Statute of the Conservatoire], *Vyriausybės žinios*, no. 404 (1933): 1–4.

as general education courses – elementary music theory, solfeggio, harmony, music forms, symphonic instrumentation, compulsory piano, history of music, and aesthetics and ensemble; the duration of the studies was to be six to eight years (depending on the chosen specialism). Unfortunately, the document did not indicate that the conservatoire was an institution of a higher musical education, even though the definition “*a conservatoire is a special higher music school, the chief music school in Lithuania*” was previously proposed by Naujalis and Gruodis. It is difficult to explain why the Ministry ignored the definition. Possibly its officials thought that the word *conservatoire* was self-evident, or they deliberately avoided the term. Only Article 41 of the Statute stated that an attendee was to receive a diploma and the rights of higher education provided he completed the entire programme of the conservatoire and presented a certificate of a comprehensive secondary school. Not all the musicians were satisfied with the said document. Graduate of Klaipėda Music School Motiejus Budriūnas did not notice any new trends in the training of musicians and believed that the school simply extended the programmes of the same specialities training soloists. He wrote:

The contemporary music life shows that the times of solo virtuosos have passed. Today, even the best soloists try to get jobs in the opera or orchestra, or as conductors or music teachers, because it is no longer possible to survive on concerts [...], and in Lithuania, even the best soloist-virtuoso in the world would not survive one year on his concerts. [...] A teacher training department in our Music School ought to be one of its most important institutions. [...] Preparation of good music teachers is a must. It would be more rational to have an orchestra department instead of a high virtuoso course for instrumentalists as well as an opera department for singers. The school then would have not only to give more frequent symphonic concerts, but also to stage operas. A virtuoso course might be left only for pianists. Therefore, it seems that we need an entirely different school.⁶

Budriūnas also noted that the Statute of the Conservatoire did not mention choir conducting, and the academic staff were not called professors or associate professors, but teachers as in general education schools. However, his comments were ignored. The staff of Kaunas were happy

6 Motiejus Budriūnas, “Dėl Lietuvos konservatorijos statuto” [On the Statute of the Lithuanian Conservatoire], *Muzikos barai*, no. 10–11 (1932): 139–140.

with the approved Statute and the Order of the Minister of Education of 7 February 1933 by which Kaunas Music School was closed and a Conservatoire set up in its place. Neither the teachers (32 full time and freelance) nor the students (about 250) felt any changes. They just had to write applications for continuing work or studies in the same, only renamed, institution.

The Kaunas Conservatoire opening ceremony took place on April 1 in the State Opera House. The ceremony was attended by the President of Lithuania Antanas Smetona, ministers, foreign ambassadors, honourable representatives of the Church, and guests, including the Rector of the Latvian Conservatoire Jāzeps Vītols. Gruodis made a speech to overview the development of teaching music in Lithuania and to emphasise the significance of the establishment of the Conservatoire:

Our country cannot boast treasures hidden in the earth or millions of soldiers. We can only win the right to live in dignity by raising our culture and especially art. Even science does not make the name of the country as famous as art. Science is more cosmopolitan: it sheds light and gets immersed in the common sea of culture, while art brings out characteristic features of the nation, keeps the nation alive, and makes it loved by all and honourable. Now, when we have the centre of the science of music, we expect our musical culture to develop faster.⁷

The Development of Kaunas Conservatoire and the Consequences of Occupation

Kaunas Conservatoire was gradually growing and strengthening, and the number of its graduates kept increasing. In 1933, nine students graduated from it, and in 1937, there were 30 of them. Gruodis made every effort to update the curriculum and to include new courses, such as, e. g., counterpoint, canon, and fugue, that he himself taught to prospective composers and organists. However, tense administrative and academic work affected the poor health of Gruodis, therefore, in 1937, he resigned from the director's position yet stayed to teach. The Ministry of Education appointed another composer, graduate of Leipzig Conservatoire Kazimieras Viktoras Banaitis (1896–1963), as the director. He held the post until 1943 and had to survive an especially difficult period.

7 A. Mušaitis, "Kauno konservatorijos atidarymas" [Opening of Kaunas Conservatoire], *Vairas*, no. 5 (1933): 63.

The first Soviet occupation turned the lives of the academic staff and the students upside down. Emissaries from Moscow or their *protégés* were sent to the Conservatoire, a circle of Marxism-Leninism was set up, and an atmosphere of fear was felt everywhere: nobody wanted to be pushed into cattle wagons and be exiled to Siberia. Musical compositions started to be classified as appropriate and inappropriate, and formalistic and realistic. Valuable Lithuanian compositions were taken from the State Radio to the paper factory, thus the library of the Conservatoire also had to be revised. The Bolshevik regime lasted for a year: on 22 June 1941 the Nazi Army entered Lithuania. Part of the people were happy that the red terror came to an end and naively believed in the possibility of agreeing with Germans and restoring independent Lithuania.

Unfortunately, the brown terror started. The Conservatoire lost all the Jewish teachers and students: all of them were taken to the ghetto. Most of them perished there, and only a few survived. Some of the classrooms were occupied by German soldiers; moreover, in accordance with the instructions of the Nazi authorities, the works of Jewish and Russian composers were removed from the academic syllabi and concert repertoires. However, the Germans did not interfere with the very academic process as did Russians before them; only in 1943, when they felt that the war situation was becoming unfavourable for them, they took measures of repression against Lithuanian intellectuals who refused to assist in the formation of the SS divisions. In March, 46 people were arrested, including writers, teachers, publishers, and priests, and imprisoned in Stutthof concentration camp, while the universities operating in Lithuania as well as Kaunas Conservatoire were closed. Gruodis gave lessons in his own home, but the work was not really productive. The Conservatoire opened again in the autumn of 1944, when the war was coming to an end. Its director was graduate of Kaunas Conservatoire, violinist Kazys Matiukas (1909–1978). No stability or institutional development could be expected, as, with the approach of the Red Army, part of the teachers and students fled to the West along with multi-thousand crowds of Lithuanians. New academic staff and new premises had to be found. The Conservatoire succeeded in getting a three-storeyed palace, which had to be decorated with the portraits of Stalin. The children of dispossessed kulaks were forbidden to study in the Conservatoire. Not everyone was able to adjust to the conditions: in 1948, Gruodis died, and Matiukas resigned from the position. The latter was replaced by bassoonist Kazys Paulauskas (1903–1977), alumnus of Klaipėda

Music School. Paradoxically, even if he did not have a diploma of higher education, he was approved as the head of the higher school in which he was also teaching. That meant that Klaipėda Music School was a conservatoire *de facto*, just the Government of Lithuania did not have enough resolution or money to fund two higher music schools. The same story repeated almost 20 years later, after Lithuania had regained its ancient capital Vilnius.

Did Lithuania Need Two Conservatoires?

In the interwar period, Vilnius had *Mieczysław Karłowicz* Conservatoire and the Jewish Music Institute. Both institutions worked under the curricula of European conservatoires. In order to integrate those schools into the common education system in Lithuania, the Soviet authorities reorganised them into courses, and later, on 1 October 1940, on their basis established Vilnius State Music School. Jonas Bendorius (1889–1954), a graduate from Leipzig Conservatoire of Music, became its director. At the time, it was one of the largest schools in the Baltic countries. In the first academic year, it boasted 73 teachers and about 650 students.⁸ It was to have been reorganised into a conservatoire in a year's time, but the plans were prevented by the war. Despite that, with the permission of the German authorities, in 1942, the school started work in accordance with the curriculum of Kaunas Music School. However, after the Nazis had killed Jewish teachers and students and had closed the main higher schools of Lithuania in 1943, the survival of the school became a serious issue. The school was saved through hiding under the status of a secondary school. Even though the school worked under the curriculum of the conservatoire, it did not have the right to issue conservatoire diplomas to their students, therefore the latter had to go to Kaunas to take their final exams. The emigration at the end of the war further exacerbated the crises and halved the number of teachers and students. Nonetheless, it did not affect the establishment of the conservatoire at that time, with the laws of the USSR having come into force: the music education had to be transformed into three cycles – primary, secondary, and higher. That's why, on the resolution of the Council of People's Commissars, on 1 January 1945, a conservatoire was established in Vilnius, and a children's music school was set up on the basis of junior forms and later developed into Čiurlionis Art Gymnazium; the middle chain between them was the

8 A letter of Jonas Bendorius to the chair of the Artistic Affairs Council of the Lithuanian SSR, 27. 12. 1945, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 410, ap. 1, b. 13, l. 48.

music college called after composer and conductor Juozas Tallat-Kelpša. For some time, all those schools operated under one roof, however, after new premises had been received in the main street of Vilnius, Stalin Avenue, the Conservatoire moved there and stayed till the present time, only under a different name.⁹

In the post-war years, the administration of Vilnius Conservatoire faced a number of problems, including a huge dropout of teachers and students. It was related to the repatriation of Poles, due to which the formation of some groups failed, some courses had to be given up, and the activities of the orchestra and chamber ensembles were disrupted. The Conservatoire administration found a way out: they invited students of the music colleges in Klaipėda, Panevėžys, and Šiauliai to Vilnius. Even though they were already prepared for the studies in the Conservatoire as performers, they lacked theoretical fundamentals, therefore they were offered preparatory courses.¹⁰ Some teachers from Kaunas were invited: in the spring of 1946, the academic staff consisted of 60 teachers, mainly Lithuanian, although there were also some newcomers from Russia. Due to the ideologisation of studies, the content of the syllabi and the concert repertoires had to be revised. Quite a few compositions of Russia and the USSR composers were included; after the 1948 Resolution of the Central Committee of the USSR, works of Sergei Prokofiev and Dmitri Shostakovich were banned, and some compositions of Lithuanian authors became undesirable in the academic repertoire. A department of Marxism-Leninism had to be opened, and the courses of the History of the USSR, Dialectical Materialism, Scientific Communism, and Military Training had to be taught. Teachers were forbidden to teach from foreign textbooks and had to rely on Russian literature alone. Everybody had to obey the instructions of the Moscow authorities: on them depended people's survival and work.

Since 1945, two conservatoires operated in Lithuania. The greatest attention was paid to Vilnius Conservatoire. After the attestation of those schools, Kaunas Conservatoire received the 3rd, and Vilnius Conservatoire, the 2nd category. It soon became clear that the Government of the Lithuanian SSR did not intend to fund two conservatoires and was going to merge them,

9 In 1992, the Lithuanian State Conservatoire was renamed the Lithuanian Music Academy, and in 2004, the Lithuanian Academy of Music and Theatre.

10 Tamara Vainauskienė, "Vilniaus konservatorijos formavimasis ir raida 1940–1949 metais" [Formation and development of Vilnius Conservatoire in 1940–1949], *Me-notyra*, no. 1 (2003): 47.

therefore, the staff and students were invited to move to Vilnius. To this end, examination of teachers and students was carried out. The majority passed the examination and came to Vilnius, while those who refused to move or did not pass stayed in Kaunas and continued in a music college called under composer Juozas Gruodis in 1948. In 1949, both conservatories merged into the State Conservatoire of the Lithuanian SSR. For the work and studies in the institution, consisting of six faculties (Piano, Orchestra, Singing, Choir Conducting, Theory and Composition, and Theatrical Art), 84 teachers and 232 students were selected.¹¹ The Ministry of Education appointed pianist Jurgis Karnavičius (1912–2001) as the Rector of the Conservatoire, and a new period in its history began.

The Influence of Foreign Schools on the Training of Performers, Composers, and Music Teachers in Lithuania

The academic staff in Lithuanian music schools and conservatoires were Lithuanian teachers – graduates of colleges or conservatoires abroad as well as foreign nationals from other countries. All of them taught in the way they had been taught and set up schools following the examples of foreign institutions. The table below presents a list of schools where teachers of Lithuania studied. They made use of the curricula of those schools and of the methodologies of teaching theoretical and practical courses they had mastered abroad.

Table 2: Numbers of Lithuanian conservatoires' teachers – graduates of schools abroad¹²

No.	Cities	Number of teachers in Kaunas	Number of teachers in Klaipėda	Number of teachers in Vilnius	Total
1.	Berlin	2	5	2	9
2.	Budapest	-	8	-	8
3.	Cologne	-	1	-	1
4.	Dresden	-	-	1	1
5.	Krakow	-	-	1	1
6.	Leipzig	6	1	1	8
7.	Lodz	1	-	-	1
8.	Lviv	-	-	1	1
9.	Mannheim	-	1	-	1

11 A certificate, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 410, ap. 1, b. 2, l. 45

12 The table did not include absolutely all the teachers of the Kaunas, Klaipėda, and Vilnius Schools, as it was not always possible to determine where and in which institutions they gained music education.

No.	Cities	Number of teachers in Kaunas	Number of teachers in Klaipėda	Number of teachers in Vilnius	Total
10.	Moscow	6	1	3	10
11.	Paris	2	1	1	4
12.	Potsdam	-	1	-	1
13.	Prague	-	15	-	15
14.	Regensburg	1	-	1	2
15.	Riga	1	1	-	2
16.	Rome	1	-	-	1
17.	St. Petersburg	8	4	4	16
18.	Tallinn	1	-	-	1
19.	Vienna	1	-	-	1
20.	Vilnius (1920-1939)	-	-	1	1
21.	Warsaw	6	2	8	16
	Total	36	41	24	101

As can be seen from the table, the training of professional Lithuanian musicians was most strongly affected by the Russian, German, Polish, Czech, and Hungarian schools. Czechs and Hungarians concentrated in Klaipėda where they trained high-level wind instrumentalists and some string instrument performers. The German as well as the Polish and Russian schools were referred to both in Klaipėda and Kaunas, as Naujalis had studied in Warsaw and Regensburg, Šimkus in Warsaw, St. Petersburg, Leipzig, and Berlin, and Bendorius, in Warsaw and Leipzig. Most teachers in Vilnius had studied in Poland. Sometimes the impact was not direct: it came through other schools. Thus, e. g., Gruodis, who opened a division of composition in Kaunas, relied on the curricula developed for Riga Conservatoire by Jāzeps Vītols, former graduate and professor of St. Petersburg State Conservatoire, and based on the Russian experience. St. Petersburg Conservatoire had quite a few teachers from Italy, Germany, and France, therefore, it would be difficult now to evaluate the contribution of one or another school. However, it is an obvious fact that all those teachers contributed to the development of the system of music education in Lithuania and provided it with diversity and attractiveness. Only after the establishment of the Soviet regime in Lithuania the diversity was eliminated: everybody had to follow the curricula sent from Moscow and to carry out the accompanying instructions. However, the Lithuanian Conservatoire remained Lithuanian even in the most complex periods and managed to preserve the experience gained from the foreign countries.

Bibliography

- A certificate, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 410, ap. 1, b. 2, l. 45.
- A letter of Jonas Bendorius to the chair of the Artistic Affairs Council of the Lithuanian SSR, 27. 12. 1945, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 410, ap. 1, b. 13, l. 48.
- Ambrazas, Algirdas Jonas, ed. *Lietuvos muzikos istorija. II knyga. Nepriklausomybės metai 1918–1940* (Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2009).
- Blūšius, Vytautas, ed. *Kauno Juozo Gruodžio konservatorija* (Kaunas: Spindulys, 2000).
- Budriūnas, Motiejus. “Dėl Lietuvos konservatorijos statuto” [On the Statute of the Lithuanian Conservatoire]. *Muzikos barai*, no. 10–11 (1932): 139–140.
- Jakubėnas, Vladas. “Chorai, jų reikšmė ir organizacijos galimumai” [Choirs, their Significance, and Possibilities of Organisation]. *Vairas*, no. 7–8 (1935): 351–355.
- Memo of the administration and the staff of the Kaunas State Music School to the Ministry of Education, 9. 10. 1929, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 84, ap. 1, b. 3, l. 2–7.
- Mušaitis, A. “Kauno konservatorijos atidarymas” [Opening of Kaunas Conservatoire]. *Vairas*, no. 5 (1933): 61–63.
- Petrauskaitė, Danutė. *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939* (Klaipėda: Klaipėdos universiteto leidykla, 1997).
- Smetona, Antanas, and Juozas Tūbelis. “Konservatorijos statutas” [The Statute of the Conservatoire]. *Vyriausybės žinios*, no. 404 (23. 1. 1933): 1–4.
- Vainauskienė, Tamara. “Vilniaus konservatorijos formavimasis ir raida 1940–1949 metais”+ [Formation and development of the Vilnius Conservatoire in 1940–1949], *Menotyra*, no. 1 (2003): 43–50.
- Žilevičius, Juozas. “Valstybinė muzikos mokykla Kaune” [A State Music School in Kaunas]. *Muzikos almanachas* (1924): 94–101.
- Žilevičius, Juozas. “Letter to Councillor for Special Education of the Ministry of Education.” 25. 5. 1928, *The Archives of Lithuanian Literature and Art*, f. 161, ap. 1, b. 90, p. 22.



The Visions of Lithuanian Musical Education

Vita Gruodytė

Litovska akademija za glasbo in gledališče
Lithuanian Academy of Music and Theatre

For the countries that occupied it, Lithuania was considered either as the Far East (by Germany) or as the Far West (by Russia). This particular geographical situation very precisely defines the problem that the Lithuanians faced in 1918, after the proclamation of their independence. This swaying between East and West, not only geographically, but also culturally, considerably complicated the question of national identity, which was at the same time urgently needed to be defined. According to historian Tomas Balkelis, “*during the post-war conflicts, the Lithuanian identity was created in opposition to various ‘enemies of the state’ — Poles, Bolsheviks, Germans.*”¹ In other words, the construction of identity had to begin with *rejection*.

Beginnings of a musical awareness

The cultural rise of the Lithuanians began at the very end of the 19th century. In his article *About Music* (in 1910), the first professional composer Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875–1911) prefigured the future paths of Lithuanian music. He also mentioned the rejection of foreign influences, namely Polish and German music. As in Central Europe and Russia, Lithuanian musical nationalism was above all “*a weapon against the supremacy of foreign musical culture.*”²

- 1 Tomas Balkelis, *Lemtingi metai [The Crucial Years]* (Vilnius: Tyto Alba, 2019), 19.
- 2 Bojan Bujic, “Nationalismes et traditions nationales,” in *Musiques-1. Musiques du XXe siècle*, ed. Jean-Jacques Nattiez (Paris: Actes Sud, 2003), 176.

In his article, Čiurlionis aptly summarized the situation of the time:

*Scandinavian, Russian and Polish music [...] began to develop in the second half of the 19th century. Lithuanian music, it can be said boldly, has a future in itself, but it is not yet the case today. We stayed away from everything. [...] Our culture is just starting to 'want to be'. We slept for a long time, under political conditions, and today, at the time of rebirth, our own laziness prevents us from working effectively. We are exhausted in a mixture of all kinds of work, and to those who want to act, the prevailing mistrust often clips their wings.*³

Secondly, Čiurlionis tried to name the essential features of Lithuanian music: *"The most important features of Nordic music are sadness, nostalgia, melancholy, simple and serious rhythm."*⁴

Thirdly, the composer has answered, almost prophetically, many problematic questions, which would be constantly addressed later, throughout the twentieth century. The main one was the fear of losing one's national identity in the face of external influences.

*The music of each nation, while developing and growing, does not lose its individual characteristics because it is produced by composers who, as sons of their homeland, receive from their parents by blood the love of their songs and often, without realizing it, love their character and peculiarities.*⁵

The composer also named the most important music source for contemporary creation, namely the traditional songs:

Remembering that we have our old songs, we must not cease hoping. And the time will come when our composers will open this enchanted kingdom and, by drawing from this treasure their inspirations, will find in their hearts strings that have not been touched for a long time, then we will understand each other better, because this will be the true music of the Lithuanian nation. Will it happen soon? In one hundred, two or even three hundred years, if we do not

3 Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, *Apie muziką ir dailę* [About music and art] (Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960), 297.

4 Ibid., 296.

5 Ibid., 295.

*stop, and if we succeed in engendering in society the aspirations for better music.*⁶

The last statement corresponds particularly to the main considerations of the time, according to which,

*a national musical language had to be based on the inflections of 'authentic' popular music. The folk song thus acquires the status of a sacred national treasure, supposed to ensure the connection with the distant past and to reflect the aspirations and the very soul of the nation.*⁷

Setting priorities for musical education

Thus, in 1918, when Lithuania became free, it already had this general cultural ideological background, namely, entrenched ethnic nationalism, which could serve as a basis for the conception of public musical education. It had to replace a long tradition of private music schools, with varying levels, funded by the local nobility who, in addition, often financed the studies of their best students abroad.

The initiator of professional music education was composer Juozas Naujalis (1869–1934). He developed the teaching programme in 1917, and implemented it in 1919. The conception of the first music school, founded in Kaunas, the capital of the time, and which later (in 1933) became the State Conservatory, depended on several factors:

- Identified needs and priorities,
- State aid (financing, premises, status),
- The personal vision of the successive directors.

Music education was founded mainly by Lithuanian composers who completed their studies abroad. The geography was already great — from St. Petersburg and Warsaw to Leipzig, Berlin, Paris and Prague. Those who returned from St. Petersburg had fled the Russian Revolution; those who returned from Western Europe and the United States were rather sensitive to the ideas of national movement in their finally liberated country.

It is therefore the composers who best identified the need for Lithuanian music, because they also had a utilitarian approach: musical creation had a need for local performers. Composer Kazimieras Viktoras Banaitis

6 Ibid., 298.

7 Bujic, "Nationalismes et traditions nationales," 176.

(1896–1963) (who had taught at the Kaunas School of Music since 1928 and became director of the Conservatory in 1937), wrote in 1919:

For some, it may seem that we [...] lack more vocational schools such as technical, agricultural, or midwives' schools, etc. In fact, it's just the opposite. [...] In addition to the purely specialized vocational schools, meeting the material needs of life, there is also a great need for many institutions of spiritual culture, such as music, arts, drama and other schools. This need is felt even by small enslaved nations, so what can be said about free nations or those that have restored political freedom, among which we can count ourselves. After proclaiming the independence of Lithuania, we will need various national concerts, parties, anniversaries, festivities which, without music and singing, would be like a boring recitation, a stiff body without spirit or soul. The School of Music will prepare for this purpose the appropriate musical and artistic forces, whose absence has been felt so far.⁸

In addition to the pragmatic approach, Banaitis saw the development of music education at the national level as an important social aspect. For example, he wanted Lithuanian talents to remain in their country because talented students did not always have financial opportunities. It was also important for him that organists, established in the provinces, raise their own musical culture and the general level of ecclesiastic music. Moreover, the future music institutions would accelerate the collection and transcription of authentic popular music, threatened with disappearance and oblivion. Because, according to the composer,

It would be desirable that should be explained the peculiarities of our folk music, of aesthetic, theoretical advantages and value of Lithuanian popular melodies, and their relationship with the musical features of neighboring nations.⁹

One of the main priorities of the time was the creation of the National Opera Theatre (founded in 1922), which housed opera and drama troupes. The need for soloists and opera musicians was pressing, since the first Lithuanian opera (*Birutė* by Mikas Petrauskas) had been created as early as

8 Ona Narbutienė, *Kazimieras Viktoras Banaitis* (Vilnius: Baltos lankos, 1996), 128–129.

9 Narbutienė, *Kazimieras Viktoras Banaitis*, 134.

1906 with extremely poor artistic means. As a result, the Opera was the most relevant and, in fact, the best-funded cultural institution.

In 1936, barely three years after the Kaunas School of Music acquired the status of Conservatory, the composer and its long-time director, Juozas Gruodis (1884–1948), emphasized the effectiveness of music education:

*The Kaunas Conservatory gave musicians mainly for the National Opera. There are more than 40 soloists in the orchestra and choir, [...] as well as 23 students of the conservatory in the State Radio Orchestra.*¹⁰

The director of Klaipėda Music School, composer Stasys Šimkus, was very excited about preparing musicians for a professional symphony orchestra. It was the first specialization of this school and the first difference with its rival, the Kaunas Music School, because at the beginning of the educational activity, both institutions were very similar. In 1924, Šimkus's initiative received financial support from the Minister of National Education.¹¹ It is obvious that the aim of the professional orchestras was to encourage the creation of symphonic works by Lithuanian composers. The First Lithuanian symphony, written by Juozas Žilevičius in 1919, was created in Kaunas in 1923 by a private orchestra.

The musical education of organists was another priority. They were the main actors of the provinces, due to their being performers, composers and teachers. Thanks to the strong influence of Caecilian Movement in the church music, Gregorian chant replaced the pseudo-romantic, and therefore pseudo-sacred, style of Polish music.

Various foreign teaching traditions, upon which it was necessary to count before being completely autonomous, created in Lithuania a rich and high-level environment. For example, the piano was taught according to the principles of the conservatories of Riga, Leipzig and St. Petersburg; singing, according to the principles of the Italian and French schools; the violin, according to the German and Russian schools; and the wind instruments, according to the German school, dominant at the time. Visiting professors gradually gave way to local graduates, although foreign schools

10 Algirdas Jonas Ambrazas, ed., *Juozas Gruodis, Straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai* [Articles, letters, notes. Memories of contemporaries] (Vilnius: Vaga, 1965), 233–234.

11 Danutė Petrauskaitė, *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939* [Klaipėda School of Music in 1923–1939] (Klaipėda: Mažosios Lietuvos fondas, 1998), 26–27.

remained present throughout the inter-war period. The most significant of those were Hungarian and Czech professors, who had settled in Klaipėda.¹²

At that time, Lithuanian musicology corresponded to European tendencies, that is, it was focused on theoretical textbooks, biographies, and music criticism.

Of course, music education was primarily devoted to the training of composers. The first class of composition was opened in 1927 by Juozas Gruodis, who was the first and for a long time the only teacher of composition. His role in training a whole lineage of composers was very important, and has been highlighted in many recent studies.

Tensions between traditionalist, moderate and modernist composers

The main ideological conflict was between so-called traditionalist, modernist and moderate composers. The older generation studied rather in Warsaw or St. Petersburg, while young musicians studied in Berlin, Leipzig, Prague or Paris. The differences lay not so much in age as in their relationship to musical modernity. The two main music schools of Lithuania were founded by traditionalists (Juozas Naujalis in Kaunas, Stasys Šimkus in Klaipėda). Juozas Naujalis studied in Warsaw with Zygmunt Noskowski (Karol Szymanowski's teacher) who was reluctant to deal with new musical styles such as the impressionism of Debussy or Ravel.

*"Young people consider me [...] a backlog [...] because I'm not a modernist, but a classical composer,"*¹³ Naujalis complained.

He understood the importance of the national musical style, but he could not solve these problems himself. His music was dominated by Polish influences, and he did not know enough Lithuanian folklore. He simply did not have the technical means to participate in the creation of a Lithuanian musical identity. The national schools were founded during the national revival and the blossoming of the identity awareness, so that the lack of this consciousness was the biggest obstacle, not only to modernity, but simply to the participation in the musical discourse and the musical language of the time.

12 Danutė Petrauskaitė, "Klaipėdos muzikos mokykla" [Klaipėda School of Music], in *Lietuvos muzikos istorija II: Nepriklausomybės metai 1918–1940*, ed. A. J. Ambrazas (Vinius: Lietuvos muzikos akademija, 2009), 258.

13 Ona Narbutienė, *Juozas Naujalis* (Kaunas: Šviesa, 1989), 71.

In 1927 Naujalis was replaced by a moderate Juozas Gruodis. Some composers, though modern while studying abroad, became very moderate when they returned home. They were influenced or rather crushed by the very conservative public and context. This is the case of Vladas Jakubėnas, returned to Kaunas in 1932, a teacher at the Conservatoire and a very active music critic. His works written in Berlin (*Prelude* and *First Symphony*) shocked local musicians. He quickly lost confidence in new Western music, turned away from atonality, and contented himself with the use of folk music in a fairly classical tonal system.

In the 1930s, the return of several modernist composers from abroad changed the game. This generation was very actively involved in the educational process, but not without problems. Opposing artistic visions, strong characters and even competition between the two schools of Kaunas and Klaipėda, created tensions.

Therefore, it was difficult not only for traditionalists like Naujalis, but also for modernists. For example, one of them, Jeronimas Kačinskas, after returning from Prague where he studied with Alois Haba, tried to promote the microtonal language, but did not receive support. Gruodis did not support him either. Then Kačinskas left the capital, moved to Klaipėda and opened a quarter-tone composition class (since 1933). Another modernist, Vytautas Bacevičius, who taught at Kaunas (from 1930 to 1938), could not realize his visions of contemporary music either, extremely modern for the time. According to Ona Narbutienė,

*Romanticism was totally alien to the composer; therefore, his music seemed unacceptable to the majority of listeners. They missed the coherent musical flow and the wrought-out melody that guides a certain musical thought.*¹⁴

Juozas Gruodis, his director at the conservatory, said of Bacevičius:

*It's not normal for a very talented creator to create for himself, for future generations, instead of trying to lead his people with him, a people to whom he shows his contempt. The artist must not descend into the crowd, but he must be able to the crowd for which he writes his works.*¹⁵

14 Vita Gruodytė, "Vytautas Bacevičius in the Context of Interwar Paris," in *Vytautas Bacevičius in Context*, eds. Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva (Vilnius: Lithuanian Composers' Union, 2009), 50.

15 Ambrazas, *Juozas Gruodis*, 221.

The musical field was constructed as a permanent search for balance between opposing ideas and visions. The prevailing conservatism has led many people to settle for a certain consensus. This is why a composer like Gruodis was able to establish himself as a rallying force.

The boundaries between traditionalist, moderate and modernist composers were blurred through a general policy of a basic and solid education, even though the influence of younger colleagues on the general atmosphere was increasingly making itself felt.

While the first decade after independence in 1918 was dedicated to the institutional development of the education system, the second decade brought new ideas. Despite a rather hostile atmosphere, Kačinskas and Bacevičius founded *The Society of Progressist Musicians* (1932) in order to promote contemporary music.

*Their vision of modern music was closer to the Western musical avant-garde than to neo-folklorism popular in Lithuanian music of the time ...*¹⁶

Thanks to them, Lithuania joined the International Society for Contemporary Music (ISCM) in 1936, and Kačinskas' Nonet was even played in 1938 during the ISCM days in London.

It is only from this second decade that we can start talking about the "normal" development of a musical life in a free country, which, unfortunately, was brutally interrupted by the Second World War, and by a new occupation, this time Soviet.

From collective needs to individual visions

It is natural that the initial idea of music education, which was to join collective forces to meet the needs of a young state, gradually gave way to individual ambitions and personal visions.

Jeronimas Kačinskas said:

The concept of nationality must be taken in a broad sense. Lithuanian specificity cannot be linked only to the structure and spirit of old folk songs. Why, by looking for the Lithuanian character in old songs, in Lithuanian nature, its forests, rivers and lakes, why does one bypass the most important source of identity, namely one's own

16 Rūta Stanevičiūtė, "Introduction," in *Vytautas Bacevičius in Context*, eds. Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva (Vilnius: Lithuanian Composers' Union, 2009), 10.

individuality? Is it possible that a free creator can be foreign to the spirit of his country? It is difficult to determine where the national peculiarities of our music begin and end. Because each person is a different individual, the artistic paths of the creators of a nation are thus very different. Restricting the artist by the so-called common laws of national music would deprive him of his ultimate creative factor, of his individuality. If the creator does not follow his inner inspirations, but seeks mechanical correspondences with popular music, with his environment, he will not be able to translate substantially the characteristics of the Lithuanian soul.¹⁷

These words marvelously connect, but with more maturity, the ideas of M. K. Čiurlionis, cited above.

Vytautas Bacevičius was even more radical, strongly influenced by Alexander Scriabin, Edgard Varèse, André Jolivet and marked by ‘universal thought’. He said: “*I developed fully the concept of cosmic music;*”¹⁸

*I wanted to capture those elements of life that characterise the spirit of our 20th century [...]. Machinism should be considered here not only as an outward phenomenon of our life but as its inner element;*¹⁹

For Bacevičius,

original creativity could bow to no external pressure (the tastes of the audience, the demands of the market, the limitations imposed by commissions); the freedom of the artist consisted in his sovereignty and manifested itself in his independence in bringing to life his own vision.²⁰

He said: “*I can’t imagine composing without my own satisfaction.*”²¹

17 Ona Narbutienė, *Muzikinis Kaunas 1920–1940 [Musical Kaunas in 1920–1940]* (Kaunas: Šviesa, 1992), 74.

18 Ona Narbutienė, “The Fate and Spread of Vytautas Bacevičius’s Artistic Vision,” in *Vytautas Bacevičius in Context*, eds. Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva (Vilnius: Lithuanian Composers’ Union, 2009), 29.

19 *Ibid.*, 25.

20 *Ibid.*, 121–122.

21 Krzysztof Droba, “Vytautas Bacevičius in Amerika, or an Artist in the Cage,” in *Vytautas Bacevičius in Context*, eds. Rūta Stanevičiūtė, Veronika Janatjeva (Vilnius: Lithuanian Composers’ Union, 2009), 122.

Nevertheless, later Bacevičius

opted for the music that would combine the atonal language with the elements of tradition, an approach he himself described as 'synthetic style'.²²

The transition from the classical teaching tradition to the learning of modern musical languages, the change of mentalities, ranging from collective policies to the realization of individual visions, was the main achievement of the young Republic of Lithuania. The national conception of music was born from the constant awareness of its own traditions, the needs of its own culture, and the advances of Western music. If at the beginning of independence, the latter were rejected for identity reasons, they were again accepted towards the end of this short period, and partly adopted. It was a sign of intellectual and cultural maturity. The paradigm conflict between ethnicity (i.e. country culture) and modernity (i.e. urban culture) in Lithuania was no exception. It was felt in many countries of Central and Eastern Europe. Unfortunately, the new occupation scared away the best musicians: opera soloists, instrumentalists, pedagogues and the most innovative composers.

The Soviet regime, as we know, has not only banned composers from the use of modern musical languages, but also banned ecclesiastic music. Despite this, the achievements of the first half of the 20th century have not been forgotten by Lithuanians. They were considered both as a loss and a hope. It is therefore quite natural for those two aspects of musical life to become again a priority in the reconquest of the new Lithuanian independence in 1990,²³ and of its new musical identity. But, like at the beginning of the twentieth century, it was necessary once again to solve financial and institutional problems.

Bibliography

- Ambrazas, Algirdas Jonas, ed. *Juozas Gruodis, Straipsniai, laiškai, užrašai. Amžininkų atsiminimai* [Articles, letters, notes. Memories of contemporaries]. Vilnius: Vaga, 1965.
- Balkelis, Tomas. *Lemtingi metai* [*The Crucial Years*]. Vilnius: Tyto Alba, 2019.

22 Ibid.

23 Viktoras Gerulaitis, "Pirmieji savarankiškos Lietuvos kompozitorių sąjungos metai" [The first years of the Union of Composers of Independent Lithuania], *Muzika*, no. 9–10 (1990): 5–10.

- Bujic, Bojan. „Nationalismes et traditions nationales.“ In *Musiques-1. Musiques du XXe siècle*, edited by Jean-Jacques Nattiez, 175–194. Paris: Actes Sud, 2003.
- Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas. *Apie muziką ir dailę* [About music and art]. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960.
- Droba, Krzysztof. “Vytautas Bacevičius in Amerika, or an Artist in the Cage.” In *Vytautas Bacevičius in Context*, edited by Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva, 119–134. Vilnius: Lithuanian Composers’ Union, 2009.
- Gerulaitis, Viktoras. “Pirmieji savarankiškos Lietuvos kompozitorių sąjungos metai” [The first years of the Union of Composers of Independent Lithuania]. *Muzika* no. 9–10 (1990): 5–10.
- Gruodytė, Vita. “Vytautas Bacevičius in the Context of Interwar Paris.” In *Vytautas Bacevičius in Context*, edited by Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva, 49–69. Vilnius: Lithuanian Composers’ Union, 2009.
- Narbutienė, Ona. *Juozas Naujalis*. Kaunas: Šviesa, 1989.
- Narbutienė, Ona. *Muzikinis Kaunas 1920–1940* [Musical Kaunas in 1920–1940]. Kaunas: Šviesa, 1992.
- Narbutienė, Ona. *Kazimieras Viktoras Banaitis*. Vilnius: Baltos lankos, 1996.
- Narbutienė, Ona. “The Fate and Spread of Vytautas Bacevičius’s Artistic Vision.” In *Vytautas Bacevičius in Context*, edited by Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva, 21–30. Vilnius: Lithuanian Composers’ Union, 2009.
- Petrauskaitė, Danutė. *Klaipėdos muzikos mokykla 1923–1939* [Klaipėda School of Music in 1923–1939]. Klaipėda: Mažosios Lietuvos fondas, 1998.
- Petrauskaitė, Danutė. “Klaipėdos muzikos mokykla” [Klaipėda School of Music]. In *Lietuvos muzikos istorija II: Nepriklausomybės metai 1918–1940*, edited by A. J. Ambrazas, 255–267. Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2009.
- Stanevičiūtė, Rūta. “Introduction.” In *Vytautas Bacevičius in Context*, edited by Rūta Stanevičiūtė and Veronika Janatjeva, 9–17. Vilnius: Lithuanian Composers’ Union, 2009.

The development
of post-secondary and higher
music education between
the two world wars
in Slovenia

*Razvoj višjega in visokega
glasbenega šolstva med obema
svetovnima vojnama
na Slovenskem*



The Establishment of the Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana in the Context of the Construction of Central National Musical Institutions^{*}

Jernej Weiss

Univerza v Ljubljani / Univerza v Mariboru

University of Ljubljana / University of Maribor

At the turn of the century and up until the beginning of the First World War, the musical pulse of Ljubljana was beating stronger than ever. The unique rivalry between its two competing musical institutions resulted in new achievements, and the circumstances of that time allowed them both to shine in their own way: the Glasbena Matica music society excelled principally in the choral field, while the *Philharmonische Gesellschaft* (Philharmonic Society), established in 1794, led the way in the performance of chamber and symphonic music.¹ However, the conflicts and increasingly apparent divisions between the two key political perspectives in Slovenia, the liberals and the clericalists, had already begun to interfere in the lives of these two cultural institutions in the years leading up to the Great War and were to have fateful consequences in 1913.

Various scandals on the clericalist side, which the liberals made very good use of, appear to have prompted the conservatives to take their revenge on the “liberal institutions”, which needed the support of the provincial government, where the conservatives had a majority. As a result, they withdrew their support from the Glasbena Matica, having already done the same to the Slovenian Philharmonic and the Slovene theatre company at the Provincial Theatre. Despite emphasising that the management

^{*} This article is a part of the research project nr. J6-8261, financed by the Slovenian Research Agency from the state budget.

¹ Darja Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 267.

of cultural institutions should be a cultural rather than political issue for all Slovenes, the Provincial Council maintained its views.²

The result was devastating: the Slovenian Philharmonic (which under the leadership of Václav Talich had notched up several enviable artistic achievements from 1908 to 1912) was no more, the Slovene theatre and opera companies based at the Provincial Theatre ceased their activities, and the most important music periodical *Novi akordi* (“New Chords”), the final issues of which had begun dealing with certain critical concerns regarding Slovene music, ceased publication. Its Vienna editor Gojmir Krek stood out against the “rotten circumstances” in Slovene cultural policy.

The Glasbena Matica music society in Ljubljana managed to survive and strove to follow a non-party policy, but neither side was happy with this.⁴ Negative views regarding the Glasbena Matica are also evident from numerous newspaper reports of the time. Ivan Štefe, a journalist at *Slovenec* (“The Slovene”), then the leading newspaper of political Catholicism in Slovenia, wrote these harsh words: “*Although we will not attack the Glasbena Matica outright, our ultimate aim is to destroy it.*”⁵

Such a position against the main sponsor of the majority of Slovene music societies naturally could not have had a favourable impact on the growth and development of Slovene musical culture. It may therefore be said that the Slovenes were their own worst enemy as far as pre-war musical culture was concerned, since discord, factionalism and mutual opposition were what caused the most damage to musical development and the progress of Slovenia’s burgeoning music culture.

The venerable Philharmonic Society in Ljubljana faced no such problems, at least not to an extent that would seriously jeopardise its normal functioning. Despite the impending war, its membership continued to grow,⁶ and Philharmonic concerts were conducted more or less undisturbed. In this regard, the testimony of a German living in Celje, Fritz

2 Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 406.

3 Gojmir Krek, “Dostavek uredništva,” *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 13, no. 1 (1914): 23.

4 Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, 2015), 85–92.

5 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 406.

6 As an example, nearly the entire officers’ choir of the 27th Infantry Regiment in Ljubljana joined the Ljubljana Philharmonic Society. Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 408.

Zangger, is worthy of note; Zangger wrote that “*the social and cultural life of Ljubljana before the First World War was at an enviable level.*”⁷ He even believed that no other similar-sized city in the Monarchy could compare with Ljubljana in this regard, which appears somewhat exaggerated given the vibrant cultural life of some of the other cities in the Austro-Hungarian Monarchy.

The work of the Philharmonic Society, which alongside the German theatre company at the Provincial Theatre was still the principal music institution in Slovenia, was influenced more heavily by certain management-related changes, as the conclusion of the 1911/12 season saw the long-serving music director of the Philharmonic Society, Josef Zöhrer, announce his retirement. The leadership was now assumed by the elderly concertmaster Hans Gerstner,⁸ who from the autumn of 1914 to late June 1919 was responsible for virtually everything connected with the work of the Philharmonic Society in Ljubljana.⁹

All the more evident and, for the many musicians from the German cultural milieu then working in Slovenia, all the more painful, was the rupture in the music scene that followed the First World War, when the *Philharmonische Gesellschaft* saw its status utterly reduced, paving the way for its eventual incorporation into the Glasbena Matica as the *Filharmonično društvo* on 19 July 1921 (although it was not formally abolished until 1945).¹⁰ The main Philharmonic Hall, the *Tonhalle*, shared the ignominious fate of its erstwhile administrator. In the immediate post-war years it was used as storage premises, while in 1923 it was taken over by the Kino Matica cinema company. The magnificent past of the Philharmonic Society was thus cast onto the scrapheap of history practically overnight. An attempt to take over the supremely important role it had hitherto played in musical culture in Slovenia was made by the Glasbena Matica, which henceforth had an almost complete monopoly.

7 Fritz Zangger, *Das ewige feuer im fernen Land: Ein deutsches Heimatbuch aus dem Südsten* (Celje: Druckerei u. Verlags AG, 1937), 98.

8 In a typescript dated as early as 20 October 1910, the management asked Gerstner to take over responsibility for the philharmonic orchestras, a task that was said to be of great artistic and national importance. *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach*, 20 October 1910, Ljubljana, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

9 Jernej Weiss, “Even Amidst the Clash of Conflict, the Sweet Sounds of the Muses did not Fade Away Completely: The Concert Life of the Philharmonic Society in Ljubljana in the Period of its Last Music Director Hans Gerstner,” *Muzikološki zbornik* 53, no. 2 (2017): 149–171.

10 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 443.

The situation at the (German) Provincial Theatre in Ljubljana was even more complex. With the opening in the autumn of 1911 of the new German theatre dedicated to the Emperor Franz Joseph (henceforth known as the *Deutsches Theater*), the German theatre company at the Provincial Theatre realised its long-cherished ambition of wresting itself from the grip of its Slovene counterpart, which was increasingly limiting its activity and gradually driving it out of its original home. Previously both companies had been housed at the same location – the Provincial Theatre – where they shared “performance days”.¹¹ Thus in the 1911/12 season, both Germans and Slovenes achieved their long-held desire to have their own theatre, although this did not guarantee the survival of either company. While the predominantly liberally oriented Slovene management faced the aforementioned internal political pressures, the Germans found themselves losing out in an increasingly Slovene Ljubljana¹² that was too small to sustain two theatrical institutions. In turn, these factors led to the closure of both theatres, which had shaped the musical and dramatic image of the capital for two decades prior to the First World War.

Nationalisation of music institutions after the First World War

Like other cultural institutions in the capital, the musical sphere was characterised in the post-war years by two simultaneous processes: the nationalisation and Slovenisation of formerly “German” musical institutions. The newly founded Education and Religious Worship Commission (*Poverjenišvo za uk in bogočastje*) of the National Government (later the Provincial Government for Slovenia), headed by Karel Verstovšek operated a rather restrictive cultural policy with regard to German cultural institutions.¹³ During the period in which it operated, from October 1918 to November 1921, it introduced radical changes both in education and in the cultural sphere, which also affected the functioning of individual musical institutions in Slovenia.¹⁴

11 Špela Lah, “Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914,” *Muzikološki zbornik* 46, no. 2 (2010): 97.

12 Dragan Matić, *Nemci v Ljubljani: 1861–1918* (Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002): 433.

13 Aleš Gabrič, “Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov,” *Studia musicologica Labacensia* 3 (2019): 279.

14 Ervin Dolenc, “Karel Verstovšek kot poverjenik za uk in bogočastje v narodni in deželni

Opera of the National Theatre in Ljubljana

While the operatic muses had remained silent in Ljubljana during the First World War, on 6 April 1918 – before the conflict had even ended – Ljubljana mayor Ivan Tavčar announced in the newspaper *Slovenski narod* (“The Slovene Nation”), under the bombastic headline “Slovenes!”, that “a consortium has been established for the purpose of reviving the Slovene theatre in Ljubljana and creating a solid financial basis for it.”¹⁵ A board of directors was appointed, consisting of representatives of politics and capital. The consortium was headed by the wholesale merchant Alojzij Lilleg and a theatrical council, which included some leading representatives of the Slovene cultural community of that time: Anton Funtek, Matej Hubad, Fran Saleški Finžgar, Alojz Kraigher, Oton Župančič and Izidor Cankar. Undoubtedly the biggest contribution to the revival of the theatre came from Fran Govekar, who brought together the necessary technical staff, singers, orchestra, chorus and conductors. It was also thanks to his personal efforts that a Slovene opera and ballet company began its activity with the operetta *Les p'tites Michu* (The Little Michus) by André Messager on 21 November 1918.¹⁶

Like the first post-war play to be staged in the former *Deutsches Theater* – Josip Jurčič's *Tugomer*, whose performance in Ljubljana was prohibited in Austro-Hungarian times – the choice of Smetana's *The Bartered Bride* as the first post-war opera performance at the National Theatre Opera House in Ljubljana (on 3 December 1918) was no coincidence. Given the more than 50 performances of this work at the (Slovene) Provincial Theatre before the start of the First World War¹⁷, it could almost be characterised as Slovenia's second “national” opera. Like so many times before, the production illustrated the connection between the Slovene and Czech nations and was at the same time an acknowledgement of the fraternal assistance of Czech artists to the benefit of Slovene theatre.¹⁸ In this connection it should also be mentioned that Smetana's countryman Anton Foerster, who lived and worked in Slovenia, closely modelled his own opera *Gorenjski slavček* (The

vlati v Ljubljani 1918–1920,” *Časopis za zgodovino in narodopisje* 66, no. 2 (1995): 284–291.

15 Ivan Tavčar, “Slovenke in Slovenci!” *Slovenski narod* 51, no. 78 (6 April 1918): 1.

16 Dušan Moravec, ed., *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967), 204.

17 *Ibid.*, 181–201.

18 Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera and Univerza v Mariboru, 2012), 362–370.

Carniolan Nightingale) on *The Bartered Bride*, incorporating folk songs, a rural setting and, last but not least, the problems faced by emigrants.¹⁹

The day after the first performance, on 3 December 1918, an anonymous critic wrote in the newspaper *Slovenski narod* (“The Slovene Nation”) that with the staging of *The Bartered Bride* the “new Slovene opera theatre has celebrated its resurrection.”²⁰ The critic continued that after the initial successes at the new Provincial Theatre, Slovene opera “had been in decline, until present circumstances reduced it to a point where it appeared dead.”²¹ But this was now surely a thing of the past, for “yesterday we saw it again and it appeared virtually finer than in the finest period of its existence.”²²

Despite some promising reviews, the first season (1918/19) of the National Theatre Opera in Ljubljana did not yet bring the desired changes in terms of personnel, organisation and programme. Accordingly, the later nationalisation was welcomed by everyone, in particular by the opera company’s management and the staff of the theatre, who would no longer be so dependent on unreliable and rapidly changing conditions, nor as obliged to count on foreign members of the company as they had been to date. Following the nationalisation of the theatre, the theatre’s general manager Friderik Juvančič noted optimistically in the programme published on 5 August 1920, ahead of the 1920/21 season, that “*The personnel of the opera has been significantly augmented*”, and listed the names of the seven opera singers and two ballet dancers who had recently joined the company.²³

Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana

An even more decisive step towards the more sustainable realisation of musical activity in the capital was taken with the establishment of the Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana. This was the fruit of long years of efforts by Slovenes to raise the level of music education and professionalise musical life. These efforts were revived after the Great War by Matej Hubad, the concert director of the Glasbena Matica and later direc-

19 Jernej Weiss, “Med provincialno opereto in nacionalno opero Foersterjev Gorenjski slavček,” in *Musica et artes: ob osemdesetletnici Primoža Kureta*, ed. Jonatan Vinkler and Jernej Weiss (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Akademija za glasbo, Festival Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2015), 66–70.

20 Anon., “Narodno gledališče,” *Slovenski narod*, no. 288 (4 December 1918): 3.

21 Ibid.

22 Ibid.

23 Friderik Juvančič, “Sezona 1920–21,” *Gledališki list Narodnega gledališča* 1, no. 1 (1920–21): 14.

tor of the Conservatory. He believed that the numbers enrolled at the Glasbena Matica school and the existing teaching staff already met the necessary conditions to raise the school to a higher level, and began discussions to this end with the Provincial Government.

He also advocated in favour of the Conservatory through newspaper articles in which he tirelessly promoted the initiative. In an article entitled “The Yugoslav Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana” for the teachers’ newspaper *Učiteljski tovariš* (“The Teacher’s Companion”), he included the following among the various tasks of the nascent establishment:

*The Conservatory should be a cultural temple of the musical, operatic and dramatic arts. It should liberate, promote and sedulously cultivate its own Yugoslav musical culture to the highest pitch of perfection, thereby enabling it to compete with the other cultural nations of the world.*²⁴

In keeping with the new cultural and political reality, the adjective “Yugoslav” began to appear increasingly frequently alongside the adjective “Slovene”. In the same article, Hubad noted that the country had sufficient home-grown talent, but that the establishment of the Conservatory would satisfy one of the fundamental conditions for the more rapid progress not only of Slovene but of pan-Yugoslav musical culture. This would raise music education to a higher level capable of satisfying the new state’s needs with regard to the development of musical creativity.²⁵

On 21 May 1919 it became apparent that Hubad’s ideas had fallen on fertile ground. On that day, the board of the Glasbena Matica decided that the society would begin to offer teaching at the pre-conservatory level. At the same time, it was decided that the music school attached to the Philharmonic Society would be incorporated into the Glasbena Matica’s own music school. In mid-September that same year, the dates of entrance examinations in piano, violin, singing, harmony and counterpoint, and drama were announced in *Slovenski narod*.²⁶ At the next meeting of the board, Hubad was able to report that – even before the end of the deadline for admissions – the number of candidates wishing to enrol had increased so much that there were not enough teachers for the just under 200 piano

24 Matej Hubad, “Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani,” *Učiteljski tovariš* 59, no. 35 (27 August 1919): 1.

25 Ibid.

26 “Konservatorij ‘Glasbene Matice,” *Slovenski narod* 52, no. 214 (14 September 1919): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9RCZI5KT>.

and violin students. In the 1919/20 academic year, a total of more than 1,000 students enrolled at the Glasbena Matica school, which henceforth consisted of a four-year preliminary or lower level, an intermediate level and a three-year higher level.²⁷ Students wishing to study music on an amateur basis enrolled at the music school of the Glasbena Matica, while those enrolling at the Conservatory for the most part wished to pursue music professionally.

Initial enrolment at all three levels thus immediately exceeded even the most optimistic predictions, but less attention was paid to the provision of the necessary financial resources for the functioning of the Conservatory. To begin with, the Glasbena Matica received practically no help from the state to sustain the existence of the Conservatory. The only support came from the Provincial Government for Slovenia, although the sum of 20,000 krona provided by the latter²⁸ was largely symbolic.

Efforts to settle the status of the Conservatory on a more permanent footing yielded more significant results on 5 January 1920, when the Education and Religious Worship Commission, at that time the principal state body in the field of culture, granted the Conservatory the right to issue state-approved certificates.²⁹ As a result, the Glasbena Matica became the de facto principal organiser of music education, not only in Ljubljana but in the whole of Slovenia.

The growing number of students and teachers, combined with the expanding curriculum, naturally led to an increase in the Conservatory's operating costs. The undeniable importance of the subsequent nationalisation for the Conservatory's functioning and, indeed, survival is shown by the figures for 1921. At that time the institution already had almost 50 teachers on its payroll – full-time professors, full-time and part-time teachers, honorary professors and supply teachers, most of whom taught at all three levels, although a few taught at only one level. The Conservatory's annual operating costs already exceeded one million krona, with just under 700,000 krona covered by fees. Until nationalisation, the Conservatory's budget thus showed a shortfall of around 300,000 krona, which had to be made

27 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 167.

28 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II: od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995): 22.

29 "Podelitev pravice javnosti," *Uradni list deželne vlade za Slovenijo* II, no. 7 (16 January 1920): 30, https://www.sistory.si/cdn/publikacije/1-1000/210/Uradni_list_SHS_1920.pdf.



Picture 1: Teaching staff of the Glasbena Matica music school and the State Conservatory in 1932 (National and University Library, Music Collection, Glasbena Matica archives, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SO91QWOY,3>).

up from other sources.³⁰ The state gradually took over a larger share of the Conservatory's funding. It was renamed the State Conservatory in 1926, following nationalisation, and beginning in the 1926/27 academic year was funded entirely by the state.

That the initial financial situation of the Conservatory was anything but favourable is also evident from the fact that in its first years of operation the management could only afford to regularise a few of its full-time teaching positions. Hubad was appointed director and was allowed to choose his own closest collaborators. Two other professorial appointees besides Hubad (who taught singing) were Janko Ravnik (piano) and Josip Vedral (violin and chamber music). Over the following years Jan Šlais (violin), Julij Betetto (singing), Dana Kobler (piano) and Karel Jeraj (violin) joined the full-time staff of the Conservatory. Karel Jeraj – like Julij Betetto – had an impressive international career behind him, including a period as concertmaster of the State Opera Orchestra in Vienna, where in 1900 he played under the direction of Gustav Mahler.

As well as Hubad (middle of the front row, seated), the photograph shows the most important Slovene musicians of the interwar period, including Janko Ravnik, considered the father of Slovene piano teaching

30 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 24–25.

(back row, first from the right) and Slavko Osterc (middle row, first from the right). On Osterc's right is Emerik Beran, Osterc's first teacher, now quite elderly, whom Hubad had invited to the Conservatory in 1927 to teach cello. Even before this, Hubad regularly consulted Beran on questions related to teaching. Beran was one of the most experienced teachers at the Conservatory. Two of his cello syllabuses from this period have been preserved. These were based on the existing syllabus of the men's teacher training college in Maribor (*Državno moško učiteljsiše v Mariboru*, formerly the k. k. *Lehrerbildungsanstalt Marburg*), where he had taught previously.³¹ This syllabus was, in turn, modelled on those of the Organ School in Brno, where Beran himself had trained, a circumstance which demonstrates how the pedagogical models adopted in Ljubljana did not originate exclusively in the conservatories of Prague and Vienna. In addition to teaching cello (like the other teachers, he was required to teach 20 hours a week and, in the event of an insufficient number of hours of cello lessons, to teach piano as well), Beran shared responsibility for ensemble rehearsals at the State Conservatory with Jan Šlais. He was frequently disappointed at the standard of the Conservatory's students and admonished them that under Leoš Janáček in Brno they would not have passed the year.³²

The relatively low standard of students in the first years of the Conservatory's operation may to a certain extent be linked to the lack of adequately qualified teachers. It appears that Hubad devoted the majority of his time to seeking suitable staff across the whole of the new state. In the immediate post-war years he also made several visits to the conservatories in Zagreb and Prague. A vivid picture of the modest pedagogical conditions in the first post-war years is provided in an autobiographical account by Vida Jeraj-Hribar, the daughter of the already mentioned Karel Jeraj, later a teacher at the Ljubljana Conservatory and the founder of the Glasbena Matica Orchestral Society (*Orkestralno društvo Glasbene matice*). In 1919, having studied the violin at the Vienna Conservatory for two years, Jeraj-Hribar decided to continue her studies in Ljubljana. Recalling this time in later years, she wrote:

31 Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan* (Maribor: Litera, 2008): 65.

32 *Ibid.*, 67.

*I suffered, because studies in my homeland were not to Viennese standards. The complementary subjects were fit for dilettantes. Requirements were minimal.*³³

Given the considerable number of violin and piano students, the time available for individual lessons was initially limited to just three 20-minute sessions per week, which was far from adequate for good-quality work. Despite criticisms of this type, which draw attention to certain inadequacies in the initial teaching provided by the Conservatory, it should nevertheless be pointed out that requirements differed and that in any case they were always dependent on the individual teacher. Emerik Beran, for example, frequently offered extra lessons to his most gifted students – such as Oton Bajde and Bogo Leskovic – and in this way succeeded in training a large number of first-class cellists.

The late 1920s was also the period in which the first public criticism of the work of the Conservatory began to be heard. The harshest critic of some of the perceived inadequacies was the art historian and critic Stanko Vurnik, writing in the monthly *Dom in svet* (“Home and World”). He advocated the modernisation of the Conservatory and a thorough overhaul of its curriculum, teaching methods and teaching material that would enable a development from “artisanal” skills to the training of “*musical intelligence in the higher sense of artistic education.*” In his view: “*The Conservatory should train young composers of modern orientation and thought!*” Vurnik also frequently addressed questions of musical aesthetics and observed that “*the Croats are already ahead of us*”.³⁴ The Glasbena Matica did not expect such words, which caused considerable indignation and sparked a well-known newspaper controversy between the composer and Conservatory professor Lucijan Marija Škerjanc and Vurnik, who was joined by the composer Vilko Ukmar and France Marolt, the director of the University’s Academic Choir. In the end the Glasbena Matica’s prime mover Anton Lajovic intervened with a conciliatory piece in *Jutro* (“Morning”).³⁵

Vurnik reproached the Conservatory’s management with the fact that students were insufficiently prepared for their end-of-year performances,

33 Vida Jeraj-Hribar, *Večerna sonata. Spomini z Dunaja, Pariza in Ljubljane 1902–1903*, as told to Marijan Kovačević (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992), 58–59.

34 Stanko Vurnik, “Glasba: Slovensko glasbeno življenje l. 1928,” *Dom in svet* 42, no. 1–2 (1929): 63–64.

35 Anton Lajovic, “Kulturni pregled: Naša glasbena kritika.” *Jutro* 10, no. 155 (6 July 1929): 6.

that the same compositions were constantly repeated and that the teaching material was out of date. It appears that criticisms of this kind prompted a far-reaching overhaul of teaching at the Conservatory a few years later, when Julij Betetto took over as director in 1933 and called on his teachers to make changes.³⁶

Up to this time the institution had mainly focused on singing (solo and choral), while instrumental lessons were centred above all on piano and violin. The reports of the Glasbena Matica on the work of the Conservatory show that, despite the efforts of the board to teach the widest possible range of instruments and thus boost orchestral playing, by far the greatest interest was in learning the piano; there was practically no interest in woodwind, brass and percussion. On the other hand, the range of compulsory theoretical subjects (counterpoint, harmony, musical form, instrumentation, history of music, aesthetics of music, ensemble rehearsals, etc.) was conceived relatively broadly, to enable students to acquire the widest possible musical education. After nationalisation, the higher level course at the Conservatory consisted of four years (previously three), while the composition and conducting department offered a five-year course. Teaching at the high level also included piano, violin, cello and (solo) singing.³⁷

Vurnik's criticism was unquestionably also directed at the fact that the Conservatory did not offer master's level courses. This meant that until the founding of the Academy of Music, Conservatory students were obliged to leave the country in order to continue their training at the master's level. Almost all of Osterc's composition students, for example, pursued master's studies at the State Conservatory in Prague.

As early as the mid-1920s, then, Vurnik was advocating the introduction of the highest standards in music teaching, performance and composition at the Conservatory – something that had not previously been possible for financial, staffing and other material reasons. Although in many ways justified, Vurnik's comparisons with the courses offered by some of the most important institutions of higher musical education, boasting a tradition dating back more than a century, appear to be somewhat premature. It was only with the establishment of the Music Academy (*Glasbena akademija*) in 1939 – unlike the Conservatory, the new Academy had university college status – and even more so after the end of the Sec-

36 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 172.

37 *Ibid.*, 169.

ond World War, that conditions for music-making in Slovenia had matured to the extent that Vurnik's lofty aesthetic demands could begin to be met and it gradually became possible to train instrumental virtuosi and composers.

Be that as it may, the establishing of the Conservatory already represented the first significant contact with contemporary achievements in other countries at the higher level of music education. Despite the modest conditions in which it operated, the Conservatory achieved significant and indeed enviable successes in some fields (such as Janko Ravnik's piano class, Jan Šlais's violin class or Julij Betetto's vocal class). Up until the Second World War, it was the only arts education institution in Slovenia to award state-approved diplomas, since plans to establish similar schools for the theatre and fine arts were not realised until after the war.

Nationalisation meant the first major turning point in the work of the Conservatory. If at the start of the 1920s the composer and critic Marij Kogoj, despite his belief in an eventual "victory", could only hope that nationalisation would soon bring the fresh wind needed to boost Slovene musical culture,³⁸ a few years later his successor as critic at *Dom in svet*, Stanko Vurnik, was already offering a critical assessment of all aspects of the work of the Conservatory and a number of other musical institutions. Which meant that the previously burning question of the survival of individual musical institutions in Slovenia had been satisfactorily resolved at this time and had become more or less irrelevant.

In the years immediately after the Great War, Ljubljana gained several long-awaited professional cultural and academic institutions of key national importance, including a university, a national theatre and a conservatory of music. Yet it was only the later nationalisation, that enabled Slovene musical culture to make gradual progress in the direction of the professionalisation and specialisation of musical activity, since with it conditions were finally met for the long-term work of some of the most important Slovene musical institutions.

38 Kogoj concluded his critical review of the work of the National Theatre Opera in Ljubljana in *Dom in svet* with the words:

"The younger generation awaits a solution to the question of nationalisation with perfect tranquillity, relying as it does on its capacity for work and the impulsiveness of its movement, and firmly convinced that its position is destined to be victorious."

Marij Kogoj, "Opera v prvi polovici sezone 1919/20," *Dom in svet* 33, no. 3/4 (1920): 98, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-8OoVSB2F>.

Bibliography

- Anon. "Konservatorij 'Glasbene Matice,'" *Slovenski narod* 52, no. 214 (14 September 1919): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-9RCZI5KT>.
- Anon. "Narodno gledališče." *Slovenski narod*, no. 288 (4 December 1918): 3.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II: od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matiča do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, 2015.
- Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach*, 20 October 1910, Ljubljana, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.
- Dolenc, Ervin. "Karel Verstovšek kot poverjenik za uk in bogočastje v narodni in deželni vladi v Ljubljani 1918–1920." *Časopis za zgodovino in narodopisje* 66, no. 2 (1995): 284–291.
- Gabrič, Aleš. "Ustanovitev Opere Narodnega gledališča v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih kulturnih ustanov." *Studia musicologica Labacensia* 3 (2019): 275–287.
- Hubad, Matej. "Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani." *Učiteljski tovariš* 59, no. 35 (27 August 1919): 1.
- Jeraj-Hribar, Vida. *Večerna sonata. Spomini z Dunaja, Pariza in Ljubljane 1902–1903*, po pripovedovanju zapisal Marijan Kovačevič. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.
- Juvančič, Friderik. "Sezona 1920–21." *Gledališki list Narodnega gledališča* 1, no. 1 (1920–21): 12–14.
- Kogoj, Marij. "Opera v prvi polovici sezone 1919/20." *Dom in svet* 33, no. 3/4 (1920): 97–98. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-8OoVSB2F>.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1848–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Krek, Gojmir. "Dostavek uredništva." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 13, no. 1 (1914): 23.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- Lah, Špela. "Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914." *Muzikološki zbornik* 46, no. 2 (2010): 95–108.
- Lajovic, Anton. "Kulturni pregled: Naša glasbena kritika." *Jutro* 10, no. 155 (6 July 1929): 6.
- Matić, Dragan. *Nemci v Ljubljani: 1861–1918*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 2002.

- Moravec, Dušan, ed. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967.
- “Podelitev pravice javnosti.” *Uradni list deželne vlade za Slovenijo* II, no. 7 (16 January 1920): 30. https://www.sistory.si/cdn/publikacije/1-1000/210/Uradni_list_SHS_1920.pdf.
- Tavčar, Ivan. “Slovenke in Slovenci!” *Slovenski narod* 51, no. 78 (6 April 1918): 1.
- Vurnik, Stanko. “Glasba: Slovensko glasbeno življenje l. 1928.” *Dom in svet* 42, no. 1–2 (1929): 63–64.
- Weiss, Jernej. *Emerik Beran (1868–1940): samotni svetovljan*. Maribor: Litera, 2008.
- Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera and Univerza v Mariboru, 2012.
- Weiss, Jernej. “Med provincialno opereto in nacionalno opero Foersterjev Gorenjski slavček.” In *Musica et artes: ob osemdesetletnici Primoža Kureta*, edited by Jonatan Vinkler and Jernej Weiss, 59–75. Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Akademija za glasbo, Festival Ljubljana, Slovenska filharmonija, 2015.
- Weiss, Jernej. “Even Amidst the Clash of Conflict, the Sweet Sounds of the Muses did not Fade Away Completely: The Concert Life of the Philharmonic Society in Ljubljana in the Period of its Last Music Director Hans Gerstner.” *Muzikološki zbornik* 53, no. 2 (2017): 149–171.
- Zangger, Fritz. *Das ewige feuer im fernen Land: Ein deutsches Heimatbuch aus dem Südosten*. Celje: Druckerei u. Verlags AG, 1937.



Trst, Gorica in Istra: glasbena prepletanja

Luisa Antoni
Samostojna raziskovalka
Independent researcher

Po letu 1848, ko je večji del monarhije zajel izrazit val nacionalnega preporoda, so se v večjih mestih avstro-ogrske monarhije začela ustanavljati številna društva (kulturna, gledališka, zborovska, športna in umetniška), ki so bila del političnega in nacionalnega boja za obstoj in so se borila za uveljavljanje nacionalnih pravic. Trst, Gorica in Koper niso izvzeti iz tega nacionalnega vrvenja. Vsaka nacionalna skupina se je, po eni strani, primerjala s sosedom in je, po drugi, zatrjevala in utrjevala svojo različnost od matične domovine. V teh krajih se je italijansko govoreči Tržačan pomembno razlikoval od Italijana iz italijanske kraljevine (Tržačani so malce zaničevalno imenovali Italijane *regnicoli*, tj. tisti, ki so prihajali iz Regno d'Italia), Slovenec od Kranjca in Nemec od Avstrijca ali Nemca. Ob rednih vajah in sestankih so ta društva, ki so delovala predvsem v mestih, propagandno prirejala razne pobude, kot so bili koncerti, plesi in gledališke igre. V tem valu nacionalnega preporoda je imela glasba pomembno vlogo, ker je združevala posameznike, tako socialno kot ideološko. Tako živahno dogajanje je dalo zagon za ustanovitev ter razvojno povečanje javnih in zasebnih glasbenih ustanov.

S tem člankom želimo zajeti ves primorski prostor od Gorice in nje-nega zaledja do Trsta, Kopra, Pirana, Izole in deloma Istre (ta je še najmanj raziskana) in poskusiti oblikovati ali vsaj začeti širši pogled na prepletano dogajanje. Na tem območju je pouk do leta 1918 potekal v treh jezikih: v nemščini (tj. uradni državni jezik), italijanščini in slovenščini. Zadnja dva

jezika sta bila za nemško govorečo vlado medsebojno enakovredna (kot ne-uradna jezika). Po prvi svetovni vojni pa se je na tem območju zaradi političnih razmerij uveljavljala predvsem italijanščina. Preplet kultur je vsekar ustvaril izjemno bogato iskrivo vzdušje: vsaka skupina se je hotela pred drugimi predstavljati v najboljši luči. Pravi izraz za tako dogajanje je civilno tekmovanje.

Glasbeno šolanje

Glasbeno šolanje je bilo možno v javnih in zasebnih šolskih institucijah. V Trstu in Kopru so delovale številne glasbene ustanove, ki so omogočale, da so šolarji pridobili osnovno glasbeno izobrazbo. Ker je bil Trst največje avstro-ogrsko pristanišče, je bila ponudba glasbenih šol na Tržaškem najbogatejša. Glasba je bila običajno del predmetnika državnih srednješolskih ustanov in pomemben del tako gimnazijskega kot učiteljskega študija. Na srednjih šolah so poučevali teoretične predmete, inštrumente in petje. Kdor je želel doseči srednješolsko stopnjo, je imel možnost, da se vpiše na dve ustanovi: na učiteljski, kjer so se šolali bodoči učitelji, ali na gimnazijo.

Glasbeno šolanje na javnih institucijah

Na Primorskem so delovale štiri javne šole, ki so imele v svojem predmetniku glasbo, in sicer:

1. gimnazija v Kopru,
2. gimnazija v Pazinu,
3. moško italijansko in slovansko učiteljskišče v Kopru,
4. goriško žensko učiteljskišče.

Iz podatkov je razvidno, da so na koprski gimnaziji, ki so jo ustanovili leta 1814, poučevali glasbo, in sicer petje in violino (od leta 1838). Koprška gimnazija je bila na začetku italijansko-latinska (*Coesareum Regium Gymnasium*) in se je leta 1819 spremenila v latinsko-nemško, po nekajletnem premoru zaradi premajhnega števila vpisanih so jo meščani z lastnimi sredstvi znova odprli (*Ginnasio Civico Justinopolitano*) in leta 1852 je finančno breme šole prevzela država, pod pogojem, da se obdrži nemški jezik kot obvezni predmet. Ta šola je dala najvidnejše predstavnike istrske kulture in v njej so se šolali predvsem italijanski istrski domoljubi.

Vlasta Beltram v besedilu, ki je spremljalo katalog o glasbenem življenju slovenskih obalnih mest ob razstavi glasbil, navaja imena učiteljev

glasbe na italijanski koprski gimnaziji, ti so bili Francesco Petronio (1863–1874), Giuseppe Czastka (1874–1883), Stefano Persoglia (1877–1878), Carlo Fuchs (1886), Giorgio Giorgieri (1891–1893), Antonio Decleva (1895–1897), Giovanni Luigi Sokoll (1897–1909), Roberto Catolla (1909–1910), Marcello Bombig (1913–1914) in Francesco Saverio de Tevini (1914–1919). Zanimiva je ugotovitev, da so nekatera imena navedena tudi v tržaški zgodovini glasbe, vsi pa so sočasno poučevali tudi na koprskem učiteljišču. Po letu 1919 v gimnazijskem predmetniku ni bilo več pouka glasbe.¹

V Pazinu so nemško gimnazijo ustanovili leta 1836, leta 1873 je prerasla v *Staats-Obergymnasium zu Mitterburg*, leta 1899 pa so odprli hrvaški oddelek. To je izzvalo protest italijanskih predstavnikov, zato so istega leta ustanovili še italijansko gimnazijo. Njen prvi ravnatelj je bil oče Luigija Dallapiccole Pio, ki je bil profesor latinščine in grščine.² Pred razpadom Avstro-Ogrske so pazinsko gimnazijo zaprli in Dallapiccolovo družino deportirali v Gradec, ker so očeta sumili italijanskega iredentizma.

Na pazinski hrvaški gimnaziji, kjer so se šolali slovenski in hrvaški dijaki (med njimi tudi Danilo Švara), je bil pouk glasbe obvezni predmet. To potrjuje Saša Šantel, ki je na koprskem učiteljišču delal eno leto, zatem pa odšel na gimnazijo v Pazin in tam poučeval kar enajst let, do leta 1918. Njegova predmeta sta bila risanje in glasba. Takole se Šantel spominja svoje pazinske izkušnje:

Med višjegimnazijci sem izbral najboljše pevce, s katerimi smo peli moške zборе. Za cerkveno petje sem pa sestavil deški mešani zbor, ki se mi je posebno priljubil, vendar sem zanj moral prirediti ili komponirati vse komade sam.³

Na učiteljiščih so se šolali bodoči učitelji, ki so imeli skupaj z duhovništvom pomemben delež pri utrjevanju narodne zavesti. Učiteljišča so se ustanovljala po letu 1869 ob reorganizaciji avstro-ogrskega šolstva. Po letu 1882 je nova okrožnica še dodatno podkrepila prisotnost glasbe v šolskem kurikulumu. Podatke imamo o učiteljiščih v Ljubljani, Mariboru, Celovcu, Trstu, Kopru in Gorici. V Trstu je med letoma 1864 in 1875 delovalo italijansko moško učiteljišče, italijansko žensko učiteljišče je bilo aktivno med letoma 1872 in 1881, v Gorici so leta 1870 ustanovili dvojezično učiteljišče

1 Vlasta Beltram, *Musica Maestro! Glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih v 19. in 20. stoletju* (Koper: Pokrajinski muzej Koper, 2008), 37.

2 Mario Ruffini, *L'opera di Luigi Dallapiccola* (Milano: Suvini Zerboni, 1999), 25.

3 Saša Šantel, »Med barvami in glasbo«, v: Avgusta Šantel st., Avgusta Šantel ml., Saša Šantel, *Življenje v lepi sobi* (Ljubljana: Nova revija, 2006), 202.

(italijansko-nemško in slovensko-nemško), leta 1875 pa so ga spremenili v izključno žensko učiteljišče. V Kopru je leta 1872 nastalo italijansko moško učiteljišče, leta 1875 pa je dobilo še slovenski in hrvaški oddelek. Z odlokom leta 1875 so moški slovenski učiteljišči prenesli iz Trsta in Gorice v Koper, kjer je bilo odslej edino moško učiteljišče za celotno avstrijsko Primorje. Leta 1907 so hrvaški del izselili v Kastav, slovenski del pa je bil leta 1909 premeščen v Gorico, kjer je tako postalo edino učiteljišče za slovenske bodoče učitelje. Premestitev koprskega oddelka v Gorico je bila posledica tritedenske dijaške stavke, v kateri sta imela levji delež Ivan Grbec in Srečko Kumar.⁴ Takole se dogajanja spominja Josip Ribičič:

Avstrijska oblast je varovala red in varčevala s priznavanjem nacionalnih pravic. Na ti šoli, kjer so bili slovenski fantje močni zaradi številčne večine, italijanski pa zaradi italijanskega značaja Kopra samega, so se prepletala trenja med študenti različne narodnosti, trenja med študenti in oblastjo dvoglavega orla, končno pa so v zavest dijakov zadobivala jasne obrise tudi socialna trenja in narodnobuditeljske ideje, ki so iz bližnjega Trsta oplajale tudi koprsko obalo.⁵

Iz Ribičičevega pričevanja izvemo, da je prav gotovo mali, mehki in sanjavi Grbec leta 1908 zasnoval in organiziral stavko dijakov z zahtevo po pouku v materinščini in vodil odposlanstvo dijakov k ravnatelju, da mu izroči spomenico in napove stavko, ter je bil med tistimi, ki so šli v Trst k dr. Rybažu in dr. Vilfanu iskat za koprške dijake politično podporo in zaslombo *Edinosti*.

Na koprskem učiteljišču je glasbeni pouk vključeval petje, igranje orgel, klavirja in violine, učni jezik za te predmete je bila nemščina, ki je bila tudi uradni jezik učiteljišča. Glasbo so poučevali profesorji, ki so učili tudi na gimnaziji. Ob državnih praznikih so učiteljiščniki pripravljali kulturno-glasbene programe. Na koprskem učiteljišču se je na slovenskem oddelku izšolalo več kot 400 dijakov, nekateri med njimi so se izključno posvetili glasbi: Ivan Kiferle (1856–1943), Hrabroslav Volarič (1863–1895), Ivan Kuret (1863–1914), Alojz Šonc (1872–1957), Rihard Orel (1881–1966), Franc Venturini (1882–1952), Srečko Kumar (1888–1954), Ivan Grbec (1889–1966) in Adolf Gröbming (1891–1969).

4 O dogajanju piše v članku: »Glasbeniki s koprskega učiteljišča«, v *Cesarsko-kraljevo možko učiteljišče v Kopru: 1875–1909: Slovenski oddelek*, ur. Mirjana Kontestabile Rovis, Jasna Čebren (Koper: Pokrajinski muzej, 2010), 64–71.

5 Josip Ribičič, *Moja mlada leta* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1965), 201.

Društva in zasebno glasbeno šolanje

Zasebno glasbeno šolanje je zacvetelo predvsem na razširjeni podlagi družbenega delovanja, saj so amaterji začutili potrebo po profesionalizaciji glasbene ponudbe. Sledi pregled po krajih, ki je le prvi korak za bolj poglobljene raziskave.

Na Koprskem: leta 1851 je Luigi Gravisi napisal članek *Proposta di un regolamento per gli istituti di musica di Capodistria (Predlog pravil za glasbene ustanove v Kopru)*, ki je marca in maja 1851 izšel v časopisu *Il popolano dell'Istria*. V njem Gravisi ugotavlja, da obstaja združenje amaterskih glasbenikov, vendar je ta skupina bolj primerna za nastopanje na prostem. Meni še, da je treba ustanoviti javno glasbeno ustanovo, ki bo poskrbela za potrebe mesta. Predlaga pravilnik in ustanovitev *Filharmonične družbe*, ki bi nadzorovala glasbeno šolsko delovanje. Oblikovali bi se – pod filharmoničnim nadzorom – dve skupini: orkester in godba. V mapi, datirani 18. 4. 1853, je predlog pravil mestne glasbene šole. Pobudniški odbor (ki so ga sestavljali Giovanni de Manzini, Cristoforo Belli in Giovanni Genzo) je leta 1865 začel aktivnosti za ustanovitev družbe, statut pa je bil potrjen 21. 9. 1865. Učitelja glasbe so iskali z javnim razpisom in njegove zadolžitve so bile: skrbeti za glasbene priredbe, napisati vsaj tri avtorske skladbe na leto (za orkester, zbor in godbo) in kot organist spremljati na orglah praznične obrede. Imel je zadolžitve do filharmonične družbe (kot vodja orkestra in zbora), do občine (kot dirigent godbe) in cerkve (kot organist in dirigent pevskega zbora).

Od šestdesetih let so se v obalnih mestih ustanovljala filharmonična društva, poleg koprskega sta nastali še piranska *Società filarmonico-drammatica* (Filharmonična družba) in izolska *Società filarmonica »Alieto«* (Filharmonična družba Haliaetum). Leta 1906 so v Kopru ustanovili *Glazbeno društvo Zvezda v Kopru*, ki je vključevalo tako učiteljiščiike kot slovanske državne uslužbence in verjetno tudi tamburaško skupino. Med ustanovnimi člani je bil tudi Fran Gulič, violinist, ki se je šolal najprej pri Arturu Vramu v Trstu in nato pri Ševčíku v Pragi. Tako kot mnogim drugim mu je tržaška prefektura z dekretom leta 1930 ime poitalijančila v Franco Gulli in tako se je predstavljal vse do smrti leta 1973. Življenje in delo Frana Guliča (Franca Gullija) še danes ni raziskano, čeprav je bil kot glasbeni pedagog dejaven pred prvo svetovno vojno in po njej. Pred razpadom Avstro-Ogrske je bil član orkestra tržaške Glasbene matice, kar potrjuje fo-

tografija orkestra iz leta 1919 na strehi Narodnega doma.⁶ Po drugi svetovni vojni je obdržal italijanski priimek in je deloval izključno v italijanskih krogih.

Za nadaljevanje naše raziskave je zanimivo navesti seznam maestrov koprške filharmonične družbe do prve svetovne vojne: Giuseppe Czastka (1865–1874), Angelo Montanari (1874–1876), Pietro Bianchini (december 1876–november 1877), Gaetano Montanari (1877–1881?), Francesco Caretti (1883–1887), Giorgio Giorgieri (1888–marec 1893), Filippo Manara (1893–1900), Roberto Catolla (1902–1913?), Giuseppe Mariotti (april 1905–sredina 1912), Antonio Polento (1913–1915).⁷ Ta seznam bi bilo treba dodatno raziskati, saj se že na prvi pogled ugotavlja, da so nekateri od teh učiteljev glasbe sodelovali z različnimi glasbenimi ustanovami: tako na primer Giuseppe Czastka, ki je deloval na Goriškem, ali Filippo Manara in Roberto Catolla, ki sta bila po koprskem obdobju dejavna v Trstu.

Na Goriškem: tako kot v Kopru so se s podobnimi željami po profesionalizaciji glasbene ponudbe srečevali tudi v Gorici. Mestni veljaki so želeli usposobiti orkester, godbo in druge ansamble, da bi delovali v sklopu mesta.⁸ Leta 1823 so se predstavniki meščanstva zbrali in sestavili statut za *Società degli amici filarmonici* (Prijetelji Filharmonične družbe), na podlagi katerega so ustanovili glasbeno šolo, ki je delovala do leta 1830. Okrog leta 1835 je Antonio Gracco (1795–1881) začutil potrebo po novi glasbeni šoli, ki je kmalu propadla zaradi dolgov. Zatem je Čeh Procopio Frinta (1803–?) dal pobudo za ponovno ustanovitev mestne glasbene šole, ki je začela delovati 1. aprila 1842. Na njej sta poučevala Čeh Franz Xaver Kubik (1772–1848),⁹ ki je kot glavni učitelj deloval pod pokroviteljstvom grofov Attems, in Čeh Johann Schreiber (1801–1879) kot pomožni učitelj. Prisotnost čeških glasbenih učiteljev na Goriškem je bila zelo močna in je lahko predmet nadaljnjih raziskav.

6 Prim. Pavle Merkù, »Orkester Glasbene matice pred požigom Narodnega doma«, v *75 let Glasbene matice* (Trst: Glasbena matica, 1986), 45.

7 Seznam je objavljen v: Beltram, »Glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih v 19. in 20. stoletju«, 13. Naj opozorimo, da je pri imenu Catolle nastala napaka: ni Giuseppe, temveč Roberto.

8 Prim. Alessandro Arbo, *Musicisti di frontiera* (Gorica: Edizioni della Laguna, 1998), 93–99.

9 Njegovo ime je vpisano v več različicah: Kubick, Cubik, Chubick, Cubick. Po podatkih Cvetka Budkoviča je Kubik kot učitelj glasbe kandidiral na javni glasbeni šoli pri ljubljanski normalki. Prim. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 23.

Nekoliko pozneje kot glasbeno šolanje v italijanščini se je na Goriškem pokazala tudi potreba po šolanju v slovenščini. Pri ustanavljanju samostojnega slovenskega glasbenega šolstva so se tako na Tržaškem kot na Goriškem zgledovali po ljubljanski Glasbeni matici. Čeprav je bil Trst pomembnejše in bolj razgibano mesto kot Gorica, je ta najprej ustanovila svojo šolo. Goričani so ustanovili svoje *Pevsko in glasbeno društvo*, v sklopu katerega je delovala tudi glasbena šola. Med ustanovnimi člani društva je bil tudi dr. Henrik Tuma, ki se dogajanja spominja takole:

V Gorici je bil majhen pevski zbor v čitalnici pod vodstvom marljivega vadničnega učitelja Mercine.¹⁰ [...] Ker mi je boljše petje manjkalo, sem nameraval ustanoviti v Gorici reprezentativen pevski zbor s šolo. Dalj časa sem okleval zaradi učitelja Mercine, ki je s pravo ljubeznijo vzdrževal svoj mali čitalniški zbor. V začetku leta 1900 je bilo društvo končno ustanovljeno. Bil sem mu predsednik do leta 1908. Njegovo ustanovitev so poleg Mercine tudi moji politični nasprotniki smatrali za razdiranje njihove kulturne organizacije. Dolgo časa so prireditve Pevskega in glasbenega društva bojkotirali. [...] Prvi pevovodja je bil moj nekdanji sopevec v ljubljanski stolni cerkvi pod Foersterjem Franc Stelé, pozneje pevovodja Lire v Kamniku in sam izboren tenorist [...]. Žal smo Steleta prezgodaj izgubili. Po njegovem odhodu sem ustanovil tudi ženski zbor [...]. Za pevovodjo smo pridobili izšolanega konservatorista iz Prage Michla,¹¹ ki je bil pozneje koncertni mojster pri Glasbeni matici v Ljubljani. Bil je izboren dirigent orkestra in solo fagotist, a manj dober zborovski dirigent. Pri društvu smo otvorili tudi pevsko in glasbeno šolo, ki je dajala izboren naraščaj. Člani pevskega zbora so bili med drugimi znani tenorist Rijavec¹² in muzika Neffat in Bravničar. Pevsko in glasbeno društvo je bilo pač prvo za ljubljansko Glasbeno matico na Slovenskem.¹³

10 Ivan Mercina (1851–1940) je leta 1874 končal goriško gimnazijo in učiteljišče.

11 Josip Michl (1879–1959) je prišel v Gorico leta 1902 in prevzel vodstvo glasbene šole.

12 Joža (Josip) Rijavec (José Riavez) (1890–1959). Prim. Francka Slivnik, Ivo Svetina, ur., *Josip Rijavec: slovenski tenorist mednarodnega slovesa* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2006).

13 Henrik Tuma, *Iz mojege življenja* (Ljubljana: Založba Tuma, 1997), 257–258.

Leta 1904 je glasbena šola dobila nove prostore v *Trgovskem domu*,¹⁴ leta 1905 je priredila prvi večji koncert, ki se ga je udeležil tudi Matej Hubad, in 13. marca leta 1908 je *Pevsko in glasbeno društvo* uradno postalo podružnica ljubljanske Glasbene matice.¹⁵

Na Tržaškem: v našem pregledu je Trst najpomembnejše mesto in najbolj raziskana glasbena zapuščina je italijanska. Pri pregledu seznama italijanskih in nemških glasbenih šol na Tržaškem ugotovimo, da je zdaleč največ ponudbe prav v Trstu, kjer sega zgodovina do leta 1560. To je leto, za katero hrani Stolna cerkev sv. Justa dokument, v katerem je zapisano, da je imel stolni Kapellmeister dolžnost, da uči mladino.¹⁶

Ker je gospodarski razvoj avstro-ogrškega pristanišča spodbudil demografsko rast, sta postala poznavanje glasbe in njeno izvajanje nujna elementa dobre meščanske vzgoje. Razvile so se številne šole petja, klavirja, violine in kitare. Te so bile namenjene sinovom in hčeram premožnih meščanskih družin. Občinska uprava je spodbujala glasbeno šolanje za sinove revnejših družin in prav te šole so omogočile, da se je ustanovil glasbeni konservatorij.

Na začetku 19. stoletja so v Trstu delovale številne zasebne glasbene šole, občinski *Ricreatori* in *Salezijanski oratorij* ter šola patra Giuseppeja Cervellinija (1750–pribl. 1826). Seznam vseh glasbenih šol v 19. stoletju je naslednji: pevska šola, ki je nastala za potrebe krajevnega opernega gledališča, v njej je učil Giuseppe Farinelli (1769–1836) in je delovala leta 1817, šola violinista Alessandra Scaramellija (1779–1862) je delovala med letoma 1822 in 1825, v njej so učili violino, violončelo, kontrabas, flavto, oboo, klarinet, kitaro, klavir, petje in kontrapunkt, šola Ferdinanda Karla Lickla (1803–1864), pianista, skladatelja in pedagoga, ki se je z Dunaja preselil v Trst (pri njem se je učila tudi Anna Weiss, mama Ferruccia Busonija), šola je delovala leta 1830. Med letoma 1838 in 1843 je Eduard Jaell (pribl. 1783–1849) ustanovil šolo za violino, violončelo in klavir. Med letoma 1843 in 1915 je bila aktivna šola za zborovsko petje za mlade, ki so živeli v Inštitutu za uboge. Šolo, ki je delovala po metodi Wilhema, sta vodila Francesco Dall'Ongharo

14 Tržaški *Narodni dom* in goriški *Trgovski dom* je zgradil arhitekt Max Fabiani, oba domova sta bila uničena v fašističnem požigu, tržaški 1920, goriški 1926. V goriškem požigu so bile uničene originalne skladbe Emila Komela in Joška Jakončiča.

15 Tatjana Gregorič Vuga, »Glasbene povezave na Goriškem ali razklani cvet«, v *Nova Gorica – Gorica: izzivi in možnosti sobivanja: zbornik*, ur. Jan Zoltan (Nova Gorica: Mestna občina, 1997), 127.

16 *La cappella civica di San Giusto, 450 anni di musica a Trieste (1538–1988)* (Trst: Cappella Civica 450, 1989), 15.

(1808–1873) in Francesco Sinico (1810–1865). Uspeh tega poučevanja je prispeval k temu, da se je projekt razširil tudi na druge osnovne šole. Pouk je bil prvotno v nemščini in je polagoma prešel v italijanščino.

Med letoma 1849 in 1915 je delovala šola akademskega in cerkvenega petja, ki jo je vodil Luigi Ricci (1805–1859). Leta 1858 so ustanovili glasbeno društvo, ki ga je vodil violinist Julius Heller (1839–1901), leta 1859 pa se je društvo preimenovalo v *Schillerverein*. Isto leto je delovala pevska šola, ki jo je vodil Francesco Giacomo Zingherle (1822–1901). Med letoma 1863 in 1869 je Luigi Vincenzo Sandri (o njem ni biografskih podatkov) vodil svojo kompozicijsko šolo. Arturo Vram (1860–1938), ki je učil po Ševčikovi violinski metodi, je od leta 1887 vodil glasbeni licej, ki je štel približno 100 učencev. V teh letih so bili dejavni še Antonio Rossetti s svojo šolo flavte, Ernesto Luzzatto (1865–1939) in Emilio Russi (1876–1965), vsak s svojo klavirsko šolo. Leta 1924 je Franco Gulli (Fran Gulič) ustanovil *Tržaško glasbeno akademijo*. Naj spomnimo, da je bil Franco Gulli tudi med ustanovnimi člani društva Zvezda v Kopru.

V Evropi in takratnem civiliziranem svetu je bil Trst napredno politično in kulturno ozaveščeno mesto. V mesto se ni priseljevala le nekvalificirana delovna sila, temveč tudi intelektualci in umetniki. Za Trst se je leta 1904 odločil James Joyce, štiri leta pozneje tudi sveže poročeni slovenski skladatelj in publicist Emil Adamič z ženo. Skratka mesto, ki je bilo takrat najpomembnejše avstro-ogrsko pristanišče, je cvetelo v gospodarskem in kulturnem pogledu. Razvilo se je živahno glasbeno življenje z bogato koncertno dejavnostjo solistov, dirigentov, instrumentalnih skupin, zborov, godb in telovadnih društev. Vsa ta združenja so bila za vse tri narodnostne skupine pomemben agregacijski dejavnik.

Veliko je zapisov o t. i. *Musicieren*, o glasbenih srečanjih, na katerih so se ob profesionalcih izkazali tudi domači člani uglednih družin (npr. doma pri Venezianijevih, tj. doma pri Italu Svevu, pri baronu Rodolfu Parisiju, pri družinah Doria, Ralli, Hummel, Bazzoni, Glanzman, Brunner, Oblasser, Pollitzer, Schott in Randegger). Italo Svevo in vsa njegova družina so doma muzicirali ob prisotnosti prijateljev, med katerimi je bil občasno tudi James Joyce. Italijanski filozof Gillo Dorfles se takole spominja:

Si vstopal v nekoliko temačni vhod, komplicirano razdeljen, v katerem je bilo vedno polno plaščev in ogrinjal. Različna vrata so potem vodila v številne majhne dvorane in v večje dvorane za sprejeme. Cenen okus, ki je bil tako zelo tipično findesiklovsko avstrijski,

*se je razlegal po tistih velikih dvoranah, v katerih je bilo svetlo in imponantno pohištvo. Velik klavir je bil v glasbeni dvorani.*¹⁷

Družinski člani so sprejemali goste v svojih sobah in se ločeno družili, dokler jih ni s posebnim zvoncem sklicala gospa Olga, Svevova tašča, in tako oznanila, da se začanja glasbeni del. V veliki sobi so igrali razni profesionalci (predvsem priljubljena sta bila Cesare Barison (1887–1974) in *Tržaški kvartet*), takoj zatem pa so nastopali še družinski člani, med katerimi je predvsem izstopal Bruno. Tudi Italo Svevo je večkrat nastopal kot druga violina v kvartetu, v katerem so sodelovali še Silvio Höberth (prva violina), Lionello Levi (viola) in Oscar Danese (violončelo).¹⁸ Sporedi so bili precej umirjeni: Schubert, Schumann, Wolf, vse seveda v nemščini za pevke, in še veliko Mozarta, Beethovna in Brahmsa za pianiste in kvartet. Stalni gost je bil *Tržaški kvartet*, tj. godalni kvartet Avgusta Jankovicha. Eden pomembnejših glasbenikov tega obdobja je bil Avgust Jancovich (Jankovich, Iancovich). Bil je nedvomno izjemen glasbenik, ki spada isto v glasbeno družino kot pevki Mileva Pertot in pred kratkim preminula Nora Jancovich. Avgust ali Augusto Jancovich se je rodil v Trstu 26. (ali 28.) februarja 1878, njegov oče Stefano Jancovich je bil hornist, ki se je leta 1870 (ali 1871) v Trst priselil iz Istanbula, da bi delal kot prvi rog tržaškega orkestra. Avgust je študiral pri Albertu Castelliju (1851–1912) in začel nastopati že zelo zgodaj. V prvih desetletjih 20. stoletja je bil nedvomno najboljši tržaški violinist, ki je žel priznanja številnih skladateljev, med drugim pri Riccardu Zandonaiu in Richardu Straussu. Ta je menda postavil kot pogoj za tržaško izvedbo svojih *Tod und Verklärung* in *Don Juan*, da je orkester pripravil Jancovich. Domnevamo, da je bil prva violina, ko je tržaškemu orkestru dirigiral Gustav Mahler. Deloval je kot solist, predvsem pa v komornih zasedbah, kot sta njegov *Tržaški kvartet* in duo s pianistom Eusebiem Currelichem. Kritike opisujejo njegovo igranje kot toplo, domiselno, tehnično dovršeno. Po prvi svetovni vojni je bil prva violina v tržaškem gledališču in pedagog na tržaškem konservatoriju. Oktobra 1918 je nastopil kot *Konzertmeister* dunajskega *Konzertvereina*. Njegov kvartet je nastal po zgledu Hellerjevega in spodbudno vplival na razvoj mestnega življenja.

Med gosti Venezianijevih je bil tudi Edoardo Weiss, rojen kot meščan Avstro-Ogrske, prvi, ki se je učil neposredno pri Freudu in ki je moral leta 1939 zaradi protijudovskih zakonov zapustiti Italijo. Leta 1931 je šel iz Trsta

17 Gillo Dorfles, »A Trieste è crollata una villa«, v *La Letteratura*, 27. 4. 1946.

18 Giuseppe Radole, *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio »G. Tartini«* (Trst: Edizioni Italo Svevo, 1988), 31.

v Rim in leto pozneje je z rimskimi sodelavci spodbudil delovanje italijanske psihoanalitične družbe. Weiss je bil stalni gost pri Venezianijevih in ob duševni bolezni mladega Bruna, najbolj glasbeno nadarjenega otroka družine Veneziani, so prav njega vprašali za nasvet in se skupaj odločili za pregled na Dunaju pri Freudu. Bruno je bil umetniška duša, zanimale so ga vzhodne filozofije in seveda glasba. Nagnjen je bil k istospolnim odnosom in jemanju mamil.

Tržaški konservatorij

Posebno obravnavo si zasluži ustanovitev tržaškega konservatorija v državi, ki je bila še vedno avstro-ogrsko cesarstvo. Ob koncu 19. stoletja je italijansko meščanstvo v Trstu hotelo postaviti javni glasbeni konservatorij, ki bi mladini omogočal, da se akademsko izobrazi za številne inštrumente. Sočasno sta se oblikovali dve prošnji, ki sta ju pripravila Roberto Catolla in Filippo Manara. Zelo zanimivo je, da sta oba pred tem sodelovala v Kopru kot glasbena učitelja. Roberto Catolla je bil Tržačan, Filippo Manara pa je bil doma iz Imole in je pred Koprom poučeval v Splitu in Novem gradu. Leta 1900 se je preselil v Trst, kjer je postal med drugim tudi glasbeni kritik krajevnega časopisa *Il Piccolo*. Tako Catolla kot Manara sta poslala prošnjo na Dunaj, da bi lahko odprla glasbeni licej. Manara je pripravil učni načrt po zgledu Bologne (kjer je tudi sam diplomiral) in Dunaja. 9. januarja 1902 je poslal prošnjo na tržaško vladno namestništvo in čakal na odgovor do 15. decembra.

Manaru so prošnjo zavrnil, ker ne on ne nekateri njegovi profesorji niso imeli avstrijskega državljanstva, Catolli pa so jo odobrili, čeprav je v šolskem statutu jasno pisalo, da ima »glasbeni licej v Trstu kot učni jezik italijanščino in je tako prvi institut te vrste v kraljestvu«. ¹⁹ Za Manarov glasbeni licej se je angažiral odv. Felice Venezian, ki je imel podporo poslancev Attilia Hortisa, Felicea Bennatia in Leopolda Mauronerja. Dunajska vlada je ob ponovni prošnji dovolila ustanovitev le pod pogojem, da so bodoči uslužbenci avstrijski državljani. Šolo so poimenovali (ob dovoljenju piranske občine) po Giuseppeju Tartiniju, ker so mnogim ostala v spominu množična odmevna praznovanja ob postavitvi Tartinijevega kipa v Piranu. Kmalu je Manarov licej prešel od začetnih 182 vpisanih k skoraj 300. Po slabem letu so se nekateri profesorji odločili, da ustanovijo še eno glasbeno šolo, ki se je pozneje preimenovala v Konservatorij Giuseppe Verdi. 15. februarja 1904 so pridobili dovoljenje, da odprejo novo šolo, ta se je imenovala glasbeni

19 Radole, *Le scuole musicali a Trieste*, 36.

konservatorij iz Trsta (*Conservatorio musicale di Trieste*). Vodstvo šole so zaupali Gialdinu Gialdiniju (1843–1919), skladatelju in dirigentu, ki se je šolal v Firencah. Po vojni in Gialdinijevi smrti je šolo vodil hornist in gledališki impresarij Olimpio Lovrich (?–1928), ki se je rodil v Dalmaciji in je bil ded slavnega italijanskega režiserja Giorgia Strehlerja. Lovrich je povabil k sodelovanju Giana Giacomina Manzutta (1861–1933), glasbenega kritika, rojenega v Umagu, ki je študiral na Dunaju in v Bologni.

Po Manzuttovem odhodu je vodstvo šole prevzel Federico Bugamelli (1876–1949), ki se je najprej poskušal uveljaviti v Ukrajini, a je po revoluciji zbežal z družino in pristal v Trstu. 15. julija 1932 sta se Verdi in Tartini združila v *Ateneo musicale triestino*, ki se je pozneje preimenoval v *Liceo musicale triestino* in šele leta 1953 pod zavezniško upravo res postal državni konservatorij.²⁰

Tržaška Glasbena matica

V istem obdobju kot italijansko meščanstvo je tudi slovensko oziroma slavljansko²¹ meščanstvo ustanavljalo svojo glasbeno šolo in dramatično društvo, ki sta imela svoj sedež v Narodnem domu. Leta 1908 je bil Vasilij Mirk naključno pri nastajanju zbora, iz katerega se je pozneje, ob organizacijskem spodbujanju Karla Mahkote (1883–1951), ki je od leta 1908 do leta 1919 učil v Trstu, razvila tržaška podružnica Glasbene matice. Mirk izčrpno opisuje dogajanje:

Vladalo je mrtvilo, ki ga je prekinila le kakšna manjša skupina pevcev. Nima pomena razpravljati o vzrokih. [...] Vesti o pevskih uspehih in napredovanju Glasbene matice v Ljubljani in Pevskega in glasbenega društva v Gorici (vodja Josip Michl), novi duh, ki so ga tiho, a učinkovito širili »Novi akordi«, ter narodna samozavest, ki se je bila medtem ukoreninila pri tržaških Slovencih, so vzdramili nekatere bivše pevce Slovanskega pevskega društva, ki so bili tudi člani tržaškega Sokola. Zbudila se jim je želja po petju in skupno z nekaterimi novimi Sokoli - pevci so sklenili ustanoviti pevski odsek v okviru Sokola. Bilo je ravno konec poletja 1908, ko so me naprosili, naj jih naučim par moških zborov za neko sokolovsko prireditvev. [...] Slučajno pa je bil tedaj imenovan za učitelja v Trstu Karel

20 Z zakonom št. 248 so 13. marca 1958 retroaktivno priznali tržaškemu konservatoriju status državne šole.

21 Poimenovali so se Slavjani, saj so v tem obdobju v Trstu delovale razne slovanske skupine: Srbi, Hrvati, tudi Rusi in Čehi.

*Mahkota, ki je prevzel vodstvo sokolovskega pevskega zbora in ga tekom prvega leta razširil v mešani zbor.*²²

Ta podatek je potrdil tudi Fortunat Mikuletič, ki je zapisal, da

*se je leta 1908 osnoval moški zbor pri tržaškem Sokolu pod vodstvom skladatelja Vasilija Mirka. Kmalu po prvem nastopu tega zbora pa je moral Mirk, ki je bil še študent, oditi na svoje študije v Gradec.*²³

29. oktobra 1909 se je občnega zbora Glasbene matice udeležil tudi Matěj Hubad. V teh letih je bilo živahno in polno kulturnega vrenja tudi v slovenskih društvih. V tem mestu so zrastle glasbeniki, ki so prispevali pomemben delež k razvoju slovenske in češke glasbe (tako npr. Mirko Polič in Vasilij Mirk, Josip Mandić je po razpadu Avstro-Ogrske odšel na Češko). V tako živo kulturno vrvenje se je Emil Adamič, ki se je tja priselil, vključil brez velikih težav. Njegovo delovanje in njegovo poročanje za razne slovenske revije sta pokrila Trst in njegovo predmestje, očitno mu številna premikanja po mestu in zunaj mesta niso delala velikih preglavic. Adamičeva vdova je veliko let pozneje svojim vnukom pripovedovala, kako je bil takrat Trst živo mesto številnih kultur, za mladi par polno izzivov.²⁴ Posebno poglavje Adamičevega tržaškega obdobja je učenje na tržaškem konservatoriju: tedaj so se na tržaški glasbeni šoli učili tudi Mirko Polič, Srečko Kumar in Vasilij Mirk. Škerjanc je zapisal, da je Adamič v tržaški konservatorij vstopil 1. septembra 1911. Leta 1951 je njegov prijatelj in nekdanji kolega Adolf Gröbming tako zapisal:

Prvi večji preokret v skladateljski tehniki kažejo njegove skladbe iz tržaške dobe. V tržaško okolje se je uvedel z razposajenim Vasovalcem, ki ima prostejšo deklamacijo in večjo razgibanost v harmoniki in melodiki, kakor njegove prve skladbe. V drugih delih iz te dobe (Ecce dolor, Kregata se baba in devojka, Bela breza, Mlad junak idr.) se pozna čimdalje bolj blagodejen vpliv njegovega študija

22 Vasilij Mirk, »Tržaška Glasbena Matica«, *Zbori* 5, št. 1 (1929): 4, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GC6ZUK5U>.

23 Odvetnik Mikuletič (1888–1965) je bil podobno kot Mirk član Akademskega društva *Balkan* in ga je po drugi svetovni vojni poskušal znova obuditi. Ob petdesetletnici društva je uredil, izdal in verjetno tudi sam napisal spominsko brošuro *50 let Slovenskega akademskega društva Balkan v Trstu* (Trst, 1957). Po drugi svetovni vojni je bil predsednik Glasbene matice.

24 Ustno pričevanje Adamičevega vnuka dr. Milana Orožna Adamiča (1946–2018), Ljubljana, 20. 11. 2003.

*na tržaškem konservatoriju in kot izrazno sredstvo se pridruži dotlej čisto harmoničnemu stavku kontrapunkt.*²⁵

Iz tega Adamičevega tržaškega študija sta gotovo izšli dve deli: prva je skladba *Preludio di una commedia* za veliki orkester, rokopis je v knjižnici tržaškega konservatorija, drugo delo, ki pa je, tako se zdi, izgubljeno, je skupina štirih sonat za violino in klavir. Omenjata jih tako Škerjanc kot Mantuani. Ta je leta 1928 ob skladateljevi 50. obletnici napisal, da je leta 1914 Adamič napisal štiri sonate za klavir, ki so prestale strog pregled Gialdina Gialdinija, takratnega ravnatelja konservatorija, ta jih je uvrstil na program javnih produkcij.²⁶ Po pričevanjih se je Adamič vpisal v 4. letnik kompozicije, študiral pa je z Antoniom Zampierijem, tako kot tudi Mirko Polič, klavir pa je študiral pri Fabiu Riminiju.²⁷

Slovenci so imeli v prostorih Narodnega doma glasbeno gledališče, predvsem z operetnim repertoarjem, uprizarjali pa so tudi tako zahtevna dela, kot so »Janko in Metka« Engelberta Humperdincka, »Nikola Šubić Zrinski« Ivana Zajca, Parmovo »Ksenijo«, celo »Prodano nevesto« in »Čarostrelca« Carla Marie von Webra. Eden od poznejših pomembnejših dirigentov jugoslovanskih odrov, rojenih v Trstu, Mirko Polič²⁸ je v teh letih veliko sodeloval z Leonom Dragutinovičem prav pri pripravah teh uprizoritev. Pred premiero opere »Madame Butterfly« jo je založnik tik pred predstavo prepovedal, češ da se v italijanskem Trstu italijanske opere lahko pojejo samo v italijanščini.²⁹ Prvo poročilo o dogodku, ki ga je časnik *Edinost* pozneje označil kot kulturni škandal, se je v javnosti pojavilo 5. oktobra 1913:

Opera je študirala in pripravila Puccinijevo »Madame Butterfly« (Die kleine Schmetterling; Metuljček) in jo je tudi popolnoma naštudirala in pripravila za nocoj, da v njej predstavi občinstvu

25 Adolf Gröbming, »Spominu Emila Adamiča«, *Naši zbori*, št. 6 (1951): 21–22.

26 Obe skladbi naj bi doživele prazizvedbo na konservatoriju. Josip Mantuani, *Emil Adamič, prigodom pedesete godišnjice njegova narodjenja* (s. l. n., 1928), 3.

27 Rojčev podatek, da se je učil klavir s Pio Rimini, ne drži, saj je edini Rimini v takratnem učiteljskem zboru po imenu Fabio. Aleksander Rojc, *Cultura musicale degli Sloveni a Trieste* (Trst: ZTT, 1978), 49.

28 Skladatelj in dirigent Mirko Polič se je rodil 3. junija 1890 v Trstu, oče je bil doma iz Karlobaga, mati pa je bila tržaška Slovenka. Leta 1908 je maturiral in se odpravil v Prago študirat pravo, kmalu se je vrnil v Trst, kjer je leta 1913 končal šolanje na tržaškem konservatoriju Verdi. Ob tem, da je vodil zборе, je leta 1911 postal kapelnik Narodnega gledališča v Trstu.

29 O tem ni ostalo uradnih dokumentov, so pa časopisni članki v *Edinosti*.

svoje novo angažirane operne sile. V istem času, ko se je začela opera študirati, se je tudi obrnila intendantca na tukajšnjega zastopnika založniške firme Ricordi v Milanu za dovoljenje za uprizoritev in pozneje tudi direktno na firmo samo, da bi se gotovo izognila vsaki nepravilnosti, a vendar trdno pričakuje, da dobi to dovoljenje popolnoma gotovo, kot nekaj samoobsebi umrljivega – saj taka dovoljenja dajejo z veseljem vsa nemška založništva, ki še ne štejejo 2000letne kulture. V našem slučaju pa se je zgodilo drugače: Definitivno prepoved nam je tukajšnje zastopništvo dalo šele včeraj pozno popoldne in je bil dotični gospod zastopnik tudi toliko odkrit, da je povedal, da leži vzrok prepovedi v tem, da je Trst italijansko mesto in se vsled tega opera na teh »italijanskih« tleh ne sme peti v slovenskem jeziku.

Kaj naj rečemo na to? Intendantca je storila svoje ter določila, da se uprizori drugič velika Tucićeva drama »Golgota«. Kaj pa naj stori slovensko občinstvo? Kako naj odgovori ta v teptani rod na tako šikaniranje »kulturnega« naroda? Naj polni še nadalje italijanske šantane, naj vsled namišljenega razočaranja še naprej kar zija nad uprizoritvami v italijanskih gledališčih in še naprej prezira in zabavlja ter omalovažuje naše narodno gledališče, ki se vsled težkih žrtev nekaterih tako lepo razvija in ima v svojem letošnjem programu že stalno opero?

Vodstvo gledališča čaka odgovor pri nocojšnji predstavi, da vidi, koliko je še samozavestnega Slovenstva v Trstu, ki se ne da teptati od italijanskega šovinizma, ki dokaže, da pozna in spoštuje tudi lastno kulturo, da živi in se razvija samostojno – četudi se vsi zapahli magari 3000letne italijanske kulture pred njim zapro.³⁰

Iz teh besed je jasno, da je vzdušje v mestu postajalo vse bolj napeto, čeprav je fašizem uradno nastopil skoraj desetletje pozneje. Tako je Alojz Rebula, Prešernov nagradjenec in nekdanji profesor na klasičnem liceju v Trstu, opisal to obdobje:

Za tistega pol milijona Slovanov, v glavnem Slovencev, ki so se po razpadu Avstro-Ogrske znašli v sklopu italijanske kraljevine, so bila dvajseta leta praktično v celoti kulturno genocidna, saj je požig hotela Balkan v Trstu, ta uvertura v njihovo nacionalno tragedijo, datiran že v predfašistično leto 1920. Nad slovenskimi organi-

30 Anon., »Slovensko gledališče v Trstu«. *Edinost* 38, št. 276 (5. oktober 1913): 10–11, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FGTE6RMG>.

*zacijami, šolstvom, tiskom, cvetoče ljudsko prosveto se od Alp do morja zgrinja noč, ki bo v tridesetih letih zbrisala slovenščino tudi z nagrobnikov.*³¹

Po letu 1920 in sežigih Narodnega in Trgovskega doma v Trstu in Gorici, kjer sta glasbeni šoli izgubili imetje in arhive, so začeli fašistični pritiski naraščati. Fašističnemu dvajsetletju je Glasbena matica kljubovala in premaknila pouk v zasebne domove in na razne društvene sedeže. Leta 1920 je Srečko Kumar (1888–1954) ustanovil zasebno glasbeno šolo v Škednju pri Trstu.³² V istem obdobju sta z Ivanom Grbcem (1889–1966) prirejala otroške igre z glasbo. Leta 1922 je na Tržaškem nastal pevski zbor *Zveze jugoslovan-skih učiteljskih društev v Italiji* (UPZ). Ustanovil ga je Kumar, ob podpori Josipa Ribičiča in Ivana Grbca, nekdanjih sošolcev na koprskem učiteljišču. Zbor je štel približno 120 članov in je do leta 1926 koncertiral tudi po Italiji. Z njimi je kot solist nastopal tudi že omenjeni tenorist mednarodnega slovesa Josip Rijavec. V Trstu je bila leta 1927 Glasbena matica razpuščena. V teh letih je vladal kulturni in glasbeni molk za vse tiste, ki so govorili drugačen jezik od italijanščine, kdor je želel nadaljevati, je moral pozabiti na slovenščino in se odreči večkulturni realnosti.

Sklep

Za boljše razumevanje zgodovinsko-glasbenih dogajanj Trsta in Gorice je nujno, da ju obravnavamo kombinirano in upoštevamo močne vezi, ki sta jih imela z območjem notranje Slovenije, z avstrijsko vlado in med njimi ter vezi, ki sta jih imela Trst in Gorica s svojim naravnim zaledjem. Predvsem pa je pomembno, da sestavljamo celostno podobo, ki pri tržaški stvarnosti upošteva tudi del Istre, tj. to, kar je bilo tržaško naravno zaledje, dokler se ni državna meja dokončno ustalila. Največja težava, s katero se srečujejo tisti, ki obravnavajo zgodovino glasbe v Trstu, Gorici, Kopru, Izoli in Piranu, je, da ležijo ta mesta v državah, ki ju danes loči meja, torej na meji med Italijo in Slovenijo, na območju, ki je bil pred tem enoten, a je danes ločen. Med letoma 1918 – ko je avstro-ogrška država razpadla – in 1954 – ko se je meja med conama A in B dokončno ustalila – se je državna meja premikala z italijansko in nemško zasedbo slovenskega ozemlja in partizansko osvoboditvijo Trsta. Po letu 1954 je bilo to ozemlje na splošno razdeljeno na

31 Alojz Rebula, »Evropski moment v Gorici 1921: in memoriam Alojzj Res«, v *La Mitteleuropa negli anni Venti: Cultura e società*, ur. Quirino Principe (Videm: Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, atti del XXIII convegno, 1992), 245.

32 Tudi Kumar je absolviral na tržaškem konservatoriju Tartini.

dva dela. Čeprav se je prisotnost meje danes ublažila, potekajo zgodovinska raziskovanja glasbe v teh dveh državah (predvsem na italijanski strani) po vzporednih in vsekakor nestičnih tirnicah. Koper, Piran in Izola so mesta ob Jadranskem morju in so s Trstom skupno dihala do leta 1918 in deloma tudi potem. Šele leta 1954 se je meja dokončno ustalila in se globoko zareza-la v družinsko in družbeno življenje ozemlje ter v zgodovino mest. Izseljjevanje istrskih optantov iz slovenskih obalnih mest je dodatno razpršilo že tako razcepljeno dogajanje in ustvarilo v mestih, od koder so odšli, kulturno praznino, njihov prihod v Trst pa je globoko preobrazil mestno tkivo in ga prepletel z nestrpnostjo do drugače govorečih.

Vsekakor sklenemo z ugotovitvijo, da še vedno nimamo prave podobe o tem, kar se je v teh krajih dogajalo: nujno je, da ta prostor – to, kar danes razumemo pod imenom Primorska – obravnavamo kot enoten prostor. Celotna Primorska in njeno glavno mesto Trst sta se ponujala kot zanimiva delavnica medkulturnosti in večkulturnosti. Tako kot italijanski zagnani iredentisti bi lahko tudi slovensko tržaško meščanstvo doseglo ustanovitev slovanskega ali slovenskega javnega glasbenega šolanja, če ne bi fašistično stopnjevanje terorja presekalo vseh možnih glasbenih poti za neitalijansko govoreče glasbenike: večina intelektualcev se je izselila v Jugoslavijo in mnogi se niso več vrnili niti po drugi svetovni vojni, čeprav so izrazili to željo (npr. Vasilij Mirk). Tisti, ki so tu ostali, so se morali odločiti ali za neupirajočo se asimilacijo (npr. Franco Gulli) ali za nemi upor (npr. Josip Merkù, oče skladatelja in intelektualca, Prešernovega nagrajenca Pavleta Merkuja).

Čeprav je že desetletja predvidena slovenska sekcija tržaškega konservatorija, je še vedno samo na papirju in je verjetno danes že zastarela zahteva, saj imajo mladi glasbeniki danes možnost za šolanje ali izpopolnjevanje v Ljubljani in ne nazadnje po vsem svetu.

Bibliografija

- Anon. »Slovensko gledališče v Trstu«. *Edinost* 38, št. 276 (5. oktober 1913): 10–11. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FGTE6RMG>.
- Antoni, Luisa. »Mirk v Trstu«. V *Mirkov zbornik*, ur. Edo Škulj, 47–67. Ljubljana: Družina, 2003.
- Antoni, Luisa. Pogovor z Adamičevim vnukom, dr. Milanom Orožnom Adamičem. Ljubljana, 20. 11. 2003.
- Antoni, Luisa. »Adamičeva tržaška leta«. V *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 25–39. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.

- Antoni, Luisa. »Glasbeniki s koprskega učiteljišča«. V *Cesarsko-kraljevo možko učiteljišče v Kopru: 1875–1909: Slovenski oddelek*, ur. Mirjana Kontestabile Rovis, Jasna Čebtron, 64–71. Koper: Pokrajinski muzej, 2010.
- Antoni, Luisa. »Raznolikost in bogastvo glasbenega šolanja na Primorskem«. V *Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem*, 25. zvezek. Ljubljana: Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo, 2016.
- Arbo, Alessandro. *Musicisti di frontiera*. Gorica: Edizioni della Laguna, 1998.
- Barison, Cesare. *Trieste città musicalissima*. Trst: Edizioni Lint, 1976.
- Beltram, Vlasta. *Musica Maestro! Glasbeno življenje v slovenskih obalnih mestih v 19. in 20. stoletju*. Koper: Pokrajinski muzej Koper, 2008.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.
- Buffulini, Aristide, Bianca Maria Favetta, Laura Ruaro Loseri. *Testimonianze sull'educazione musicale nella vita di Trieste*. Trst: Istituto per l'Enciclopedia del Friuli Venezia giulia, 1979.
- Demšar, Gojmir. *90 let Glasbene matice Trst*. Trst: Glasbena matica, 1999.
- Dorfles, Gillo. »A Trieste è crollata una villa«. V *La Letteratura, rivista di lettere e arte contemporanea*, 27. 4. 1946.
- Gregorič Vuga, Tatjana. »Glasbene povezave na Goriškem ali razklani cvet«. V *Nova Gorica – Gorica: izzivi in možnosti sobivanja: zbornik*, ur. Jan Zoltan. Nova Gorica: Mestna občina, 1997.
- Gröbmig, Adolf. »Spominu Emila Adamiča«. *Naši zbori*, št. 6 (1951): 21–22.
- Konestabile Rovis, Mirjana, Jasna Čebtron, ur. *Cesarsko-kraljevo možko učiteljišče v Kopru: 1875–1909: Slovenski oddelek*. Koper: Pokrajinski muzej, 2010.
- Kravos, Marko et. al. *Narodni dom v Trstu 1904–1920*. Trst: Narodna in študijska knjižnica, 1995.
- La cappella civica di San Giusto, 450 anni di musica a Trieste (1538–1988)*. Trst: Cappella Civica 450, 1989.
- Levi, Vito. *La vita musicale a Trieste, cronache di un cinquantennio*. Milano: All'insegna del pesce d'oro, 1968.
- Mantuani, Josip. *Emil Adamič, prigodom pedesete godišnjice njegova narodjenja*. S. l. n., 1928.
- Merkù, Pavle. »Orkester Glasbene matice pred požigom Narodnega doma«. V *75 let Glasbene matice*, 44–45. Trst: Glasbena matica, 1986.
- Mikuletič, Fortunat. *50 let Slovenskega akademskega društva Balkan v Trstu*. Trst: 1957.
- Mirk, Vasilij. »Tržaška Glasbena Matica«. *Zbori* 5, št. 1 (1929): 4–5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-GC6ZUK5U>.

- Mirk, Vasilij. »Tržaška Glasbena Matica«. *Zbori* 5, št. 2 (1929): 12. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AZUFNH9Q>.
- Mirk, Vasilij. »Še nekaj o Tržaški Glasbeni Matici«. *Zbori* 5, št. 4 (1929): 15–16. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-B38LDoGQ>.
- Nordio, Mario. *Il XXV anniversario della fondazione del Conservatorio di musica Giuseppe Tartini*. Trst: Conservatorio Tartini, 1929.
- Radole, Giuseppe. *Le scuole musicali a Trieste e il Conservatorio »G. Tartini«*. Trst: Edizioni Italo Svevo, 1988.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*. Trst: Edizioni Italo Svevo, 1988.
- Radole, Giuseppe. *Trieste, la musica e i musicisti (1945–1989)*. Trst: Edizioni Italo Svevo, 1992.
- Rebula, Alojz. »Evropski moment v Gorici 1921: in memoriam Alojzij Res«. V *La Mitteleuropa negli anni Venti: Cultura e società*, ur. Quirino Principe. Videm: Istituto per gli incontri culturali mitteleuropei, atti del XXIII convegno, 1992.
- Ribičič, Josip. *Moja mlada leta*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1965.
- Rojc, Aleksander. *Cultura musicale degli Sloveni a Trieste*. Trst: ZTT, 1978.
- Ruffini, Mario. *Luigi Dallapiccola*. Milano: Suvini Zerboni, 1999.
- Slivnik, Francka, Ivo Svetina, ur. *Josip Rijavec (1890–1959): slovenski tenorist mednarodnega slovesa*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 2006.
- Šantel, Saša. »Med barvami in glasbo«. V: Avgusta Šantel st., Avgusta Šantel ml., Saša Šantel, *Življenje v lepi sobi*, 129–211. Ljubljana: Nova revija, 2006.
- Tuma, Henrik. *Iz mojega življenja*. Ljubljana: Založba Tuma, 1997.



Pouk na konservatoriju od ustanovitve do formiranja Glasbene akademije (1919–1939)

Branka Rotar Pance
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Leto 1919 je bilo za slovensko glasbeno izobraževanje prelomno, saj je ljubljanski Glasbeni matici (GM) uspelo uresničiti cilj, ki si ga je zadala že ob ustanovitvi društva l. 1872. V prvem društvenem poročilu je zapisano

*da nam manjka v Sloveniji zavodov, v katerih bi se mogli naši pevci in instrumentalisti više izuriti in glasbeno izobraževati. 'Glasbena matica mora torej s časom, ako Bog da srečo, na to delati, da se ustanovi v Ljubljani višji glasbeni zavod, to je konservatorij ali pa vsaj učilnica za organiste.'*¹

V drugem členu *Pravil* GM (1872) je izpostavljeno, da želi društvo na Slovenskem utemeljiti pevsko glasbene šole.² Proces snovanja temeljev vertikalne glasbenega šolstva se je v GM začel desetletje kasneje, ko je bila l. 1882 ustanovljena glasbena šola z oddelkoma za violino in klavir. Na prehodu med 19. in 20. stoletjem se je začela razvijati mreža glasbenih šol z ustanavljanjem podružničnih šol GM v Novem mestu (1898), Gorici (1900), Celju (1909), Kranju (1909) in Trstu (1909). Dotedanji razvoj predmetnika in učnih

1 Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874, Glasbena matica, 1874, 3, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-QZWN8NYD/e465aa6f-480a-461e-91c3-81d94479537a/PDF>.

2 Prim. Anon., »Pravila Glasbene Matice v Ljubljani 1872«, §1, v: Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2015), 23.

načrtov matičine glasbene šole v Ljubljani³ je dosegel raven, ki je zahtevala korak naprej: ustanovitev »popolnega konservatorija«. ⁴ Povečevanje števila učencev in zaposlovanje usposobljenega pedagoškega kadra, podaljševanje šolanja pri posameznih predmetih, poučevanje skoraj vseh orkestralnih in solističnih inštrumentov, pouk solističnega in zborovskega petja, glasbeno-teoretičnih predmetov, govora in deklamacije, vse to je potrjevalo potrebo po stopenjski nadgradnji glasbenega izobraževanja. Politične razmere in prva svetovna vojna so neposredna prizadevanja za ustanovitev konservatorija zavrle. Obnovila so se že med vojno l. 1913 in intenzivirala po njej, predvsem po šolskem letu 1917/18, ko je imela glasbena šola več kot 800 učencev in so morali nove kandidate odslavlјati zaradi nezadostnega števila učiteljev.⁵ Proces formiranja konservatorija⁶ je bil uspešno zaključen 24. marca 1919 z ustanovitvijo *Dramske, operne in orkestralne šole*. Ko-

- 3 Prve učne načrte glasbene šole GM je izdelal Fran Gerbič l. 1887. Kasneje so bili z vključitvijo drugih profesorjev, ki so poučevali na šoli, nadgrajeni in razširjeni: najprej l. 1894 in nato l. 1906. Po predmetniku in učnih načrtih iz leta 1906 so imeli učenci klavirja po zaključenem osmem razredu možnost vpisa v program višje šole za nadarjene učence. Predmetnik je vključeval široko paleto glasbeno-teoretičnih in glasbeno-reproduktivnih predmetov, namenjenih izobraževanju bodočih instrumentalistov, komponistov in dirigentov. S temi usmeritvami je že nakazoval konservatorijsko raven izobraževanja. Prim. Nataša Cigoj Krstulovič, »Načela in podobe slovenskega javnega glasbenega izobraževanja: primer šole in konservatorija ljubljanske Glasbene matice (1882–1926)«, v *Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem: pogledi ob 200-letnici*. ur. Branka Rotar Pance (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2016), 41–55.
- 4 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 16.
- 5 GM je v svojih prizadevanjih za ustanovitev konservatorija imenovala različne komisije, ki so pripravljale posamezne akte in vodile postopke. Eno izmed njih, imenovano 18. 7. 1919, je vodil predsednik GM dr. Vladimir Ravnihar, v njej pa so bili Matej Hubad, dr. Ivan Karlin, dr. Viljem Krejči, dr. Franc Kimovec, Anton Lajovic, Albert Levičnik, Stanko Premrl, dr. Stanko Sajovic. Kot zastopnik poverjeništvu za uk in bogočastje pri deželni vladi v Ljubljani je v komisiji sodeloval dr. Milko Lubic, eno mesto pa je pripadlo tudi zastopniku Slovenskega gledališkega konzorcija. Prim. *Izvestje za šolsko leto 1939/40* (Ljubljana: Rektorat Glasbene akademije, 1940), 4. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-RKPEQLR-M/94f11503-f1d5-45d8-a6b4-fce5bc7f81fa/PDF>.
- 6 V izvršilnem odboru za ustanovitev konservatorija so bili Albert Levičnik, Anton Lajovic, dr. Janko Žerovnik, dr. Viljem Krejči in Matej Hubad, njegov sestav pa se je z leti spreminjal. Statut so pripravili Julij Betetto, Ivan Bučar in Ignacij Borštnik. Posebno komisijo za ustanovitev konservatorija so sestavljali Julij Betetto, Karel Jeraj, Friderik Rukavina, Ivan Brezovšek, dr. Stanko Sajovic in Ivan Škerl. Prim. Ana Klopčič, »Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)« (dipl., Univerza v Ljubljani, 2010), 31.

nec leta 1919 je bila preimenovana v *Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost*, ki je 5. januarja 1920 z državnim dekretom dobil pravico javnosti.⁷ Konservatorij je bil zasnovan po vzoru praškega in dunajskega konservatorija, ki sta imela že stoletno tradicijo delovanja⁸ ter zagrebškega konservatorija, ustanovljenega tri leta pred ljubljanskim. Poslanstvo konservatorija je bilo usmerjeno v izobraževanje kadrov za izvajanje orkestralne glasbe, za igranje v simfoničnih in vojaških orkestrih, za izobraževanje opernih solistov in zboristov ter dramskih igralcev. Usmerjeno je bilo tudi v vzgojo glasbenih umetnikov - solistov instrumentalistov (pianistov, violinistov, violončelistov in drugih inštrumentalistov) ter izobraževanje učiteljev glasbe za različne vrste šol.⁹ V prispevku obravnavamo izbrane segmente, povezane z organizacijo in izvajanjem pouka na konservatoriju, s predmetnikom, z učitelji, z metodami poučevanja in učno literaturo v obdobju dveh desetletij, do ustanovitve Glasbene akademije.

Pouk v začetnem obdobju delovanja konservatorija Glasbene matice (1919–1926)

Ob začetku delovanja konservatorija je imela GM vpisanih čez 1000 gojencev,¹⁰ ki so jih glede na njihovo predhodno izobraževanje in dosežen rezultat na sprejemnem preizkusu¹¹ razvrstili v posamezne razrede glasbene šole oziroma v letnike konservatorija. Gojenci so imeli pouk na treh lokacijah: na Vegovi ulici, na Gosposki ulici in v prostorih Filharmonične družbe na Kongresnem trgu. Vzdrževanje učnih prostorov, nakup inštrumentov (klavirjev) za izvajanje pouka in učne literature, stroški plač učiteljskega kadra, vse to je v prvih letih delovanja konservatorija za GM pomenilo hudo fi-

7 Prim. Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2015), 166; Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 32. Glede poimenovanja konservatorija zasledimo še nekaj različic. Tako npr. v poročilu konservatorija za šolsko leto 1931/32 preberemo »Ravnatelj Hubad je razširil glasbeno šolo jeseni leta 1919. v konservatorij pod naslovom „Prvi jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani“.« Poročilo o šolskem letu 1931/32 (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1932), 8, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-SO91QWOY/a8c66ea6-653a-4574-ad6c-0311afc56277/PDF>.

8 Konservatorij v Pragi je bil ustanovljen l. 1811, konservatorij na Dunaju l. 1817.

9 Prim. Tina Bohak, *Julij Betetto (1885–1963): nestor opernih in koncertnih pevcev* (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015), 53.

10 Prim. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 144.

11 Anon., »Konservatorij „Glasbene Matice“«, *Slovenski narod* 52, str. 214 (14. 09. 1919): 5, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-9RCZI5KT/e66cceb0-00b9-42cc-88c4-0e12943e0f15/PDF>.

nančno breme.¹² Nekaj sredstev je bilo sicer pridobljenih s šolninami, vendar niso zadoščala za kakovostno organizacijo in izvedbo pouka, zato si je GM že v prvih letih po ustanovitvi konservatorija prizadevala za njegovo poddržavljenje. Finančna situacija je vplivala tudi na zaposlovanje novih kadrov. Vodstvo si je prizadevalo pridobiti profesorje, ki so se izobraževali na tujih konservatorijih, predvsem na Dunaju in v Pragi. Njihovo usposobljenost je preverjala za to posebej imenovana komisija. Profesorji so s tujih ustanov v slovensko okolje prenesli znanja, ki so omogočala nadgradnjo predmetnikov, oblikovanje učnih načrtov, uporabo novih učnih metod, formiranje in razvoj oddelkov in s tem nadgradnjo pouka v vertikali glasbenega izobraževanja. Imeli so tudi znanja, potrebna za vodenje glasbeno-izobraževalnih ustanov in pridobivanje finančnih sredstev.¹³

Vsa potrebna znanja je imel prvi ravnatelj konservatorija Matej Hubad (1866–1937), ki je s svojim delom pustil neizbrisen pečat na različnih področjih delovanja GM. Že v svojem srednješolskem obdobju je na šolskem koncertu dirigiral dijaškemu zboru GM. Glasbeno izobraževanje je nadaljeval na dunajskem konservatoriju, kjer je študiral solopetje, klavir in orgle. Znanja iz harmonije in kontrapunkta mu je predajal skladatelj Anton Bruckner. Leta 1891 je prevzel vodenje moškega in nato mešanega pevskega zbora GM. Slednji je v kasnejših desetletjih pod Hubadovim vodstvom doživel mednarodno prepoznavnost. Na šoli GM je od leta 1894 opravljal funkcijo umetniškega vodje, poučeval solopetje, zborovsko petje in teorijo. Sodeloval je pri pisanju učnih načrtov, društvenih statutarnih aktov in nadziral pouk na podružnicah GM.¹⁴ Hubad je bil ključna osebnost v prizadevanjih GM za nastanek konservatorija. Kot artistični vodja šole GM je sodeloval v poganjih z deželnim zborom in ministrstvom za uk in bogočastje, kar je l. 1909 rezultiralo oddajo prve vloge za ustanovitev glasbenega konservatorija na državne organe. Vloga je bila takrat zavrnjena, nadaljnja prizadevanja pa so bila usmerjena v kakovostno rast in širitev matičine glasbene šole.¹⁵ Po letu 1917, ko je Hubad po smrti Frana Gerbiča prevzel še funkcijo ravnatelja glasbene šole, je ustanova izkazala pomembne razvojne premike. Šola je razširila predmetnik, ki je vključeval solistične in orke-

12 Prim. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 144; Cvetko Budkovič, »Matej Hubad«, *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 36, št. 1/2 (1988): 57, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-XHU6ZC3D/71bd1c4f-6bfa-4b4b-a559-0c645f1eb87f/PDF>.

13 Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 28.

14 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 75.

15 Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 29.

strske inštrumente, solopetje, zborovsko petje in glasbenoteoretične predmete. Razvila je že višjo stopnjo izobraževanja.¹⁶ Ko je bil Hubad l. 1919 imenovan za ravnatelja konservatorija, je v *Učiteljskem tovarišu* in v *Cerkvenem glasbeniku* objavil prispevka, v katerih je predstavil cilje in namen delovanja konservatorija ter njegovo organiziranost.¹⁷ V istem letu je bil kot ravnatelj imenovan za častnega člana Jugoslovanske akademije za znanost in umetnost v Zagrebu.¹⁸ Konservatorij je vodil do upokojitve l. 1933 in na njem tudi vsa leta poučeval solopetje. Marijan Lipovšek je v *Ljubljanskem zvonu* l. 1937 v nekrologu zapisal:

Kaj nam je bil Hubad? Predvsem učitelj. Ne samo učitelj petja, temveč glasbe sploh. Saj je bil domala edini, ki je glasbeno umetnost za res obvladal in bil po srečnem naključju usode postavljen na vidno in odločilno vzgojno mesto ... Dolga vrsta glasbenikov, med katerimi zavzema večina najizbranejša mesta, je črpala neposredno iz njegovega pevskega znanja.¹⁹

Pol stoletja kasneje je Hubadovo pedagoško delo ovrednotil Cvetko Budkovič:

Enkratni učitelj je bil pred zborom ali pred solistom, od njiju je zahteval in dobil največ, kar je možno dobiti, v njegovem zboru so peli najboljši pevci, iz njegovega razreda so odhajali najboljši solisti, prekaljeni z učno metodo, ki jim je zagotavljala dolgo koncertno in operno kariero.²⁰

Ravnatelj Hubad je na šoli vodil učiteljski zbor, ki so ga glede na nastavitev sestavljali redni profesorji in suplenti,²¹ redni in začasni učitelji ter honorarni profesorji. Posamezni učitelji so na šoli poučevali le občasno. Neka-

16 Ibid., 29–30.

17 Prim. Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«, *Učiteljski tovariš* 59, št. 35 (27. 08. 1919): 1, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-ANCRYSOR/168731bd-of63-41a4-ae2f-b2a6424e4fc7/PDF>; Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«, *Cerkveni glasbenik* 42, 7–9 (1919): 59–60, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-SCDZK7LD/9bf8c-19c-8ae4-4beb-ab9f-6f5f5bdf65da/PDF>.

18 Anon., »Razne reči«, *Cerkveni glasbenik* 42, 5–6 (1919): 48, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-AGX3RPPG/ocf99fbd-eb7d-4eb5-82dc-f86c5365aoc5/PDF>.

19 Marijan Lipovšek, »Ob smrti Mateja Hubada«, *Ljubljanski zvon* 57, št. 5 (1937): 266, <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-2YFL6XAI/055e3314-6490-4320-909b-b71dcbbf6b25/PDF>.

20 Budkovič, »Matej Hubad«, 57–58.

21 To so bili pomožni učitelji in učiteljski pripravniki.

teri so izvajali pouk na vseh izobraževalnih stopnjah, nekateri pa le na eni izobraževalni stopnji.²² Na glasbeni šoli in konservatoriju GM je na koncu šolskega leta 1920/21 gojence poučevalo 48 učiteljev. Konservatorijski program je bil razširjen. Pouk na t. i. šolah - oddelkih za solopetje, klavir, violino, na glasbeno-teoretičnem oddelku, na oddelku za učitelje glasbe, na oddelku za orkestrske inštrumente in v dramatični šoli, je obiskovalo skupaj 814 gojencev.²³ Izobraževanje učiteljev glasbe dejansko še ni potekalo v okviru formiranega oddelka, temveč v obliki triletnega »Pripravljalnega tečaja na državni izpit iz glasbe«.

V šolskem letu 1922/23 je bil pouk organiziran na treh izobraževalnih stopnjah: na štiriletni pripravljalni stopnji, triletni srednji stopnji in triletni višji stopnji. Potekal je v okviru oddelkov, poddodelkov in odsekov, povezanih v šole. Šola za vse glasbene inštrumente je povezovala oddelke za klavir, orgle, godala, pihala in trobila, izobraževanje na njih je bilo večinoma šest- do sedemletno. V šoli za glasbeno teorijo so bili združeni odseki za elementarno teorijo, harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo; pododdelki za izobraževanje kapelnikov, opernih in koncertnih dirigentov, pevovodij in glasbenih učiteljev. Slušatelji so lahko na navedenih področjih prav tako opravili šest do sedem letnikov. Podobno je bilo v šoli za solopevce koncertne in operne smeri. Ločeno sta bili vodeni operna šola in dramatična šola, na katerih je izobraževanje potekalo tri leta.²⁴

Največ težav se je kazalo v delu oddelka za pihala in trobila, na katerem ni bilo redno nastavljenega profesorskega kadra. Različne pihalne inštrumente so poučevali le honorarni in pogodbeni profesorji, vendar kontinuitete pouka ni bilo zaradi njihovih pogostih menjav in odhodov iz Ljubljane na druga službena mesta. Največji kakovostni razvoj so zaradi odličnega profesorskega kadra izkazovali oddelki za klavir, violino in solopetje.²⁵ V nadaljevanju navajamo redno nastavljene profesorje in le nekatere izmed njih na kratko predstavljamo. Na klavirskem oddelku so poučevali Janko Ravnik, Dana Kobler in Marija Schweiger. Vsi trije pianisti so se izobraževali na konservatoriju v Pragi. Diplomanta praškega konservatorija sta bila tudi profesorja violine češkega rodu Jan Šlais in Josef Vedral.

Jan Šlais (1893–1975) je bil rojen v Pragi, kjer je l. 1913 zaključil izobraževanje na tamkajšnjem konservatoriju pri Štěpanu Suchyju, nato pa bil kon-

22 Prim. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 25; Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 33.

23 Prim. *Izvestje za šolsko leto 1939/40*, 6.

24 Prim. Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 33.

25 Ibid., 34.

certni mojster v uveljavljenih moskovskih orkestrih (Svobodnyj téatr, Opera Zimina, simfonični orkester Zveze moskovskih glasbenikov). Leta 1920 se je v Pragi izpopolnjeval v mojstrski šoli Otokarja Ševčíka.²⁶ Ko je l. 1921 začel poučevati na ljubljanskem konservatoriju, se je začela t. i. »Šlaisova doba' *poučevanja violine*«. ²⁷ V učne načrte za violino je vključil Ševčíkovo tehniko, njegove metode poučevanja pa je uporabljal pri pouku.²⁸ S tem je reformiral violinski pouk ter ga dvignil na visokošolsko raven.²⁹ V njegovem razredu na Državnem konservatoriju in kasneje na Glasbeni akademiji so se izobraževali številni kasneje uveljavljeni slovenski violinski pedagogi: Karlo Rupel, Leon Pfeifer, Albert (Ali) Dermelj, Vida Jeraj Hribar, Uroš Prevoršek in drugi.³⁰

Na oddelku za violino je deloval tudi profesor Karel Jeraj (1874–1951), prvi Slovenec, ki je bil član dunajskih filharmonikov. Bil je rojen na Dunaju in že zelo zgodaj izkazal glasbeno nadarjenost. Na dunajskem konservatoriju je igral violino v razredu Josepha Hellmesbergerja ml., stranske predmete pa sta ga poučevala Anton Bruckner in Robert Fuchs. Študij na tej ustanovi je zaključil z odliko in opravil državni izpit iz glasbe. Pot ga je nato vodila v London, kjer je deloval kot koncertni vodja britanskega imperialnega glasbenega instituta. S tamkajšnjim orkestrom je koncertiral po večjih evropskih središčih, nato pa se prijavil na avdicijo za člana dunajske dvorne opere in filharmonije ter bil izbran med 45 kandidati. V letih 1900–1919 je deloval kot koncertni mojster orkestra Dvorne opere in Filharmonije na Dunaju. Poleg umetniškega delovanja se je posvečal pedagoškemu delu. V Purkersdofu pri Dunaju je poučeval glasbo v zavodu za slepo mladino in za svoje pedagoške dosežke prejel posebno priznanje. Po končani prvi svetovni vojni se je odzval vabilu ravnatelja Mateja Hubada, s katerim ga je povezovalo dolgoletno poznanstvo in prijateljstvo. Z družino se je preselil v Ljubljano in se zaposlil na konservatoriju kot profesor violine.³¹ Poučeval je začetnike in zanje l. 1928 izdal *Reformno pripravljano početno šolo za gosli*,

26 Prim. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 167.

27 Prim. Maruša Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne* (Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2013), 29.

28 Ševčíkovo metodo opisuje Maruša Zupančič v navedenem delu na straneh 63–65.

29 Dragotin Cvetko, »Šlais, Jan (1893–1975)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi657484/#slovenski-biografski-leksikon>.

30 Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem*, 29.

31 Vida Jeraj-Hribar, *Večerna sonata* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992).

ki ima 24 lekcij. Naslov dela, predgovor in sklepne misli je zapisal v slovenščini, francoščini in nemščini. V sklepu preberemo:

Ako je začetnik količkaj nadarjen, lahko predela to početno šolo v 4–5 mesecih (priporočati mu je trikratni pouk v tednu). Šele po uspešni in vestni predelavi te reformne pripravljalne šole naj prične učenec s študijem kake mojstrske šole, ki mu jo priporoča učitelj kakor: Beriot, Capet, David, Joachim, Ondriček, Piot, Rode - Kreutzer - Baillot, - Ševčík, Spohr itd.³²

Karel Jeraj je na višjih stopnjah konservatorija poučeval komorno muziciranje in ansambelske vaje oz. orkestralne vaje. Bil je tudi prvi dirigent Orkestralnega društva GM, ustanovljenega l. 1919. V Ljubljani je nadaljeval svojo pedagoško dejavnost in umetniško deloval kot solist, orkestrski in komorni glasbenik. Ukvarjal se je s komponiranjem in bil prvi organizator koncertov za mladino. Lucijan Marija Škerjanc je ob njegovi smrti v *Slovenskem poročevalcu* 12. 1. 1952 zapisal:

Njegov odnos do mladine je bil zgleden in mladina je videla v njem ne samo strokovnjaka, temveč prijatelja in vodnika. S smotrno organizacijo in oživetvorjenjem mladinskih koncertov je znal vzbuditi najširše zanimanje: njegova želja je bila, da seznanijo doraščajočo mladino z dosežki glasbene umetnosti na vseh področjih glasbenega dela. To se mu je tudi v veliki meri posrečilo.³³

Karla Jeraja lahko po tej dejavnosti opredelimo tudi kot enega od začetnikov kulturno-umetnostne vzgoje za šolsko mladino na Slovenskem.

Izjemne razvojne premike na oddelku za solopetje sta s svojim delom prispevala Julij Betetto, ki se je šolal na dunajskem konservatoriju in bil solist dunajske dvorne opere z izjemno koncertno kariero in Vanda Wistinghausen-Chuľavska, solopevka in pevka pedagoginja s Poljske, ki se je izobraževala v Dresdnu.³⁴

32 Drago Jeraj, *Reformna pripravljalna početna šola za gosli* (Ljubljana, Glasbena Matica, 1928), notranja zadnja platnica. Jeraj je učbenik podpisal z imenom Drago, na notranji zunanji platnici pa je pod imenom in priimkom navedel »profesor na drž. konservatoriju v Ljubljani, od 1900 do 1. 1919 član orkestra dvorne opere in filharmonikov na Dunaju.«

33 Jeraj-Hribar, *Večerna sonata*, 84.

34 Vsi navedeni so na konservatoriju glasbene matice poučevali l. 1923. Prim. Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 34.

Delo konservatorija je bilo pod drobnogledom kritikov, ki so s svojimi zapisi na nek način spodbujali nadaljnje razvojne korake ustanove. Stanko Vurnik je npr. l. 1927 v reviji *Dom in svet* zapisal:

Naš najvišji glasbeni zavod je konservatorij in od tega smo se že davno odvadili zahtevati kake glasbene ali umetnostne iniciative. Ta urad uči gospodične prstnega reda na klavirju in večje naloge mu še nihče naložil ni.

V nadaljevanju se je z zelo ostrimi mislimi dotaknil še delovanja drugih glasbenih ustanov in odsek zaključil z besedami:

*Treba nam je vsekakor močne roke z vplivom in veljavo na vodilnem mestu, ta roka pa mora biti orientirana in iniciativna, roka pedagoga in voditelja, ki bo uredil tok našega glasbenega življenja v zmislju nivoja sodobne Evrope!*³⁵

Njegove misli lahko razumemo, da je bilo začetno obdobje delovanja konservatorija še neprimerljivo s poukom in dosežki, ki so jih izkazovali uveljavljeni tuji konservatoriji z večdesetletno tradicijo delovanja. To pa je tudi razumljivo v kontekstu tedanjih glasbeno-izobraževalnih in družbenopolitičnih okoliščin pri nas.

Pouk na Državnem konservatoriju (1926–1939)

Večletna prizadevanja za poddržavljenje Jugoslovanskega konservatorija za glasbo in igralsko umetnost so se uresničila leta 1926, ko je ustanova uradno prešla pod državno upravo (1. 4. 1926). Konservatorij v šolskem letu 1926/27 ni bil več v ničemer povezan z GM. Slednja je ohranila samostojno vodenje glasbene šole, ki je pomenila osnovno stopnjo glasbenega izobraževanja, namenjeno tako izobraževanju glasbenih ljubiteljev kot tudi bodočih slušatejev državnega konservatorija.³⁶ Pri financiranju pedagoškega kadra na Državnem konservatoriju je proračun ob poddržavljenju zagotovil plače trinajstim učiteljem, delo ostalih učiteljev je bilo honorirano.³⁷ Kljub organizacijski ločenosti konservatorija in glasbene šole GM sta obe ustano-

35 Stanko Vurnik, »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926«, *Dom in svet* 40, št. 1 (1927): 48, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-CHIMLLH5/66753d54-fcc4-4af1-baca-f6580b8aff79/PDF>.

36 Prim. Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 35.

37 V času poddržavljenja je na konservatoriju poučevalo še 10 učiteljev z GM in 16 honorarnih učiteljev. *Ibid.*, 37.

vi v praksi bili povezani tako prek izvajanja pouka v istih prostorih kot tudi prek delovanja nekaterih profesorjev, ki so poučevali na obeh šolah.³⁸

Spremenjeni status konservatorija je zahteval reorganizacijo izobraževalnih stopenj, predmetnikov in učnih načrtov. Pri prenovi so se zgledovali po drugih evropskih konservatorijih. Državni konservatorij je od šolskega leta 1929/30 izvajal pouk v naslednjih organizacijskih oblikah in izobraževalnih stopnjah:

- *Pripravljalni tečaj* – začetniki so ga obiskovali eno leto; pouk je obsegal glasbeno teorijo, solfeggio in mladinsko petje
- *Nižja šola* – na njej se je izvajal pouk klavirja (trije razredi), violine (trije razredi) in violončela (dva razreda). Poleg glavnega predmeta so imeli gojenci še teorijo in petje kot stranska predmeta.³⁹
- *Srednja šola* – na njej je potekal pouk v obsegu šestih letnikov za solopetje, klavir, violino, violočelo, kontrabas, flavto, oboo, klarinet, fagot, rog, trobento, pozavno in orgle. Tolkala so poučevali v dveh letnikih. Gojenci srednje šole so imeli glede na svojo usmeritev naslednji nabor stranskih predmetov: splošna glasbena teorija, harmonija, kontrapunkt, kompozicija, inštrumentacija, nauk o inštrumentih, oblikoslovje, forma in analiza, glasbena estetika, glasbena zgodovina, komorne vaje, klavirsko spremljanje, orkestralne vaje, mladinsko petje, zborova šola, operna šola, ples in plastika.

Vpis na srednjo šolo je pogojeval uspešno opravljen sprejemni izpit, zahtevani so bili tudi štirje zaključeni razredi gimnazije, realke ali meščanske šole.

- *Visoka šola* – vključevala je štiriletni študij glavnih predmetov klavir, violina, violončelo, solopetje in petletni študij kompozicije ter dirigiranja.

38 Prim. Cigoj Krstulović, »Načela in podobe slovenskega javnega glasbenega izobraževanja«, 50.

39 Tudi pri opredeljevanju nižje šole je razvidno, da je v praksi šola GM ostala tesno povezana z Državnim konservatorijem:

Gojenci in gojenke nižje šole obiskujejo po veliki večini prve štiri razrede šole Glasbene Matice, ki se smatra kot pripravnica za državni konservatorij. Po dovršenem 4. razredu šole Glasbene Matice, pripravnice konservatorija, morajo napraviti sprejemni izpit za konservatorij, sicer nadaljujejo šolo Glasbene Matice v nadaljnjih razredih.
Poročilo o šolskem letu 1929/30 (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1930), 3, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YHD3V7FR/79102b4f-bd42-4b7a-bbfe-0ea0817beb73/PDF>.

Državni konservatorij je imel poseben oddelek, ki je povezoval:

- *Operno šolo* - imela je tri letnike, obiskovali so jo študenti solopetja. Predmetnik je vključeval dramatično igro, deklamacijo, balet, korepeticije in igranje raznih scen;
- *Pedagoški tečaj* – imel je štiri letnike, na njem so se izobraževali učitelji glasbe za srednje, meščanske in strokovne šole. Štiriletno izobraževanje je bilo glede na stopnjo izobraževanja enakovredno štirim razredom srednje šole konservatorija.⁴⁰

V *Poročilu o šolskem letu 1929/30* je izpostavljeno, da študij na konservatorju traja 10 ali pa 11 let in da je uspešno opravljen posamezni letnik vezan na obvladovanje predpisane snovi in ne na šolsko leto. Pri slušateljih, ki so poleg konservatorija obiskovali drugo srednjo ali strokovno šolo, je bilo zaključevanje posameznega letnika konservatorija pogostokrat daljše od enega šolskega leta.

V šolskem letu 1928/29 so bili za poučevanje na Državnem konservatoriju imenovani ravnatelj Matej Hubad (solopetje), Anton Ravnik (klavir), Janko Ravnik (klavir, klavirska spremljava) in Jan Šlais (violina, komorna glasba). Konservatoriju dodeljeni učitelj je bil Slavko Osterc, ki je poučeval glasbeno-teoretične predmete (harmonijo, kontrapunkt, instrumentacijo, kompozicijo, forme in analizo, oblikoslovje; imel je tudi predavanja o sodobni glasbi) in moderno klavirsko literaturo.⁴¹ Poleg navedenih je na konservatoriju poučevalo še 8 učiteljev, ki jih je država imenovala za poučevanje na glasbeni šoli GM, 10 učiteljev, ki jih je nastavil odbor GM in 16 honorarnih sodelavcev konservatorija.

V šolskem letu 1928/29, ko je ustanova praznovala desetletnico obstoja, so na Državnem konservatoriju poučevali glavne predmete: solopetje, klavir, violino, violončelo, kontrabas, flavto, oboo, klarinet, fagot, trobento, pozavno, rog, orgle, tolkala, harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo (skladbo). Poleg njih so slušatelji obiskovali izbrane stranske predmete: splošno glasbeno teorijo, instrumentacijo, nauk o instrumentih, oblikoslovje, forme in analizo, glasbeno estetiko, glasbeno zgodovino, komorne vaje, klavirsko spremljavo, orkestralne vaje, mladinsko petje, zborovsko šolo, operno šolo in plastiko. V predmetniku je naveden tudi Pedagoški tečaj, ki je vključeval metodiko pouka.⁴²

40 Prim. *Poročilo o šolskem letu 1929/30*, 3–4.

41 Ibid., 6.

42 V šolskem letu 1928/29 je predavanja iz metodike pouka poslušalo 13 slušateljev. Prim. *Poročilo o šolskem letu 1928/29* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani,

Natančen seznam učiteljev, predmetov, ki so jih poučevali na konservatoriju in število slušateljev pri vsakem predmetu oziroma katere stranske predmete je obiskoval posamezen slušatelj, vse to je dokumentirano v vsakoletnih poročilih Državnega konservatorija. Iz njih je razvidno, da so se nekateri stranski predmeti tekom let dodajali, drugi pa preimenovali. Na Srednji šoli in na Visoki šoli konservatorija so bili slušatelji evidentirani glede na glavni predmet in imeli v seznamu dopisane še stranske predmete. V šolskem letu 1928/29 je bil npr. v 1. letnik Srednje šole konservatorija na glavni predmet solopetje vpisan Makso Pirnik, ter imel zraven še pouk klavirja, harmonije 1, glasbene zgodovine, zborovske šole, teorije in metodike pouka, ker je bil vključen še v Pedagoški tečaj. Vpisan je bil tudi v pripravnico za glavni predmet klavir.⁴³ Marijan Lipovšek je bil takrat vpisan v 1. letnik klavirja na Višji šoli konservatorija in imel stranske predmete violončelo,⁴⁴ pavke, instrumentacijo, komorno glasbo, klavirsko spremljavo in orkestralne vaje. Hkrati je na Srednji šoli konservatorija poslušal predavanja iz kontrapunkta.⁴⁵

Iz poročil za vsako šolsko leto lahko delno rekonstruiramo vsebino študija pri posameznih glavnih predmetih. Razvidna je tako v objavljenih programih internih in javnih produkcij Srednje in Visoke šole konservatorija kot tudi v drugih zapisih. V *Poročilu o šolskem letu 1929/30* je npr. napisana vsebina posameznih letnikov študija kompozicije na Visoki šoli:

Kompozicija kot glavni predmet obsega v I. letniku: diatonično harmonijo; v II. letniku kromatično harmonijo, modulacije in igranje generalnega basa; v III. letniku kontrapunkt enojni in dvojni, imitacije, kanon in ekspozicije fuge; v IV. letniku komponiranje fuge, chacon, sonatnih stavkov, ronda, sonatin v kateremkoli ansamblu razen v orkestralnem; v V. letniku komponiranje v glasbenih for-

1929), 41, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-3I87ZB2X/77e27739-3c51-4757-9824-2052coa3b953/PDF>.

43 Ibid., 17–18.

44 Na konservatoriju je v letih 1928–1936 violončelo poučeval češki glasbenik Emerik Beran (1868–1940). Z učnimi načrti za violončelo je postavil temelje profesionalnemu izobraževanju violončelistov. Na konservatoriju je poleg violončela kot glavnega in stranskega predmeta poučeval še klavir in ansambelske vaje. Med njegovimi učenci sta bila Oton Bajde in Bogo Leskovic. Prim. Jernej Weiss, »Emerik Beran (1868–1940)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi138440/#slovenski-biografski-leksikon>.

45 *Poročilo o šolskem letu 1928/29*, 23–24.

*mah: uvertura, programna glasba, moderna sonata in simfonija, dramatična glasba itd.*⁴⁶

V predmetniku, ki se nanaša na Pedagoški tečaj, v šolskem letu 1929/30 poleg metodike zasledimo še pedagogiko. Oba predmeta je poučevala Angela Trost, ki je na konservatoriju poučevala vrsto glasbenih predmetov: splošno glasbeno teorijo, mladinsko petje, fiziologijo in fonetiko, intonacijo, ritem, primavista, diktat in solopetje.⁴⁷

Poročilo o šolskem letu 1930/31 navaja naslednje stopnje izobraževanja na konservatoriju: Nižja šola (4 razredi); Srednja šola (6 letnikov); Visoka šola (4 letniki).

Poseben oddelek so tvorili Dirigentska šola (2 letnika), Operna šola (3 letniki) in Pedagoški-učiteljski oddelek (4 letniki oz. 8 semestrov).⁴⁸ Absolventi Pedagoško-učiteljskega oddelka so po končanem 8. semestru opravljali diplomski izpit in prejeli diplomo.⁴⁹ S tem letnim poročilom je dokumentirano preimenovanje in nadgradnja predhodnega Pedagoškega tečaja v Pedagoški-učiteljski oddelek. V njegov predmetnik je bila naslednje leto poleg metodike in pedagogike vključena psihologija, ki jo je honorarno poučeval dr. France Veber.⁵⁰

V jubilejnem letu 1932, v katerem je GM praznovala 50-letnico šole, je bilo poročilo temu primerno obsežnejše in dokumentarno izčrpnjše. V uvodnem poglavju »Šola Glasbene Matice Ljubljanske. Ob 50 letnici njene obstoja« so najprej citirana temelja društvena pravila, ki jim sledi opis nastanka šole GM in njenega razvoja skozi desetletja. Besedilo se izmenjuje z grafičnimi statističnimi prikazi števila učencev in vpisa na predmete klavir, violina in orkestralni instrumenti, zborovsko petje in solopetje v obdobju 1882–1932. V ločenem grafu so zajeti podatki za Državni konservatorij v šolskih letih 1923/24–1931/32 in sicer glede na število učencev, obisk klavirja, violine, solopetja, orkestralnih instrumentov, teoretskega pouka, operne šole, komorne šole, ansamblskih vaj in korepeticij.⁵¹

46 *Poročilo o šolskem letu 1929/30*, 4.

47 *Ibid.*, 6.

48 *Prim. Poročilo o šolskem letu 1930/31* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1931), 3, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-ZVZANOgn/73e59721-c-482-4391-9635-e7a2f8dbdf24/PDF>.

49 *Ibid.*, 4.

50 *Prim. Poročilo o šolskem letu 1932/33* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1933), 7, 10, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-HoHAMSWB/aoe12815-26f9-4a93-9bf2-1112a42029dc/PDF>.

51 *Poročilo o šolskem letu 1931/32*, 8.

Učiteljski zbor Državnega konservatorija je imel v jubilejnem letu 10 nastavljenih (imenovanih) profesorjev. To so bili: ravnatelj Matej Hubad (solopetje), Jeanetta Foedransperg (solopetje), Karel Jeraj (viola, šolski orkester, klavirski ansambel), Slavko Osterc (skladba/ kompozicija, harmonija, kontrapunkt, oblikoslovje, estetika), Anton Ravnik (klavir), Janko Ravnik (klavir, klavirska spremljava), Lucijan Marija Škerjanc (harmonija, nauk o inštrumentih, inštrumentacija, orkestralne vaje, klavir, dirigiranje), Jan Šlais (violina, komorna glasba), Marija Šmalc-Švajgar (klavir), Angela Trost (solopetje, teorija, fiziologija in fonetika, metodika, pedagogika, intonacija, ritem, primavista, diktat). Poleg njih je na konservatoriju poučevalo še 17 honorarnih profesorjev ter 18 učiteljev, zaposlenih na šoli GM oziroma imenovanih s strani države.⁵²

V *Poročilu o šolskem letu 1932/33* je objavljen sklep Ministrstva prosvete, datiran 25. 11. 1930, o veljavnosti spričeval in diplom in sicer glede enakovrednosti spričevala o opravljenem letniku na državni glasbeni akademiji v Zagrebu in spričevala o opravljenem letniku na Državnem konservatoriju v Ljubljani. Enakovredni sta bili tudi diplomi na obeh navedenih ustanovah. V nadaljevanju je podan še sklep o nostrifikaciji spričeval tujih konservatorijev in glasbenih akademij. Ministrstvo prosvete v njem določa, da sta za nostrificiranje spričeval, pridobljenih na tujih ustanovah, zadolženi glasbena akademija v Zagrebu in Državni konservatorij v Ljubljani.⁵³

Na konservatoriju sta bili izvedeni javni predavanji glasbenega kritika dr. Gerharda Krauseja in sicer o sodobni madžarski glasbi in skladatelju *Zoltánu Kodályu* (5. 4. 1933) ter o poljski ljudski in operni glasbi (6. 4. 1933). Predavanji, ki so se ju poleg gojencev konservatorija udeležili še zunanji obiskovalci, je dr. Krause obogatil s predvajanjem skladb z gramofonskih plošč. *Poročilo za šolsko leto 1932/33* navaja podpornika Mihaela Mušiča, ki je najboljšim gojencem konservatorija podaril violine lastne izdelave. Po sklepu učiteljske konference so jih prejeli Uroš Prevoršek (1928/29), Leon Pfeifer (1929/30), Franjo Cichocki (1930/31), Albert Dermelj (1931/32, prejel je violo) in Kajetan Burger (1932/33). Vodstvo šole se je z zapisom v poročilu donatorju toplo zahvalilo za podarjene inštrumente.⁵⁴

52 Ibid., 13–14.

53 *Poročilo o šolskem letu 1932/33*, 5.

54 Ibid., 6.

Julij Betetto – drugi ravnatelj konservatorija

Prvi ravnatelj konservatorija Matej Hubad je konec julija l. 1933 zaprosil za upokojitev.⁵⁵ Odbor GM je objavil razpis, na katerega se je prijavilo več kandidatov: Julij Betetto, Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc, Mirko Pugelj in Anton Trost.⁵⁶ Izbran je bil Julij Betetto,⁵⁷ ki je vodstvo konservatorija prevzel decembra 1933 in ravnateljsko službo vršil do l. 1940.

Julij Betetto (1885–1963) je prva glasbena znanja pridobival v Ljubljani pri Angeliku Hribarju in Franu Gerbiču. Osemnajstleten je postal član Dramatičnega društva in začel peti v opernem zboru. V ljubljanskem opernem gledališču je l. 1903 debitiral kot zborist, konec istega leta pa tudi že kot solist. Pevsko se je želel izpopolnjevati v tujini, zato je l. 1905 šel na Dunaj in tam uspešno opravil avdicijo pri Franzu Schalku, dirigentu tamkajšnje Dvorne opere. Zaradi gmotnih razmer se je bil prisiljen vrniti v Ljubljano. Čez dve leti je ob podpori štirih vplivnih članov GM dobil štipendijo in jeseni l. 1907 na Dunaju začel študirati solopetje v razredu Augusta Ifferta. Na dunajski akademiji se je vključil tudi v operno šolo, kjer ga je opazil režiser dunajske Dvorne opere August Stoll. Povabil ga je k sodelovanju in Betetto je od l. 1908 do konca sezone 1921/22 solistično nastopal v dunajski Dvorni operi. V tem času se je pevsko izpopolnjeval pri drugih priznanih pevskih pedagogih, kar je kasneje vplivalo na njegovo oblikovanje lastne pevске metodike. Ob intenzivni umetniški karieri je l. 1920 začel poučevati solopetje na eni od dunajskih privatnih glasbenih šol. Na povabilo Mateja Hubada se je vrnil v Ljubljano in v sezoni 1922/23 postal prvi basist v ljubljanski operi.⁵⁸ Konec l. 1924 je začel poučevati solopetje na konservatoriju in sicer na vseh stopnjah: od pripravljalnih razredov do višje stopnje konservatorija.⁵⁹ Kmalu po prevzemu ravnateljske službe na Državnem konservatoriju je prevzel še vodenje šole GM. Leta 1934 je začel z reformami in najprej je reorganiziral Pedagoški-učiteljski oddelek, katerega vlogo je videl v vzgoji dobro izobraženih glasbenikov, bodočih profesorjev glasbe. Z no-

55 Budkovič, »Matej Hubad«, 57.

56 Izmed naštetih sta bila Betetto in Osterc najbolj izstopajoča konkurenta. Osterc naj ne bi bil izbran tako zaradi političnih razlogov in tudi zaradi avantgardistične glasbene usmeritve ter nasprotovanja slovenski tradicionalni glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti. Prim. Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 38.

57 Prim. *Poročilo o šolskem letu 1934/35* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1935), 6, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-ZULJHHXB/4c596ee4-78cb-42ed-aaf4-b66730486875/PDF>.

58 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963): nestor opernih in koncertnih pevcev*, 11–15.

59 Betetto je v letih 1930–1932 prekinil pedagoško delovanje na konservatoriju.

vim pravilnikom Državnega konservatorija, potrjenim maja 1934 s strani takratnega Ministrstva za prosveto, je postal Pedagoški-učiteljski oddelek najpomembnejši oddelek ustanove. Betetto je temeljito prenovil tudi učne načrte za solopetje na nižji, srednji in višji stopnji šolanja (1936).⁶⁰

Ustanova je novo vodstvo dobila v jubilejnem letu 1933/34, ko je obeleževala 15-letnico delovanja. Na Nižji šoli se je izvajal pouk solopetja (2 razreda), instrumentalni pouk (4 razredi za klavir in violino, 2 razreda za violončelo in kontrabas) ter stranskih predmetov (teorija, petje). Srednja šola je izvajala pouk za glavne predmete: solopetje, klavir, violina, violončelo, kontrabas, flavta, oboa, klarinet, fagot, rog, trobenta, pozavna (6 letnikov), orgle (4 letnike) in tolkala (2 letnika). Predpisani stranski predmeti so bili: splošna glasbena teorija, harmonija, kontrapunkt, skladba (kompozicija), instrumentacija, nauk o instrumentih, oblikoslovje, forme in analiza, glasbena estetika, glasbena zgodovina, psihologija, ansamblske vaje, komorne vaje, klavirsko spremljevanje, orkestralne vaje, mladinsko petje, zborovo petje, operna šola, ples in plastika. Na Visoki šoli so izvajali pouk za glavne predmete klavir, violina, violončelo, solopetje, orgle (4 letniki) in kompozicija (5 letnikov). Pogoj za vpis na vse izobraževalne stopnje je bil uspešno opravljeni sprejemni preizkus, prav tako pa so bili v *Poročilu za šolsko leto 1933/34* navedeni tudi vsi ostali dodatni pogoji. Na konservatoriju sta še naprej delovali Dirigentska šola in Operna šola, izvajal pa se je tudi pouk na Pedagoško-učiteljskem oddelku. Nastavljenih je bilo 12 profesorjev: Julij Betetto (ravnatelj, solopetje), Jeanetta Foedransperg (solopetje), Karel Jeraj (violina, viola), Marijan Lipovšek (klavir, harmonija), Slavko Osterc (skladba, harmonija, kontrapunkt, inštrumentacija, oblikoslovje, estetika, glasbena zgodovina), Anton Ravnik (klavir), Janko Ravnik (klavir, klavirsko spremljevanje), Karel Rupel (violina), Lucijan Marija Škerjanc (klavir, harmonija, kontrapunkt, skladba, nauk o inštrumentih, dirigiranje, klavirska literatura, orkestralne vaje), Jan Šlais (violina, komorne vaje), Marija Šmalc (klavir) in Angela Trost (solopetje, teorija, fiziologija in fonetika, metodika, pedagogika). Poleg njih je na konservatoriju delovalo še 15 honorarnih učiteljev in 17 honorarnih učiteljev, nastavljenih s strani odbora

60 Dostopni so v njegovi osebni zapuščini, ki jo hrani NUK. Podrobno jih je analizirala Tina Bohak v doktorski disertaciji *Pevska šola Julija Betetta* (2013). V njej je med drugim obravnavala Betettovo kasnejše delo rednega profesorja na Glasbeni akademiji in njeni naslednici Akademiji za glasbo, ki jo je kot rektor vodil skozi tri mandatna obdobja (1942–46, 1947–50, 1957–62). Ob predstavitvi in restavriranju Betettove metodike pevskega pouka je ovrednotila Betettovo pevsko šolo. Temeljila je na izvrstni solopevski tehniki oz. metodiki poučevanja ter slovela kot zelo kakovostna. Prim. Tina Bohak, »Pevska šola Julija Betetta« (diss., Univerza v Ljubljani, 2013).

GM oz. države.⁶¹ Številni izmed takrat na konservatoriju delujočih profesorjev bi morali biti posebej predstavljeni, vendar na tem mestu predstavljamo le Lucijana Marijo Škerjanca (1900–1973), ki je svojo izobraževalno pot začel na šoli in konservatoriju GM. Klavir so ga poučevali Anton Ravnik, Jaroslava Chlumecki in Dana Kobler, druge glasbene predmete Stan-ko Premrl (harmonija) in Anton Lajovic (kontrapunkt). Glasbene študije je nadaljeval na praškem konservatoriju (1920–21), na dunajski Visoki šoli za glasbo in gledališko umetnost (1922–1924; klavir pri Antonu Trostu, kompozicijo pri Josephu Marxu), na pariški Scholi cantorum (1924–1927; kompozicijo pri Vincentu d'Indyju, estetiko je predaval Jules Lefèbvre) in v Baslu (dirigiranje pri Felixu Weingartnerju, tam je diplomiral l. 1930).⁶² Od l. 1922 je poučeval na šoli in konservatoriju GM ter kasneje na Glasbeni akademiji. Za potrebe pouka je izdal več učbenikov; prvi so razmnoženi kot rokopisi: *Nauk o instrumentih* (1933), *Nauk o harmoniji* (1934), *Nauk o kontrapunktu* (1934). Bil je tudi pisec monografij o nekaterih slovenskih skladateljih. V »konservatorijsko obdobje« sodita monografiji o Emilu Adamiču (1937) in Juriju Mihevcu (1938). Za potrebe pouka je napisal vrsto klavirskih in violinskih skladb.⁶³ Na konservatoriju je poučeval več predmetov, navedenih v vsakoletnih poročilih. V šolskem letu 1934/35 je poučeval klavir, harmonijo, kontrapunkt, kompozicijo (skladba), nauk o inštrumentih, dirigiranje, klavirsko literaturo, partiturno igro in orkestralne vaje.

Poročilo za šolsko leto 1934/35 ob celoviti predstavitvi ustroja šole, na njej delujočih profesorjev in učiteljev, seznamu slušateljev na posameznih izobraževalnih stopnjah glede na glavne predmete, imeniku vseh gojencev, podatkih o produkcijah in koncertnih programih, vsebuje tudi tabele s številčnimi podatki o obisku glavnih in stranskih predmetov ob sklepu študijskega leta, demografskih podatkih gojencev (narodnost, vera, izobrazbena struktura), ocenjevanju pri posameznih predmetih (število podeljenih ocen na lestvici od ocene 5 do ocene 2 ter število neocenjenih slušateljev).⁶⁴

61 Prim. *Poročilo o šolskem letu 1933/34* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1934), 6–8, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YYNVSSMW/45decf84-07ca-482c-b618-02aa2bab3d17/PDF>.

62 Prim. Ivan Klemenčič, *Lucijan Marija Škerjanc* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, s. a.), <http://www.sazu.si/clani/lucijan-marija-skerjanc>; Jože Sivec, »Škerjanc, Lucijan Marija, akademik (1900–1973)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi652648/#slovenski-biografski-leksikon>.

63 Prim. Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 168.

64 Prim. *Poročilo o šolskem letu 1934/35*, 16–17, 47–49.

Kljub formalni ločenosti ustanov, poročilo izraža praktično sodelovanje konservatorija s šolo GM tudi z ločeno predstavitvijo podatkov o delovanju šole GM. Tovrstni statistični podatki so nato vključeni v vsa naslednja letna poročila konservatorija.

Poročilo za šolsko leto 1935/36 obeležuje deseto obletnico poddržavljenja konservatorija. V njem je uvodoma objavljen govor ravnatelja Betetta, ki ga je imel na tretji jubilejni produkciji konservatorija (8. 6. 1936). V njem strnjeno predstavi razvoj ustanove in izpostavi pomen glasbene umetnosti za človeka in narod ter vlogo ustrezne glasbene vzgoje.

*Baviti se z umetnostjo glasbe, spoznavati njene tajnosti, oplemeniti duševno nastrojenje, izoblikuje značaj. Tega dejstva ne more nihče zanikati. In med panogami umetnosti je predvsem glasba, ki dá človeku notranji vzgon, ki poživlja njegov duševni ritem, mu odvarja široke poljane duševnega izživljanja ter ga zaradi tega uvaja v skrivnosti profinjene čustvenosti. [...] Franc Liszt, eden največjih glasbenikov in klavirskih virtuozov, je dejal, da je glasba velevažen faktor med sredstvi, ki pridejo v poštev za vzgojo doraščajoče mladine. Pravilen, sistematičen glasbeni pouk izoblikuje disciplino v svetu duševnosti in čustvenosti posameznika, ga vzgaja h kritičnemu opazovanju in dojetanju. Celo v čustvovanju otroka je glasba dobrodošel gost, ki mu vzbuja fantazijo, ko stopa s prvimi plašnimi koraki v nov, njemu doslej nepoznani svet tonov. V tem spoznanju in na piedestalu te neovrgljive resnice bi morali vsi v poštev prihajajoči faktorji, počenši od staršev pa do voditeljev in organizatorjev narodne prosvete storiti vse, da doseže glasbena vzgoja med narodom kar največji razmah.*⁶⁵

Kakovostno glasbeno vzgojo zagotavlja strokovno izobražen in izkušen profesorski kader in ravnatelj Betetto zagotavlja, da ga konservatorij ima. Profesorji morajo v učencih vzbuditi veselje in radost, da bodo vadili in napredovali pri študiju glasbenih predmetov. Betettov govor v celoti kaže, kako se je zavedal pomena celostne glasbene vzgoje mladine in odgovornosti, ki jo je imel kot pedagoški vodja ustanove. Skrbel je tudi za razvoj in nadgradnjo predmetnika. *Poročilo za šolsko leto 1935/36* navaja 48 glavnih in stranskih predmetov. Gre za enoten seznam predmetov z okrajšavami za vse izobraževalne stopnje konservatorija. Med njimi prvič zasledimo

65 *Poročilo o šolskem letu 1935/36* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1936), 5, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-U782TAIE/1c8d63d1-f2fd-46b0-8b9b-aa248f72977b/PDF>.

predmet *Praktično poučevanje*, aktualen za Pedagoški-učiteljski oddelek.⁶⁶ Pri *Praktičnem poučevanju* so slušatelji tega oddelka poučevali glasbeno teorijo na Nižji šoli konservatorija in hospitirali pri mladinskem petju. Na Pedagoški-učiteljski oddelek sta bila takrat med drugimi vpisana Samo Hubad (v 1. letnik) in Albert Dermelj (v 4. letnik). Samo Hubad je bil hkra- ti vpisan v 3. letnik glavnega predmeta kompozicija (»skladba«) in 1. letnik glavnega predmeta klavir, njegovi stranski predmeti so bili: solopetje, kontrabas, instrumentacija, fiziologija in fonetika, pedagogika, forme in analiza, zborova šola, orkestralne vaje. Albert Dermelj je bil vzporedno vpi- san v 4. letnik glavnega predmeta violina, njegovi stranski predmeti so bili: solopetje, orgle, klavir, glasbena zgodovina, harmonija, kontrapunkt, diri- giranje, partiturna igra, metodika, deklamacija, orkestralne vaje, komor- ne vaje, zborova šola, intonacija in ritem, praktično poučevanje.⁶⁷ Gojenec konservatorija je lahko imel v posameznem šolskem letu različno število glavnih in stranskih predmetov. Predmetnik mu je omogočal izbiro stro- kovnih predmetov in s tem pridobitev širše glasbene izobrazbe.

Poročilo za šolsko leto 1936/37 začinja nekrolog Mateju Hubadu, ki ga je napisal Anton Lajovic. V njem osvetljuje Hubadov zborovodski lik, ki je v štirih desetletjih vodenja pevskega zbora GM pustil neizbrisen pečat na tem področju.⁶⁸ V redni rubriki letnega poročila lahko sledimo kadrovski strukturi ustanove, ki je imela 15 za konservatorij imenovanih učiteljev, 19 honorarnih učiteljev in 20 učiteljev, nastavljenih s strani odbora GM oz. države. Predmetnik navaja 50 predmetov. Nova predmeta sta bila Elemen- ti kompozicijske tehnike in Akustika, ki so ju slušatelji lahko izbrali kot stranska predmeta v Srednji šoli ali pa na Visoki šoli. V *Poročilu za šolsko leto 1936/37* je med sezname gojencev konservatorija prvič vključen »Imenik gojencev in gojenk glasbenega otroškega vrtca Glasbene Matice v Ljubljani« s sedemindvajsetimi gojenci.⁶⁹ Iz tega zapisa lahko določimo začetek načr- tne institucionalne predšolske glasbene vzgoje v vertikalni slovenskega glas- benega šolstva.⁷⁰

66 V seznamu predmetov z okrajšavami je kot edini oddelek naveden Pedagoški-učite- ljski oddelek, ki pa ni vštet v naše navedeno število predmetov. Ibid., 12.

67 Ibid., 18.

68 Prim. *Poročilo o šolskem letu 1936/37* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1937), 3–7, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TGOSGASS/639b2b75-8226-4281-ab86-9195530f80cd/PDF>.

69 Nikjer v tem poročilu ni navedeno, kdo je glasbenem otroškem vrtcu poučeval. Za- sledimo le ime Mira Vekselj in poleg nje navedbo predmeta »otroški ples«. Ibid., 38.

70 O samem začetku delovanja otroškega glasbenega vrtca Budkovič zapiše: »Vrtec je vodstvo šole po vzoru Neues Wiener Konservatoriuma ustanovilo 1. X. 1936; malo po-

Poročilo za šolsko leto 1937/38 navaja dve učiteljici otroškega glasbenega vrtca: Miro Vekselj in Hertto Kralj.⁷¹ To letno poročilo je strukturirano drugače od prejšnjih let glede na podatke za Državni konservatorij in šolo GM. V statističnih prikazih za konservatorij je v povezavi z njegovim predmetnikom ločeno predstavljeno število gojencev pri istem inštrumentu kot glavnem predmetu in kot stranskem predmetu (npr. pri klavirju, violini, violončelu, trobenti, idr.). Prav tako so v »Imeniku« gojencev konservatorija prvič pod skupnim naslovom zavedeni slušatelji »Visoke šole in pedagoškega oddelka«.⁷²

Zadnje letno poročilo (1938/39) pred preoblikovanjem državnega konservatorija v Glasbeno akademijo in Srednjo glasbeno šolo strukturno še ne nakazuje sprememb. Izobraževalne stopnje in oddelki so bili enaki kot prej. Na Visoko šolo so po uspešno opravljenem sprejemnem preizkusu sprejemali zelo nadarjene gojence s končanimi tremi letniki Srednje šole konservatorija. Na Visoki šoli so poučevali klavir, violino, violončelo, solopetje, kompozicijo in orgle. Nanjo je bilo vpisanih 34 gojencev, od katerih se jih 20 izobraževalo še na Pedagoškem-učiteljskem oddelku. Na njem so imeli naslednji sklop predmetov: glasbena psihologija, glasbena metodika, glasbena pedagogika, hospitacije, praktično poučevanje.⁷³ Na konservatoriju je poučevalo 16 »imenovanih« učiteljev⁷⁴ in 20 honorarnih učiteljev.⁷⁵ *Poročilo*

zno je prodrlo spoznanje, da je potrebno razvijati elemente glasbene vzgoje (ritmični in melodični čut) že s četrtem ali petim letom, vsekakor pa pred osmim letom«. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 96.

71 Otroški glasbeni vrtec je imel prva javna nastopa 22. in 25. maja 1938. Program je vključeval petje, deklamacijo in ritmiko. Prim. *Poročilo o šolskem letu 1937/38* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1938), 46, <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-D7AY4EUU/83e36c1d-1b00-4f1a-a149-5f510cbb57d0/PDF>.

72 Ibid., 10, 24, 28.

73 Prim. *Poročilo o šolskem letu 1938/39* (Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1938), 13, <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-9YXCJ6VD/bb92c7da-bbf4-41c6-a0c7-f9a383e87cca/PDF>.

74 To so bili ravnatelj Julij Betetto (solopetje), Majda Dugan-Lovše (solopetje), Jeanetta Foedransperg (solopetje), Karel Jeraj (violina, viola, korepeticije), Marijan Lipovšek (klavir, harmonija, klavirsko spremljevanje), Marijana Mahkota (klavir, teorija, intonacija, ritem, hospitacije), Slavko Osterc (skladba, harmonija, kontrapunkt, inštrumentacija, oblikoslovje), Anton Ravnik (klavir, klavirsko spremljevanje), Janko Ravnik (klavir, klavirsko spremljevanje), Karel Rupel (violina, komorne vaje), Lucijan Marija Škerjanc (klavir, nauk o inštrumentih, dirigiranje, partiturna igra, akustika), Pavel Šivic (klavir, harmonija, kontrapunkt), Jan Šlais (violina), Marija Šmalc (klavir), Angela Trost (solopetje, fiziologija in fonetika) in Zora Zarnik (klavir). Ibid., 5.

75 Na konservatoriju so honorarno poučevali: Josip Bareš (oboa), dr. Dragotin Cvetko (teorija, intonacija, psihologija, metodika, pedagogika), Karel Dernovšek (kla-

za šolsko leto 1938/39 ne vsebuje več podatkov, imenikov, seznama produkcij in drugih statističnih podatkov o učiteljskem kadru, gojencih in predmetih šole GM.

Pogoji za izvajanje pouka so bili težavni, kar kaže zapis Marijana Lipovška v *Ljubljanskem zvonu* leta 1938:

*Nato so na vrsti tako zvana materialna vprašanja. Vse, kar spada v šolskem proračunu pod ta naslov, je na državnem konservatoriju nezadostno. Nimamo lastnih klavirjev, nimamo v zadostni meri lastnih učil, imamo le majhen arhivček, nimamo niti ene primerne učne sobe – vsi prostori so nehigienični in za glasbeni pouk nezadostno opremljeni – kaj šele, da bi imeli lastno poslopje!*⁶

Izsek je vzet iz prispevka, ki ga je Lipovšek napisal kot član »Društva Glasbene akademije«. Le-to je bilo ustanovljeno z namenom, da bi s političnimi in drugimi sredstvi dosegli ustanovitev popolne glasbene akademije v Ljubljani, ki bi imela enake pravice kot l. 1937 ustanovljena beograjska glasbena akademija. Društvo si je prizadevalo, da bi bila ljubljanska akademija zakonsko osnovana in bi profesorjem zagotavljala ustrezne nazive in plače. Profesorji na konservatoriju namreč niso imeli enakih položajnih pravic kot učitelji na drugih vrstah državnih šol. Njihove plače so bile nižje, možnosti za napredovanje ni bilo. Lipovšek, ki je kot dolgoletni profesor na konservatoriju neposredno zaznaval vso problematiko, nadaljuje:

Popolna glasbena akademija naj nam ohrani vse oddelke že obstoječe šole, visoki šoli naj da značaj in pravico univerz, uredi naj personalna vprašanja z nastavitvijo zadostnega števila rednih in izrednih profesorjev, docentov in srednješolskih profesorjev, popravi

vir), Peter Golovin (balet), Pavel Godina (kontrabas), Franc Karaš (trobenta, pozavna, tuba), Slavko Korošec (flavta), Vaclav Laun (klarinet), Feliks Moravec (rog), Rado Miglič (gregorijanski koral), Gustav Miller (čelo, ansamblske vaje), Leon Pfeifer (violina, komorne vaje), Stanko Premrl (orgle), Robert Primožič (operna šola), Osip Šest (dramatična igra), dr. Danilo Švara (zborova šola, orkestralne vaje, korepeticije), Matija Tomc (orgle), Ivan Turšič (fagot, korepeticije, komorne vaje), Vilko Ukmar (glasbena zgodovina, estetika, teorija, intonacija) in Vanda Wistinghausen (solopetje). Ibid., 5–6.

76 Marijan Lipovšek, »Slovenska glasbena akademija«, *Ljubljanski zvon* 58, št. 1 (1938): 67, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-30PS05V9/cb635b76-e62a-4a34-b4c8-60d592f7fofb/PDF>. Pouk na konservatoriju je takrat potekal le na dveh lokacijah: na Vegovi ulici (št. 5) in na Gosposki ulici (št. 8). Učne prostore so le stežka vzdrževali, kar je oteževalo kasnejšo določitev prostorov za delovanje Glasbene akademije. Prim. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 167.

*naj krivice, ki so se godile večini učiteljskega osebja na zavodu, uredi naj vsa materialna vprašanja, zlasti vprašanje primernih instrumentov za pouk, in končno bo treba misliti tudi na zgradbo lastnega poslopja. Beograd nam mora dati tudi to! Slovenija se svoje vloge kot davke plačujoča dežela vse premalo zaveda.*⁷⁷

Prizadevanja za ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani so bila uresničena 9. avgusta l. 1939, ko je bila v *Službenih novinah* objavljena zakonska uredba o delovanju umetniških šol v Kraljevini Jugoslaviji. Opredeljene so bile kot *Visoke šole* (likovna akademija, glasbena akademija; obe sta pomenili najvišji stopnji izobraževanja in imeli priznan status vseučiliških fakultet), *Srednje šole* (za uporabno umetnost, za glasbeno in gledališko umetnost; priznana jim je izobrazbena stopnja popolne srednje šole) in *Nižje šole* (za glasbeno in gledališko umetnost, izobrazbena stopnja je bila primerljiva z ljudsko šolo). Z navedenim dnem uveljavitve uredbe je bil ukinjen Državni konservatorij v Ljubljani, v veljavo pa so stopili programi in učni načrti za Glasbeno akademijo in Srednjo glasbeno šolo v Ljubljani.⁷⁸

Sklep

Z ustanovitvijo konservatorija ljubljanske Glasbene matice l. 1919 je bila vzpostavljena celotna vertikala glasbenega šolstva na Slovenskem. Z njim je bila glasbeno nadarjenim in zainteresiranim posameznikom dana možnost profesionalnega izobraževanja na pevske, inštrumentalne, kompozicijske, dirigentske in glasbenopedagoške področju na domačih tleh. Hkrati so se na nižjih izobraževalnih stopnjah konservatorija šolali ljubitelji glasbe, ki so se kasneje vključevali v amaterske glasbene dejavnosti in bili koncertna publika. Slušatelji, ki so se odločili za profesionalno glasbeno pot, so po absolviranih programih začeli delovati kot umetniki - postvarjalci in ustvarjalci na koncertnem in opernem področju. Pedagoško delovanje jim je omogočil opravljeni državni izpit iz glasbe. Posamezniki glasbeniki so svoja znanja nadgrajevali na tujih visokošolskih glasbeno-izobraževalnih ustanovah, kamor so bili sprejeti zaradi dobre predhodne strokovne izobrazbe.

Konservatorij je s svojim delovanjem spodbujal slovensko glasbeno produkcijo in reprodukcijo. Njegova razvojna pot na področju oblikova-

77 Lipovšek, »Slovenska glasbena akademija«, 68–69.

78 Anon., »Uredba o umetniških šolah. Ljubljana dobi umetnostne akademije«, *Slovenec* 67, št. 181a (10. 8. 1939): 2, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-QE1Y5MXE/0c28be4f-167f-49e3-855b-15547f51d39d/PDF>.

nja predmetnikov in učnih načrtov za različne stopnje izobraževanja je bila povezana s profesorskim kadrom, ki je deloval na posameznih oddelkih. V dostopnih virih nismo zasledili natančnih podatkov o časovnem trajanju pouka pri posameznih predmetih in njihovi izvedbi glede na učno obliko (individualni pouk, skupinski pouk). Potrebno bo raziskati še nekatere zapuščine nekdanjih profesorjev na konservatoriju, v katerih bi se lahko nahajali učni načrti za posamezne predmete, in iz njih izluščiti morebitne specifične metode poučevanja. Dosežkov konservatorija v dveh desetletjih delovanja ne moremo neposredno primerjati z dosežki drugih evropskih konservatorijev z večdesetletno tradicijo delovanja, saj so le-ti imeli tudi drugačne kontekstualne okoliščine ter kadrovske in materialne pogoje za delo. Zaključimo pa lahko, da je bil ljubljanski konservatorij kljub skromnim pogojem, v katerih je deloval, pomemben gradnik slovenskega glasbeno-izobraževalnega sistema ter v najširšem pogledu glasbenoumetniške in kulturne identitete.

Bibliografija

- Anon. »Konservatorij «Glasbene Matice»«. *Slovenski narod* 52, št. 214 (14. 09. 1919): 5. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-9RCZI5KT/e66cceb-0ob9-42cc-88c4-0e12943eof15/PDF>.
- Anon. »Pravila Glasbene Matice v Ljubljani 1872«, §1. V: Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2015.
- Anon. »Razne reči«. *Cerkveni glasbenik* 42, št. 5–6 (1919): 48. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-AGX3RPPG/ocf99fbd-eb7d-4eb5-82dc-f86c5365aoc5/PDF>.
- Anon. »Uredba o umetniških šolah. Ljubljana dobi umetnostne akademije«. *Slovenec* 67, št. 181a (10. 8. 1939): 2. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-QE1Y5MXE/oc28be4f-167f-49e3-855b-15547f51d39d/PDF>.
- Bohak, Tina. »Betetto, Julij (1885–1963)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi140184/#novi-slovenski-biografski-leksikon>.
- Bohak, Tina. »Pevska šola Julija Betetta«. Diss., Univerza v Ljubljani, 2013.
- Bohak, Tina. *Julij Betetto (1885–1963): nestor opernih in koncertnih pevcev*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015.
- Budkovič, Cvetko. »Matej Hubad«. *Kronika. Časopis za slovensko krajevno zgodovino* 36, št. 1/2 (1988): 48–59. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-XHU6ZC3D/71bd1c4f-6bfa-4b4b-a559-0c645fieb87f/PDF>.

- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II. Od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 2015.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Načela in podobe slovenskega javnega glasbenega izobraževanja: primer šole in konservatorija ljubljanske Glasbene matice (1882–1926)«. V *Javno glasbeno šolstvo na Slovenskem: pogledi ob 200-letnici*, ur. Branka Rotar Pance, 41–55. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2016.
- Cvetko, Dragotin. »Šlais, Jan (1893–1975)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi657484/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Hubad, Matej. »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«. *Cerkveni glasbenik* 42, 7–9 (1919): 59–60, <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-SCDZK7LD/9bf8c19c-8ae4-4beb-ab9f-6f5f5bdf65da/PDF>.
- Hubad, Matej. »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«. *Učiteljski tovariš* 59, št. 35 (27. 08. 1919): 1. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:doc-ANCRYSOR/168731bd-of63-41a4-ae2f-b2a6424e4fc7/PDF>.
- Izvestje za šolsko leto 1939/40*. Ljubljana: Rektorat Glasbene akademije. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-RKPEQLRM/94f11503-fid5-45d8-a6b4-fce5bc7f81fa/PDF>.
- Jeraj, Drago. *Reformna pripravljalna početna šola za gosli*. Ljubljana, Glasbena Matica, 1928.
- Jeraj-Hribar, Vida. *Večerna sonata*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.
- Klemenčič, Ivan. *Lucijan Marija Škerjanc*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, s. a.). <http://www.sazu.si/clani/lucijan-marija-skerjanc>.
- Klopčič, Ana. »Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)«. Dipl., Univerza v Ljubljani, 2010.
- Lipovšek, Marijan. »Ob smrti Mateja Hubada«. *Ljubljanski zvon* 57, št. 5 (1937): 266. <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-2YFL6XAI/055e3314-6490-4320-909b-b71dcbbf6b25/PDF>.
- Lipovšek, Marijan. »Slovenska glasbena akademija«. *Ljubljanski zvon* 58, št. 1 (1938): 66–69. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-30PS05V9/cb635b76-e62a-4a34-b4c8-60d592f7f0fb/PDF>.
- Poročilo društva »Glasbene matice« v Ljubljani od časa ko se je društvo ustanovilo do 3. marca 1874*. Glasbena matica, 1874, 3. <https://www.dlib.si/stream/>

URN:NBN:SI:DOC-QZWN8NYD/e465aa6f-480a-461e-91c3-81d94479537a/PDF.

Poročilo o šolskem letu 1928/29. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1929. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-3I87ZB2X/77e27739-3c51-4757-9824-2052coa3b953/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1929/30. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1930. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YHD3V7FR/79102b4f-bd42-4b7a-bbfe-oeao817beb73/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1930/31. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1931. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-ZVZANOGN/73e59721-c482-4391-9635-e7a2f8dbdf24/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1931/32. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1932. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-SO91QWOY/a8c66ea6-653a-4574-ad6c-0311afc56277/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1932/33. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1933. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-HoHAMS WB/a0e12815-26f9-4a93-9bf2-1112a42029dc/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1933/34. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1934. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-YYNVSSMW/45decf84-07ca-482c-b618-02aa2bab3d17/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1934/35. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1935. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-ZULJHHXB/4c596ee4-78cb-42ed-aaf4-b66730486875/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1935/36. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1936. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-U782TAIE/1c8d63d1-f2fd-46bo-8b9b-aa248f72977b/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1936/37. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1937. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TGOSGASS/639b2b75-8226-4281-ab86-919553of80cd/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1937/38. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1938. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-D7AY4EUU/83e36c1d-1b00-4f1a-a149-5f510cbb57do/PDF>.

Poročilo o šolskem letu 1938/39. Ljubljana: Državni konservatorij v Ljubljani, 1938. <https://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-gYXCJ6VD/bb92c7da-bbf4-41c6-a0c7-f9a383e87cca/PDF>.

Sivec, Jože. »Škerjanc, Lucijan Marija, akademik (1900–1973)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstveno-raziskovalni center SAZU, 2013. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi652648/#slovenski-biografski-leksikon>.

- Vurnik, Stanko. »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926«. *Dom in svet* 40, št. 1 (1927): 47–50. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-CHIMLLH5/66753d54-fcc4-4afi-baca-f6580b8aff79/PDF>.
- Weiss, Jernej. »Emerik Beran (1868–1940)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi138440/#slovenski-biografski-leksikon>.
- Zupančič, Maruša. *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2013.



Julij Betetto in njegova vloga v upravnem in pedagoškem ustroju ljubljanskega konservatorija

Tina Bohak Adam
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Zgodovina ustroja ljubljanskega konservatorija sega v leto 1919, ko je bila realizirana dolgoletna želja odbornikov, da Glasbena matica postane »pravi konservatorij vseh Jugoslovanov«. ¹ Ministrstvo za uk in bogočastje ² v Ljubljani je na podlagi dokumentacije konzistorija, izvršnega odbora in članov komisij z odlokom 5. januarja 1920 ustanovilo prvi Jugoslovanski konservatorij za glasbeno in igralsko umetnost, ki je s tem dnom dobil pravico javnosti. ³ Na slovenskem ozemlju je bila tako ustanovljena prva ustanova v zgodovini glasbenega šolstva, katere primarni namen je bilo glasbeno izobraževanje poklicnih glasbenikov v celotni vertikali.

Primarne naloge konservatorija so bile izobraziti kadre, usposobljene za izvajanje orkestralne glasbe, sodelovanje pri opernih predstavah, v simfoničnih in vojaških orkestrih ter izobraževanje opernih pevcev in opernih zboristov ter dramskih igralcev. Ravnatelj Hubad je navajal še potrebe po umetnikih pianistih, violinistih, violončelistih, solistih vseh instrumentov, potrebe po izobrazbi za glasbene učitelje (za poučevanje glasbenega predmeta na glasbenih šolah, gimnazijah, učiteljskih idr., potrebe po društvih,

1 *Izvestje Glasbene matice v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/1908* (Ljubljana: Glasbena matica, 1908), 11.

2 Danes Ministrstvo za izobraževanje, znanost in šport.

3 Narodna in univerzitetna knjižnica (dalje NUK) Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Glasbena matica, zapiski sej odbora Glasbene matice, 28. 1. 1920.

kapelnikih in korepetitorjih v gledališčih, koncertnih dirigentih itd.).⁴ Iz strukture oddelkov in predmetnikov konservatorija je mogoče razbrati, da sta bila kar dva od petih oddelkov neposredno namenjena petju, bodisi je šlo za solistično izobraževanje, bodisi za izobraževanje v operni šoli, kjer so posameznike s študijem posameznih vlog, petjem v tercetih, kvartetih ipd. ter dodanim odrskih gibom ustrezno pripravili na udeleževanje v opernih hišah že med študijem oz. po njem.⁵ Izjemen poudarek delovanja ustanove na področju solističnega petja ne preseneča, saj je imel pri snovanju posameznih oddelkov zagotovo velik vpliv ravnatelj Matej Hubad, ki je kot pevski pedagog takrat deloval že šestindvajset let.

V prvem letu delovanja se je na konservatorij vpisalo čez 1000 gojenčev, kar je posledično pomenilo izjemno pomanjkanje učnih prostorov. Lokacije učilnic so bile tako razporejene po več lokacijah v samem centru Ljubljane, in sicer v hiši Glasbene matice na Vegovi ulici št. 5 in Gosposki ulici št. 8 ter v poslopju Filharmonične družbe na Kongresnem trgu. Njegovo delovanje sta finančno podprla Deželna vlada in deželni odbor.⁶ Od šolskega leta 1922/23 je imel tri stopnje: nižja stopnja konservatorija je obsegala štiri pripravljalne razrede, srednja stopnja tri letnike in višja prav tako tri letnike – enovit študij je tako obsegal deset let. V kolikor posameznik v določenem razredu oz. letniku ni predelal predpisane snovi, se je študij na konservatoriju lahko podaljšal na enajst, tudi dvanajst let, čeprav je formalno trajal deset let.⁷ Izpostavimo, da je bila kakovost izobraževanja na evropsko primerljivem nivoju, saj so diplomanti konservatorija pogosto odhajali v Prago ali na Dunaj in se brez težav vključevali v študij na visoki stopnji.

Zaradi finančnih težav konservatorija je postajalo vse bolj nujno, da se ustanovo podpravi. Trdnejša pot do tega cilja se je pričela z objavo uredbe o Državnem konservatoriju v Beogradu leta 1921, vendar se kljub prizadevanju ravnatelja Mateja Hubada, predsednika Glasbene matice dr. Vladimirja Ravniharja in Deželne vlade Slovenije zaradi krčenja državnega proračuna to ni zgodilo vse do 5. januarja 1926, ko je t. i. Jugoslovanski konservatorij

4 Tina Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev* (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015), 53.

5 Matej Hubad, »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«, *Učiteljski tovariš* 59, št. 34 (1919): 1.

6 *Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1933/1934* (Ljubljana: Glasbena matica, 1934), 6; Anon., »Mateju Hubadu«, *Slovenski narod* 52, št. 145 (1919): 4.

7 Uredništvo, »Nove muzikalije,« *Nova muzika* 2 (1929): 1.

postal državna ustanova in bil 1. aprila istega leta pripojen državni upravi.⁸ Državni konservatorij in šola Glasbene matice sta se uradno »ločila« v šolskem letu 1926/27. Glasbena šola je naprej delovala samostojno kot osnovna stopnja glasbene vzgoje in izobraževanja, kot pripravljalna šola na višjo stopnjo ali kot ustanova, ki je izobraževala zgolj ljubitelje glasbe. Profesorji so tako postali državni uslužbenci in dobili možnost prejetja državne pokojnine, kar je mnogim omogočalo boljšo eksistenco.⁹ Državni konservatorij je bil ustanova, ki je temeljila na dobrih metodah poučevanja in profesorjih z veliko znanja in praktičnih izkušenj, kar je nedvomno pripomoglo k vrnitvi bivših študentov po raznih izpopolnjevanjih v Pragi, Rimu in drugod nazaj v Ljubljano, kjer so se uveljavili kot dobri profesorji in poustvarjalci, npr. Marijan Lipovšek, Pavel Šivic, Leon Pfeifer in drugi.

Eden ključnih posameznikov, ki so sodelovali pri snovanju prvega statuta konservatorija je bil, ob tenoristu in režiserju Franju Bučarju ter igralcu in režiserju Ignaciju Borštniku, tudi basist Julij Betetto, ki je v tem času deloval kot eminenten solist v Dunajski državni operi.¹⁰ Poudarimo, da je bil Betetto neločljivo povezan z društvom Glasbena matica tako rekoč od začetka svoje umetniške poti, saj je prve solopevske nauke pridobil pri izvrstnem pevskem pedagogu in dolgoletnem ravnatelju Franu Gerbiču, kasneje pa se je izobraževal pri njegovem nasledniku, Mateju Hubadu, ki je poleg poučevanja, po Gerbičevi smrti, prav tako prevzel vodstveno funkcijo ustanove.

Kot pedagoški uslužbenec se je Betetto profesorskemu zboru konservatorija pridružil sredi 20. let 20. stoletja, ko je konec decembra 1924 prejel s strani odbora Glasbene matice povabilo, da bi kot honorarni sodelavec prevzel nekaj ur solopevskega pouka. Vabilo je sprejel, saj je prve izkušnje na področju solopevskega poučevanja pridobil že v času delovanja v cesarski prestolnici, kjer je poučeval na neki zasebni glasbeni šoli.¹¹ Poudarimo, da se je Betetto, zaradi izjemnega domovinskega čuta in osebnih nazorov, kljub mednarodno uveljavljeni in vzpenjajoči se umetniški karieri na Dunaju, želel vrniti v domače okolje in se leta 1922 pridružil narodnostno

8 NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Glasbena matica, zapisniki sej odbora Glasbene matice 6. 9. 1921 in 18. 11. 1921.

9 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 54–55.

10 NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Glasbena matica, zapisniki sej odbora Glasbene matice 24. 3. 1919, 21. 5. 1919 in 14. 7. 1919.

11 Tina Bohak Adam, »Artistic career of Bass Julij Betetto in Ljubljana Opera«, *De musica disserenda* 14, št. 2 (2018): 76, <https://doi.org/10.3986/dmd14.2.05>; Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 54–55.

barvitemu opernemu ansamblu ljubljanske Opere. Med odborniki Glasbene matice se je novica kaj hitro razširila in tako ne čudi, da so želeli imeti znotraj kolektiva tako imenitnega umetnika. Betetto je februarja 1925 pričel s poučevanjem gojencev konservatorija na vseh stopnjah – v pripravljalnih razredih, na nižji, srednji in višji stopnji,¹² kar lahko interpretiramo tako kot potrditev kakovostnega dela kot tudi potrditev pravilnega izbora vsestranskega in spoštovanega posameznika z mednarodno kariero s strani odbornikov Glasbene matice. Smelo trdilo, da se je tako pričela pisati, ob umetniški tudi Betettova zavidanja vredna pedagoška kariera, ki je dobivala skozi leta vse večje razsežnosti.

Naglasimo, da sta tako široko pedagoško delo opravljala le še Janko Ravnik in Matej Hubad, ki sta imela dovolj visoko izobrazbo za poučevanje. Na konservatoriju so namreč morali imeti popolno, to je visoko izobrazbo, sicer so jih na delo sprejeli le začasno – honorarno. Solopevska pedagoginja Wanda Wistinghausen je bila na primer usposobljena za pouk v treh letnikih nižje stopnje, Jeanette Foedransperg za pripravljalni razred ter prvi in drugi letnik konservatorija.¹³ Betettu, ki je bil angažiran še v ljubljanski Operi, pedagoško delo ni dovoljevalo velikega števila učencev, zato je konservatorijskemu odboru predlagal, da za pouk nastavi še Franca Pogačnika-Navala, enega imenitnejših svetovnih opernih tenorjev svojega časa, ki je leta 1888 končal študij na dunajskem konservatoriju.¹⁴ Odbor je Betettov predlog sicer sprejel, a Naval kot solopevski pedagog na ljubljanskem konservatoriju dejansko ni nikoli poučeval.¹⁵

Ob zapisanem se zastavlja vprašanje, zakaj so odborniki povabili k sodelovanju ravno posameznika kot je bil Julij Betetto, saj so se najbrž zavedali dejstva, da bo kot spoštovan basist gotovo v polnosti angažiran na odru ljubljanske Talije in najbrž tudi na gostovanjih zunaj slovenskih meja. Odgovor je treba iskati v širšem zgodovinskem kontekstu Glasbene matice, saj je po smrti izjemnega ravnatelja in pevskega pedagoga Frana Gerbiča leta 1917 zazevala velika praznina. Ravnateljsko mesto in njegove učence je sicer prevzel široko izobraženi Matej Hubad, a sam dela ob ustanovitvi konservatorija zaradi preobširnosti več ni mogel opravljati sam. Potreboval je kvalitetnega in ustrezno usposobljenega pevskega pedagoga, ki bi poučeval

12 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 54–55.

13 NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Personalne zadeve.

14 Primož Kuret, *Sto slovenskih opernih zvezd* (Ljubljana: Prešernova družba, 2005), 34–35.

15 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 55.

solistično petje, hkrati pa bi tudi pregledal učne načrte za pouk solopetja, ki so nujno potrebovali osvežitev oz. metodološko prenovu. Ob tem naj omenimo, da iz virov sicer ni mogoče ugotoviti, kateri učni načrt za pouk solističnega petja so ob ustanovitvi konservatorija uporabljali, predvidevamo pa, da so bili v uporabi tisti, ki sta jih dopolnila Gerbič in Hubad v šolskem letu 1906/1907 in so temeljili na Gerbičevem učnem načrtu iz leta 1887.¹⁶ Vsekakor je Betetto s svojo izobrazbo in mednarodno uveljavljeno umetniško kariero ustrezal profilu iskanega pevskega pedagoga.

Ugotavljamo, da je s prihodom Betetta na Državni konservatorij pričelo število gojencev na področju solopevskega izobraževanja v 20. letih 20. stoletja strmo naraščati. Neizpodbiten dokaz za to je šestinštirideset vpisanih gojencev v šolskem letu 1926/1927, kar je v zgodovini slovenskega glasbenega šolstva zagotovo svojstven fenomen, saj je pouk solopetja presegel celo pouk klavirja in violine, ki sta bila dotlej vsa leta prva na lestvici zanimanja.¹⁷ K temu je najbrž botrovalo tudi dejstvo, da je cenjen in prepoznaven basist dotlej imel za seboj že bleščečo umetniško kariero na Dunaju, kjer je v obdobju 1909–1922 skupno odpel kar tisoč dvesto dvajset nastopov na odrskih in koncertnih deskah.¹⁸

Julij Betetto je kot honorarni sodelavec na ljubljanskem konservatoriju deloval vse do konca šolskega leta 1929/1930.¹⁹ Septembra 1930 je namreč odpotoval v Bavarsko državno opero v Münchnu, kjer je dve sezoni pretežno poustvarjal Wagnerjev repertoar, nad katerim sicer ni bil najbolj navdušen. Ne glede na to ali pa prav zaradi tega opažamo širitev njegovega znanja na področju pevske tehnike, ki jo je s pridom prenašal na svoje gojence.²⁰

Pred odhodom je bil s strani vodstva Glasbene matice tudi prvič spodbujen k razmisleku o prevzemu ravnateljskega mesta na konservatoriju, a se zaradi preobilice dela zanj ni odločil, kar je potrdil v enem izmed kasnejših intervjujev. Dejal je:

Ko sem odhajal jeseni 1930 v angažma državne opere v Monakovem, da se naužijem v tradicionalni umetniški atmosferi novih vtisov ter preizkusim svoje zmožnosti v trdi, neizprosni konkurenci in železni disciplini, sem bil prvič od merodajne strani opozor-

16 Ibid., 52.

17 Ibid., 54–55.

18 Osebni dnevnik Julija Betetta, brez paginacije.

19 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1929/1930 (Ljubljana: Glasbena matica, 1930), 7.

20 Bohak Adam, »Artistic career of Bass Julij Betetto in Ljubljana Opera«, 77–78.

*jen, da bi se zanimal za v doglednem času prosto mesto ravnatelja državnega konservatorija. Od tedaj po do mojega povratka zopetno službovanje pri naši operi se zaradi velike zaposlenosti v Monakovem nisem bavil z uresničevanjem te ideje.*²¹

Po vrnitvi v Ljubljano, leta 1932, se je kot primarno posvetil pedagoškemu delu, umetniško pa je deloval le še kot stalni gost v ljubljanski Operi. Decembra 1933 je prevzel še mesto ravnatelja Državnega konservatorija.²² Kot je znano, je dotedanji ravnatelj matičine glasbene šole in konservatorija Matej Hubad zaradi bolezni od svoje funkcije v šolskem letu 1934/1935 odstopil. Na razpis za vodstveno funkcijo se je v začetku leta 1933 sicer prijavilo pet kandidatov: Julij Betetto, Slavko Osterc, Lucijan Marija Škerjanc, Mirko Pugelj ter Anton Trost, a sta se za mesto ravnatelja resno potegovala le Betetto in Osterc.²³ Odborniki Glasbene matice so odločili v prid Betettu. Ob tem se postavlja vprašanje, zakaj je bil Julij Betetto primernejši kandidat. Razloge je najbrž treba iskati v dejstvu, da je bil Betetto tradicionalno usmerjen posameznik, ki se ni spogledoval z avantgardo, kar pa ne moremo trditi za Osterca, ki je imel zelo radikalne poglede na slovensko ustvarjalnost in je bil tudi predstavnik avantgardnega skladateljskega kroga. Ljubljansko glasbeno šolstvo je bilo v tem obdobju precej bolj naklonjeno tradiciji in so najbrž posledično pri odločujočih članih Osterčevi avantgardni nazori vzbudili nezaupanje. Prav tako je treba upoštevati, da Osterc, sicer praški študent, ni imel zaključene visoke stopnje konservatorija.²⁴ Betetto je zelo preudarno pristopil h kandidaturi, o kateri je v enem izmed intervjujev povedal:

Ko se je pa pred poldrugim letom naš veliki Matej Hubad odločil, da odloži vodstvo zavoda, katerega duša je bil toliko let, je postala zadeva nasledstva resna. Treba se je bilo odločiti! Zavedajoč se dobro, da z morebitno dodelitvijo vodstva najvišjega glasbenega zavoda ni le združeno veliko moralno priznanje, temveč predvsem ogromna odgovornost nasproti državi, narodu in svoji vesti, sem dolgo okleval. Šele na podlagi temeljitih razgovorov, razmišljanja in sondiranja različnih 'za' in 'proti', zaupajoč izkustvom

21 Emil Adamič, »Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih,« *Jutro* 15, št. 196 (1934): 3.

22 *Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1933/1934* (Ljubljana: Glasbena matica, 1934): 7.

23 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 56.

24 Ibid.

*30 letnega umetniškega udejstvovanja, sem se odločil, da prijavim kandidaturo.*²⁵

Več kot očitno je, da je Hubad želel Betetta za svojega naslednika, saj ga je poznal od začetka glasbenega izobraževanja in je bil med njegovimi najboljšimi učenci, gotovo pa ga je spoštovan in cenil zaradi njegovih uspehov na Dunaju in kasneje tudi v Ljubljani ter v Münchnu, od koder se je preteklo leto vrnil. Tako ni nenavadno, da je ravno Hubad napisal priporočilo h kandidaturi vsestranskega Betetta, v katerem je med drugim zapisal:

*[I]zvrsten učitelj, sam velik umetnik, umetniško čuteč in dovršen pevec, s svojimi učenci je dosegel izredne uspehe in jih izvrstno usposobil za njihov bodoči poklic. Bil je vzoren v vseh pogledih in je pozneje z najlepšimi uspehi in velikim ugledom nastopal tudi v tujini. Kot človek je bil plemenitega značaja, strog in skrajno vesten do sebe, ter resnega, a vljudnega ravnanja proti drugim. Povsod je užival velik ugled. Njegova glasbena izobrazba je bila splošna, temeljita ter je odražala pevskega prvaka z izredno finim obnašanjem in sloves pravega resnega umetnika velikih ambicij.*²⁶

Matej Hubad je kot dolgoletni ravnatelj imel gotovo odločilno besedo pri izbiri in tako je Betetto, kot rečeno, konec leta 1933 postal ravnatelj Državnega konservatorija v Ljubljani in sprejel vse naloge, ki so mu bile zadane kot njegovemu neposrednemu nasledniku. Vselej je z velikim spoštovanjem govoril o svojem učitelju, prijatelju in zavezniku Hubadu ter njegovem izjemnem pomenu za ustanovitev in delovanje konservatorija. Ugotavljamo, da je Betetto s širokim uvidom razmišljal o vseh nalogah, ki mu jih je ta funkcija prinesla v njegovo, že zelo zapolnjeno, umetniško in pedagoško kariero:

V začetku decembra 1933 je padla odločitev. Prevzel sem posle in se z vso intenziteto oprijel nalog, da opravičim veliko zaupanje, ki mi je bilo izkazano z imenovanjem na to odgovorno mesto. Vsekakor težko izvedljiv problem! Biti neposredno naslednik Mateja Hubada, moža, ki predstavlja v glasbeno-kulturnem podvigu Slovencev enkratno, edinstveno pojava, pomeni delo na temelju prislovnice

25 Adamič, »Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih«, 3–4.

26 NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Akademija, poučevanje, Priporočilo Mateja Hubada; Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 57.

'noblesse oblige'. Naslediti moža, katerega glasbeno-vzgojna potencia se vidi in čuti na vseh popriščih glasbenega udejstvovanja našega naroda, pomeni prevzem dolžnosti, katerih izpolnjevanje se bo vedno ocenjevalo in sodilo s stališča omenjenega dejstva. Zavod, katerega vodstvo sem prevzel, je plod neumornega mnogoletnega dela Mateja Hubada. Dela, polnega požrtvovanja in asketičnega samozatajevanja, katerega krona je pač bila ustanovitev prvega jugoslovanskega konservatorija. V kratkih letih od ustanovitve do danes ga je izoblikoval do zavidanja vredne višine. To krono njegovega dela obvarovati škode, izpopolnjevati in lepšati jo z novimi biseri, je problem, katerega razčlenitev mora biti sinteza mojih dolžnosti.²⁷

Kmalu po nastopu ravnateljstva je Betetto pričel z reorganizacijo delovanja konservatorija. Ustanovil je t. i. konservatorijski svet, ki je bil kot ene vrste strokovni svet s funkcijo odločanja oziroma soodločanja pri najpomembnejših strokovnih vprašanjih delovanja ustanove.²⁸

Kot je dejal, je to

institucija, v katero so zastopani interesi klavirskega, violinskega oziroma instrumentalnega, dalje kompozitorskega oddelka, kako tudi onega za teoretične predmete. V sejah, katerih predseduje ravnatelj, se obravnavajo predvsem vprašanja organizacijskega značaja. Ugotoviti morem, da so se člani sosveta dobro zavedali prevzetih dolžnosti. Izpolnim le prijetno dolžnost, ako jim izrekam na tem mestu svojo zahvalo in priznanje.²⁹

Prav tako je leta 1934 reorganiziral pedagoški oddelek, ki je po njegovem mnenju imel prvo in glavno nalogo vzgojiti temeljito in kvalitetno izobražene glasbenike, predvsem bodoče profesorje glasbe. V sodelovanju s člani konservatorijskega sosveta so sestavili nov pravilnik Državnega konservatorija, s katerim je postal pedagoški oddelek najpomembnejši oddelek ustanove, kar je konec maja istega leta Ministrstvo za prosveto tudi potrdilo.³⁰ Iz nagovora učiteljskemu zboru ob nastopu službe ravnatelja je razvidno, da si je prizadeval delovati v harmoniji z učiteljskim zborom, se zave-

27 Adamič, »Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih«, 3–4.

28 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 57.

29 Adamič, »Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih«, 3–4.

30 Ibid.

dal pomembnosti svoje funkcije in dolžnosti, poudaril pa je še, da goji do zavoda veliko ljubezen.³¹ O pomenu dobrega glasbenega pedagoga, ne le pri glasbeni, ampak tudi splošni vzgoji otrok in mladostnikov, je po prvem letu uspešnega ravnateljovanja med drugim povedal:

Mirnega srca lahko trdim, da bodo absolventi, ki bodo izpolnili vse zahteve novega obsežnejšega pravilnika, v polni meri dorasli svojemu vzvišenemu poslanstvu – glasbeni vzgoji zaupane jim mladine. Gojenec, ki želi svojo glasbeno nadarjenost izoblikovati na državnem konservatoriju, ne prevzame pri vstopu samo pravic, temveč tudi dolžnosti. Te niso plod duhomorne ‚šomaštrije‘, temveč sistematičnega vzgojeslovja. Gojenec, ki zapusti kot absolvent državni konservatorij, naj ne bo le dober glasbenik, on mora biti tudi vreden član človeške družbe, veren sin države in svojega naroda, ki je vedno in povsod sposoben nastopati kakor človek olike in takta.³²

Kot ravnatelj je stremel tudi k prenovi in dopolnitvi učnih načrtov, ne le glavnih, ampak tudi stranskih predmetov. Sam se je lotil učnih načrtov za solopetje, ki jih je sistematično osnoval za celotno vertikalno solopevskega izobraževanja in so končno podobo dobili v letu 1936.³³ Zagotovo se je zavedal pomena sistematičnega poučevanja solopetja na Slovenskem v 20. stoletju. Najnovejši raziskovalni izsledki kažejo, da je Julij Betetto pravzaprav ustoličil smernice kakovostnega solopevskega izobraževanja v slovenskem prostoru, na podlagi katerih so bili zasnovali tudi aktualni učni načrti za pouk solopetja.

Opažamo, da Betetto v šolskem letu 1933/1934 ni poučeval solopetja, ampak se je le posvečal vodstveni funkciji, ki mu je kot človeku izjemnega reda in discipline prinesla dodatno delo in skrbi, kar se zdi povsem primerno in razumljivo.³⁴ V ljubljanski Operi je kljub temu sicer še vedno sodeloval vse do leta 1954, a se je število njegovih poustvarjenih likov postopoma manjšalo. Nepogrešljiv je ostal v svojih življenjskih likih (Kecal, Lothario, Cerkovnik).³⁵

31 NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij, Akademija, poučevanje, Nagovor o nastopu službe ravnatelja, 7. 12. 1933.

32 Adamič, »Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih,« 3–4; Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 57.

33 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 78–84.

34 *Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1933/1934*, 22–35.

35 Bohak Adam, »Artistic career of Bass Julij Betetto in Ljubljana Opera«, 79.

Poudarimo, da je Julij Betetto v slovenski kulturni prostor prinesel t. i. »dunajsko pevsko šolo«, v kateri prepoznamo izrazite belkantistične vplive. Basist svetovnega kova jo je s pridom uporabljal pri svojem pedagoškem delu ter svoje pedagoške prijeme zelo kakovostno bogatil s svojimi življenjskimi izkušnjami na umetniškem področju ter rednim prebiranjem priročnikov drugih avtorjev. Tako se je izoblikovala Betettova pevška šola, katere unikatnost je prav v njegovi sistematiki in premišljenem izboru tehničnih vaj ter ustrezne literature, ki so, ob redni vadbi, zagotovo privedle do zanesljivega uspeha. Zagovarjal je celostno zaokrožen in naprej fokusiran ton ter doživeto in poglobljeno interpretacijo vsakršnega dela, bodisi je šlo za antično arijo, samospev oz. pesem ali operno arijo.³⁶

Njegovi gojenci so redno nastopali na internih vajah in sklepnih produkcijah, posebej pa velja izpostaviti, da je ob svojih gojencih včasih nastopil tudi sam.³⁷ Tako je, med drugim, nastopil junija 1935 na III. produkciji operne šole v opernem gledališču kot Janek v komični operi enodejanki *V vodnjaku* češkega skladatelja Viléma Blodka.³⁸

Kot ravnatelj konservatorija se je redno udeleževal raznovrstnih nastopov in produkcij ter sprejemov ter velikokrat tudi ob začetku tudi spregovoril nekaj besed. Na III. jubilejni produkciji ob 10-letnici podržavljenja, 8. junija 1936, je med drugim poudaril izjemen pomen ustanove za razvoj glasbene vzgoje slovenskega naroda ter izpostavil odličnost in preizkušenost zaposlenega pedagoškega kadra umetnikov in glasbenih pedagogov, ki vodijo posameznika od začetkov do samostojnega umetniškega udejstvovanja:

Povsem napačno je mnenje premnogih staršev, da je za začetni glasbeni pouk dober vsak poljuben učitelj. Kakor mora imeti vsaka stavba soliden temelj, tako je nujno zaupati prvi glasbeni pouk samo preizkušenemu in najbolje kvalificiranemu učitelju. Iz topredmetnega napačnega naziranja izvirajoči grehi se v poznejših letih bridko maščujejo. Le pod vodstvom preizkušenih in strokovno popolno kvalificiranih učnih moči, s kakršnimi razpolaga naš konservatorij in šola Glasbene Matice, mora najti glasbe učeča se mladina garancijo napredka. In le napredek je ona magična sila, ki

36 Bohak, Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev, 92–93.

37 Poročila društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskih letih 1928/1929–1939/1940 (Ljubljana: Glasbena matica, 1929–1940).

38 Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1934/1935 (Ljubljana: Glasbena matica, 1935), 31–32.

*vzbudi v gojencu veselje do študija in vežbanja glasbene tvarine. A v veselju in radosti do muziciranja, negovanim z večšo roko kvalificiranega pedagoga, smemo in moremo iskati vir uspehov. Vrednote pravilne, solidne glasbene izobrazbe so za vsakogar neprecenljive vrednosti.*³⁹

Kljub vodstveni funkciji je bil Betetto še vedno predan profesor in njegovi učenci so se še vedno redno pojavljali na večini nastopov in produkcijah. Tako sta se na junijskih jubilejnih produkcijah ob koncu šolskega leta 1935/36 predstavili tudi učenci srednje stopnje konservatorija, med drugim baritonist Franc Hvastja ter basist Friderik Lupša, ki sta s svojima nastopoma požela velik aplavz in val navdušenja.⁴⁰ Izpostavimo, da je Hvastja leta 1939 diplomiral na konservatoriju in se uveljavil kot solist ljubljanske Opere, Friderika Lupšo pa je, ko je obiskoval 3. letnik, opazil takratni dirigent ljubljanske Opere Niko Štritof in ga angažiral kot opernega solista že v času študija.⁴¹ Opažamo, da je Betetto imel vsestranski občutek za delovanje ljubljanskega ansambla in je imel tudi velik vpliv na podmladek ljubljanske Opere. Na produkcije konservatorija je redno vabil operne dirigente, da bi spoznali najperspektivnejše pevce, ki bi se že v času študija lahko predstavili na odru Talijinega hrama in kasneje morda dobili možnost nadaljnjega rednega opernega poustvarjanja.

Državni konservatorij je v letu 1937 podvojil pedagoška prizadevanja, a ne toliko po številu učencev kot po kvaliteti nastopov in gostovanj. Dokazali so visoko raven umetniškega poustvarjanja, za kar so gotovo bili zaslužni tudi profesorji z veliko znanja in pedagoških izkušenj, med katerimi je bilo kar nekaj uveljavljenih imen, kot so Julij Betetto, violinista Karel Jeraj in Karlo Rupel, pianisti Marijan Lipovšek, Janko Ravnik in Zora Zarnik, skladatelja Slavko Osterc in Pavel Šivic, glasbena pedagoginja Angela Trost in drugi.⁴² V komorno vokalnih, instrumentalnih in orkestralnih ter zborovskih zasedbah so se pojavljali novi solisti – konservatoristi. Nastopali so v lastni hiši, Filharmonični dvorani ter v dramskem in opernem gledališču. Pedagogi, zaposleni na konservatoriju, so komentirali sporede in predavali o pomenu glasbene vzgoje. Tako je, med drugim, Betetto v začetku novem-

39 *Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1935/1936* (Ljubljana: Glasbena matica, 1936), 3–6.

40 *Ibid.*, 13–14.

41 *Poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskem letu 1937/1938* (Ljubljana: Glasbena matica, 1938), 10; Kuret, *Sto slovenskih opernih zvezd*, 89, 95.

42 NUK, Glasbena zbirka, mapa Julij Betetto, podmapa Konservatorij, »Dopis ravnateljstvu Državnega konservatorija«, Ljubljana, 24. 8. 1937.

bra 1938 sodeloval pri izvedbi simfonične kantate *Zedinjenje* Lucijana Marije Škerjanca za soliste, zbor in orkester. Ob zboru Glasbene matice in orkestru ljubljanske filharmonije so se pod taktirko Mirka Poliča kot solisti predstavili takratni solisti ljubljanske Opere, sopranistka Valerija Heybal, altistka Mila Kogej ter tenorist Svetozar Banovec.⁴³ Naglasimo, da je Betetto, kljub izjemno zaposlenemu urniku, redno nastopal kot solist na matičinih koncertih skozi celotno svojo umetniško kariero.

Kot je znano, so se v letu 1937 ob sporočilu, da beograjsko ministrstvo za prosveto pripravlja uredbo o srednjih in višjih glasbenih šolah, v Ljubljani sešli zastopniki Državnega konservatorija in šole Glasbene matice. Ob podpori Društva prijateljev Glasbene akademije so se dogovorili, da je načel čas za ustanovitev visoke glasbene šole v Ljubljani – Glasbene akademije. Proces prestrukturiranja se je pričel v Beogradu, kmalu zatem še v Zagrebu in Ljubljani, ko je bila leta 1939 ustanovljena Glasbena akademija kot prva samostojna visoka šola na stopnji fakultete v zgodovini slovenskega glasbenega šolstva.⁴⁴ Kot človek vsestranskih kvalitiet je pri ustanovitvi akademije zelo intenzivno sodeloval tudi Julij Betetto, ki je postal zraven Antona Trosta in Stanka Premrla eden izmed prvih treh imenovanih profesorjev, tri leta (1942–1945) pa je bil tudi rektor te ustanove.⁴⁵

Bibliografija

- Adamič, Emil. »Dve javni produkciji konservatoristov v Ljubljani«. *Jutro* 8, št. 150 (1927): 4.
- Adamič, Emil. »Naša glasbena univerza, Direktor Betetto govori o svojih delovnih načrtih«. *Jutro* 15, št. 196 (1934): 3–4.
- Anon. »Mateju Hubadu«. *Slovenski narod* 52, št. 145 (1919): 4.
- Anon. »Slavnostni koncert Glasbene Matice«. *Jutro* 19, št. 258 (1938): 12.
- Bohak, Tina. *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015.
- Bohak Adam, Tina. »Artistic career of Bass Julij Betetto in Ljubljana Opera«. *De musica disserenda* 14, št. 2 (2018): 73–88. <https://doi.org/10.3986/dmd14.2.05>.
- Hubad, Matej. »Jugoslovanski konservatorij Glasbene Matice v Ljubljani«. *Učiteljski tovariš* 59, št. 34 (1919): 1.
- 43 Anon., »Slavnostni koncert Glasbene Matice«, *Jutro* 19, št. 258 (1938): 12.
- 44 *Letno poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani za poslovno dobo 1938 in za šolsko leto 1937/1938* (Ljubljana: Glasbena matica, 1938), 4–7.
- 45 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev*, 64–66.

- Izvestje Glasbene matice v Ljubljani o 36. društvenem letu 1907/1908.* Ljubljana: Glasbena matica, 1908.
- Kuret, Primož. *Sto slovenskih opernih zvezd.* Ljubljana: Prešernova družba, 2005.
- Letno poročilo društva Glasbene matice v Ljubljani za poslovno dobo 1938 in za šolsko leto 1937/1938.* Ljubljana: Glasbena matica, 1938.
- NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Glasbena matica, zapisniki seje odbora 1919–1921.
- NUK Ljubljana, Glasbena zbirka, fond Julij Betetto, mapa Konservatorij.
- Osebni dnevnik Julija Betetta, v zasebni lasti avtorice.
- Ožbalt, Andrej. »*Matej Hubad – življenje in delo*«. Dipl., Univerza v Ljubljani, 1998.
- Poročila društva Glasbene matice v Ljubljani o šolskih letih 1928/1929–1939/1940.* Ljubljana: Glasbena matica, 1929–1940.
- Uredništvo. »*Nove muzikalije*«. *Nova muzika* 2 (1929): 1.



Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski pedagogiki

Marjana Vajngerl
Konservatorij za glasbo in balet Maribor
Conservatory for music and ballet Maribor

Na podlagi arhivskih virov, doslej opravljenih raziskav in pogovorov s številnimi klavirskimi pedagogi – bližnjimi in daljnimi dediči njegove šole, prispevek opozori na izjemen pomen Janka Ravnika.

Mineva natanko sto let, odkar so v Ljubljani ustanovili Konservatorij Glasbene matice, ki je omogočal diplomantom »visokošolsko« izobrazbo. Leta 1919 je Janko Ravnik s popotnico praškega konservatorija pričel delovati na novoustanovljenem konservatoriju. Skupaj s tedaj uveljavljenimi glasbeniki in pedagogi, novimi programi in načini dela, je v začetku 20. stoletja močno prispeval k procesu razvoja glasbenega šolstva v Sloveniji, ki je svojevrsten višek dosegel z ustanovitvijo Glasbene akademije (1939) in kasneje Akademije za glasbo (1945). Kot predan pedagog je Janko Ravnik vzgojil generacije pomembnih slovenskih glasbenikov – pianistov in ustvaril osnove za profesionalno igranje klavirja. Na vodilnih glasbenovzgojnih ustanovah v Ljubljani je deloval kar 46 let.

Ustvarjalnost Janka Ravnika je bila izjemno bogata – potekala je v različnih smereh. Poleg pedagoškega dela se je v zgodovino slovenskega naroda zapisal tudi kot pobudnik in režiser prvega slovenskega celovečernega filma - *V kraljestvu Zlatoroga* (1931). Kot fotograf je izdal dve knjigi fotografij: *Odsevi in obličja* v soavtorstvu z Marijanom Lipovškom (1980) in *Lepa si zemlja Slovenska* (1981) in kot skladatelj je pisal samospeve, zborovske in klavirske skladbe.

Sestavek oriše življenjsko pot Janka Ravnika in se hkrati dotakne njegove klavirske ustvarjalnosti. Opiše začetke Ravnikovega pedagoškega dela, izpostavi najodmevnejše nastope njegovih učencev in predstavi »drevo« Ravnikove pianistične dediščine na Akademiji za glasbo v Ljubljani. V naslednjem poglavju poudari vpliv praške šole in njegovega prof. Josefa Jiráňka. V nadaljevanju osvetli Ravnikov lik človeka in profesorja skozi perspektivo njegovih učencev in nazadnje nakaže metode poučevanja njegovih najpomembnejših učencev, ki so bile zaradi študija pri različnih profesorjih v tujini (Pragi, Brnu, Zagrebu Parizu, Budimpešti in Leipzigu) že nekoliko naprednejše.

Življenje Janka Ravnika

*Starši so pristali,
da odidem od doma učiti se orglanja,
saj bom po končani šoli
eventuelno prevzel doma službo organista.¹*

Janko Ravnik se je rodil 7. maja 1891 v Bohinjski Bistrici. Oče Jakob Ravnik je bil sedlar in mati Franciška (roj. Žnidar) je bila šivilja oz. trgovka. Osnovno šolo je do leta 1903 obiskoval v rojstnem kraju.²

Leta 1903 se je vpisal na Orglarsko šolo Cecilijanskega društva v Ljubljani in se poleg orgel in liturgičnega petja kot glavnih predmetov učil tudi glasbene teorije. V tretjem in hkrati zadnjem letniku orglarske šole je Ravnik obiskoval pouk harmonije oz. zanj »najzanimivejši del glasbe nasploh«, predmet, ki ga je poučeval Anton Foerster. Šolanje je nadaljeval na šoli Glasbene matice (1906–1911). Glavni predmet – klavir – so ga poučevali zaporedoma trije profesorji: Josef Procházka,³ Anton Trost in Vida Prelešnik–Talichová. Glasbenoteoretične predmete je poslušal pri Mateju Hubadu in Antonu Lajovicu.⁴

1 Zlatorogova pesem: portret Janka Ravnika, režiral Klemen Dvornik (2009; Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, 2009). DVD.

2 Rafael Ajlec, »Ravnik Janko«, v Slovenski biografski leksikon, 3. knjiga, 9.–11. zvezek Raab–Švikaršič, ur. Alfonz Gspan et al. (Ljubljana: SAZU, 1960–1971), 43.

3 Josef Procházka (1874–1959), skladatelj, pianist in glasbeni pedagog. Po študiju klavirja pri Josefu Jiráňku na praškem konservatoriju, je med letoma 1898 in 1908 prevzel mesto učitelja klavirja na šoli Glasbene matice v Ljubljani in se kasneje vrnil v Prago, kjer je poučeval na državnem konservatoriju. Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera, Univerza v Mariboru, 2012), 225.

4 Ajlec, »Ravnik Janko«, 43.

Václav Talich, je bil takrat nedvomno ena najmočnejših glasbenih osebnosti v Ljubljani, zato ne preseneča, da je Ravnik prislulnil dirigentu in svoji profesorici klavirja, Vidi Prelesnik Talich, in se jeseni 1911 vpisal na klavirski oddelek konservatorija v Pragi. Njegov učitelj klavirja v Pragi je bil najprej František Dolejš, kasneje od šolskega leta 1912/1913 pa Josef Jiránek, ki je bil evropsko znan klavirski pedagog. V času študija je izstopal po številu koncertov na ustanovi, ki je imela zavidanja vredno tradicijo, kar govori o Ravniku kot odličnem pianistu in komornem glasbeniku.⁵

Po končani vojni in odsluženju vojaškega roka je na povabilo Mateja Hubada leta 1919 sprejel službo učitelja klavirja na takrat ustanovljenem Konservatoriju Glasbene matice. Ob poddržavljenju Konservatorija Glasbene matice (1926) je bil imenovan za učitelja Državnega konservatorija. Ob ustanovitvi Glasbene akademije je bil z odlokom, dne 8. marca 1940, nastavljen za njenega rednega profesorja. Ta položaj je obdržal tudi po osvoboditvi na preimenovani Akademiji za glasbo (1945), na kateri je poučeval vse do upokojitve leta 1965. Njen rektor je bil dve poslovni dobi zapovrstjo (od 1951 do 1955).⁶

Ravnikova klavirska ustvarjalnost

Na slovenskem glasbenem prizorišču je nase prvič pomembneje opozoril leta 1911 v reviji *Novi akordi*, ki je vse do vojne, leta 1914, predstavljala osrednjo slovensko glasbeno institucijo. V reviji so bile objavljene njegove prve štiri klavirske skladbe, ki so odpirale novo poglavje slovenske klavirske ustvarjalnosti. *Večerna pesem* (1910), *Dolcissimo oz. Preludij* (1911), *Čuteči duši* (1912) in *Moment* (1912) so klavirske miniature, napisane v preprosti tridelni obliki.⁷ Urednik Gojmir Krek in Anton Lajovic sta njegovo skladateljsko delo sprejela z navdušenjem. Poudarila sta široko muzikalnost, napredno stilno orientacijo, prostranost harmonskih struktur in globoko čustvenost.⁸ Med prvo svetovno vojno je Ravnik napisal zgolj eno, široko in virtuožno zaznamovano klavirsko delo, *Grande valse caractéristique* (1916). Skladba izraža silovit življenjski zanos, prvobitno radost in osvobo-

5 Katarina Bogunović Hočevar, »Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika« (diss., Univerza v Ljubljani, 2009), 44–46.

6 Ajlec, »Ravnik Janko«, 43.

7 Janko Ravnik, *Klavirske skladbe*, Ed. DSS 537 (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973).

8 Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Ljubljana: Slovenska matica, 1991), str. 372.

jeno, brezbrizno, polno in tu in tam omamno muziciranje.⁹ *List v album* (1921), najkrajša Ravnikova miniaturna, je lirično razmišljujoča skladba, ki nas vabi na prehod v sanje, podzavest in meditacijo. Sledi počasni, zamišljeni *Melanholični valček* (1921), v katerem je stalno prisotna globoka, skoraj melanholična resnost. V skladbah *Nocturno* (1951), *Groteskna koračnica* (1943) in *Vzpon* (1971) se je umaknil od slikovite akordike, izostril je polifono strukturo in krenil v veliko novejšo zvočnost.¹⁰

Razmeroma majhen, a tehten opus desetih objavljenih klavirskih skladb Janka Ravnika stilno izhaja iz pozne romantike, vsebuje nekatere elemente impresionizma, v poznejšem obdobju pa je opaziti celo ekspresionistične nastavke. Kot skladatelj in hkrati odličen interpret, je izkoristil vse možnosti in nianse, ki jih nudi klavir in ustvaril pestro klavirsko zvočnost prvih slovenskih koncertnih skladb.

Pedagoško delo Janka Ravnika

Začetki

Janko Ravnik je bil prvi slovenski pianist, poleg Dane Koblerjeve, z ustrežno, takrat »višješolsko« izobrazbo, ki jo je leta 1915 pridobil s študijem klavirja na Državnem konservatoriju v Pragi pri priznanem prof. Josefu Jiránku. Praški profesorji so si prizadevali vzgojiti ne le umetnike, temveč tudi pedagoge. S to popotnico je Janko Ravnik na povabilo Mateja Hubada leta 1919 začel delovati kot klavirski pedagog na novoustanovljenem Konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani. V času, ko je Ravnik prevzel mesto profesorja klavirja na konservatoriju, v Ljubljani ni bilo visokošolsko izobraženih klavirskih profesorjev, saj so se uveljavili in delovali pred vojno na šoli Glasbene matice. Vida Prelesnik Talich je Ljubljano skupaj z možem Václavom Talichom zapustila še pred vojno, Anton Trost se je med vojno preselil na Dunaj. Tako na pleča Janka Ravnika ni padlo le breme vzgoje primerne domačega pianističnega kadra, temveč tudi priprave pedagoških metod, klavirskih priročnikov, učnih načrtov, klavirske metodike, didaktike ter vsega drugega, potrebnega za primerno pianistično izobrazbo.¹¹

9 Marjan Lipovšek, »Kompozicioni stav Janka Ravnika« [Kompozicijski stavek Janka Ravnika], *Zvuk* 117–118 (1971): 360–370.

10 Ravnik, *Klavirske skladbe*.

11 Bogunovič Hočevar, »Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika«, 55–56.

Odmevnejši nastopi Ravnikovih učencev

Od leta 1919 do 1939 so nastopi njegovih učencev omenjeni v različnih časopisih in poročilih. Tako lahko leta 1923 v poročilu konservatorija preberemo, da je na nastopu, kot tudi na prejšnjih, pokazal z učenci izjemen uspeh. Posebej je omenjena njegova učenka Jadviga Poženel pri izvedbi Lisztovih Variacij na Bachovo témo: *Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*. Pokazala naj bi nadpovprečno tehnično izdelanost in smisel za izpovedno moč tonske govornice.¹²

Pavel Šivic, učenec Janka Ravnika, se je leta 1931 kot diplomant ljubljanskega konservatorija predstavil z Beethovnovim 5. *klavirskim koncertom* pod taktirko L. M. Škerjanca. V svojih spominih odkrito in kritično navaja, da sta mu nagajala nezanesljiv spomin in premalo sproščena roka. Z obojim naj bi se kasneje ubadal na podiplomskem študiju v Pragi.¹³

Leta 1938 lahko v časopisu *Pevec* preberemo članek z naslovom *Koncertni nastop Osterc-Valjalo Marte*, absolventke visoke šole profesorja Janka Ravnika, v veliki Filharmonični dvorani. Ukmar med drugim piše:

Pri njej bila opazna mojstrska šola pedagoga, živahna muzikantska nrapa jo je vodila izven tega okvira. [...] Ko je bil ta njen duševni vzgib občasno le premočan, je zabrisal nekaj karakterističnih skladateljevih kontur, kar je bilo opazno pri interpretaciji Chopinove ‚Fantasie – Polonaise‘ [...]. Na zadnje se je predstavila s skladbama Janka Ravnika: ‚Valse mélancholique‘ in ‚Valse caractéristique‘, ki ju je pianistka predstavila pogumno in tehnično dognano.¹⁴

Zadnje odmevnejše nastope je pripravila Zdenka Novak, ki je bila Ravnikova podiplomantka in ga je leta 1965 kot profesorica klavirja nasledila na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Na podiplomskem nastopu se je na pobudo prof. Ravnika predstavila z orkestrom Slovenske filharmonije pod vodstvom Sama Hubada in sicer s *Koncertom za klavir in orkester* L. M. Škerjanca.¹⁵ V dnevniku *Delo* iz leta 1964 lahko preberemo kritiko Kristijana

12 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 43.

13 Kaja Šivic, »Pavel Šivic – pianist. Moji in njegovi spomini«, v *Tematska publikacija glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zvezek 11, ur. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2009), 54.

14 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 94.

15 Marjana Vajngerl, intervju s prof. Zdenko Novak [zvočni posnetek], Murska Sobota, 16. 8. 2017.

Ukmarja: »Novakova je že tako zrel interpret, da lahko posveti veliko večino svojih sil umetniškemu oblikovanju. Zato ji je tudi uspelo izdelati številne tonske in barvne zanimivosti izvajalnega dela«. ¹⁶

Najpomembnejši učenci Janka Ravnika

Število Ravnikovih uspešnih učencev je bilo nadpovprečno. V dvajsetih letih in v začetku tridesetih let prejšnjega stoletja so pri njem na konservatoriju študirali njegov brat Anton Ravnik, Zora Zarnik, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek in Hilda Horak. Drug za drugim so želi vidne uspehe na pedagoškem in poustvarjalnem področju. Posebej prijateljski odnos je imel prof. Janko Ravnik z Marijanom Lipovškom, saj ju je vezala med drugim ljubezen do gorništvu in fotografije. Med mlajšimi naj omenim Tanjo Zrimšek, roj. Štrukelj, Zdenko Novak in Milivoja Šurbka, ki so študij klavirja pri Janku Ravniku zaključili v petdesetih in v začetku šestdesetih let prejšnjega stoletja. Velja omeniti še nekatere pianiste in klavirske pedagoge, učence Janka Ravnika, ki jih profesor omenja v svojih biografskih zapisih. To so Jadviga Poženel Štrukelj, Marta Osterc Valjalo, Silva Hrašovec, Ksenija Ogrin, Erminij Ambroset, Margareta Lukić, Nada Verbič in mnogi drugi. ¹⁷

Leta 1980 je Igor Dekleva, nekdanji študent prof. Ravnika, ki je bil v osemdesetih letih tajnik Društva glasbenih umetnikov Slovenije, podal predlog za odlikovanje Janka Ravnika za tedaj najvišjo državno nagrado predsedstva SFRJ, odlikovanje z redom »Dela z zlatim vencem«. Na svečani podelitvi, ki je bila 11. 5. 1981 v Slovenski filharmoniji, Janko Ravnik zaradi zdravstvenih težav in visoke starosti (90 let) ni mogel prisostvovati. ¹⁸

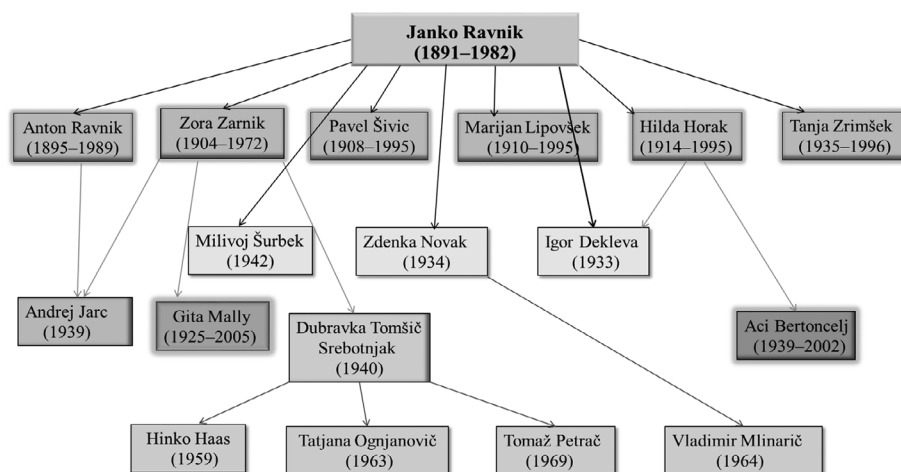
Drevo Ravnikove pianistične dediščine na Akademiji za glasbo v Ljubljani

Drevo Ravnikove pianistične dediščine na Konservatoriju in kasnejši akademiji je bogato in razvejano. Tako je prof. Anton Ravnik na prvi stopnji študija poučeval Andreja Jarca, učenci in študentje prof. Zore Zarnik so bili Gita Mally (na srednji in na visoki stopnji študija), Andrej Jarc (na tretji stopnji študija) in v zgodnjih letih pianistka Dubravka Tomšič Srebotnjak. Štu-

16 Kristijan Ukmar, »Recital Zaključni koncert sezone«, *Delo* 5, št. 175 (28. 06. 1964): 6, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4BLTL6FH>.

17 Marjana Vajngerl. »Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski pedagogiki« (MA, Univerza v Mariboru, 2018), 61–69.

18 Marjana Vajngerl, intervju z Igorjem Deklevo [zvočni posnetek], Hruševo, 20. 9. 2017.



Slika 1: Pedagoška dediščina Janka Ravnika na Akademiji za glasbo v Ljubljani

denta prof. Hilde Horak sta bila Igor Dekleva (na tretji stopnji študija) in Aci Bertoneclj. Profesorica Zdenka Novak je do konca tretje stopnje poučevala Vladimirja Mlinariča. Koncertantka in profesorica Dubravka Tomšič Srebotnjak je vzgojila sedanje profesorje Akademije za glasbo v Ljubljani, in sicer Hinka Haasa, Tatjano Ognjanovič in Tomaža Petrača.¹⁹

Pregled podatkov o izobraževanju osrednjih slovenskih pianistov in klavirskih pedagogov, ki so poučevali in še poučujejo na Akademiji za glasbo v Ljubljani, priča, da v temeljih tako rekoč vsa slovenska klavirska šola posredno ali neposredno temelji na Ravnikovih pedagoških prizadevanjih.

Primerjava klavirske metodike Janka Ravnika in Josefa Jiránka

Metode klavirskega pouka in klavirske igre prof. Janka Ravnika, zdi se, v pretežni meri izhajajo iz praške šole. Njegov profesor klavirja, Josef Jiránek je bil namreč avtor številnih pedagoških in glasbenoteoretičnih del, njegova šola pa je bila v začetku 20. stoletja na praškem konservatoriju, kakor tudi na privatnih glasbenih šolah v Pragi, zelo cenjena in v široki uporabi.²⁰ Na svojega slovenskega študenta Janka Ravnika je imel velik vseživljenjski vpliv, saj si je Ravnik kot učitelj klavirja na različnih stopnjah vseskozi pri-

19 Vajngerl, *Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski pedagogiki*, 61–69.

20 Darja Koter, »Ljubljanska pianistična šola«. Janko Ravnik – utemeljitelj slovenske pianistične šole«, v *Tematska publikacija glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zvezek 8, ur. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2007), 32–33.

zadeval dvigniti raven poučevanja klavirja na Slovenskem, kar mu je uspelo, vplival pa je tudi na višjo poustvarjalno raven pianistike.²¹

Čeprav je bil Jiránek učenec B. Smetane, ni slepo sledil vsem njegovim pogledom, ampak je vedno iskal logične argumente in znanstvena dejstva. Bil je neodvisna osebnost, ki je v osnovi obogatila svet klavirske pedagogike in glasbene teorije.

Pomembna lastnost Jirankove šole je bila postopno povečevanje težavnosti v repertoarju. Pogosto je obdeloval etude, ki so vsebovale precizno izbrane tehnične težave. Najpogostejši način spremembe etude je bila sprememba tonalitete. Skoraj vsako etudo je transponiral pol tona navzgor ali navzdol, npr. A-dur in nato As-dur, medtem ko se harmonski postop ni spremenil. Drugi, pogosti način je zamenjava rok (to, kar igra desna roka, se pojavi v levi, in obratno). Ta način spremembe je pogosto namenjen veščini leve roke. Drugi način urejanja etude so npr. sprememba ritma, artikulacije, figurativna spremljava leve roke, spremembe v pojemanju in povečevanju dinamike.²² Vse kaže na Jiránkovo obširno znanje o harmoniji in improvizaciji, saj se je, podobno kot Ravnik, uveljavljal tudi kot skladatelj. Po pripovedovanju učencev naj bi imel Janko Ravnik izreden smisel za klavirsko in orgelsko improvizacijo.²³

Češki klavirski pedagog Josef Procházka, kasnejši profesor šole Državnega konservatorija v Pragi, ki je pred vojno deloval na šoli Glasbene matice v Ljubljani, je o Jiránkovi šoli v pismu iz dne 13. 10. 1905 zapisal:

V šoli lestvic se mi zdi odličen način, kako treniramo prste za igranje lestvic, v šoli akordov se mi dopade kromatični aranžma, s katerim učenci naravno preidejo v modulacije. [...] Potrudil se bom, da vašo šolo pripeljem v Ljubljano. Učencem sem jo že priporočil.²⁴

V nadaljevanju je pomembno izpostaviti nekatere metode poučevanja Janka Ravnika, ki jih je slednji, zdi se, povzel po svojem češkem profesorju Jiráнку. Oba sta poudarjala, kako pomembno je upoštevati naravni diminuendo klavirskega tona, pri katerem naslednjo tipko pritisnemo toliko glasno, kolikor prejšnja pojema.²⁵

21 Darja Koter, *Slovenska glasba 1918–1991* (Ljubljana: Študentska založba, 2013), 324.

22 Václav Křivský, »Josef Jiránek ve světle pražských pramenů« [Josef Jiránek v luči pražkih arhivskih virov] (dipl., Univerzita Karlova v Praze, 2011), 34.

23 Marjana Vajngerl, intervju s prof. Zdenko Novak [zvočni posnetek], Murska Sobota, 16. 8. 2017.

24 Křivský, »Josef Jiránek ve světle pražských pramenů«, 40.

25 Ibid., 42.

To je tehnika, ki zahteva od pianista posebej izurjen občutek za pravilno odmerjen prstni pritisk ob stiku s tipko. Tega praviloma narekuje glasbeni okus in občutljivo pianistovo uho. Ta način uporabe naravnega diminuenda lahko uspešno uveljavljamo tako v enoglasju kakor tudi v akordnih zvezah. Prof. Ravnik bi dejal, da zaradi upoštevanja zakona naravnega diminuenda »klavir poje«.²⁶

Oba profesorja sta menila, naj se klavirska igra čim bolj približa človeškemu glasu oz. petju – njun ideal je bil človeški glas. Eden od pogojev za mehko igranje na klavir je po Jiránkovem prepričanju igranje, pri katerem melodijo igramo glasno, spremljavo pa tiho in da v polifoniji izpostavimo osnovno melodijo. V svojem delu *O Smetanovih klavirskih skladbah in njegovi klavirski igri* iz leta 1932 Jiránek zapiše:

*Pianist v sebi poje vsako melodijo, ki jo igra na klavir. Ta živa domišljija pete melodije mu narekuje moč izvajanja in pri tem pozabi pomanjkljivosti klavirskega tona, ki ga po udarcu ni mogoče več okrečiti ali ohraniti iste moči.*²⁷

Po Jiránkovem mnenju so sredstva, s katerimi pianist omogoči glasbeni izraz in vsebino skladbe: moč udarca, dinamično senčenje posameznih tonov, uporaba agogike in poudarkov, fraziranje ter do kraja izkoriščen pedal. Jiránek najbolj poudarja večino dinamičnega senčenja oz. izpostavljanja posameznih glasov. Posebej se posveča naglaševanju in fraziranju, kjer ga je inspiriral glasbeni raziskovalec in teoretik Hugo Riemann. Kako dosledno je prof. Ravnik upošteval navedene prvine klavirske igre, lahko razberemo iz rokopisov njegovih klavirskih skladb, kjer z natančnimi oznakami za artikulacijo, različnimi izrazi za dinamiko, agogiko in fraziranje skrbno vodi pianista k boljšemu razumevanju vsebine. Za oba profesorja je prav tako značilno, da sta predpisano dinamiko striktno zahtevala od samega začetka študija posameznega klavirskega dela.

Jiránek v nadaljevanju govori o tem, da se mora študent naučiti, kako zaigrati akord. Glede na moč zvoka je na prvem mestu melodija, za njo bas, nato sledita terca in kvinta.²⁸ Milivoj Šurbek se spominja, da je Ravnik prvo klavirsko uro na akademiji najprej zaigral C-dur trozvok in sledila je obrazilitev o pomembnosti akordnih tonov. Na vprašanje, kako dosežemo,

26 Marjana Vajngerl, intervju s prof. Milivojem Šurbkom, Ljubljana, 14. 8. 2017.

27 Josef Jiránek, *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře* [O Smetanovih klavirskih skladbah in njegovi klavirski igri] (Praga: Nákladem Společnosti Bedřicha Smetany v Praze, 1932), 20.

28 Křivský »Josef Jiránek v luči pražských archivních vřov«, 42.

da se posamezen ton v sočasno zaigranem akordu oglasi glasneje kot ostali, profesor pojasnjuje tako, da ga za neopazen trenutek prej udarimo.²⁹

Pričevanja študentov o liku človeka in pedagogu Janku Ravniku

O odnosu do študentov in o metodah dela, ki jih je pri pouku vključeval prof. Janko Ravnik, so pisali njegovi nekdanji študentje. Lahko jih razberemo tudi iz intervjujev z Milivojem Šurbkom, Zdenko Novak in Igorjem Deklevo.

Pavel Šivic, ki je bil med najuspešnejšimi Ravnikovimi študenti, je v spominih ob skladateljevi devetdesetletnici zapisal, da so bile klavirske ure pri prof. Ravniku bolj namenjene doživljanju posamezne skladbe kot pa tehniki, in da obvladovanje notne slike ni bilo tisto bistveno. Pomembna za prof. Ravnika je bila vsebina, ki tiči v skladbi. Veliko se je posvečal tonskemu izrazu ter glasbeni naravi umetnine in kvaliteto muzikalne izvedbe je kot primarno ocenjeval tudi na izpitih. Ni veliko govoril o slogovnih posebnostih baroka, klasike, romantike, impresionizma ali še modernejših tokov, raje je sedel za klavir in skladbo zaigral.³⁰ Izluščil je tisto glasbeno vsebino, ki je ustrezala skladateljevi zamisli, kar je redka lastnost med poustvarjalci ter pedagogi in potrjuje, da je Janko Ravnik šel vsaki stvari, morda bolj intuitivno kot pa razumsko, vedno do dna.³¹

V reviji *Zvuk* lahko preberemo misli Marijana Lipovška:

*Ne moremo pozabiti na Ravnikovo človeško enostavnost, toplo šaljivost, popolno pravičnost, v katerem koli sodelovanju in presojanju, izredno človečnost, čeprav je živel večinoma odmaknjen in zaprt v svoj svet.*³²

Igor Dekleva se spominja, da nobeden od številnih profesorjev, pri katerih je kasneje študiral v tujini, ni bil tak »muzik« kot prav prof. Ravnik. Vedno naj bi z žarom podajal svoje misli in nikdar se ni utrudil. Posebno skrbne obravnave naj bi bila deležna pedalizacija, saj je bilo potrebno vsako tonsko nečistost do stotinke sekunde natanko preprečiti. Rad je posegal po skladbah tedaj sodobnih slovenskih skladateljev, kot so bili Pahor, Šivic, Škerjanc, Ukmar, Švara in drugi, pri čemer naj bi ga pri izbiri skladb vodila

29 Marjana Vajngerl, intervju s prof. Milivojem Šurbkom, Ljubljana, 14. 8. 2017.

30 Pavel Šivic, »Mojstrovih 90 let«, *Glasbena mladina* 11, št. 8 (29. 05. 1981): 9, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HRTCZD2U>.

31 Pavel Šivic, »Tenkočuten in ustvarjalen mož«, *Glasbena mladina* 13, št. 2 (05. 11. 1982): 14, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RANTTS9V>.

32 Marjan Lipovšek, »U spomen profesoru Janku Ravniku«, *Zvuk* 4 (1982): 61–66.

predvsem novoromantična usmerjenost in občutljivost za zvok. Med kolegi je bil zelo cenjen kot učitelj, ki je znal v študentu prepoznati njegove sposobnosti, jih razvijati v pravo smer in največjim talentom pomagal pri usmeritvi na podiplomski študij, ki ga Ljubljana do začetka šestdesetih let še ni imela. Ravnik je obdržal moč in je igral klavir do poznih let ter v osemdesetem letu na radiju posnel še vrsto skladb. Za njegovo igro je bila značilna izredna muzikalnost in barvitost. Sicer pa Dekleva označuje Ravnika za največjo avtoriteto na pianističnem področju na Akademiji za glasbo v Ljubljani, vse od njene ustanovitve; podobno kot je veljal prof. Svetislav Stančić v Zagrebu ali prof. Emil Hajek v Beogradu.³³

Milivoj Šurbek poduči, da je za vse pedagoge velikega formata pomembna predvsem interpretacija in za prof. Ravnika je bilo značilno, da naj bi jo neposredno direktno »vsajal« v vsakega študenta posebej. Spominja se, da je stal ob študentu na levi strani, mu sugeriral kot dirigent, ki vodi orkester; le da se je sočasno s študentovim igranjem oglašal z melodičnim prepevanjem. Artikulacijo v smislu enakomernosti in izvedbene jasnosti je reševal, kot večina pedagogov, z nadzorovano vajo v počasnem tempu in pri tem je predpisano dinamiko in agogiko zahteval od začetka študija določene klavirskega dela. Podobno kot Dekleva tudi Šurbek pove, kako tenkočutno je profesor Ravnik izbiral vse vrste pedalizacije, ki jo je uporabljal z namenom obogatitve klavirskega zvoka in za kreiranje zanimivih barvnih palet. Milivoj Šurbek poudarja, da je svojo ljubezen do klavirja s študijem pri prof. Ravniku še poglobil in z njegovo pomočjo bil nagrajenec na tekmovanju mladih slovenskih umetnikov v Beogradu.³⁴

Zdenka Novak pripoveduje, da je bil kot človek tesno povezan z naravo in umetnostjo. Imel naj bi izjemen občutek za barvo, lepoto, ubranost in harmonijo narave naj bi povezoval s harmonijo glasbe. Po fizionomiji in značaju naj bi bil »gorenjska grča«, vendar ne grob, ampak izredno občutljiva duša. Čeprav zvok klavirja v trenutku, ko zazveni, začne pojemati, je nemalokdaj z navdušenjem govoril o tem, kako klavir poje. Kot pedagog je izvajanje skrbno spremljal – bil je pozoren na pianistične prvine kot so artikulacija, fraziranje, ritem, tempo, dinamika, kultura tona, stilske značilnosti, razvoj melodije z vsemi agogičnimi odtenki itd. Imel je velik romantični izbor skladb Brahmsa, Schumanna, Francka in te skladbe naj bi prof. Ravnik močno agogično občutil. Kot pri fotografiranju, naj bi tudi pri

33 Marjana Vajngerl, intervju z Igorjem Deklevo [zvočni posnetek], Hruševo, 20. 9. 2017.

34 Marjana Vajngerl, intervju s prof. Milivojem Šurbkom, Ljubljana, 14. 8. 2017.

pouku klavirja in pri interpretaciji posameznega dela natančno vedel, katere efekte želi ujeti. Velikokrat naj bi svoje glasbene misli izražal s petjem, energija njegovega podoživljanja je študentu nudila predstavo, kaj profesor pravzaprav želi in z obilico interpretativnih, svežih in raznolikih sugestij je kot pedagog zavzeto spremljal interpreta.³⁵

Janko Ravnik kot rektor Akademije za glasbo in inšpektor klavirskega pouka

Janko Ravnik je v petdesetih letih prejšnjega stoletja poleg pedagoškega dela opravljal še funkcijo rektorja Akademije za glasbo in delo inšpektorja klavirskega pouka. V ta namen je hospitiral pri pouku na nižjih in obeh srednjih glasbenih šolah ter pogosto prisostvoval na diplomskih nastopih srednješolcev v Ljubljani in v Mariboru. Redno je opozarjal na problematiko zastarelih učnih načrtov, pomanjkanje učbenikov ter nizek nivo poučevanja in spodbujal dodatna izobraževanja. Poudarjal je individualnost poučevanja instrumenta, pri katerem mora učitelj upoštevati glasbeni talent, inteligenco ter telesno konstitucijo posameznega učenca. Ravnik sicer ni zapustil obširnejših zapisov in razmišljanj o metodiki klavirskega pouka, niti ni pisal učbenikov. Nasprotno pa je svoje študente močno spodbujal k pisanju le-teh. Njegova zapuščina vsebuje šaljiv rokopis iz leta 1951, z naslovom – *Posvetilo našim muzikantom, pedagogom:*

Res plodovit je naš glasbeni kader umetnikov in komponistov. [...] a šolo za klavir, da bi napisali?! Še mar jim ni! [...] Leta planov bližajo se h konci, še zmeraj stari Bayer nas drži pokonci... Zato rešitelja čakamo mi in kličemo: napiši šolo nam!³⁶

Prva je njegova pričakovanja izpolnila njegova nekdanja učenka Silva Hrašovec, ki je za potrebe klavirskega pouka od leta 1947 in v naslednjih dvajsetih letih skupaj z Zorko Bradač, zbrala in uredila 58 zvezkov mladinske klavirske literature.³⁷ Igor Dekleva je leta 1977 izdal prvo slovensko klavirsko začetnico *Dober dan, ciciban*, ki temelji na slovenski ljudski pesmi,

35 Marjana Vajngerl, intervju s prof. Zdenko Novak [zvočni posnetek], Murska Sobota, 16. 8. 2017.

36 Koter, »Ljubljanska pianistična šola“ Janko Ravnik – utemeljitelj slovenske pianistične šole«, 38.

37 Alenka Bagarič, »Bradač, Zorka (1916–2010)«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1020050/#novi-slovenski-biografski-leksikon>.

kar je od nekdanj bila Ravnikova velika želja.³⁸ Skripto *Metodika klavirske igre in klavirskega pouka*, ki jo je leta 1979 napisal Pavel Šivic, je nato dopolnila in posodobila prof. Tanja Zrimšek, ter jo leta 1992 izdala v knjižni obliki.³⁹ Čeprav bi bilo pri Janku Ravniku težko povsem nedvoumno začrtati pogloblitve pedagoške koncepte, so torej le-te bolj izrazito prispevali njegovi učenci.

Nadaljevanje slovenske pianistične šole

V smislu klavirske tehnike lahko že v prvi generaciji Ravnikovih najuspešnejših učencev zasledimo številne novosti. Marijan Lipovšek se je pri prof. Vilému Kurzu v Pragi naučil novih tehnik igranja – s sproščeno roko od ramena, ne mehkim, ampak prožnim zapestjem in bolj napetimi prsti.⁴⁰ Izpopolnil je *leggiero* igro za izvajanje zelo hitrih, blestečih nizov tonov ali kot je sam dejal, kako *pihniti preko pasaže*.⁴¹ Ravnik je nasprotno pogosto zagovarjal *legatissimo* igro, pri kateri sosednjo tipko pritisnemo do dna in šele nato prejšnjo spustimo – s tem je želel ustvariti pojoč in prelivajoč zvok. Tak način igranja pa v hitrih pasažah hitrost zavira. Glasba stremi po eni strani k vedno hitrejšim tempom, po drugi strani pa k višji uglasti (415–440 Hz in več). Gre za nekakšno dialektiko, ki jo opažamo tudi v življenju, npr. v športu ali tehniki. Po pripovedovanju študentov naj bi Lipovšek pustil pianistu tudi več svobode v izvajanju, kot njegov nekdanji profesor Ravnik.⁴² Zora Zarnik je svoje znanje pridobila na *École Normale de Musique* v Parizu pri Heleni Castel Galanti in pri Alfredu Cortotu ter v Brnu pri Vilému Kurzu. Učencem je tako lahko posredovala izsledke takrat najmodernejših pianističnih metod. Kot interpretka je igrala tehnično in izvajalsko dovršeno in če je ne bi oviralo šibko zdravje, bi se bržkone razvila v vrhunsko koncertno pianistko.⁴³ Hilda Horak je svoje znanje obogatlila z urami pri Svetislavu Stančiću v Zagrebu, pri Margit Varró v Budim-

38 Marjana Vajngerl, intervju z Igorjem Deklevo [zvočni posnetek], Hruševo, 20. 9. 2017.

39 Tanja Zrimšek, *Metodika klavirskega pouka in klavirske igre I, II* (Radovljica: Didakta, 1992).

40 Koter, »"Ljubljanska pianistična šola" Janko Ravnik – utemeljitelj slovenske pianistične šole«, 33–34.

41 Marjana Vajngerl, intervju z Zorano Cotič [zvočni posnetek], Maribor, 18. 7. 2017.

42 Marjana Vajngerl, intervju z Igorjem Deklevo [zvočni posnetek], Hruševo, 20. 9. 2017.

43 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 212.

pešti in pri Robertu Teichmüllerju v Leipzigu.⁴⁴ V tehničnem pogledu je svoje nazore temeljila na težnostni igri, ki izhaja iz teže roke kot dela organizma, pri čemer se prstna igra pojmuje kot končni vzvod roke in celega telesa.⁴⁵ Vsak gib je do kraja izdelala, celo narisala, tako pri akordih, kantileni in virtuosnih delih skladbe, da je lahko pianist na ta način roko zmehčal.⁴⁶ Ravnik menda gibanju roke ni posvečal večje pozornosti, ker je bil prepričan, da igranje klavirja usmerjajo možgani, ne pa gibi telesa in zunanji efekti.⁴⁷ Princip študija prof. Hilde Horak je prav tako baziral na razumskem vodenju fraze – kje je treba dati določeni skladbi nižišče in vrhunec. To pa je bilo pri Ravniku intuitivno nakazano – s petjem.⁴⁸

Pri učencih Janka Ravnika so se torej v kasnejšem obdobju porajale številne metode poučevanja in sploh različni pogledi na klavirsko tehniko in interpretacijo. Pa vendarle je Janko Ravnik v 46 letih s svojimi metodami poučevanja ter sistematičnim prizadevanjem za vzgojo bodočega pianističnega kadra brez dvoma postavil trdne temelje slovenski pianistični šoli, ki se je z leti seveda še izoblikovala ter izpopolnila in danes žanje svoje uspehe na Akademiji za glasbo, na obeh konservatorijih in po številnih glasbenih šolah. V sebi lastni skromni maniri je ob podelitvi Prešernove nagrade leta 1968 dejal, da je s svojimi skromnimi močmi doprinesel k zgradbi nekaj kamenčkov, ki bodo našim zanamcem priča njegove predanosti naši glasbeni umetnosti.

Bibliografija

- Ajlec, Rafael. »Ravnik Janko«. V *Slovenski biografski leksikon*, 3. knjiga, 9.–11. zvezek Raab–Švikaršič, ur. Alfonz Gspan et al., 43. Ljubljana: SAZU, 1960–1971.
- Bagarič, Alenka. »Bradač, Zorka (1916–2010)«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni
- 44 Ibid., 231.
- 45 Jurij Snoj, »Življenje Acija Bertoncija«, v *Acija Bertoncija – apostol slovenske klavirske in komorne glasbe 20. stoletja*, ur. Franc Križnar in Milan Marinič (Domžale, Maribor: Kulturni dom Franca Bernika Domžale, Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarne raziskave in študije Univerze v Mariboru, 2016), 60.
- 46 Marjana Vajngerl, intervju z Elizabeto Berglez [zvočni posnetek], Maribor, 11. 4. 2018.
- 47 Koter, »"Ljubljanska pianistična šola" Janko Ravnik – utemeljitelj slovenske pianistične šole«, 38.
- 48 Marjana Vajngerl, intervju z Igorjem Deklevo [zvočni posnetek], Hruševo, 20. 9. 2017.

- center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi1020050/#novi-slovenski-biografski-leksikon>.
- Bogunović Hočevar, Katarina. »*Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika*«. Diss., Univerza v Ljubljani, 2009.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Cvetko, Dragotin. *Slovenska glasba v evropskem prostoru*. Ljubljana: Slovenska matica, 1991.
- Jiránek, Josef. *O Smetanových klavírních skladbách a jeho klavírní hře* [O Smetanovih klavirskih skladbah in njegovi klavirski igri]. Praga: Nákladem Společnosti Bedřicha Smetany v Praze, 1932.
- Koter, Darja. »"Ljubljanska pianistična šola". Janko Ravnik – utemeljitelj slovenske pianistične šole«. V *Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zvezek 8, ur. Darja Koter, 31–43. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2007.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1918–1991*. Ljubljana: Študentska založba, 2013.
- Křivský, Václav. »Josef Jiránek ve světle pražských pramenů« [Josef Jiránek v luči praških arhivskih virov]. Dipl., Univerzita Karlova v Praze, 2011.
- Lipovšek, Marjan. »Kompozicioni stav Janka Ravnika« [Kompozicijski stavek Janka Ravnika]. *Zvuk* 117–118 (1971): 360–370.
- Lipovšek, Marjan. »U spomen profesoru Janku Ravniku«. *Zvuk* 4 (1982): 61–66.
- Ravnik, Janko. *Klavirske skladbe*, Ed. DSS 537. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 1973.
- Snoj, Jurij. »Življenje Acija Bertoncija«. V *Ací Bertoncij – apostol slovenske klavirske in komorne glasbe 20. stoletja*, ur. Franc Križnar in Milan Marinič, 57–71. Domžale, Maribor: Kulturni dom Franca Bernika Domžale, Inštitut glasbenoinformacijskih znanosti pri Centru za interdisciplinarne in multidisciplinarnе raziskave in študije Univerze v Mariboru, 2016.
- Šivic, Kaja. »Pavel Šivic – pianist. Moji in njegovi spomini«. »Pavel Šivic – pianist. Moji in njegovi spomini«. V *Tematska publikacija glasbeno-pedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*, zvezek 11, ur. Darja Koter, 53–70. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2009.
- Šivic, Pavel. »Mojstrovih 90 let«. *Glasbena mladina* 11, št. 8 (29. 05. 1981): 9. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HRTCZD2U>.
- Šivic, Pavel. »Tenkočuten in ustvarjalen mož«. *Glasbena mladina* 13, št. 2 (05. 11. 1982): 14. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RANTTS9V>.
- Ukmar, Kristijan. »Recital Zaključni koncert sezone«. *Delo* 5, št. 175 (28. 06. 1964): 6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4BLTL6FH>.

- Vajngerl, Marjana. Intervju z Zorano Cotič [zvočni posnetek]. Maribor, 18. 7. 2017.
- Vajngerl, Marjana. Intervju s prof. Milivojem Šurbkom. Maribor, 14. 8. 2017.
- Vajngerl, Marjana. Intervju s prof. Zdenko Novak [zvočni posnetek]. Murska Sobota, 16. 8. 2017.
- Vajngerl, Marjana. Intervju z Igorjem Deklevo [zvočni posnetek]. Hruševo, 20. 9. 2017.
- Vajngerl, Marjana. Intervju z Elizabeto Berglez [zvočni posnetek]. Maribor, 11. 4. 2018.
- Vajngerl, Marjana. »Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski *pedagogiki*«. MA, Univerza v Mariboru, 2018.
- Weiss, Jernej. Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem. Maribor: Litera, Univerza v Mariboru, 2012.
- Zlatorogova pesem: portret Janka Ravnika*. Režiral Klemen Dvornik. 2009; Ljubljana: RTV Slovenija, Založba kaset in plošč, 2009. DVD.
- Zrimšek, Tanja. *Metodika klavirskega pouka in klavirske igre I, II*. Radovljica: Didakta, 1992.



Bohemian Violinists in Ljubljana: Jan Šlais's Contribution to Ljubljana's Violin School*

Maruša Zupančič

Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

Jan Šlais (Jan/Ivan Šlais; 1893–1975) was one of the last Prague violinists active in Slovenia during the twentieth century. Today he is considered a founder of the Ljubljana violin school. He trained an important generation of Slovenian violinists and was the coda to a long tradition of violinists from Bohemia that contributed to the development of violin playing in this region for over one hundred fifty years.

Slovenia was only one of many parts of Europe to which Bohemian violinists immigrated. The phenomenon of Bohemian musicians' extensive migrations across Europe began taking place as early as the end of the seventeenth century. Second in number only to Italians, Bohemian musicians formed the largest group of foreign musicians at the courts of Germany and other European countries in the seventeenth century. Later, between 1740 and 1810, almost half of the professional violinists originating from Bohemia were active abroad; for this reason, Bohemia was called the "Conservatory of Europe." Until the end of the eighteenth century, violinists originating from Bohemia were mostly active at various court music chapels in Mannheim, Berlin, Dresden, and elsewhere. In addition to the German lands, many violinists made a name for themselves in other European cities, such as Venice, Milan, Padua, London, Vienna, Budapest, Dublin, St. Petersburg, Warsaw, and Paris. Many of them are celebrated in music history as famous virtuosos and composers, important teachers, and even as

* This article is the result of the project (J6–9386) financed by the Slovenian Research Agency (ARRS).

founders of national violin schools. Bohemian musicians not only made their way into significant positions in large centers: they were also active as music teachers or music promoters in smaller European villages and towns and markedly influenced musical life there as well.

At the turn of the nineteenth century, due to the extensive emigration of the best local musicians, the closure of many monasteries, and the weakening of the economic and social position of the nobility in the Czech lands, there was a lack of high-quality orchestral performers. These musicians were especially needed in the theater orchestras. With the establishment of the Prague Conservatory in 1811, the local music market once more became too small compared to the “overproduction” of excellent and well-trained violinists and other musicians: they had difficulty finding suitable and well-paid jobs in their homeland. Thus, attracted by prospects abroad, most of the talented and promising Prague violinists emigrated throughout Europe. From the beginning of the nineteenth century up to the 1920s, the “Prague violinists” (alumni of the Prague Conservatory) were the most important group of Bohemian violinists that trained new generations of violinists throughout Europe for over one hundred years, contributing to the spread of this strand of violin pedagogy, which was then further developed by local descendants and successors.¹

The earliest musicians from Bohemia appeared in Ljubljana in the 1720s. One of the first violinists from Bohemia to work in Ljubljana was Franz Dussek (František Benedikt Dusík; 1765–1817),² who was active as a violinist and organist in the Bishop’s Chapel in the 1790s. When the first music schools were founded in Ljubljana at the beginning of the nineteenth century they needed various musicians as teachers, and most of these schools’ teachers came from Bohemia. They taught various musical

1 Maruša Zupančič, “At the Crossroads of European Violin Heritage: The Migration of Prague Violinists throughout Europe from the Beginning of the Nineteenth Century up to the 1880s,” *Hudební věda* 55, no. 1 (2018): 5–7.

2 Franz (František) Benedikt (Josef) Dussek (Dusík, Dussik, Dusseg, Dusech, Duseck, Dussig, Duschek, Dusek, etc.) was born on March 22nd, 1765 in Časlav. He was taught music by his father, at the Cistercian monastery in Žďár nad Sázavou and the Emauzy Benedictine monastery in Prague. Later he went to Italy, where he performed as violinist, cellist, and pianist in theatres in Mortara, Venice, and Milan. In 1790, he joined the Bishop’s Chapel in Ljubljana, where he spent the next ten years as violinist, organist, and music director. Shortly after the foundation of the Ljubljana Philharmonic Society [*Philharmonische Gesellschaft*] in 1794 he became a member and one of its leading musical figures. He wrote numerous compositions, including violin sonatas that have been preserved in musical archives throughout Europe. See Matjaž Barbo, *František Josef Benedikt Dusík* (Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009), 119.

instruments (including violin), and music theory. These teachers included Franz Sokol (Franciscus/Franc Sokoll; 1779–1822),³ Gašpar Mašek (Caspar/Kaspar Maschek; 1794–1873),⁴ and Joseph Miksch (Josip Mikš; 1778–1866).⁵ One violinist that rose above the violin dilettantism of the time in Ljubljana was the violin virtuoso and composer Joseph Benesch (Giovanni/Josef/Jožef Benesch/Beneš; 1795–1873),⁶ who later became a member of the pres-

- 3 Franz Sokol was born on November 27th, 1779 in Sadská to Ferdinand and Anna Sokol. He came to Ljubljana from Klagenfurt, where he was a music teacher, composer, and military music director. In 1816, he moved to Ljubljana to become the first teacher at the Public Music School in Ljubljana, where he taught various instruments, including violin. At the same time, he was an active soloist and a composer, and performed at a few Philharmonic Society concerts. See SOA Praha, Sadská 06, B: 1767–1784, fol. 297; Viktor Steska, "Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816–1875," *Cerkveni glasbenik* 52, no. 3/4 (1929): 53; Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, vol. 2 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 125.
- 4 Gašpar Mašek was born on January 6th, 1794 in Prague. He was taught music by his father Vincent Mašek, who was a piano virtuoso and a pedagogue. Mašek studied violoncello at the Prague Conservatory between 1811 and 1815. From 1812 until 1815, he was a military music director and his father's assistant at the Church of St. Nicolas in Prague. In 1819, he was the music director of the Estates Theater in Graz, and one year later he moved to Ljubljana, where he became the music director of the Estates Theater there. As a music teacher, he was active in the Public Music School and the Philharmonic Society Music School in Ljubljana. He wrote numerous compositions (also for violin) that are preserved in the National and University Library in Ljubljana. He died on May 13th, 1873 in Ljubljana. See Haupt [...] der Schüler des Conservatorium in Prag von 1811 bis 1880, fol. 3; Josip Mantuani, "Mašek, Gašpar," *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi352611/>.
- 5 Miksch was born on November 14th, 1778 in Nové Město. He served as the private teacher of Baron Hallerstein, and then four years an assistant in Langenau. Between 1806 and 1814, he was an organist in Kranj, in 1814 a music teacher in Ljubljana, and from 1817 school principal in Koper. He spent his retirement in Ljubljana. He was a skilled pianist and organist, and he also played violin, clarinet, and bassoon. He wrote several compositions, some of which were performed on the concert stage of the Philharmonic Society. See Stanko Premrl, "Mikš, Josip," *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi367927/>.
- 6 Ferdinand Luib, "Biographische Skizzen hier lebender Compositeure, Virtuosen und Musikalischer Schriftsteller Joseph Benesch," *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 8, no. 58 (1848): 229–230; Bohumír Štědroň, "Beneš, Josef," in *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 1, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1963): 81–82; Vladimír Helfert, "Beneš, Josef," in *Pazdírkův hudební slovník naučný*, vol. 2, ed. Gracián Černušák (Brno: Nakladatelství Ol. Pazdírek, 1937): 65; Eman Meliš, "Beneš, Josef," in *Slovník naučný*, vol. 1 (Prague: Nakladatelství Kober a Markgraf, 1860): 613; Anon., "Slovník pověstných jmen [Josef Beneš]," *Květy. Národní zábavník pro Čechy, Morawany a Slowáky*, September 24th, 1835, 387.

tigious Vienna Imperial Music Chapel (*Wiener Hofmusikkapelle*) and assistant orchestra director of the Hofburg Theater. He first visited Ljubljana during a tour in 1820. From September 1822, he taught violin privately and played violin in the Philharmonic Society Orchestra in Ljubljana. Between 1823 and 1828, he was the director of the same orchestra, and for a short period also of the Estates Theater Orchestra. From 1826, he was a violin teacher at the Philharmonic Society Music School in Ljubljana, where he wrote a few virtuoso violin compositions. The next group of Bohemian violinists reappeared in Ljubljana only thirty years later. However, Anton Nedved (Antonín Nedvěď; 1828–1896),⁷ who moved to Ljubljana in 1856, was a well-trained violinist, and he contributed to Ljubljana musical life mainly as a choral music promoter. Another Bohemian musician and violin teacher that remained in Ljubljana for more than forty years was Gustav Silvestr Moravec (1837–1916).⁸

The most important group of Bohemian violinists in Ljubljana were the Prague Violinists (violin alumni of the Prague Conservatory), who appeared in Ljubljana in the 1870s. The most important of these during the late nineteenth century was undoubtedly Hans Gerstner (1851–1939). His arrival in Ljubljana in 1871 was a key turning point in the development of violin playing in the city.⁹ He was the orchestra director of the Provincial Theater and spent almost fifty years serving as a violin teacher at the Philharmonic Society. In his long career as a violin pedagogue at the Philharmonic Society, he taught numerous brilliant violinists that later worked in Slovenia and abroad. These included Leo Funtek (Leon Funtek; 1885–

7 Nedved was born on August 19th, 1828 in Hořovice. He was a violin pupil of Antonín Slavík (1782–1853), father of a famous Czech violinist Josef Slavík (1806–1833), and later a private pupil of Moritz Mildner, a violin professor at the Prague Conservatory. For a short period, Nedved was active in the Opera Orchestra in Brno. In 1856, he moved to Ljubljana, where he was active as a music teacher and composer, but he mostly focused on vocal music. He died on June 16th, 1896 in Ljubljana. See SOA Praha, Hořovice 06, B: 1814–1850, Fol. 96; Pavel Kozina, “Nedved, Anton,” *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi386526/>.

8 Moravec was born on December 31st, 1837 in Hlinsko (CZ). He came to Ljubljana in 1866, where he stayed active until 1914. He taught violin, piano, and singing, and performed at numerous Philharmonic Society concerts as a violinist and violist in chamber ensembles. He died in 1916 in Vienna. See SOA ZAMRSK, Chrudím 223, B: 1836–1852, fol. 21; Cvetko Budkovič: *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, vol. 1 (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 67–68, 71.

9 More about Gerstner in his diary. See Jernej Weiss, *Hans Gerstner: Življenje za glasbo* (Ljubljana: Litera, 2010).

1965), who would later become well-known as a concertmaster in Helsinki and Stockholm. Gerstner was also very active as a performer in numerous chamber ensembles and as a soloist. He played an important role in the promotion of chamber music, which was still very neglected before his arrival in Ljubljana. Furthermore, Gerstner and his most prominent students premièred numerous violin compositions and brought violin performance to a completely new level.¹⁰

With the establishment of the Music Society (*Glasbena Matica*) in 1872, Slovenians began their efforts to develop local violin playing. The Music Society, with its numerous branch organizations mostly influenced by Prague violinists, essentially characterized Slovenian violin tradition, later training an important generation of Slovenian violinists. But soon after the establishment of the music school in the 1880s, the Music Society in Ljubljana had some difficulties with its violin teachers from Bohemia, who ended up changing nearly every year. These included Georg Stiaral (Jurij Štaral; 1824–1898),¹¹ Josef Wiedemann, Johann (Ivan) Drobeček (1858–1885),¹² Anton Sochor, Anton Kučera, and Ernst Eberhart (Árnošt Eberhart; 1866–?).¹³ A breakthrough was achieved with the arrival of another Czech violinist in Ljubljana in 1888, Viktor Roman Moser (1864–1939), a successful violin teacher and performer in Ljubljana, where he founded a string quartet in 1889 and remained until 1891. He was succeeded by Prague violinist Johann

10 Zupančič, "At the Crossroads of European Violin Heritage," 22.

11 Stiaral was born on November 4th, 1824 in Zadní Třeboň (CZ). He was the military music director of the 2nd Tyrolean Rifle Regiment. From the 1880s, he was a teacher of violin, viola, wind instruments, and other instruments at the Philharmonic and Music Society in Ljubljana. He died on January 21st, 1898 in Ljubljana. See Eugen Brixel, Gunther Martin, Gottfried Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik* (Graz, Vienna, Köln: Edition Kaleidoskop, 1982) 348; Elisabeth Anzenberger Ramminger, "České země a Penzijní spolek vojenských kapelníků," in *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, ed. Jitka Bajgarová (Prague: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007), 260; Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, 84, 89, 224.

12 Johann (Ivan) Drobeček was born on October 27th, 1858 in Heřmanův Městec (CZ). He studied violin at the Prague Conservatory with Antonín Bennewitz from 1873 to 1879. In 1884, he was a violin and piano teacher at the Ljubljana Music Society. He died on January 31st, 1885 in Heřmanův Městec. See Haupt [...] der Schüler des Conservatorium in Prag, fol. 147; Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, 205, 212.

13 Eberhart was born on October 7th, 1866 in Karlové Vary (CZ). He studied violin with Bennewitz at the Prague Conservatory between 1879 and 1885. He was a violin teacher at the Music Society in Ljubljana between 1885 and 1887. See Matrik 1879, fol. 1, 212–213, SOA Praha.

Baudis (Jan/Hanuš Baudis; 1860–1908),¹⁴ who did not meet the expectations of the Society's management, regardless of the fact that he was a very competent musician. The situation changed in 1895, when another Prague violinist, Josef Vedral (Josip Vedral; 1872–1929), became a teacher at the Music Society, later the Ljubljana Conservatory, where he remained active for over thirty years and trained several Slovenian violinists. In addition to Vedral, two other Czech violinists were active during the First World War at the Music Society in Ljubljana, namely Stanislava Hajek (Stanislava Hajková; 1895–?)¹⁵ and Václav Tulach (1872–?).¹⁶ At the end of World War I, another Prague violinist, Richard Zika (1897–1947),¹⁷ was appointed concertmas-

- 14 Baudis was born on June 25th, 1860 in Kutná Hora (CZ). He studied violin with Bennewitz at the Prague Conservatory between 1870 and 1876. After his studies, he was the orchestra director of the Royal Provincial German Theater in Prague for six years. After that, he spent three years as a violin teacher and concertmaster at the Music Society (*Musikverein*) in Linz, and another three years as concertmaster and conductor at the General Music Society (*Allgemeine Musikgesellschaft*) in Basel. In 1892, he became a violin teacher at the Music Society in Ljubljana. After that, he was the military music director of the 18th Infantry Regiment between 1893 and 1906. See SOA Praha, Kutná hora 15, B: 1860–1865, fol. 30; Haupt [...] der Schüler des Conservatorium in Prag, fol. 143; Letter of J. Baudis to the directorship of the Music Society in Ljubljana, October 14th, 1891 (Personal file [H. Baudis] of Music Society, SI-Lng); Brixel, Martin, Pils, *Das ist Österreichs Militärmusik*, 329.
- 15 Hajek was born on August 19th, 1895 in Linz to Czech parents. She studied violin with Jindřich Feld at the Prague Conservatory between 1909 and 1915. In 1916 she moved to Ljubljana, where she was a violin and piano teacher at the Music Society until 1918. See Matrik 1879, fol. 75, SOA Praha; Letter of Stanislava Hajek to the directorship of the Music Society, September 20th, 1919 (Personal file [S. Hajek] of Music Society, SI-Lng).
- 16 Tulach was born on September 21st, 1872 in Řepín near Mělník (CZ). He studied violin and clarinet at the Military Music School of Hanuš Pavlis between 1887 and 1889. He spent more than nine years as a clarinetist and violinist in the military band, five years as a clarinetist in Opatija, three years in the Music Society band in Ljubljana, two years in the Czech Philharmonic Orchestra in Prague, and one year in the Slovenian Philharmonic Orchestra in Ljubljana. He was a teacher of clarinet and violin at the Music Society in Ljubljana between 1917 and 1919. See Personal file [Václav Tulach] of the Music Society in Ljubljana (SI-Lng).
- 17 Zika was born on January 9th, 1897 in Vsetín. He studied violin with Štěpán Suchý at the Prague Conservatory between 1913 and 1916. In 1918, he moved to Ljubljana, where he was concertmaster of the Slovenian National Theater Orchestra until 1921 and a violin teacher at the Music Society in Ljubljana. In 1946, he became a violin professor at the Academy of Music in Prague and was also active as composer. He died on November 10th, 1947 in Prague. See Zakladní kniha, Grundbuch 1911–1934, fol. 28, SOA Praha; František Židek, *Čeští houslisté tří století* (Prague: Panton, 1979), 167–168; Gracián Černušák, "Zika, Richard," in *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965), 993.

ter of the National Theater Orchestra and violin teacher at the Music Society. Zika founded the Yugoslav Quartet in 1919 in Ljubljana, along with his brother Ladislav Zika and Vedral's pupils Mirko Dežela and Ivo Trost. The same year another Prague violinist, Ladislav Černý (1891–1975), moved to Ljubljana to become a solo violist at the Slovenian National Theater, when he also joined the Yugoslav Quartet. It later went on to achieve significant acclaim under several names: the Zika Quartet, the Czechoslovak Quartet (*Československé kvarteto*), the Prague Quartet, and the Černý Quartet. But the most important Prague violinist in Ljubljana after Gerstner was undoubtedly Jan Šlais (1893–1975), who moved to Maribor in 1919. Two years later he moved to Ljubljana, where he remained until 1946, a topic covered below.

In addition to developing music education, giving solo performances, and composing, the Prague violinists and other musicians originating from Bohemia were also a key factor in orchestral development in Ljubljana, where they served as directors of military bands and members and conductors of symphonic orchestras. When the first Slovenian Philharmonic Orchestra was established in 1908, the young Prague violinist Václav Talich (Wenzel Talich; 1883–1961)¹⁸ became the conductor, and most of the orchestra members were also Czechs, including Jaroslav Markuzzi, Jan Rezek, Karel Tarter, Karel Kučera, Václav Doršner, Anton Klier, and others.¹⁹ This resulted in the orchestra being given the nickname “The Second Czech Philharmonic Orchestra.” The situation was similar in Odessa and Zagreb, where ninety percent of orchestra members were Czechs.

In 1909, Václav Talich founded a string quartet in Ljubljana. All the other members were also alumni of the Prague Conservatory, namely Jan

18 Talich was born on May 28th, 1883 in Kroměříž (CZ). He studied violin with Ševčík at the Prague Conservatory between 1897 and 1903. After his studies, he spent one season as concertmaster of the Berlin Philharmonic Orchestra. He decided to become a conductor and went to study in Leipzig with Arthur Nikisch. He was active in Ljubljana between 1908 and 1912. After that, he moved to Plzeň, where he conducted opera until 1915. Between 1915 and 1918, he was the violist of the Bohemian Quartet (later called the Czech Quartet). After the First World War, he was the chief conductor of the Czech Philharmonic Orchestra until 1941, and later founded the Slovak Philharmonic Orchestra in Bratislava. He died on March 16th, 1961 in Beroun. See Matrik 1879, fol. 47, SOA Praha; Bohumír Štědroň, “Talich, Václav,” in *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965), 751–753.

19 The other violinists with Czech surnames were Korál, Kazimour, Nechleba, and Kratochvil.

Rezek (1884–?),²⁰ Karel Kučera (1888–?),²¹ and Edvard Bílek. When Václav Talich left Ljubljana in 1912, the orchestra was taken over by the Prague violinist and military music director Petr Teplý (1871–1964)²² and another Czech, the opera conductor Cyril Metoděj Hrazdira. The members and concertmasters of the orchestras continued to be mainly pupils of Czech violin teachers for quite some time.

For over one hundred years, Bohemian violinists in Ljubljana trained several generations of violinists and other musicians, performed the contemporary music repertoire, took a leading role in the development of chamber music, and were a key factor in orchestral development. They markedly shaped the development of violin playing in Ljubljana, where Jan Šlais trained the first generation of Slovenian violinists, who went on to continue his violin tradition in ways that are still felt today.²³

Jan Šlais – life and studies

Jan Šlais was born on January 23rd, 1893 in Radlice, a district of Prague, to Jan Šlais and Anna Havlová. His father was a brickmaker, later an innkeeper, who took over profession of brickmaker from his father, also named

20 Rezek was born on February 2nd, 1884 in Prague. He studied violin with Štěpán Suchý at the Prague Conservatory between 1898 and 1904. In 1908, he moved to Ljubljana, where he became a violin teacher at the Music Society. In 1909, he performed Paganini's Violin Concerto in Ljubljana. See Matrik 1879, fol. 49, SOA Praha; Stanko Premrl, "Koncerti Glasbene Matice," *Dom in svet* 22, no. 1 (1909): 47, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:JEU6YoIO>; Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, 277, 315.

21 Kučera was born on March 1st, 1888 in Čelakovice (CZ). He studied violin with Jan Mařák at the Prague Conservatory between 1902 and 1906. See Matrik 1879, fol. 56, SOA Praha.

22 Petr Teplý was born on February 19th, 1871 in Prague. He studied violin with Bennewitz at the Prague Conservatory between 1882 and 1888. After his studies, he was a music teacher and military music director in different cities. Between 1896 and 1899, he was a violinist of the German Theater in Prague. Between 1913 and 1914, he was a teacher at the Slovenian Music Society in Trieste, and a conductor of the Slovenian Philharmonic Orchestra between 1914 and 1915. After he returned to Prague, he was a military music director and violinist in the German Theater Orchestra until the end of the First World War. Later, he was the director of the Military Music School in Prague. He died on May 25th, 1964 in Prague. See Matrik 1879, fol. 13, SOA Praha; Robert Šálek, "Teplý, Petr," in *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965), 763.

23 Summarized from: Maruša Zupančič, "Influx of Bohemian violinists to Slovenia and Croatia up to the 1920s," *Arti musices* 50, no. 1–2 (2019), forthcoming.

Jan Šlais. Šlais's mother, Anna Havlová, came from a Lutheran family in Podbaba (Prague), where her father, Josef Havla, was a laborer.²⁴ We know Šlais attended secondary school (*Bürgerschule/Mešťanská škola*) in Smichov (Prague), but are no known records of his early musical education.

In 1907, at the age of fourteen, he entered the Prague Conservatory to study with Ševčík's pupil Štěpán Suchý (1872–1920), who taught several successful violinists. On July 4th, 1913, Šlais finished his violin studies with the highest degree, performing the Violin Concerto in C minor by Tor Aulin (1866–1914).²⁵

Immediately after completing his studies, Šlais was appointed assistant concertmaster at a theater (*Svobodnyj teatr*) in Moscow and one year later at the private Zimin Opera. From 1917, he was the assistant concertmaster of the Moscow Musicians' Union Symphony Orchestra. At the beginning of 1919, he returned to his homeland to become a member of the National Theater Orchestra in Prague, with which he went on a promotional concert tour to Paris, London, Geneva, Bern, and Zürich. In autumn of the same year, he accepted a position at the newly-founded Music School in Maribor, where the principal of the school was another Prague violinist: František Topič (Fran Topič; 1881–?).²⁶

In 1920, Šlais returned to Prague to continue with his violin studies in Ševčík's well-known violin master class, where he remained until June 1921. During that time, he gave concerts in Prague and in the region. On September 15th, 1921, Šlais accepted a position as violin teacher at the Ljubljana Conservatory and at the end of the year, on December 29th, 1921, in Prague, he married the pianist Růžena Deylová (1888–1969) with whom he had become acquainted in Maribor.²⁷ In 1939, he became a teacher and head of the violin and violoncello department at the Academy of Music in Ljubljana. Seven years later, he returned to his homeland to become a teacher at the Prague Conservatory, a position he held until 1952, and from then on at the Janáček Music Academy in Brno. During his long residen-

24 AHMP, Radlice SM N 29, B: 1879–1895, fol. 131.

25 Matrik 1879, fol. 71, SOA Praha.

26 Topič was born on September 4th, 1881 in Lipá. He studied violin with Antonín Bennewitz at the Prague Conservatory between 1899 and 1904. After World War I, he was a violin teacher in Trieste and in 1919 became the first director of the newly established Music Society in Maribor, where he remained until 1926. See Matrik 1879, fol. 51, SOA Praha; "Franc Topič," *Jutro*, February 5th, 1925, 3; Ivan Grbec, "Vsem, ki ste željni lepote," *Edinost*, April 4th, 1919, 1; "Koncert orkestra Glasbene matice v Mariboru," *Ptujski list*, March 14th, 1920, 6.

27 AHMP, Týn O14, M: 1920–1924, fol. 146.



Figure 1: Photograph of Jan Šlais (reconstruction of the photograph that was published in *Světozor* on November 24th, 1920)

cy of more than twenty years, he significantly contributed to the development of violin playing in Slovenia. He founded the Ljubljana String Quartet and trained the most important generation of Slovenian violinists, including Karlo Rupel (1907–1968), Leon Pfeifer (1907–1986), Albert (Ali) Dermelj (1912–1986), Vida Jeraj-Hribar (1902–2002), Uroš Prevoršek (1915–1998), Kajetan Burger, Fran Stanič (1893–1979), Jelka Stanič (1928–2011), Vinko Šušteršič, and Francka Ornik Rojc.²⁸ For this reason, today he is considered the founder of the Ljubljana violin school. At the Ljubljana Conservatory and later at the Academy of Music he taught violin based on Ševčík's violin

28 Gracián Černušák, "Šlais, Jan," in *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965), 704; Židek, *Čeští houslisté tři století*, 133–134; Matija Bravničar, "Ob dvojnem jubileju prof. Jana Šlaisa," *Jutro*, January 8th, 1943, 3; Stanko Premrl, "Ob dvojnem jubileju profesorja Jana Šlaisa," *Slovenec* 71, no. 5a (January 8th, 1943): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1B7NF11Q>; Karol Pahor, "Jan Šlais: 80-letnik," *Delo*, April 17th, 1973, 8; Dragotin Cvetko, "Ob 75-letnici Jana Šlaisa," *Delo*, January 23rd, 1968, 5; Karlo Rupel, "Jubilej zaslužnega glasbenega pedagoga," *Delo*, January 26th, 1963, 5.

system. He also initiated a master class for violin and chamber music and established curricula for violin teaching.

He was also very active as a performer. From 1920 until the 1940s, he was regularly playing concerts in Slovenia, mostly accompanied on the piano variously by Ruža Deylová, Janko Ravnik, and Anton Trost (as the Ljubljana Duo). As a performer, he “*virtuosically mastered violin*” and had an “*excellent violin technique*.” A review of one of his concerts stated that he impressed the audience with

such pure intonation, such ideal flageolets, virtuosic precision and at the same time interpretative perfection, which we have not heard for a long time.

His performance was “*energetic and fiery*.”²⁹ He died on June 14th, 1975 in Brno.

Jan Šlais and Ševčík's violin method

In the early twentieth century, Jan Šlais was one of many Prague violinists that greatly influenced violin playing in Europe. They taught successful violinists that became soloists, concertmasters, and teachers at conservatories and other institutions in Europe and the United States. Some of the Prague violinists became founders of national violin schools, such as Ševčík's pupils Franz Stupka in Odessa, Václav Huml in Zagreb, and Jan Šlais in Ljubljana. All followed Ševčík's system of teaching violin.

When Otokar Ševčík was residing in Kiev, he developed an eye disease and decided to devote himself more to violin teaching. Thus it was there that he started to develop his famous violin teaching method and where he also wrote his two fundamental method books: *School of Violin Techniques*, Op. 1 and *School of Bowing Techniques*, Op. 2. After returning to Prague in 1892, despite meeting with skepticism throughout the conservatory, he started to teach his first class of violin pupils using his new violin method. The first generations of Ševčík's students included the above-mentioned Václav Huml, Franz Stupka, Václav Talich, and Šlais's teacher at the conservatory, Štěpán Suchy. The students made such great progress in such a short

29 Orig. “Šlais razpolaga z izborna tehniko. Tako čiste intonacije, tako idealnih flageoletov, virtuosne natančnosti ter obenem interpretacijske dovršenosti že dolgo nismo čuli” and “Šlais virtuosno obvladuje gosli. Njegova igra je energična, ognjevita ...” See Anon., “Koncert Šlais-Deylova-Röthlova,” *Jutro*, January 5th, 1922, 2; N. N., “Koncertna poročila,” *Cerkveni glasbenik* 45, no. 1/2 (1922): 16, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-T1oR9VVA>.

time that Ševčík's violin method became the official method of the Prague Conservatory. Numerous foreign violinists came to study at Ševčík's violin master class in Prague, and also at Ševčík's private schools in Prachatice and Písek. Because of their logical and systematic approach, his method books became very popular in Europe and the United States, and Slovenia was no exception. At the beginning of the twentieth century, most music schools in Slovenian territory had begun using Ševčík's violin teaching method books. In a few places this had already begun at the end of the nineteenth century.³⁰ One of the early adopters was Hans Gerstner, who was Ševčík's schoolmate at the conservatory and a longtime friend.³¹ When it was time for Gerstner to send off his best pupil Leo Funtek to a higher level of violin education, he wanted Ševčík to be Funtek's next violin professor.³² His violin method remained so popular that the Slovenian violin methods that first appeared at the beginning of the twentieth century kept Ševčík's *Violinschule für Anfänger*, op. 6, written in the "semitone" system, as their main foundation well into the 1960s.³³

Already during his studies with Štěpán Suchý and later with Ševčík himself, Šlais was trained in Ševčík's violin teaching system right from the start, and he would later pass this on to his Slovenian students. Suchý was a great pedagogue, and he trained numerous violinists, including Jan Rezek and Richard Zika. Both of them were briefly active in Ljubljana. Working side-by-side at the conservatory with his previous teacher Ševčík, Suchý expected that his students would acquire skills by practicing laborious exer-

30 Maruša Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013), 66–68.

31 Haupt [...] der Schüler des Conservatorium in Prag, fol. 135–138.

32 Although Gerstner had already made arrangements with Ševčík to take Funtek in his violin class in Prague, Funtek went to study to Leipzig because of better financial conditions for his parents. Funtek then studied in Leipzig with another of Gerstner's classmates, Hans Sitt. See Weiss, *Hans Gerstner: Življenje za glasbo*, 149.

33 Slovenian violin systems that were inspired by Ševčík's work typically simplified it. Moreover, Czech national material was replaced with Slovenian materials and the music was made more practical by adding short melodies that included Ševčík's semitone system. The first Slovenian violin method, titled *Vijolinska šola ali pouk v igranju na gosli* [Violin School or Lessons in Playing the Fiddle], was written in Celje in 1910 by Fran Korun Koželjski (1868–1935). By the 1960s more Slovenian violin schools had followed. Among all the Slovenian authors, only Fran Stanič took his own path. He did not imitate, but rather criticized, the violin method giants from the time of Carl Flesch (1873–1944) and Otakar Ševčík (1852–1934). See Zupančič, *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne*, 64, 66–73.

cises, and he would never tolerate anything less than absolute perfection when they performed.³⁴ His best students had “*great technical skill, pure intonation, and noble performance.*”³⁵ Suchý successfully transferred all of these qualities and aspirations to Šlais, who was a diligent student and had the highest scores for violin throughout all six years of study at the conservatory.³⁶

Soon after Šlais completed his studies and began his teaching career in Maribor, there are records of his successful pedagogical approach:

*Šlais had his pupils play pieces that were perfectly in line with their abilities. This is proof of a wise and selfless pedagogical view. Therefore, the impression of his students' playing was perfectly appropriate. Correct performance, precise intonation, clear and strong finger touch and precise bowings that are difficult for a beginner, and rhythmic play have a very pleasant effect on all the students. I consider the performances of both of the Mazas duets the best pedagogical success.*³⁷

After a brief period of teaching in Maribor, Šlais continued with his violin studies in Otakar Ševčík's master class in Prague, where he learned about Ševčík's violin teaching system from the master personally. Ševčík's violin lessons were divided into four parts and daily exercises were a very important part. These consisted of several technical elements, including trills, scales, double stops, bowing exercises, position changes, and so on. Ševčík explained the entire process of practicing very thoroughly to each student, and then continued with teaching etudes, pieces, and concerts.³⁸

With the establishment of the Ljubljana Conservatory in 1919, a new era began: violinists and other musicians no longer had to go to abroad for advanced study. At a crucial time for the development of violin playing in

34 F. James Rybka, *Bohuslav Martinů* (Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2011), 13.

35 Židek, *Čeští houslisté tři století*, 164–165.

36 Katalogové listy (1909–1920), no. 146, Jan Šlais, 1912/1913, AHMP.

37 Orig. “Šlais je svojim gojencem predložil točke, ki so bile strogo umerjene njihovim zmožnostim. To je dokaz modrega in nesebičnega pedagoškega stališča. Temu popolnoma primeren je bil utisek igre njegovih učencev. Korektna izvajanja, čista intonacija, jasni krepki udarci prstov in natančno začetniku težavno menjanje loka in ritmična igra pri vseh učencih zelo prijetno učinkuje. Izvajanje obeh Mazasovih duov prištevam k najboljšim pedagoškim uspehom.” See Anon., “Glasbena šola,” *Mari-borski delavec*, July 2nd, 1920, 1.

38 See Židek, *Čeští houslisté tři století*, 131; Vladimír Šefl, *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek* (Prague: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953), 76–77.

Slovenia, the enthusiasm and energy of the young Jan Šlais was a true blessing. Very soon, he became

*an invaluable violin teacher, meticulous and precise, yet broad-minded, and his students could not praise his lessons and his method enough.*³⁹

Only six years after Šlais became a teacher at the conservatory, Slavko Osterc wrote that Šlais “drilled” Karlo Rupel to “*a respectful level of violin performance,*” and that he “*envied the success*” of his pupils with their string quartet.⁴⁰

Šlais taught the first generation of Slovenian violinists, who moved on to become teachers at the Ljubljana Conservatory and the Academy of Music in Ljubljana and concertmasters of the Slovenian Philharmonic Orchestra, the RTV Slovenia Symphony Orchestra (previously the Ljubljana Radio and Television Symphony Orchestra), and the Slovenian National Theatre Opera and Ballet Orchestra. They were also members of the most prominent chamber ensembles, regularly performed as virtuosos with the symphonic orchestras, and were among the first violinists to make radio recordings of Slovenian compositions for the violin.

Jan Šlais and his pupils founded the Ljubljana Quartet (Ljubljanski kvartet), which would remain active with various line-ups for the next fifty years. After the first concert performance by the newly founded quartet,⁴¹ the eminent Czech composer, Alois Hába (1893–1973), foretold a promising career for the ensemble:

*The young musicians amazed with their smooth playing and virtuoso performance, which was musically and expressively deep and dynamically finely differentiated. If they continue working together, they can become a world-class chamber ensemble [...]*⁴²

39 Orig. “G. Jan Šlais je istotako neprecenljiv vijolinski pedagog, vesten in natančen, a vendar širokopotezen in njegovi učenci njegovega pouka njegove metode ne morejo prehvaliti. Dasi temeljite šole, so zelo lepi nastopi njegovih učencev.” See Anon., “Glasbeni vestnik. III. Javna produkcija gojencev konservatorija GM,” *Slovenski narod*, June 28th, 1924, 3.

40 Slavko Osterc, “IV. Konservatorijska produkcija,” *Jutro*, June 27th, 1928, 3; Slavko Osterc, “II. Javna produkcija konzervatoristov,” *Jutro*, April 21st, 1928, 3.

41 The first members of the String Quartet were Leon Pfeifer, Fran Stanič, Vinko Šušteršič, and Oton Bajde.

42 Orig. “Mladi glasbeniki so presenetili s svojo izgajeno soigro in virtuoznim izvajanjem, ki je bilo muzikalno ter izrazno poglobljeno, dinamično pa fino diferencirano. Če

Until the 1940s, Šlais was undoubtedly the most influential violin teacher in Slovenia after Gerstner. Whereas Josef Vedral trained very skilled Slovenian violin amateurs, and Karel Jeraj taught competent violin teachers and café musicians, Šlais put violin playing on a different level, training the high-level orchestral musicians and soloists that in turn markedly influenced the development of symphonic orchestras in Ljubljana, the result of which is still evident today.⁴³

Šlais's violin lessons were carefully crafted and were based on Ševčík's violin lesson model. They were divided into four parts and began with Ševčík's exercises, followed by exercises for finger stretching and mobility written by Ondříček and Mittelmann. The second part was devoted to the technique of the right and left hands, mainly with works by Ševčík and Ondříček. The third part included etudes by Kayser, Mazas, Kreutzer, and Rode. Finally, the last part of the lesson was devoted to violin concertos, sonatas, and various other pieces. Even though Šlais taught very calmly, he nevertheless commanded his students' awe and admiration.⁴⁴

For further violin studies, Šlais directed his best pupils to other Prague violinists. Immediately following his violin studies at the Ljubljana Conservatory, Šlais's first great pupil Karlo Rupel continued with Ševčík at his private master class in Písek between 1928 and 1929. Ševčík described him as a "*very talented and diligent, and could become a first-class violinist.*"⁴⁵ After studying in Písek, Rupel continued with Jacques Thibaud (1880–1953) in Paris, where he studied until 1932. There is no doubt that the Prague violin school gave him good violin technique. Immediately after arriving in Paris, he became concertmaster of the orchestra at the École Normale de Musique de Paris,⁴⁶ and played viola in a string quartet that performed Maurice Ravel's (1875–1937) String Quartet for the composer personally.

bodo še naprej sodelovali, lahko postanejo komorno združenje svetovnega razreda."
See Bravničar, "Ob dvojnem jubileju prof. Jana Šlaisa," 3.

43 Letter of Karlo Rupel to Music Society Ljubljana, Paris, February 8th, 1932, fol. 2, Si-Lng.

44 Personal communication with one of Šlais's last pupils, Marko Sever (1920), on June 10th, 2007 in Ljubljana. He is the grandfather of Slovenian pianist Jan Sever and violinist Matjaž Porovne (1983), and lives in Ljubljana.

45 Otakar Ševčík's recommendation letter for Karlo Rupel, Písek, May 24th, 1929. Personal folder of Karlo Rupel, Music Society Ljubljana, Si-Lng.

46 The source of this information was my violin teacher, Rupel's pupil Mirko Petrač. Personal communication with Mirko Petrač was in Celje in 2005.

One of the laureates of the first Henryk Wieniawski Violin competition, Ljerko Spiller (1908–2008), who played with Rupel in the quartet, said that he “*played viola beautifully*.”⁴⁷

In 1933, Leon Pfeifer was another of Šlais’s pupils that traveled to Písek to learn from the great master. Sadly, Pfeifer very soon realized that the Ševčík’s best days were already behind him. Ševčík was weak and in poor health, and Pfeifer was almost the only pupil there. After ten days of studying with Ševčík, Pfeifer traveled to Prague to study with one of Ševčík’s best pupils and his successor at the conservatory: Jaroslav Kocian (1883–1950). He was a very popular violinist at the time, therefore there was no place for Pfeifer in his master class at the conservatory. Pfeifer began to study with Kocian privately, and later continued at the conservatory, where he completed his studies with the highest score on June 22nd, in 1935. Pfeifer’s violin playing was described at the Prague Conservatory as a “*great deal of musicality, rhythmic energy, melodious and with a passionate tone, full of color and with perfect technique*.”⁴⁸

Jelka Stanič was one of the last of Šlais’s successful Slovenian pupils, and she studied with him for ten years. After violin beginnings with her father, Šlais’s pupil Fran Stanič, and then with Šlais, she furthered her studies with Váša Příhoda in Salzburg, and privately with another Prague violinist, Václav Huml, in Zagreb. In the 1950s, she attended violin courses with another of Ševčík’s pupils, Ernst Morawec (1874–1981), and later with Henryk Szeryng in Paris, and in Nizza. It must be noted that Szeryng’s teacher Carl Flesch (1873–1944) was a great admirer of Ševčík’s method, and signed himself in their correspondence as “*your unofficial pupil*.”⁴⁹ He made Szeryng study of all Ševčík’s method books.

Šlais’s success as a violin teacher is also attested to by another pupil: Vida Jeraj (later Vida Jeraj-Hribar; 1902–2002). As a daughter of the successful Viennese violinist of Slovenian descent, Karel Jeraj (1874–1951), and the well-known Slovenian poet Vida Jeraj (Franica Vovk; 1875–1932), she received a quality music education in Vienna, where she studied violin at the conservatory with Julius Eggghard, Jr. (1858–1935). After her fam-

47 The source of this information was Rok Klopčič, who spoke with Ljerko Spiller personally at the Václav Huml competition in Zagreb. The personal communication with Rok Klopčič was in Ljubljana in 2006.

48 Jaroslav Kocian, “Posudek o zvláštní způsobilosti posluchačově (Leon Pfeifer),” AHMP.

49 Šefl, *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek*, 47.

ily moved to Ljubljana in 1919, she briefly continued with her violin studies in Richard Zika's class, then with the "excellent pedagogue" Jan Šlais, who offered her "real violin study"⁵⁰ and who was a witness at her wedding ten years later.⁵¹ She completed her studies at the Ljubljana Conservatory in 1925, performing Tor Aulin's Violin Concerto, which had also been Jan Šlais's final performance concerto at the Prague Conservatory. Unlike most of Šlais's pupils, Vida Jeraj decided to continue her violin studies in Paris, where she caught the attention of the famous violinist and friend of her father, George Enescu (1881–1955), to whom she played the Aulin Violin Concerto that she had studied with Šlais. Enescu wrote her a recommendation letter for two of the greatest violinists of the twentieth century: Eugène Ysaÿe (1858–1931), and Lucien Capet (1873–1928). Because she received a French scholarship, she chose the latter, with whom she studied until 1927.

We now turn to Zagreb, where several of Šlais's pupils continued their violin studies with Václav Huml (1880–1953). He was another of Ševčík's pupils and is today considered the founder of the Zagreb violin school. He would become the most influential Prague violin pedagogue in Yugoslavia at the beginning of the twentieth century. Among Šlais's Slovenian violin students that continued privately with Huml in Zagreb were: Karlo Rupel, Jelka Stanič, Ali Dermelj, and Francka Ornik. Many of Huml's pupils made successful international careers in the United States, London, Prague, Paris, Buenos Aires, Budapest, Johannesburg, Vienna, Geneva, Montevideo, Sidney, Munich, Hamburg, and Saarbrücken. These included, for example, three concertmasters in Vienna and teachers at eminent music institutions such as the Guildhall School of Music in London, the College of Music in Southampton, and the École Normale de Musique in Paris. Huml's pupils taught at the music academies in Zagreb, Belgrade, Ljubljana, and Sarajevo. Also, most of the concertmasters of the orchestras in the region were Huml's pupils. His success as a violin teacher is testified to by the words of the famous violin pedagogue Carl Flesch, who said to Huml's pupil Ljerko Spiller (1908–2008)⁵² after his concert in Berlin:

50 Vida Jeraj Hribar, *Večerna sonata* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992), 59.

51 Anon., "Dnevne vesti," *Slovenski narod*, January 4th, 1930, 4.

52 Ljerko Spiller was born on July 22nd, 1908 in Crikvenica to a Croatian Jewish family. After the First World War, Spiller moved to Zagreb and became a pupil of Václav Huml. With the outbreak of the Second World War, he left Europe and escaped to Buenos Aires, where he made a successful career in music.

*I do not know your teacher, but I can assure you that you can count violin professors from around the world that teach like your master on the fingers of one hand.*⁵³

Huml followed the Ševčík violin teaching system and sent some of his best students to the master as well. In addition to Ljubljana and Zagreb, Ševčík's violin teaching system also reached Belgrade, where resided another promoter of Ševčík's violin method and alumnus of the Prague Conservatory: Karel Holub (1893–1974). He was active in Belgrade between 1919 and 1937 as the concertmaster of the Opera Orchestra and co-founder of both the Philharmonic Orchestra and the Czech Trio. From 1923, he was a professor at the Ljubljana Conservatory, where he trained many successful violinists.⁵⁴ Thus it can be seen that three Czechs, all of whom promoted Ševčík (Šlais, Huml, and Holub) characterized the development of violin playing in three regional capitals: Ljubljana, Zagreb, and Belgrade. They trained new generations of violinists that later continued with their violin tradition.

Šlais's violin legacy in Slovenia

The majority of Slovenian violinists today are "violin descendants" of Jan Šlais, who crucially influenced the development of violin playing in Slovenia over the past hundred years. Šlais's first significant pupil was Karlo Rupel, who became the most recognized Slovenian soloist of his time and gave concerts around the world. He was also a member of the Rupel–Leskovic–Lipovšek Piano Trio and founded several chamber ensembles, including the Slovenian Soloists (*Slovenski solisti*). From 1933 he taught at the Ljubljana Conservatory, and from 1939 at the Academy of Music in Ljubljana.⁵⁵

53 Ljerko Spiller, "Sjećanja na mog nezaboravnog učitelja profesora Václava Humla," in *Memorial Václava Humla*, ed. Zlatko Stahuljak (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1973).

54 Bohumír Štědroň, "Holub, Karel," in *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 1, ed. Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček (Prague: Státní hudební vydavatelství, 1963), 460.

55 Rafael Ajlec, "Rupel, Karlo," in *Slovenski biografski leksikon*, vol. 3, ed. Alfonz Gspan (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umernosti, 1960–1971), 165–166; Dragotin Cvetko, "Rupel, Karlo," in *Muzička enciklopedija*, vol. 3, ed. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977), 246; Pavel Šivic, "Umrli Karlo Rupel," *Delo*, September 18th, 1968, 5; Rafael Ajlec, "Ob smrti violinist Karla Rupla," Radio Show (Radio Slovenia, Program 1); Personal folder of Karlo Rupel (SI–Lng); Rok Klopčič, "Karlo Rupel," *Koncertni listi Slovenske filharmonije* 1 (1970–1971), 8–10.

His most recognized pupils were Ciril Veronek (1923–2000),⁵⁶ Mirko Petrač (1935–2016),⁵⁷ and Dejan Bravničar (1937–2018). They passed his knowledge on to younger generations, and later significantly contributed to different levels of violin education. Soon after completing his studies with Rupel, Veronek became concertmaster of the Radio Orchestra in Ljubljana (today the RTV Slovenia Symphony Orchestra), and later on he was also a successful violin pedagogue at the Ljubljana Conservatory. His pupils include some of the best Slovenian violinists, namely Primož Novšak (1945), Mile Kosi (1944–2014), Črtomir Šiškovič (1956), Monika Skalar (1958), Miran Kolbl (1958), and Miha Pogačnik (1949).

Another of Rupel's pupils, Mirko Petrač, trained several generations of successful violinists in Maribor.⁵⁸ After completing his studies, he began his career as a member of the Radio Orchestra in Ljubljana, and later held a long tenure as concertmaster of the Slovenian National Theater Orchestra in Maribor. At the Maribor Conservatory, and later in Celje, he trained numerous successful violinists.

The most successful of Rupel's pupils was Dejan Bravničar (1937–1918). His first teacher was Fran Stanič, who was also a pupil of Jan Šlais. He then moved on to study at the Academy of Music in Ljubljana under Karlo Rupel, from 1952 to 1957. On top of his own talent and discipline, he surely must have obtained sufficient violin skills and knowledge from both of Šlais's pupils to later be accepted to the violin class of the famous violin-

56 Ciril Veronek was born on July 5th, 1923 in Maribor. His violin teacher there was Taras Poljanec, then he continued with Karlo Rupel at the Academy of Music in Ljubljana, where he completed his studies in 1954. He was concertmaster of the Radio Symphony Orchestra in Ljubljana, and a member the Slovenian Soloists. From 1960 he taught at the Ljubljana Conservatory. He died on November 2nd, 2000 in Ljubljana. See Tomaž Buh, "Ciril Veronek 1923–2000," *Delo*, November 14th, 2000; Katarina Bedina, "Veronek, Ciril," *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi776079/>.

57 Mirko Petrač was born on May 8th, 1935 in Ravne na Koroškem. He studied violin at the Ljubljana Conservatory with Francka Ornik, later with Karlo Rupel at the Academy of Music in Ljubljana. He died on December 10th, 2016 in Ljubljana. Personal communication with him in Celje in 2005; Personal correspondence with his son, the pianist Tomaž Petrač, September 17th, 2019.

58 His most important pupils were: Bojan Cvetrežnik (1971), Brina Nataša Zupančič (1977), Božena Angelova (1981), Danica Koren, Zmago Barin Turica, Rado Štehar, Zorica Todorovič, Andrej Božič, Vesna Čobal, Jelka Glavnik, Božo Petrač, Vlado Repše, Matjaž Žižek, and many others.

ist David Oistrakh (1908–1974)⁵⁹ at the Tchaikovsky Music Conservatory in Moscow, where he studied between 1957 and 1960. From 1967, he trained more than one hundred violinists, some of whom are still today members of the Slovenian symphonic orchestras and violin teachers at several music institutions.

Whereas Rupel was mostly active as a soloist and a chamber musician, another Šlais pupil, Leon Pfeifer, devoted his musical career mostly to teaching.⁶⁰ For fifteen long years, his pupil was Igor Ozim (1931), who began with his violin lessons at the age of five, and later became a world-renowned violin pedagogue. In 1951, he won the Carl Flesch Competition, and in 1953 the ARD competition. He has performed with important international orchestras, made many recordings, and been a jury member at many important violin competitions, such as the Henryk Wieniawski contest in Poznań. As one of the most sought-after violin teachers in the world, he has taught many recognized violinists, including the Slovenian violinist Vladimir Škerlak, who was briefly concertmaster of the RTV Slovenia Symphony Orchestra. Four of Ozim's Slovenian pupils are professors at the Academy of Music in Ljubljana today, namely Primož Novšak, Volodja Balžalorsky, Monika Skalar, and Gorjan Košuta. Another of his Slovenian pupils was Miran Kolbl, the current concertmaster of the Slovenian Philharmonic Orchestra. Ozim remembered his longtime teacher Leon Pfeifer with following words:

*At the beginning I practiced the exercises that he wrote into my music notebook, and probably for that reason I made fast progress. His lessons through all those years were very meticulous and precise. He taught left-hand technique very well, and paid attention to the rhythm and intonation as well. The interpretations were in the style of the time, very free and romantic, and were mostly based on the Prague tradition. . . . I have the nicest memories of him and I think about him with gratitude.*⁶¹

59 During the nineteenth century and at the beginning of the twentieth century, the Prague violin school also reached the Russian empire. Among the pupils of Prague violinist Josef Karbulka was also Oistrakh's violin teacher Pyotr Stolyarsky.

60 Miran Satter, "Znanec iz sosednje ulice: Leon Pfeifer," *Ljubljanski dnevnik*, November 12th, 1967, 3.

61 Personal correspondence with Igor Ozim on May 5th, 2007.

Apart from Ozim, Pfeifer trained several other important Slovenian violinists, namely Ivan Pal (Ivan Pall; 1923–2014), Slavko Zimšek (1928–2014), Rok Klopčič (1933–2010), Sabina Skalar (1934), Vladimir Škerlak (1940–2000), Karel Žužek (1943), Olga Skalar Littmann (1942), Tomaž Lorenz (1944–2016), and Vera Belič (Verica Belič; 1954). Three of these later became concertmasters of the RTV Slovenia Symphony Orchestra and professors at the Academy of Music in Ljubljana, including Rok Klopčič, who was also active as a soloist and an editor of violin pieces in Slovenia and abroad. Pfeifer's pupil Vera Belič has been the assistant concertmaster of the Ljubljana Philharmonic Orchestra since 1982.

Whereas Rupel's pupil Bravničar studied with David Oistrakh, Pfeifer's pupil, Vladimir Škerlak, perfected his studies in Moscow with another violin giant of the time, Leonid Kogan (1924–1982). In 1966, Škerlak won the violin competition in Sienna. Later, he decided to devote his life primarily to medicine and worked as a medical doctor in Basel, but he still gave regular concerts. Another pair of Pfeifer's pupils that achieved international success were the sisters Sabina Skalar and Olga Skalar Littmann. Tomaž Lorenz achieved success as a soloist and chamber musician, but even more so as a member of the renowned Lorenz Trio. In various ensembles, he gave more than one hundred first performances of Slovenian compositions. Apart from performing, he was a teacher at the Ljubljana Conservatory, and later at the Academy of Music in Ljubljana, where he shared his enthusiasm for chamber music with numerous generations of young musicians.⁶² Pfeifer's pupils contributed to many levels of violin education overall, not just at the most senior levels. For example, Ivan Pal made important contributions to mid-level education. After completing his studies in 1954 he taught violin for thirty-four years at the Maribor Conservatory, where he also taught viola. During his studies, he was a member of the Opera Orchestra in Maribor and of the Slovenian Philharmonic Orchestra. He also played in a piano trio with Roman Klasinc and Oton Bajde.⁶³ During his

62 Personal communication with Tomaž Lorenz in Ljubljana in 2005; Jerko Novak, "In Memoriam: Tomaž Lorenz (1944–2016)," *Dnevnik*, February 16th, 2016; Volodja Balžalorsky, "Tomaž Lorenz (1944–2016). Nekrolog," *Delo*, February 19th, 2016.

63 Ivan Pal was born on April 21st, 1923 in Oplotnica. He studied violin in Maribor with Taras Poljanec, then with Leon Pfeifer at the Academy of Music until 1954. He was a member of several Slovenian Symphony Orchestras. At the Maribor Conservatory he taught violin and viola, and led the school's symphony and string orchestras until his retirement in 1988. He died on July 23rd, 2014 in Maribor. See Personal communication with Ivan Pal on September 25th, 2010 in Maribor; Majda Jecelj, "Ivan Pal (21.4.1923–23.7.2014)," *Večer*, August 5th, 2014.

long career as a violin teacher he trained numerous successful violinists, among them four future concertmasters of Slovenian orchestras.⁶⁴

Another of Šlais's pupils was a violinist described as having "*the best tone of all Slovenian violinists*," Albert Dermelj.⁶⁵ He finished his violin studies with Jan Šlais in 1936 and continued at the Academy of Music in Zagreb with Václav Huml. After his studies, he became concertmaster of the Operetta Orchestra of the National Theater in Zagreb, and then for thirty years served as the concertmaster of the Slovenian Philharmonic Orchestra in Ljubljana. He performed in over 210 solo concerts and over 215 chamber concerts. He later admitted that he was able to stay active for so long thanks to Huml, who had given him much encouragement. Still, he did not want to teach with as firm a hand as Huml. His pupils became orchestra members all over Yugoslavia, concertmasters, chamber musicians, and pedagogues. They included Alenka Maier Popov, longtime assistant concertmaster of the Slovenian Philharmonic Orchestra. Dermelj also wrote curricula for viola, and trained two of the best Slovenian violists, Mile Kosi and Frenk Avsenek (1946). From 1965, Kosi was a soloist and the principal violist of the RTV Slovenia Symphony Orchestra. He was succeeded by Avsenek in 1980.⁶⁶

In contrast to pupils that had ambitions of becoming virtuosos, Šlais also had students with other ambitions, and one of whom was Uroš Prevoršek. Apart from violin, he also studied composition (Slavko Osterc) and conducting (Lucijan Marija Škerjanc) at the Ljubljana Conservatory, and furthered his violin studies with Alberto Poltronieri (1892–1983). Between 1941 and 1945 he was the concertmaster of the Radio Orchestra in Belgrade, thereafter returning to his homeland. Until 1981 he taught music theory and chamber music and led the orchestra of the Academy of Music in Ljubljana. He was also the first chief conductor of the RTV Slovenia Symphony Orchestra between 1955 and 1965, published extensive music criticism, and composed several violin pieces.

An early member of the Ljubljana Quartet was Fran Stanič, another of Šlais's pupils. Later he would make important contributions to the entry levels of musical education. For many years he was a violin teacher at the

64 Among his pupils were: Miran Kolbl, Vita Gregorc, Petra Arlati, Karel Žužek, Emil Kopše, Marina Kopše, and many others.

65 Personal communication with Rok Klopčič in Ljubljana in 2006.

66 Miran Satter, "Znanec iz sosednje ulice: Ali Dermelj," *Dnevnik*, December 8th, 1986, 5; Janko Grilc, "Albert Dermelj," in *Muzička enciklopedija*, vol. 1, ed. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971), 435.

Music Society in Ljubljana, and later at the Ljubljana Conservatory. He was a member of the Slovenian National Theater Orchestra and the Ljubljana Quartet. He wrote several violin method books, and believed that the ideal time to start learning an instrument is the preschool period. His influence meant that the average age of pupils in music schools was gradually lowered, which improved their success. He taught two of the best Slovenian violinists of the time during their childhood years: Dejan Bravničar and his own daughter, Jelka Stanič.⁶⁷ She became a successful concert violinist and gave concerts around the world. She was concertmaster of the Opera Orchestra in Ljubljana, from 1957 a member of the Zagreb Soloists (*Zagrebački solisti*), and later an orchestra member of the Radio-Saarland Orchestra in Saarbrücken, where she died in 2011.⁶⁸

Even though Šlais was the most important violin pedagogue during his time in Slovenia, he was not the only one. At the establishment of the Ljubljana Conservatory in 1919, one of its first violin teachers there was Karel Jeraj. He was already a renowned violinist and previous concertmaster of the Court Opera Orchestra in Vienna, where he was born to a Slovenian father from Smlednik and a Czech mother. With enthusiasm and idealism, he left Vienna and moved to his fatherland to help with building a new Slovenian musical milieu. One of his first violin pupils at the Ljubljana Conservatory was Taras Anton Poljanec (1908–1964), who studied with Jeraj between 1919 and 1926. After completing his studies at the Prague Conservatory with Rudolf Reissig (1874–1939), he taught violin, viola, chamber music, and orchestral music at the Music Society in Maribor. After 1945 he taught at the Maribor Conservatory and was the violinist of the Maribor Trio (*Mariborski trio*; Poljanec–Klasinc–Bajde). His best pupils were the above-mentioned Ciril Veronek and Ivan Pal.⁶⁹

During the same period the violinist Fanika Brandl had a private music school in Maribor. She began her violin studies with Alfred Kletmann (1884–1931), who was a pupil of Otakar Ševčík, and Joseph Joachim

67 Martin Jevnikar, "Stanič, Fran," in *Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 14, ed. Martin Jevnikar (Gorizia: Goriška Mohorjeva družba, 1988), 442.

68 Rafael Ajlec, "Stanič, Jelka," in *Slovenski biografski leksikon*, vol. 3, ed. Alfonz Gspan (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971), 438; Personal communication with Tomaž Faganel in Ljubljana in 2011. He told me the year of Jelka Stanič's death.

69 Personal communication with his son Taras Poljanec, Jr. on August 6th, 2011 in Maribor; Death certificate (Maribor Administrative Unit/Upravna enota Maribor); Drago Hrovatin, "Taras Poljanec," in *Slovenski biografski leksikon*, vol. 2, ed. France Kidrič (Ljubljana: Zadružna gospodarska banka, 1933–1952), 437.

(1831–1907). Then she furthered her studies with Václav Huml in Zagreb and with Arnold Rosé (1863–1946) in Vienna. Later, she made her name mostly as a chamber musician with the Brandl Trio and the Maribor Trio (Brandl–Klasinc–Bajde).⁷⁰

Another of Huml's private pupils and a violin teacher during the same period was Ivan Karlo Sancin (1893–1974). From 1919, he was a violinist of the Opera Orchestra, and a violin teacher at the Ljubljana Conservatory (Music School) until 1922. One year later, he moved to Celje, where he was a violin teacher and a headmaster of the Music Society School until 1941. Between 1941 and 1945, he moved to Ljubljana to become a member of the Opera Orchestra and a teacher at the Music Society School. After the war he returned to Trieste and was active in various positions.⁷¹ Apart from Karlo Rupel and Rok Klopčič, he was also a teacher of the child prodigy Miran Viher (1919–2002) in Celje. Viher later furthered his studies with three Prague violinists: Otakar Ševčík, Václav Huml, and Váša Příhoda, and he studied composition with Franjo Dugan. Due to political reasons, he left his homeland and became acclaimed as concertmaster of the Bavarian Philharmonic Orchestra in Munich in the early 1950s. In 1956, he emigrated to the United States, where he was a member of the Buffalo Philharmonic Orchestra, then the Princeton Chamber Orchestra, and finally the Opera Theater of Saint Louis. He also taught at Webster University and privately.⁷²

It is worth mentioning another Trieste-based violinist, Fran Gulič (Franco Gulli, Sr.; 1901–1973), whose father was a police inspector from

70 Anon., "Mlada skladateljica," *Slovenski ilustrirani tednik*, May 5th, 1911, 3–4; Anon., "99 let Nade Jevdjenjevič Vorkapič," *Večer*, July 18th, 1998, 14; Anon., "Violinska virtuoziinja Fanika Brandl," *Slovenec* 54, no. 273 (November 28th, 1926), 3, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WRCRJR9F>; Anon., "Sto let ugledne violinistke," *Dnevnik*, July 17th, 1999, 111; Manica Špendal, "Sto let violinistke Nade Jevdjenjevič Brandl," *Večer*, July 17th, 1999, 18; Mira Mracsek, "Nada Jevdjenjevič-Brandlova – petinosemdesetletnica," *Večer*, July 20th, 1984, 6.

71 Martin Jevnikar, "Sancin, Karlo Ivan," in *Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 13, ed. Martin Jevnikar (Gorizia: Goriška Mohorjeva družba, 1987), 186–187; Jože Koren, "Glasbenik prof. Karlo Sancin – osemdesetletnik," *Primorski dnevnik*, November 4th, 1973, 5; Jože Koren, "Umrli je glasbenik prof. Karlo Sancin," *Primorski dnevnik*, January 5th, 1975, 2.

72 Patricia Rice, "Personal Notes by Composers on Their Works," *St. Louis Post Dispatch*, January 17th, 1984, 30; James Wierzbicki, "In Viher's 'Fantasy', the whole is less than the sum of the parts," *St. Louis Globe-Democrat*, 1984; Newspapers articles from the legacy of Marjan Lipovšek (SI–Lng) without complete data (John Philips, "Local Composers, Foghorns at Powell Hall"; Richard Freed, "Miran Viher: Concerto for Violin and Orchestra"; Gayle R. McIntoch, "Miran Viher," *Orchestra News and Notes* 51).

Koper. After his first violin studies with Arturo Vram, who had brought Ševčík's violin method to Trieste, Gulič furthered his studies at the Prague Conservatory with Jan Mařák, and later with Otakar Ševčík himself. During his long career, he first taught violin at the Slovenian Music Society in Trieste, where he may have taught the young Karlo Rupel. In 1924, Gulič founded the private music school *L'Autorizzata Scuola di Musica*, which was later renamed *Accademia musicale triestina*. His best pupil by far was his own son Franco Gulli (1926–2001), who became a world-famous violinist that also taught Slovenian violinists such as Volodja Balžalorsky and Črtomir Šiškovič. Gulli studied with his father for sixteen years (1931–1947), and once said that all his further violin pedagogues were good, but he never again found a teacher like his father.⁷³

Conclusion

Jan Šlais (1893–1975) was one of the last in a long line of Prague violinists that were active in Slovenia over the course of the twentieth century. He trained the first generation of schooled Slovenian violinists and in this way can be seen as the culmination of an influx of violinists from Bohemia that contributed to the development of violin playing in this region for over one hundred fifty years. The earliest musicians from Bohemia appeared in Ljubljana in the 1720s and the first Bohemian violinists in the 1790s. At the beginning of the nineteenth century, Bohemian musicians responded to competitions in newspapers across Austria-Hungary and won appointments as music teachers in cultural centers such as Ljubljana, initially at the Public Music School. They were broadly educated musicians, able to teach theory, singing, and various instruments, and as such they had not narrowly specialized in violin virtuosity.

After the establishment of the Prague Conservatory in 1811, the most important violinists from Bohemia came out of that institute: they were the Prague violinists that appeared in Ljubljana only in the 1870s. One of these was Hans Gerstner, who trained the internationally recognized violinist Leo Funtek. Gerstner was a brilliant and successful violin teacher, and taught his pupils a very challenging violin repertoire, for example the Beethoven Violin Concerto. But the conditions were not yet right for him

73 Personal communication with Gulli's daughter, Giulliana Gulli, on July 19th, 2008 in Trieste; Giuseppe Radole, *Le scuole musicali a Trieste e il conservatorio 'Giuseppe Tartini'* (Trieste: Edizione Italo Svevo, 1992), 84.

to train them as professional violinists and his students still had to perfect their violin studies abroad.

Fifty years later, young Jan Šlais was more fortunate in this sense when he was appointed as a violin teacher at the newly-founded Ljubljana Conservatory. During his twenty-five years of teaching in Ljubljana, he profoundly influenced the development of violin playing for the next hundred years, and the majority of today's Slovenian violinists can be considered his "violin descendants." He was also one of the most important promoters of Ševčík's violin system in Ljubljana. It would remain a leading teaching system in schools throughout the twentieth century and it is still today part of violin curricula. Šlais influenced not only violin playing but also viola playing, not only in Ljubljana but all over Slovenia. His pupils would go on to train the next generation of successful violinists and violists, skilled musicians that would take on leading positions in Slovenian symphony orchestras, music schools, conservatories, and academies, and were active as soloists and chamber musicians. His contributions were widespread, and they influenced the development of the Slovenian symphony orchestras that are active today.

When another Prague violinist, Václav Talich, founded the Slovenian Philharmonic Orchestra in 1908, most of its musicians were Czechs: they were the best orchestra players available at that time, for lack of local competence. However, by the time of the establishment of the Ljubljana Philharmonic Orchestra in 1934, and its re-establishment in 1947 (as the Slovenian Philharmonic Orchestra), the members were already Šlais's local pupils, and also their pupils. The same was true of the chamber ensembles, whose members were Šlais's pupils as well.

Even though Ševčík's violin system gradually declined in popularity, and individual teachings styles began to blend, Šlais was in Ljubljana at a crucial time and laid quality foundations of violin training for the next generations of violinists in Slovenia. In the last hundred years, thousands of Slovenian violinists have been trained on those foundations. Some of them have become world-famous and sought-after violin teachers that are now sharing their knowledge, and thus Šlais's legacy, at home and abroad.

Bibliography

Ajlec, Rafael. "Ob smrti violinista Karla Rupla," Radio Show (Radio Slovenia, Program 1).

- Ajlec, Rafael. "Rupel, Karlo." In *Slovenski biografski leksikon*, vol. 3, edited by Alfonz Gspan, 165–166. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971.
- Ajlec, Rafael. "Stanič, Jelka." In: *Slovenski biografski leksikon*, vol. 3, edited by Alfonz Gspan, 438. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960–1971.
- Anon. "99 let Nade Jevđenjević Vorkapič." *Večer*, July 18th, 1998, 14.
- Anon. "Dnevne vesti," *Slovenski narod*, January 4th, 1930, 4.
- Anon. "Glasbena šola." *Mariborski delavec*, July 2nd, 1920, 1.
- Anon. "Glasbeni vestnik. III. Javna produkcija gojencev konservatorija GM." *Slovenski narod*, June 28th, 1924, 3.
- Anon. "Koncert Šlais-Deylova-Röthlova." *Jutro*, January 5th, 1922, 2.
- Anon. "Koncertna poročila." *Cerkveni glasbenik* 45, no. 1/2 (1922): 16. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-T1oR9VVA>.
- Anon. "Mlada skladateljica." *Slovenski ilustrirani tednik*, May 5th, 1911, 3–4.
- Anon. "Sto let ugledne violinistke." *Dnevnik*, July 17th, 1999, 111.
- Anon. "Slownik powęstných jmen [Josef Beneš]." *Květy. Národní zábavník pro Čechy, Morawany a Slowáky*, September 24th, 1835, 387.
- Anon. "Violinska virtuozinja Fanika Brandl," *Slovenec* 54, no. 273 (November 28th, 1926), 3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-WRCRJR9F>.
- Balžalorsky, Volodja, "Tomaž Lorenz (1944–2016). Nekrolog." *Delo*, February 19th, 2016.
- Barbo, Matjaž. *František Josef Benedikt Dusík*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009.
- Bedina, Katarina. "Veronek, Ciril." Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi776079/>.
- Birth Record of Anton Nedvěď, SOA Praha, Hořovice 06, B: 1814–1850, fol. 96.
- Birth Record of Franz Sokol, SOA Praha, Sadská 06, B: 1767–1784, fol. 297.
- Birth Record of Gustav Moravec, SOA Zamrsk, Chrudím 223. B: 1836–1852, fol. 21.
- Birth record of Hans Gerstner, SOA Plzeň, Žlutice 11, B: 1823–1866, fol. 191.
- Birth Record of Jan Šlais, AHMP, Radlice SM N 29, B: 1879–1895, fol. 131.
- Birth Record of Johann Baudis, SOA Praha, Kutná hora 15, B: 1860–1865, fol. 30.
- Bravničar, Matija. "Ob dvojnem jubileju prof. Jana Šlaisa." *Jutro*, January 8th, 1943, 3.
- Brixel Eugen, Gunther Martin, Gottfried Pils. *Das ist Österreichs Militärmusik*. Graz, Vienna, Köln: Edition Kaleidoskop, 1982.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, vol. 1. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992.

- Buh, Tomaž. "Ciril Veronek 1923–2000." *Delo*, November 14th, 2000.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Vol. 2. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959.
- Cvetko, Dragotin. "Ob 75-letnici Jana Šlaisa." *Delo*, January 23rd, 1968, 5.
- Cvetko, Dragotin. "Rupel, Karlo." In *Muzička enciklopedija*, vol. 3, edited by Krešimir Kovačević, 246. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977.
- Černušák, Gracian. "Šlais, Jan." In *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, edited by Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček, 704. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Černušák, Gracian. "Zika, Richard." In *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, edited by Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček, 993. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- "Franc Topič." *Jutro*, February 5th, 1925, 3.
- Grbec, Ivan. "Vsem, ki ste željni lepote." *Edinost*, April 4th, 1919, 1.
- Grilc, Janko. "Albert Dermelj." In *Muzička enciklopedija*, vol. 1, edited by Krešimir Kovačević, 435. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971.
- Haupt [...] der Schüler des Conservatorium in Prag von 1811 bis 1880, SOA Praha.
- Helfert, Vladimír. "Beneš, Josef." In *Pazdírkvův hudební slovník naučný*. vol. 2, edited by Gracian Černušák et al. Brno: Nakladatelství Ol. Pazdírek, 1937.
- Hribar Jeraj, Vida. *Večerna sonata*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992.
- Hrovatin, Drago. "Taras Poljanec." In *Slovenski biografski leksikon*, vol. 2, edited by France Kidrič, 437. Ljubljana: Zadruga gospodarska banka, 1933–1952.
- Jecelj, Majda. "Ivan Pal (21.4.1923–23.7.2014)." *Večer*, August 5th, 2014.
- Jevnikar, Martin. "Sancin, Karlo Ivan." In *Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 13, edited by Martin Jevnikar, 186–187. Gorizia: Goriška Mohorjeva družba, 1987.
- Jevnikar, Martin. "Stanič, Fran." In *Primorski slovenski biografski leksikon*, vol. 14, edited by Martin Jevnikar, 442. Gorizia: Goriška Mohorjeva družba, 1988.
- Katalogové listy (1909–1920), no. 146, Jan Šlais, 1912/1913, AHMP.
- Klopčič, Rok. "Karlo Rupel." *Koncertni listi Slovenske filharmonije* 1 (1970–1971), 8–10.
- Kocian, Jaroslav. "Posudek o zvláštní způsobilosti posluchačově (Leon Pfeifer)," AHMP.
- "Koncert orkestra Glasbene matice v Mariboru." *Ptujski list*, March 14th, 1920, 6.
- Koren, Jože. "Glasbenik prof. Karlo Sancin – osemdesetletnik." *Primorski dnevnik*, November 4th, 1973, 5.
- Koren, Jože. "Umrl je glasbenik prof. Karlo Sancin." *Primorski dnevnik*, January 5th, 1975, 2.

- Kozina, Pavel. "Nedved, Anton." Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi386526/>.
- Legacy of Marjan Lipovšek (SI-Lng).
- Letter of J. Baudis to the directorship of the Music Society in Ljubljana, October 14th, 1891. Personal file of H. Baudis, Music Society, SI-Lng.
- Letter of Karlo Rupel to the Music Society Ljubljana, Paris, February 8th, 1932, SI-Lng.
- Letter of Stanislava Hajek to Music Society, September 20th, 1919. Personal file of Stanislava Hajek, Music Society, SI-Lng.
- Luib, Ferdinand. "Biographische Skizzen hier lebender Compositeure, Virtuosen und Musikalischer Schriftsteller Joseph Benesch." *Wiener allgemeine Musik-Zeitung* 8, no. 58 (1848): 229–230.
- Mantuani, Josip. "Mašek, Gašpar." *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi352611/>.
- Matrik 1879, SOA Praha.
- Meliš, Eman. "Beneš, Josef." In *Slovník naučný*. vol. 1. Prague: Nakladatelství Kober a Markgraf, 1860.
- Mracsek, Mira. "Nada Jevdjenjević-Brandlova – petinosemdesetletnica." *Večer*, July 20th, 1984, 6.
- Novak, Jerko. "In Memoriam: Tomaž Lorenz (1944–2016)." *Dnevnik*, February 16th, 2016.
- Osterc, Slavko. "II. Javna produkcija konzervatoristov." *Jutro*, April 21st, 1928, 3.
- Osterc, Slavko. "IV. Konservatorijska produkcija." *Jutro*, June 27th, 1928, 3.
- Pahor, Karol. "Jan Šlais: 80-letnik." *Delo*, April 17th, 1973, 8.
- Personal file of Karlo Rupel, Music Society, SI-Lng.
- Personal file of Václav Tulach, Music Society, SI-Lng.
- Premrl, Stanko. "Koncerti Glasbene Matice." *Dom in svet* 22, no. 1 (1909): 47. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JEU6YoIO>.
- Premrl, Stanko. "Ob dvojnem jubileju profesorja Jana Šlaisa." *Slovenec* 71, no. 5a (January 8th, 1943): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-1B7NF11Q>.
- Premrl, Stanko. "Mikš, Josip." Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi367927/>.
- Radole, Giuseppe. *Le scuole musicali a Trieste e il conservatorio 'Giuseppe Tartini'*. Trieste: Edizione Italo Svevo, 1992.
- Ramminger Anzenberger, Elisabeth. "České země a Penzijní spolek vojenských kapelníků." In *Vojenská hudba v kultuře a historii českých zemí*, edited by Jit-

- ka Bajgarová, 260. Prague: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, 2007.
- Recommendation letter of Otakar Ševčík for Karlo Rupel, Písek, May 24th, 1929, SI–Lng.
- Rice, Patricia. “Personal Notes by Composers on Their Works.” *St. Louis Post Dispatch*, January 17th, 1984, 30.
- Rupel, Karlo. “Jubilej zaslužnega glasbenega pedagoga.” *Delo*, January 26th, 1963, 5.
- Rybka, F. James. *Bohuslav Martinů*. Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2011.
- Satter, Miran. “Znanec iz sosednje ulice: Leon Pfeifer.” *Ljubljanski dnevnik*, November 12th, 1967, 3.
- Satter, Miran. “Znanec iz sosednje ulice: Ali Dermelj.” *Dnevnik*, December 8th, 1986, 5.
- Spiller, Ljerko. “Sjećanja na mog nezaboravnog učitelja profesora Václava Humla.” In *Memorial Václava Humla*, edited by Zlatko Stahuljak. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1973.
- Steska, Viktor. “Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816–1875.” *Cerkveni glasbenik* 52, no. 3/4 (1929): 53.
- Šálek, Robert. “Teplý, Petr.” In *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, edited by Gracian Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček, 763. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Šefl, Vladimír. *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek*. Prague: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953.
- Šivic, Pavel. “Umrl Karlo Rupel.” *Delo*, September 18th, 1968, 5.
- Špendal, Manica. “Sto let violinistke Nade Jevdjenjević Brandl.” *Večer*, July 17th, 1999, 18.
- Štědroň, Bohumír. “Beneš, Josef.” In *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 1, edited by Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček, 81–82. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Štědroň, Bohumír. “Holub, Karel.” In *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 1, edited by Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček, 460. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1963.
- Štědroň, Bohumír. “Talich, Václav,” In *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, edited by Gracián Černušák, Bohumír Štědroň, and Zdenko Nováček, 751–753. Prague: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Wedding Record: Jan Šlais and Růžena Deylová, AHMP, Týn O14, M: 1920–1924, fol. 146.
- Weiss, Jernej. *Življenje za glasbo*. Ljubljana: Litera, 2010.
- Wierzbicki, James. “In Viher’s ‘Fantasy’, the whole is less than the sum of the parts.” *St. Louis Globe-Democrat*, 1984.

- Zakladní kniha. Grundbuch 1911–1934, SOA Praha
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Mirko Petrač. Celje, 2005.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Tomaž Lorenz. Ljubljana, 2005.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Rok Klopčič. Ljubljana, 2006.
- Zupančič, Maruša. Personal Correspondence with Igor Ozim. May 5th, 2007.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Marko Sever. Ljubljana, June 10th, 2007.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Giuliana Gulli. Trieste, July 19th, 2008.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Ivan Pal. Maribor, September 25th, 2010.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Taras Poljanec, Jr. Maribor, August 6th, 2011.
- Zupančič, Maruša. Personal Communication with Tomaž Faganel. Ljubljana, 2011.
- Zupančič, Maruša. *Razvoj violinske pedagogike in šolstva na Slovenskem od začetka 19. stoletja do začetka druge svetovne vojne*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2013.
- Zupančič, Maruša. "At the Crossroads of European Violin Heritage: The Migration of Prague Violinists throughout Europe from the Beginning of the Nineteenth Century up to the 1880s." *Hudební věda* 55, no. 1 (2018): 5–40.
- Zupančič, Maruša. Personal Correspondence with Tomaž Petrač. September 17th, 2019.
- Zupančič, Maruša. "Influx of Bohemian violinists to Slovenia and Croatia up to the 1920s." *Arti musices* 50, no. 1–2 (2019), forthcoming.
- Židek, František. *Čeští houslisté tří století*. Prague: Panton, 1979.



Didaktični glasbeno-teoretski in kompozicijski prispevek Slavka Osterca v času učiteljevanja na Konservatoriju in Glasbeni akademiji v Ljubljani

Ivan Florjanc
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Teoretski uvidi zavzemajo velik kos temeljne podlage pri delu vsakega glasbenika, če želi biti uspešen pri praktičnem poustvarjanju ali pa pri poučevanju. Le redki pa teoretične uvide strnejo tudi pisno. Med njimi je skladatelj Slavko Osterc (1895–1941), ki se mu tu posvečamo, bolj izjema kot pravilo. V osebne didaktične namene je svoje glasbeno teoretične uvide strnil v nekaj spisov, ki so vsi ostali v rokopisu. V tej razpravi se bomo osredotočili na tri Osterčeve osnovne glasbeno-teoretične spise: *Kontrapunkt*, *Harmonija* in *Kromatika in modulacija – Navodila za komponiste*. Druge Osterčeve spise z bolj splošno glasbeno-teoretično snovjo (*Oblikoslovje*, *razpravo o slovenski narodni pesmi* ipd.) tukaj puščamo ob strani.

Kratek zgodovinski oris zapisane glasbeno-teoretske misli pri Slovencih

V svetovni glasbeni zgodovini so inovativni glasbeno-teoretski razmisleki, ki bi bili strnjeni v izčrpno razpravo oz. traktat, zelo redki. Številčno malo bolj bogato je zastopano področje glasbeno-teoretičnih učbenikov z didaktično oblikovano snovjo za poučevanje in učenje. Med pisci glasbenih traktatov pa imamo v vsej zgodovini znotraj enega slogovnega obdobja na voljo le po nekaj svetlih izjem, če jih primerjamo z množico vseh tistih, ki so se z glasbo v istem času poklicno ukvarjali kot skladatelji, izvajalci, učitelji, dirigenti.

Razen nekaj svetlih izjem je bila glasbeno-teoretska misel v pisni obliki tudi med Slovenci vso zgodovino zapostavljena. Pri nas so tako glasbeno-teoretski premisleki predvsem novejšega datuma, točneje, iz druge polovice 19. in prve polovice 20. stoletja. Skladatelji, ki so poklicno že po naravi zavezani širokemu glasbeno-teoretskemu znanju, so bolj dokumentirani. Med znamenitejšimi moramo omeniti vodjo dunajske dvorne kapele in obenem prvega dunajskega škofa J. Slatkonjo (1456–1522), čeprav o njegovih skladbah in še manj o njegovem glasbeno-teoretičnem razmišljanju doslej nimamo podatkov. Na drugem mestu – gledano kronološko – moramo omeniti Jakoba Handla Gallusa (1550–1591), ki med sodobniki posebej povdarjeno samosvoj skladateljski lik iz časa renesanse, kaže pa v svojih skladbah zanimive glasbeno-stavčne prijeme, ki bi jih bilo vredno posebej raziskati. V pisani besedi nam je zapustil nekaj uvodov v izdaje svojih del, kot je bil običaj v renesansi. Janez Krstnik Dolar stoji prvi v vrsti pomembnih in znanih imen skladateljev kasnejših generacij od baroka, klasične, pa do romantike in vse v novi vek. Nobeden pa nam ni zapustil zapisov o svojem glasbeno-teoretskem razmišljanju. Njihovo teoretsko plast moramo glasbeno-analitično izluščiti iz njihovih skladb.

Na področju glasbeno-teoretskih priročnikov je bil prvi Anton Foerster (1837–1926) s svojim praktično in temeljito zastavljenim učbenikom za najnujnejše potrebe orglarskih šol v Sloveniji iz leta 1881 in dopolnjen in popravljen ponatis iz leta 1904.¹ Drugi v vrsti je bil Emil Komel (1975–1960) iz Gorice, vendar so mu italijanske oblasti v času fašizma njegov učbenik *Harmonije* takoj po izidu že 29. junija 1934 zaplenile in s požigom uničile. V istem obdobju se je v glasbeno-teoretično področje spustil med vsemi Slovenci morda še najgloblje Marij Kogoj², vendar je njegovo delo ostalo v osnutkih na težko razumljivih oštevilčenih lističih, kar zahteva posebno obravnavo.³ Da pa bi lahko srečali naslednjega pred njimi, moramo seči v davno leto 1501, ko je humanist Baltazar iz Mozirja v Baslu objavil svoj glasbeni traktat *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio... in Alma*

1 Anton Foerster, *Nauk o harmoniji in generalbasu ... z glavnim ozirom na učence orglarske šole* (Ljubljana: J. R. Milič, 1881), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SJDL2GBD>. Dopolnjen in popravljen ponatis: Ibid., *Harmonija in kontrapunkt* (Ljubljana: Zadružna tiskarna, 1904), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5UCKRXX>.

2 Marij Kogoj, *Akordne permutacije* (lističi in osnutki): *Razprava o harmoniji* (osnutek traktata). Vse hrani NUK, Glasbena zbirka, Kronika I.

3 Prim. Ivan Florjanc, »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoj«, v *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in modern*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2010), 254–268.

Basileorum Universitate exercitata. Eeditio princeps iz leta 1501 je doživela še dva ponatisa, leta 1504 in 1507. Ostala njegova dela so se vsa izgubila, ali pa so še skrita kje po evropskih arhivih.⁴ O našem Baltazarju poroča njegov učenec v Baslu *Wolfgang Treffler*⁵ in ga opisuje kot široko razgledanega humanista, moža z izjemno izobrazbo in pronicljivega znanstvenika, ki bi naj »napisal precej o Aristotelovih delih in še o mnogočem«, o čemer pa doslej nimamo sledu.

Po drugi svetovni vojni je izšlo zopet le nekaj glasbeno-teoretičnih del učbeniškega značaja (L. M. Škerjanc, D. Božič, J. Osredkar). Učbeniški napor Vasilija Mirka iz povojnega časa je ostal v rokopisu podobno kakor delo Slavka Osterca, ki mu tu namenjamo posebno pozornost.

Oris Osterčevih glasbeno-teoretskih del za uvajanje v kompozicijo

Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (NUK) hrani nekaj dragocenih Osterčevih rokopisov, ki si jih je kot učitelj pripravil kot osebni didaktični osnutek za svoja predavanja slušateljem na Kozervatoriju oz. na Akademiji za glasbo. Zapisal jih je v črtane zvezke (po 19 črt) malega formata ali na rokopisne liste brez črt. Ti zapiski so pisni vir, ki nam osvetli Osterčevo glasbeno-teoretično misel in obenem njegovo metodološko zasnovo obravnavanja snovi. So pa tudi dragocena osvetlitev Osterčevega načina didaktičnega prenosa snovi študentom. V besedilu najdemo glasbene primere ali pa zaznamke v oglatem oklepaju, npr. »[Primeri kot razlaga]«, kjer je redno dodan tudi zaznamek »[Vaje.]«. Za vsa tukaj obravnavana Osterčeva dela je značilno to, da je zorni kot skladatelja-praktika poudarjeno v ospredju pred skladateljem-teoretikom.

Za našo razpravo so pomembni predvsem trije glasbeno-teoretični naslovi, ki zajemajo področje: (1) kontrapunkta, (2) harmonije in (3) razpravo o kromatiki in modulacijah. Pri opisu vsakega od teh del bomo v citatih ohranili Osterčevo izrazoslovje nespremenjeno, vključno z njemu lastnimi izrazi, pravopisnimi posebnostmi oz. slogom. Na koncu pa bomo dodali še

4 Prim. Ivan Florjanc, »Balthasser Praspergij Merspurgeñ / Baltazar iz Mozirja Mersburgški – neznani glasbeni teoretik«, v *30 let glasbe (= 30. Slovenski glasbeni dnevi 2015)*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2016), 137–151.

5 Fritz Schillmann, *Wolfgang Treffler und die Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz*, XLIII. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekswesen (Leipzig: Otto Harrassowitz, 1913), 73–74.

kratko omembo (4) dokumentiranega dopisnega poučevanja kompozicije, ki se je tudi ohranilo v NUKu.

Kontrapunkt

Zvezek s štiriinštiridesetimi rokopisno popisanimi in oštevilčenimi stranmi vsebuje strnjeno podano celotno snov na področju kontrapunkta, ki naj bi jo obvladal akademsko izobražen skladatelj oz. glasbeni teoretik. To nakazuje enostaven zapis »Kontrapunkt«⁶ in skladateljev podpis v okvirčku na naslovni platnici zvezka. Vprašanje datuma nastanka rokopisa ostaja odprto, v zvezku ga ne najdemo. Ta spis lahko označimo kot osnutek Osterčevega traktata o kontrapunktu. Čeprav so vsa poglavja v skladu z večstoletno tradicijo, obravnava Osterc vso snov na precej svojstven način. Izvirnejše Osterčeve poteze bo lahko pokazala samostojna primerjalna analiza tega besedila z deli drugih avtorjev.

Osterc postavi takoj na začetek svojo definicijo kontrapunkta, kjer jasno izstopa poudarek na kompozicijskih vidikih te vede. Svojo opredelitev izrazi takole:

Kontrapunkt (ktp) je nauk v samostojnem vodenju glasov pri dvo- ali večglasju. Kontrapunktični glas je torej tisti, ki je samostojno melodičen, hkrati pa pravilno spremlja eno ali več drugih melodij. Skladbe v izrazito kontrapunktičnem slogu imenujemo polifone, one v izrazito harmonskem slogu pa homofone; lahko rečemo torej polifoni oz. homofoni slog, ali pa polifonija oz. homofonija. Včasih sta oba sloga med seboj pomešana: nekateri glasovi so kontrapunktični ali celo kontrap. realni, drugi so harmonski.⁷

Pomenljiva je uvodna *razdelitev snovi* v štiri temeljna poglavja, ki jih zaključí obravnava fuge: »1. Enostavni kpt., 2. Dvojni ali inverzni kpt., 3. Imitacijski kpt., Kontrapunktične forme, zlasti kanon, 4. Fuga posebej.«⁸ Tej osnovni razdelitvi sledi bolj podrobna *razdelitev snovi*, ki jo začne v slogu dialoga z učenci, kar je značilno za vsa Osterčeva besedila, ki jih je napisal v didaktične namene. Lahko zaslutimo reminiscence dialogalnega pisanja traktatov, ki segajo v čas antike, renesanse in vse do konca baroka oz. do časov iluminizma, ko so bili – po Sokrat-Platonovem vzoru – zasnova-

6 Slavko Osterc, *Kontrapunkt*. Rokopis, zvezek formata A5. Ljubljana: NUK, MD 1319/1996. 44 popisanih in oštevilčenih strani.

7 Ibid., 1.

8 Ibid., 2.

ni v obliki dialogov med učencem in učiteljem. Osterc se takšnim dialogom v obliki vprašanj in odgovorov sicer izogne, ohrani pa slog pisanja, kjer je opaziti željo po neposrednem odnosu učitelja do študentov v razredu, na kar kaže npr. že tale začetek podrobnejše *razdelitve snovi*: »Začnemo z 2 glasjem, po vsem predelanem 2 glasju večglasje. V večglasju le one vaje, ki so potrebne.«⁹

Osterc je v razdelitvi snovi v začetku in med obravnavo v traktatu koledal med jasno začrtanimi mejami poglavij. To kažejo vstavki oz. opombe¹⁰ ali pa postavljanje naslovov posameznih poglavij o kontrapunktu kasneje v samem besedilu, kar je zlasti očitno v zadnjih dveh poglavjih o *kontrapunktičnih formah* in o *fugi*.

V poglavju o *enostavnem kontrapunktu*, s katerim se odpre njegov traktat, ohranja način poučevanja kontrapunkta po metodi *vrst* (lat. *species*), kar Osterc poimenuje kot *način/i* (lat. *modus*).¹¹ Osterčeva globalna didaktična zasnova obravnavanja vsebin kontrapunkta namreč ne odstopa od tradicije, čeprav jo močno razširi in približa potrebam kompozicijskega stavka 20. stoletja, kar nakaže podrobnejša *razdelitev snovi* že takoj na začetku: »*Dvoglasni enostavni kontrapunkt*. 1:1, 2:1, 3:1, ... 8:1 ... / 1:2, 1:3, 1:4 ... / (2:3, 3:2, 3:4, 4:3, 4:5, 5:4, 3:5, 5:3...)«¹² Očitno je, da Osterc razširi zgodovinsko tradicionalne *vrste* 1:1, 1:2/1:3 in 1:4/1:6 na manjše vrednosti od tradicionalnih na področju *tempus-prolatio*. Bolj očitno odmik od tradicije oz. – bolje rečeno – razširitev tradicije za potrebe skladateljev 20. stoletja pa kaže Osterčevo izrazito harmonsko razmišljanje v kontrapunktu. Ko govori o *principih dvoglasja*, razmišlja npr. takole:

Vsak interval (harmonični) naj nam po možnosti predoči akord. V dvoglasju izraža durov akord najbolje vel.3, pa tudi č.5 in č.8 ali 1. Molov 5ak mala 3. Durov 6ak mala 6, molov 6ak vel.6. 6/4ak 4. Zmanjšan 5ak zm.5, njegov 6ak ?, njegov 6/4ak zv. 4. Zvečan 5ak zv.5. 7ak 7, 2ak 2, za 6/5ak in 4/3ak ?

9 Ibid.

10 Ob robu naslova *Razdelitev snovi* je Osterc z rdečim svinčnikom pripisal še en način globalne razdelitve snovi v »I. strogi [kpt in] II. prosti [kpt].« Ibid.

11 Med slovenskimi teoretičnimi spisi ohranja termin *vrsta/species* L. M. Škerjanc v svojem *Kontrapunktu* (1952), glasbeni teoretik J. Osredkar (1995, 1999) pa se je takšnemu poimenovanju sicer izognil, ohranil pa je nedotaknjeno osnovno metodološko razčlenitev in didaktično obravnavo kontrapunktične snovi.

12 Osterc, *Kontrapunkt*, 2.

*Močni intervali, ki polno zvenijo, so 3 in 6 za konsonance, zm. 5 in zv. 4 ter 2 in 7 za disonance.*¹³

Prav tako nakazuje spoštovanje in istočasen odkolon od tradicije Osterčeva razlaga npr. narave intervalov v kontrapunktu, kar je bilo vso zgovodovino ključno vprašanje vseh kontrapunktikov. Sobivanje novega ob starem lepo ponazori citat, ko Osterc trdi takole: »Zvečana 5 predstavlja sicer disonanco, je pa enaka mali 6 in torej zveni konsonantno. Čisto kvarto smatramo v dvoglasju za disonanco.«¹⁴ Že ti osnovni Osterčevi principi kažejo, da nima v mislih čistega strogega stavka v slogu npr. J. J. Fuxa, L. Cherubinija in drugih podobnih učbenikov, ki so se vzorovali po njima. Številni napotki, ki so podobni temu in naslednjemu citatu, kažejo v smer harmonsko zastavljenega kontrapunkta: »V ostalem veljajo vsa pravila harmonije«,¹⁵ ali pa

*Razstavljeni štirizvok ni kpt, izjemoma le pri dominantnem četvero-zvoku. Vendar naj akordni toni četvero-zvoka ne preskakujejo tona, ki je v c.fu[irmusu].*¹⁶

Za razliko od bolj podrobne *razdelitve snovi*, ki jo je postavil kot kazalo v začetku, obravnava Osterc poglavje »Ritmizirani kontrapunkt«,¹⁷ ki ga pojmuje kot tradicionalni *floridus*, pred poglavjema *Sinkopirani kpt* in *Komplementarni kpt*. Obe poglavji – *sinkopirani* in *komplementarni kpt* – vsebujeta nekaj izvirnih Osterčevih obravnav. V običajno četrto vrsto vpele poleg sinkop tudi prehitke oz. anticipacije, čeprav so mu sinkope še vedno bolj učinkovite od prehitkov.

Sinkopirani kpt je pravzaprav 1:1, vendar ne zazvenita nota cfa in nota kpta hkrati, ampak drug za drugim po enakih ritmičnih presledkih, tako da se ritmično izpopolnjujeta ali komplementirata. Sinkopiran kpt je torej že vrsta komplementarnega kpta in je dvojen: 1. prehitkov ali anticipacijski in 2. zadržkov ali retardacijski. Pri anticipacijskem prinaša kpt neko harmonije vnaprej (za/k naslednjo cf noto), pri retardacijskem pa nazaj (torej naknadno za/k prejšnji cf noto). Retardacijski kpt je bolj učinkovit od anticipacijskega. Vsaka nota kpta se vendar mora ozirati ne le na odgovarja-

13 Ibid., 5.

14 Ibid.

15 Ibid., 6.

16 Ibid., 9. Razlaga se nanaša na vrsto 1:4, ki jo Osterc označi kot »4 in več :1«.

17 Ibid.

*jočo noto cfa, ampak tudi že na ono noto, s katero zveni skupaj kot ev. harmonsko tuja nota.*¹⁸

Sinkopiranemu sledi obrava *komplementarnega* kontrapunkta, kar je Osterčevo poimenovanje za *dvojni floridus* oz. za *bicinij*. To še jasneje pove naslednji citat, ko govori tudi o biciniju z različnimi metričnimi vrednostmi, vendar ohranjajo principe kontrapunkta nespremenjene.

*Komplementarni kpt. Pri tem bo cf že ritmično pester. Kontrapunkt bo[/]in popolnjeval ritmično cfa, kjer se cfu zmanjka gibanja – tako, da enakomerno udarjata eden za drugim. Najmanjša ritmična vrednota cfa je navadno mišljena kot enota gibanja, če se ne zahteva še manjša. N.pr. najmanjša ritm.[ična] vrednota je 1/8-ka [op. I. F.: zapisano z noto] – cf in kpt skupaj morata biti ritmično taka, da zazveni vsako 1/8-ko eden z novo noto, nikdar pa oba hkrati. Paziti je na to, da dolge note v cptu ne bodo cambiate.*¹⁹

Poglavje o t.i. *prostem kontrapunktu*, ki ga pojmuje kot nasprotje strogemu, odpravi z enim samim stavkom. Takole pravi: »Prosti kontp se poslužuje največ komplementarnega (zadržki!) in stremi po čim večji ritmični pestrosti.«²⁰

Takoj nato Osterc preide na zelo kratko obravnavo tri- in štiriglasja. Očitno je, da pojmuje troglasje že kot neposredno uvajanje v kompozicijo in ne kot osnovno vadenje v vseh običajnih vrstah troglasnega kontrapunkta pri začetnikih, kjer je didaktično smiselna obravnava vsake vrste posamič, da učenec/študent lahko usvoji v razločnih in trdnih uvidih celotno problematiko troglasja, ki vsekakor ni enaka dvoglasju. Podobno velja za štiri- in večglasje, čeprav je prehod različen od onega iz dvoglasja na triglasje. Da je Osterc zelo pozoren na harmonsko pojmovanje kontrapunkta, je lahko očitno iz naslednjega citata:

*Delam najprej 2 glasova, potem tretjega, potem četrtega. Najbolje je, da si kot zgornji glas pustim kakega notranjega, ki melodično ni treba, da bi bil tako izrazit in se bo torej bolj prilagajal komplementiranju harmonij. Tudi stavek z več kot 4 glasovi delamo po istih navodilih.*²¹

18 Ibid., 10. V citatu so ohranjene Osterčeve korekture in pravopisne napake.

19 Ibid., 11.

20 Ibid.

21 Ibid., 13–14.

S takšnimi napotki je Osterc opravil s štiri- in večglasjem. Zato takoj preide skladno s svojo začetno zasnovo na poglavja zahtevnejših oblik kontrapunkta. Osterc je na prejšnji strani pustil velik del strani prazen, novi naslov »*Dvojni kpt*«²² pa je – za razliko od ostalih – dvakrat podčrtal. Poglavje pojmuje torej kot nov sklop kontrapunkta, kar jasno izhaja iz besedila razlage.

Najprej poda strnjeno poglavja iz *dvojnega ali inverznega kontrapunkta*, kjer obravnava najbolj uporabne (dvojni kontrapunkt v 8-vi, 10-mi in 12-mi). Takoj nato pa preide na zadnji dve poglavji o *kontrapunktičnih formah in fugi posebej*.

Osterčevo že omenjeno kolebanje v razdelitvi snovi in med jasno začrtanimi mejami poglavij je ravno na tem mestu zelo očitno, kako uvede ti dve zadnji poglavji.

*Imitacijski kpt. je kpt, ki temelji na imitaciji ali posnemanju glasov. Na tem kontrapunktu pa temeljijo kontrapunktične forme, ki so kanon, fuga in njene variante ter ciacona ali passacaglia.*²³

Osterčev pristop je tudi tu izrazito didaktičen, osredotočen na praktična navodila in bistvene uvide, ki jih potrebuje skladatelj pri svojem delu.

V celotnem Osterčevem besedilu je očitno, da ima vertikalni-harmonski princip močno v ospredju. Celotno besedilo nam daje vtis, da je zanj kontrapunkt še vedno to, kar je bil v vsej glasbeni zgodovini vključno z J. J. Fuxom: kontrapunkt kot študij kompozicije.

Harmonija

Na platnici rokopisa je Osterc zvezek naslovil s *Harmonija I.*²⁴ Ker imamo v rokah samo ta zvezek, je vprašanje, kaj pomeni tukaj rimska ena. Nakazuje lahko tudi Osterčevo širšo idejno zasnovo obravnavane snovi, ki bi v njegovih predvidevanjih lahko napolnila dva ali celo več zvezkov. Je imel v mislih še kašno dodatno vsebino, ki bi zahtevala drugi ali celo tretji del? Nobenega oprijemljivega Osterčevega namiga nimamo, da bi pojmovali njegovo glasbeno-teoretično razpravo – *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste* – kot nadaljevanje *Harmonije I.* V začetku rokopisa

22 Ibid., 15. V začetni razdelitvi snovi oz. kazalu imenuje isto poglavje bolj izčrpno kot *dvojni ali inverzni kontrapunkt*. Takšne in podobne različice so jasen znak, da Osterc tega besedila ni namenil za objavo.

23 Ibid., 18.

24 Slavko Osterc, *Harmonija I.* Rokopis, zvezek A5. Ljubljana: NUK, MD 1318/1996. 35 popisanih neoštevilčenih strani.

Harmonija tudi ni podal uvodne *razdelitve snovi*, kakor je to storil pri kontrapunktu, marveč je sproti nanizal celotno snov. Iz teh razlogov ostaja to vprašanje odprto.

Okvirno členitev snovi v Osterčevi zamisli lahko izluščimo v njegovem načinu podčrtavanja naslovov poglavij, vendar tudi tu ni čisto in povsod dosleden. Najbolj vpadljivo je, da Osterc obravnava posebej durovo in molovo tonaliteto, čeprav del snovi, ki jo obravnava v poglavju o duru, ostaja veljaven tudi za mol. Osterčev nabor obravnavane snovi, ki ga povzevamo iz naslovov tekočega besedila celega rokopisa, je naslednji.

Dur. Trozvoki v duru. / Četverglasje. / Lega glasov. / Notacija. / Razdalja med glasovi / Lega akorda. / Približni obseg glasov. / Zveza akordov v duru - Harmonska vez. / Postopi / Mali stavki s kvintakordi. / VII. stopnja. / 6 akord. / 6/4 akord. / Vezava zzvokov sosednjih stopenj. / Prostejši nastop VII. st. / Četverozvoki. / 7akord. / Pripravljeni 7ak. v stavku. / Obrnitve 7akorda. / Vezava 4zvokov med seboj. / Septime stopnjema. / Nonakord in obrnitve. / Undecimakord in trodecimakord. // Mol. / Splošna pravila in navodila. Trozvoki. / Četverozvoki v molu. / Zmanjšan 7ak. / Kadence. // Harmonske tuji toni. / Menjalni toni. / Prehajalni toni. / Prehitki. / Zadržki. / Ležeči toni in figure. / Figuracija. / Harmonizacija skal. / Harmonizacija diatoničnih linij. / Harmonizacija diatoničnih melodij.²⁵

Podobno kot osnutek predavanj o kontrapunktu je tudi ta drugi Osterčev rokopis o harmoniji izrazil didaktične narave. Ob vseh sklopih zaokrožene snovi najdemo tudi tukaj dosledne didaktične zabeležke v oglatem oklepaju, npr. »[Primeri...]« in »[Vaje]«. Ker manjkajo notni primeri, je Osterc očitno zapisoval vse primere na tablo neposredno med predavanji.

Razvrstitev poglavij in sama obravnava snovi kažeta, da je Ostercu teoretična osnova razmišljanja strogi stavek, vendar pa v razpravi na več mestih zasledimo njegovo izvirno izvajanje. Obravnava snovi kaže, da bi naj rokopis nastal v zrelih letih ali vsekakor po desetletju poučevanja glasbeno-teoretičnih in kompozicijskih predmetov. Čeprav se v uvodnih poglavjih drži splošno znanih napotkov tvorbe in postavljanja strogega štiriglasnega glasbenega stavka, hodi v nekaterih izvajanjih svojo pot. Lep primer tega je obravnava akorda na VII. stopnji dura. Osterc ga obravnava na dveh mestih. Oba citata sta zgovorna sama po sebi.

25 Ibid. Citati naslovov poglavij celega rokopisa na straneh 1–35.

Na VII. stopnji v duru je zm. trozvok disonanca. Disonanco tvori zmanjšana 5, ki ne sme nastopiti poljubno. Za enkrat bo nastopila le pripravljeno, t. j. da bo ležala kot harmonska vez iz prejšnjega akorda. Potem jo moramo razvezati, t. j. da gre za eno stopnjo navzdol – rečemo, da pade. Bas naredi tzv. močan korak, t. j. č. 4 navzgor ali č. 5 dol, torej iz VII. v III. V nekaterih slučajih bomo morali pri razvezavi opustiti harmonsko vez, da bi se glasovi ne križali. VII. st. lahko nastopi za sedaj le po IV. ali II. – razvezovali jo bomo zaenkrat le v III. Tudi tukaj podvajamo prvenstveno osnovni ton, zmanjšane 5 pa nikakor ne. [Prim. po II, po IV. in razvezava.] [Vaje.]²⁶

V poglavju *Prostejši nastop VII. st.* pa poda naslednjo razlago oz. napotke.

Zmanjšana 5 pri trozvoku VII. st. lahko nastopi tudi, če ni pripravljena. Lahko pride in odide stopnjema, kakor bas pri 6/4akordu. Edino stopnjema dol priti in navzgor oditi ne sme. Lahko nastopi tudi skokoma navzgor, razveže se pa s tem, da pade. Skokoma navzdol ne sme priti. V izjemnih slučajih, kjer pride in odide stopnjema v enem glasu v isti smeri navzgor, v drugem glasu pa v isti smeri navzdol, je lahko celo podvojena. Razen v III. jo lahko razvezujemo tudi v I. Včasih jo razvežemo retardirano, t.j. da zmanjšana 5 ne pade takoj, ampak še leži v prihodnjem akordu kot akordni ton, pač pa potem mora pasti.²⁷

Ti Osterčevi zanimivi napotki kažejo na njegovo svojsko pojmovanje tega trozvoka, ki ga, kot kaže opis, ne pojmuje kot polnokrvni akord dominantne narave, marveč je osredotočen na interval zmanjšane kvinte, ki ga obravnava bolj z načeli kontrapunkta kakor pa harmonije. Pomenljivo pa je, da tvori poglavje *Prostejši nastop VII. st.* neposreden uvod v obravnavo poglavij o *Četvero-zvokih*. Tudi v obravnavi septim v teh akordih izhaja iz predhodne obravnave zmanjšane kvinte. Takole pravi:

7ak. nastopi v stavku pod podobnimi pogoji kakor trozvok VII. 7ak. je pripravljen s tem, da leži 7 iz prejšnjega akorda kot harmonska vez. Razveže se pa, da 7 pade, bas pa naredi ali močan korak (4 gor ali 5 dol) ali pa zastopnico močnega koraka (sekundo gor). Močan

26 Ibid., 8–9.

27 Ibid., 11–12.

*korak je v smislu avtentične kadence V-I, zastopnica pa v smislu varljive kad. V-VI.*²⁸

Z nonakordi opravi dokaj hitro. Z undecim- in trodecimakordom pa kar v enem stavku: »V 4glasju sploh ne prideta v poštev. 13ak. vsebuje vse tone skale.«²⁹

V posebej obravnavam molu – kot smo že izpostavili – poda Osterc nekaj pedantnih »pravil oz. navodil« harmoniziranja. Največ pozornosti posveti zmanjšanemu septakordu, kar je za mol razumljivo.

Poglavje o kadencah, ki sledi, uvede takole:

*Kadence so konci, to so gotovi spoji akordov, ki naredo dojem, da je skladba ali vaja končana. Točno označeno so to harmonične kadence in ne smemo tega pojava zamenjati npr. s tzv. virtuoznimi kadencami.*³⁰

Nato našteje in z rimskimi številkami opiše osnovne kadence iz dveh akordov (avtentično, plagalno in varljivo), poda oblike razširjenih kadenc, kamor zanimivo vključi kadenčni postop V–IV–I, ki ga poimenuje *razširjena plagalna kadenca*. Ta kadenčni postop je zelo blizu tudi slovenskemu ljudskemu melosu, glasbeno-teoretično pa takšen kadenčni postop obravnava tudi Čajkovski v svojem traktatu. V romanskih in germanskih priročnikih harmonije 19. stoletja pa je takšen kadenčni postop celo odsvetovan kot slab.

V sklopu poglavij o *harmonsko tujih tonih* je Osterc osredotočen predvsem na orotografijo, kot bo ta izraz uporabil v razpravi o *Kromatiki in modulacijah*. Najbolj obširno opiše zadržke, saj se jim posveti kar na štirih straneh. »Zadržki ali retardacije so harmonsko tuji toni na težke dobe akordov, ki prehajajo v akordne tone na lahke dobe akordov,«³¹ in jih razvrsti v *pripravljene, polpripravljene* in pa *proste zadržke*. Glede na razvez razlikuje *zadržke navzdol* in pa *zadržke navzgor*. Za Osterca so zadržki – kot sam pravi – »najučinkovitejše sredstvo, da dosežemo harmonsko pestrost, zato se jih zlasti v kontrapunktu radi poslužujemo.«³²

Pri opisu določenih oblik zadržkov (»zadržki skokoma«) kaže, da ima Osterc v mislih *appoggiature*. Teh pa v naboru harmonsko tujih tonov ne

28 Ibid., 13–14.

29 Ibid., 17.

30 Ibid., 20–21.

31 Ibid., 26.

32 Ibid., 29.

obravnavava in niti ne imenuje, kakor da bi jih ne poznal. To lahko razumemo iz naslednjega citata:

*Pri zadržkih skokoma lahko vzamemo ev. alteracije. Če pride zadržek, ki se ima razvezati pol tona navzgor, skokoma – sme priti tudi od zgoraj navzdol in je kot tak zelo učinkovit in uporaben.*³³

Je s tem Osterc vplival na kasnejše slovenske teoretike? Vprašanje ostaja odprto.

Tudi pri obravnavi poglavja o *ležčih tonih in figurah (ostinatne figure, ostinata* oz. po Osterčevo tudi »*obstinata*«, *figuracije*) je v ospredju razlag predvsem kompozicijska orotografija in priporočila skladateljem. Kritičen je do *figuracije*, ki jo pojmuje kot »*najbolj banalno sredstvo za dosego pestrosti in je potom nje navidez dosežena pestrost zelo plehka in prej monotona kot zanimiva.*«³⁴

Razpravo oz. traktat o harmoniji zaključí s tremi poglavji (*harmonizacija skal, diatoničnih linij in diatoničnih melodij*), ki so zopet napolnjena s praktičnimi kompozicijskimi napotki za harmonizacijo melodij. Tudi v tej razpravi je močno v ospredju Osterc-učitelj, didaktik. Isti žar izžareva še v večji meri naslednja razprava.

Razprava o kromatiki in modulaciji kot navodilih za komponiste

Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste je Osterčevo najbolj samostojno premišljeno in zaključeno glasbeno-teoretično delo. V zapuščini, ki jo hrani NUK, imamo na razpolago tri inačice te razprave: rokopis³⁵ in dva izvoda tipkopisa,³⁶ od teh eden s popravki in vložkom dveh strani (34a, b). Posebej dragocena je inačica v rokopisu, ker nam dopušča neposreden vpogled v Osterčeve razmisleke, premisleke, nihanja ter popravke v umevanju in razporejanju posameznih poglavij oz. vsebin. Pri našem opisu se bomo zato oprli na rokopisno inačico. Obstaja tudi prevod v srbsčino z notnimi primeri³⁷ in

33 Ibid.

34 Ibid., 31.

35 Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Ljubljana: 1941. Rokopisni listi. Hrani NUK, MD 707/1204.

36 Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*. Tipkopis s popravki. Hrani NUK, MD 1320/1996.

37 Slavko Osterc, *Hromatika i modulacija /Uputstva za kompozitorel*. Prev. v srbsčino Stanka Đurić-Klajn. Ljubljana: samozaložba, 1941. Hrani NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MZ 2335/1955.

rokopisni prepis učenca Karla Pahorja.³⁸ Vse te drugače lahko pridejo v poštev le ob obširni analitični razpravi tega dela, kar presega okvir te razprave.

Nabor poglavij svoje razprave, ki ga je Osterc postavil takoj na začetek v obliki kazala, kaže, da si je delo zamislil kot zaokroženo celoto in jo je pripravil za tisk.³⁹ Razpored in vsebino obravnavane snovi, ki jo Osterc postavi v kazalu takoj na začetku, podajamo v citatu vključno z Osterčevimi pomisleki in popravki (npr. prečrtani deli besedila v citatu), da jasneje pokažemo snovalčevo pot pri oblikovanju obravnavane snovi.

Odstavki (Sadržaj) / 1. Uvodna beseda / Kromatika / 1. Pojem kromatike / 2. Kromatična skala / 3. Alteracije / 4. Kromatična ortografija Enharmonija / 5. Kromatična ortografija / 6. Notacija kromatičnih linij / 7. Alterirani neharmonski toni / 8. Stranske dominante / 9. Kvintno sorodstvo. //

Modulacija / 10. Modulacija v splošnem / 11. Dominantna modulacija. / 12. Dominantna modulacija v I. kvintni krog. / 13. Zastopnice tonik in dominant pri tej modulaciji. / 14. Sestavljena dom. modulacija v I. in v II. kvintni krog. / 15. Dom. mod. v III. ali IV. kv. krog navzgor / 16. –”– –”– [Dom. mod. v III. ali IV. kv. krog] navzdol / 17. Sestavljena modulacija v oddaljene kvintne kroge. / 18. Modulacija z zmanjšanim 4zvokom / 19. –”– [Modulacija] z zveč. 3zvokom / 20. –”– [Modulacija] z zmanjšanim 3zvokom / 21. –”– [Modulacija] z neapolitanskim 6akordom / 22. Alterirane stranske dominante, nadaljne alteracije, pretolmačenja modulacijskih akordov i.pod. / 23. Kromatični stavek / 24. Harmonizacija kromatičnih skal in linij / 25. Harmonizacija kromatičnih melodij / 26. Pentatonika, Celotonske tvorbe, penta.tonika, eksotične skale, nova konsonanca i.pod. //

*26. Dodatek / 26. Celotonske tvorbe / 27. Pentatonika. / 28. Prelom tercnega sistema – */– Slučajnostne diat. tvorbe./* Nova konsonanca in nova diatonska disonanca. / 29. Slučajnostne diatonične tvorbe. (?[... nečitljivo]) / 28. Bitonalnost i.pod. / 29. Absolutna kromatika. Navodil..⁴⁰*

38 Prepis Karla Pahorja hrani NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MD 1345/1996.

39 Na namen objave nakazuje že naslovnica rokopisa z različno podčrtanimi naslovi in podnaslovi in drugimi oznakami, zlasti ona o pridržanih pravicah: »Slavko Osterc / Kromatika in modulacija / (Navodila za komponiste) / Prevedla Stana Klajn / Ljubljana, 1941. / Vse pravice pridržane!«. Vprašanje glede objave puščamo ob strani.

40 Osterc, *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*, 2a-2b-3a.

Osterc je zasnovi snovi v kazalu v popravljeni obliki ohranil v razpravi v celoti. Odstopanja so zanemarljiva.⁴¹ V naslovih poglavij in v besedilu razprave se tu in tam zateče sinonimu v nemščini, ki ga zapiše v oklepaju,⁴² kar kaže na njegovo iskanje in postavljanje slovenske glasbene terminologije. Terminološko delo še do danes ni zaključeno.

Osterc odpre svojo razpravo v zanj značilni iskri in ironično pristreni *Uvodni besedi*, kjer poda namen in razloge, zakaj se je lotil pisanja te razprave.

*Ta knjižica je namenjena v prvi vrsti komponistom. Predvsem našim – slovenskim in jugoslovanskim. Zakaj? Vzrokov je mnogo, ponekod več hkrati. Pri poslušanju in pregledovanju skladb naših komponistov sem našel toliko diletantizma, da me je bilo kar strah. K pomanjkljivemu tehničnemu znanju pristopi pogosto še občudovanja vredna površnost, kar me ni začudilo: znano je, da obje gre rado z roko v roki. Da je takò – in je takò – temu je kriv zopet nebroj okolnosti.*⁴³

Poleg teh razlogov navede Osterc še nekaj drugih, med katerimi se v ostro kritičnem tonu dotakne nekaterih glasbeno teoretičnih del (H. Riemanna, Hanslicka, tudi M. Regerja idr.), ki jim očita nerazumljivost, da je v njihovih izvajanjih zapisano tudi »marsikaj napačno!« (npr. *napolitanska seksta* kot »durov seskstakord na II. znižani stopnji v molu«) in zaradi teorije, ki ima sama sebi namen, z malo posluha za resnično kompozicijsko dogajanje v samih skladbah velikih skladateljev ipd.. Osterc svoje ugotovitve pomenljivo in jedrnato strne takole:

*Če bi ne bil dolgo vrsto let kot aktivni komponist hkrati tudi pedagog, učitelj teoretičnih predmetov na konservatoriju in vzgojitelj cele skladateljske generacije, bi verjetno ne »prišel na to«, da so skoraj vse učne knjige te stroke (tudi za konservatorije in akademije) zelo pomanjkljive. Take »učne« knjige so ponavadi pisali glasbeniki, ki se jim je komponiranje nekako »ustavilo«.*⁴⁴

41 Npr. pri poglavju *Stranske dominante* je pozabil zapisati številko 8, v poglavju 14. *Sestavljena dom. modulacija v I. in v II. kvintni krog* v naslovu besedila izpusti vrveček »dom.« v kazalu, vendar je v kontekstu poglavij 11–16 pojem samoumevno ves čas v obravnavi, torej prisoten.

42 Npr. pretolmačenje (Umdeutung), izmik (Ausweichung) ipd.

43 Ibid., 3–4.

44 Ibid., 5–6.

Osterc se je zato odločil

*napisati to knjigo, ki bo snov obravnavala predvsem iz praktičnega stališča. Dobrodošla bo vsakemu, ki obvlada harmonijo diatonike [...] Ne bo škodila niti onim, ki so kromatiko po kakem drugem sistemu že predelali, predvsem bo pa dober kašipot komponistom, ki se s teorijo še borijo...*⁴⁵

Tudi to razpravo je Osterc torej sestavil načrtno iz didaktičnih namenov, kot praktičen priročnik, da dvigne glasbeno-teoretično znanje pri glasbenikih, predvsem komponistih. Iz tega zornega kota moramo zato to delo razumeti in ocenjevati.

Kazalu in že omenjenemu daljšemu uvodu sledi razprava. V prvem delu najprej terminološko pojasni ključne osnovne pojme (npr. pojem kromatike, alteracija, enharmonija, kvintno sorodstvo, stranske dominante ipd.) in vsebinske sklope (npr. kromatična ortografija, notacija kromatičnih linij, alteracija neharmonskih tonov, kvintno sorodstvo). Na teh uvodnih poglavjih nato Osterc gradi svojo glasbeno-teoretično misel v razpravi.

Na področju kromatike Osterc razlikuje *tonalitetno kromatičen stavek* in *netonalitetno, t. j. atonalitetno kromatičen stavek*.

*Kromatični glasbeni stavek je – na razliko od diatoničnega –, oni, kjer ne prevladuje kak dur ali mol, kaka cerkvena, pentatonična, orijentalna ali podobna skala (mišljena kot tonovski način) kot,, melodična in harmonična osnova skladbe. / Vendar je včasih v kromatičnem stavku zlasti začetek in konec v isti tonaliteti (=tonovskem načinu), vmes so pa prehodi med svobodno izbranimi tonovskimi načini (modulacije) – to je tonalitetno kromatičen stavek. Če pa skladba ni vezana niti na to, je stavek netonalitetno, t.j. atonalitetno kromatičen.*⁴⁶

Pomenljiva je Osterčeva opomba, ki jo zapiše sicer v oklepaju, kjer tudi ironično-polemično izostri svojo misel v zanj značilni želji po jasnosti:

*Izrazi: atonalnost, atonaliteta, atonalen so takò, kakor so jih uporabljali v svojih člankih in recenzijah gotovi 'strokovnjaki', brez smisla. Hoteli so s tem le povedati, da je skladba 'disonančna' ali da 'slabo zveni' – za njihov sluh seveda.*⁴⁷

45 Ibid., 14–15.

46 Ibid., 16–18. Poglavje 1. *Pojem kromatike*. Osterčeva podčrtavanja so tukaj opuščena.

47 Ibid., 18. To Osterčevo besedilo je v oklepaju, s tem poudari svoje stališče.

Po opisu *kromatične skale* se dotakne ključnega vprašanja *kromatične ortografije*, vendar še prej pojasni pojem in pomen *alteracij*. Pomenljivo je njegovo subtilno izražanje in razlikovanje med pojmi *nizka* in *znižana* ter *visoka* in *zvišana* stopnja.

Alterirati smemo (če s tem ni prizadet slog skladbe) vsak ton, t.j. stopnjo, ki z alteracijo ne postane dvoumna. Takò nima smisla alterirati navzgor n.pr. III. stopnjo v duru, ker bi postala identična s IV (v C-duru: eis = f). Nizke in visoke VI. in VII. stopnje ne štejemo k alteriranim in je n.pr. v a-molu f nizka (ne znižana!), fis pa visoka (ne zvišana!) VI. stopnja, prav tako je istotam g nizka, gis pa visoka VII. stopnja. Samo po sebi se razume, da v diatonskem stavku v začetnem in končnem akordu ne bomo alterirali ne I. in ne V. stopnje, obeh tudi zavoljo tega ne, ker bi v obeh slučajih akord ne ostal konsonančen. Splošno pravilo o alteracijah: ne alteriraj nobene stopnje, ki ima do sosedne le poltona (m2)!⁴⁸

Na kratko se ustavi ob pojmu enharmonija, kjer zopet kritično zapiše:

Tudi tukaj pišejo preizkušene učne knjige povsod o dveh tonih. V resnici je to le en ton – in zato ni čudno, da celò absolventi konservatorijev včasih o tem niso na jasnem.⁴⁹

Takoj nato nadaljuje v svoji priljubljeni vlogi Osterca-didaktika z obširnim poglavjem *Kromatična ortografija*. Praktičen napotek o uporabi prestavnih znakov (višaj, nižaj, razvezaj – Osterc ga imenuje *razveznik*) poda skozi zorni kot treh »principov«, ki lahko prevladujejo v določenem stavčnem kontekstu.

Marsikje bo prevladoval melodični, marsikje harmonski, drugod pa 'praktični' princip. Melodični princip bomo uporabljali v monodiji, v dvoglasju in pogosto v polifonih stavkih, harmonski pri akordnih kompleksih (homofone zborovske, klavirske i.dr. skladbe), praktični princip pa zelo pogosto pri pevcih, kjer se moramo ozirati na pevnost intervala – in pri instrumentalistih, kjer je treba upoštevati prstni red i. pod.⁵⁰

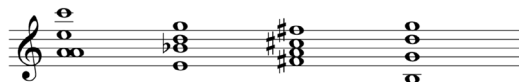
Vse tri principe ponazori ob treh notnih primerih in jih nato v četrtem notnem primeru povzame združene v enem samem in ga pospremi z na-

48 Ibid., 21–22.

49 Ibid., 22–23.

50 Ibid., 24.

slednjim komentarjem: »Primerov, kjer se dva ali vsi trije principi ujemajo, je več kot dovolj, in naj zadostuje primer brez razlage.«⁵¹



Notni primer 1: Slavko Osterc, Kromatika in modulacija, Kromatična ortografija, prim. 5, str. 27.

Obširno poglavje o *kromatični ortografiji* zaključí zopet z opozorilom na razkorak med teorijo in prakso:

Kako uporabljamo alteracijske znake, je stvar teorije. V praksi nam bodo takoj kot študijski pripomoček izborno služila zlasti R. Wagnerjeva in Regerjeva dela, pa tudi Mozart in Beethoven sta v svojih zadnjih opusih rada segala po kromatiki. [...] Na tem mestu opozarjam še na tradicijo, da pri alteracijah, ki ne presežejo I. kvintnega kroga (glej 9. odstavek!), radi opustimo melod. princip sploh. Take alteracije bi v C-duru bile fis in b. Po melodičnem principu bi bilo n.pr. g-ges-f, navadno pa je vendar g-fis-f; analogno pišemo namesto a-ais-h 'praktično' a-b-h.⁵²

Naslednje poglavje o *notaciji kromatičnih linij* dejansko še vedno spada v območje glasbene ortografije. Tudi zato pospremi razlago z jasnimi notnimi primeri (prim. naš prepis v naslednjem notnem primeru), na katere se v razlagi sklicuje takole:

Z ozirom na to, ali je stavek tonalitetno ali atonalitetno kromatičen, so možni trije načini notacije, v tonalitetnem dva (dur, mol), v atonalitetnem eden. Notacijo bo tukaj verjetno določil slog (stil) skladbe. Te tri notacije so: a) v smislu odgovarjajočega dura (prim. 6.), b) v smislu odgovarjajočega mola (prim. 7) in pa v smislu neodvisne kromatike (prim. 8). Pravijo ji tudi C-dur notacija.⁵³

Poglavje o *alteriranih neharmonskih tonih* se v Osterčevi razlagi umešča med kompozicijo in ortografijo. Tudi tu ostaja praktičen didaktik:

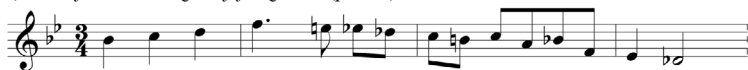
Ne bo škodilo, če ponovimo to poglavje iz diatonike. Sklicujem se na svojo uvodno besedilo, kjer ugotavljam dilentantizem in okorelost

51 Ibid., 27, tudi notni primer 5.

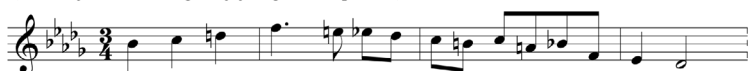
52 Ibid., 29, 30.

53 Ibid., 32a.

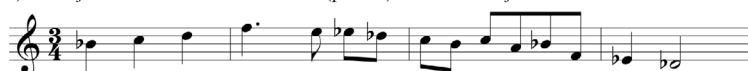
a) Notacija v smislu odgovarjajočega dura (prim. 6)



b) Notacija v smislu odgovarjajočega mola (prim. 7)



c) Notacija v smislu neodvisne kromatike (prim. 8): "C-dur notacija".



Notni primer 2: Slavko Osterc, Kromatika in modulacija, Notacija kromatičnih linij, notni primeri št. 6, 7 in 8, str. 32b.

(šablono, nerodost) naših (ne vseh) komponistov. Zlasti so v zadregi, kadar hočejo skladbo poživiti ali 'modernizirati' s kakimi kromatičnimi toni.⁵⁴

Nato poda praktična navodila za menjalne in prehajalne tone, za zadržke, anticipacije in ostinata. Poglavlje pa zaključi v učiteljskem tonu: »Z vsem tem povdarimo v stavku logiko. Če pa hočemo povdariti eksotiko, lahko delamo obratno, vendar sem mnenja, da se naj v eksotiko ne podajajo oni, ki si v logiki še niso čisto na jasnem«. ⁵⁵ Iz tega poglavja organsko zraste naslednje:

Stranske dominante (Seitendominanten) nam dajo prvo priložnost, da uvajamo v diatonskem stavku smislne alteracije tudi v akorde. Stranska dominantna je akord z dominantno funkcijo k naslednjemu konsonančnemu akordu, tega si pa zamislimo kot toničnega.⁵⁶

Osterc poda napotek, da naj bodo stranske dominante postavljene na nepoudarjenih dobah taktov, najmočneje pa pridejo do izraza pred taktnico.

Konsonančni akordi, ki sledijo stranskim dominantam, pa v stavku niso v resnici tonični, ampak so na drugih stopnjah. Posebno ime ima stranska dominantna k V. stopnji, to je dominantna dominantni

54 Ibid., 33.

55 Ibid., 35.

56 Ibid., 36.

*ali menjalna dominantna (Wechseldominante). Z njo pogosto razširjamo tudi kadence.*⁵⁷

Napotek, da so konsonančni dur- in mol-akordi postavljeni na poudarjene, akordi stranskih dominant pa na nepoudarjene dobe taktov, ponazori v naslednji analitični preglednici.

I. VI. III. II. V. V7 I.
F d a g C F F

Notni primer 3: Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, Stranske dominantne, notni primer št. 9, str. 38.

Ta uvodni in terminološki del svoje razprave zaključi Osterc s poglavjem o *kvintnem sorodstvu*, kjer zopet spregovori v njem didaktik: »Tudi to poglavje spada v snov glasbene teorije, toda po izkušnjah iz šole vem, da ga je vendar koristno obnoviti.«⁵⁸ Zato poda jasno razlago o oddaljenosti kvintnih krogov navzgor in navzdol, kar bo s pridom uporabil takoj v svojem osrednjem odseku razprave v podrobni obravnavi o modulaciji. Tudi tukaj natančno sledi načrtu uvodnega kazala in kot dober didaktik spretno gradi snov od manj k bolj zapletenemu. Zopet izpostavi svoje stališče in terminološka in vsebinska izhodišča, ko trdi:

*Modulacija je prehod iz enega tonovskega načina v drugega. Če se pa iz doseženega tonovskega načina takoj ali zelo hitro vrnemo zopet v prvotnega, je to izmik (Ausweichung). Stare metode delijo modulacijo v diatonično, kromatično in enharmonično – ponekod so, kakor bomo videli, dve ali vse tri vrste teh kombinirane. V tej knjigi bomo obravnavali modulacijo po sredstvih (Mittel), ki jo izvršijo.*⁵⁹

Osterc torej zapusti teoretično izhodišče tradicionalne delitve modulacij po rodovih (*genus chromaticum*, *genus diatonicum* in *genus enarmonicum*) in se osredotoči na praktična sredstva, s katerimi se izpelje modulacija. Najprej predstavi zgradbo modulacije, oziroma njene tri momente

57 Ibid., 37.

58 Ibid., 40.

59 Ibid., 45.

– izhodišče, modulacija sama in smoter (cilj) oz. dosega novega tonovskega načina. V vajah te tri momente loči s taktnicami, v notnih primerih pa uporablja večinoma samo notne vrednosti celink, da se bralec v harmonskem dogajanju lažje osredotoči na bistveno. Nadrobno razlaga prehode v bližnje in oddaljene kvintne kroge, v smeri navzgor (višaji) in navzdol (nižaji). Štirizvoki – po Osterčevo – sicer niso bistveno sredstvo v modulaciji, vendar so lahko učinkovitejši, v prehodu v prvi kvintni krog navzdol pa celo nujni, saj »bi bil modulacijski z zvok identičen s toniko izhodišča«⁶⁰ in torej neučinkovit. Sestavljene modulacije po njegovem samo razširijo dominantno modulacijo še v ostale kvintne kroge. Vse te načine podrobno obravnava v svoji razpravi. V poglavju o »modulaciji z zmanjšanim 4zvokom«⁶¹ uvede pojem enharmonije in alteriranih postopov. Pri obravnavi »modulacije z neapolitanskim 6akordom« se Osterc giblje že na področju kompozicijske prakse poznega 19. in začetka 20. stoletja.

V napolitanski 6ak. si lahko pretolmačimo vsak durov 6ak, če ga nadaljujemo takò, da pridemo v mol, kjer bi njegov osnovni ton bil II. nižana stopnja.⁶²

Bežno omeni s tem v zvezi tudi Scarlattija kot praktičnega predstavnika napolitanske kompozicijske šole.



Notni primer 4: Slavko Osterc, Kromatika in modulacija, Modulacija z napolitanskim 6akordom, notni primer št. 22, str. 71.

Modulacijsko sredstvo napolitanskega sekstakorda je za Osterca most, da preide v srž kromatičnih postopov. Poglavje »Alterirane stranske dominante, nadaljne alteracije, pretolmačenja modulacijskih akordov i. pod.«⁶³ pri obravnavi modulacijskih akordov sicer ohranja funkcijsko razmišljanje, saj je »funkcija pri vseh ista (dominantna)«,⁶⁴ vendar obravnavo pripelje na skrajno mejo terčnega sistema, saj so po njegovem

60 Ibid., 51.

61 Ibid., 63.

62 Ibid., 70.

63 Ibid., 72.

64 Ibid., 74.

mnoge doslej omenjene tvorbe istovetne s celotonskimi akordi, ki bodo obravnavani v posebnem poglavju. Pripominjam še, da v kromatičnem stavku mirno lahko uporabljamo mesto neapolit. 6akor-da tudi 5ak in 6/4ak. z neapolitansko funkcijo.⁶⁵

S tem preide v obravavo kromatičnega stavka (poglavja 23–25) o harmonizaciji kromatičnih skal in linij ter melodij.

Kljub temu, da Osterc ves čas hodi po skrajnem robu tonalne gramatike, pa miselno ohranja harmonsko funkcijsko paradigmo. Vse to še bolj zaostri v zadnjem velikem odseku – *Dodatku*, s katerim je prvotno sicer želel zaključiti svojo razpravo, kot je razvidno iz uvodnega kazala. Očitno pa je tudi tukaj ohranil ogrodje glasbeno-gramatikalnega razmišljanja, ki je usodno vezano na pojem funkcije. V šestindvajsetem poglavju – *Celotonske tvorbe*, je popolnoma jasen, ko takole trdi:

Točno vzeto je celotonskih skal vendarle 12, na vsaki kromatični stopnji po ena. / Važne so tri ugotovitve: / 1.) da nobena vertikalna kombinacija celotonske skale ne prinese ostre disonance m2 ali v7, pač pa zvečano 5 in pa zv.4; / 2.) da so 3 zvoki te kombinacije po zvoku zelo sorodni 4zvokom, 5zvokom in 6zvokom (cela skala kot akord!); / 3.) da so vsi ti akordi disonantni in da ima lahko vsak od njih dominantno funkcijo. / V eksotičnem stavku si lahko sledijo disonance zaporedoma, ne da bi jih razvezovali v konsonance ali tudi v nove disonance, temveč jih le nadaljujemo. [...] [Teh akordov se je] pogosto posluževal impresionizem, tudi ekspresionizem. V takih zvezah ne smemo iskati logike, temveč barvo (boja). Vse to je zadeva estetskega čuta in okusa, ki se pri vsakem glasbeniku izpopolnjuje ne toliko s šolo kakor s poznavanjem literature. / Primeri naj pokažejo, da število tonov v akordu njegove funkcije ne izpremeni in da je ta funkcija dominantna.⁶⁶

Takoj v nadaljevanju obravnava Osterc sicer pentatoniko, vendar je težišče na novih kompozicijskih prijemih, ki so bili takrat v zraku: prelom tercnege sistema, nova konsonanca in nova diatonska disonanca, modificirani akordi ipd. Da ostaja gramatikalno vezan še vedno na – čeprav dokaj ohlapno pojmovan – pojem funkcijskega razmišljanja, kaže tudi tale citat iz predzadnjega poglavja o *bitonalnosti*: »K bitonalnim tvorbam lahko šteje-

65 Ibid., 77.

66 Ibid., 91–93.

mo tudi dur-mol.«⁶⁷ Še bolj jasen je v zadnjem poglavju o *Absolutni kromatiki*, kjer trdi:

*Včasih bomo uporabljali gotove vertikalne komplekse zaradi barve (kolorita), včasih zaradi eksotike, včasih zaradi še drugih smotrov – največkrat pa (vsaj v absolutni glasbi) zaradi logike, t.j. funkcije. [...] Viške bo pri absolutni glasbi gotovo stopnjevala funkcijska logika disonanc (prim. 36, d, e).*⁶⁸

Notni primer 5; Slavko Osterc, *Kromatika in modulacija*, *Absolutna kromatika*, notni primer št. 36, str. 108.

Povedano še jasneje sledi iz razlage k obema primeroma d in e:

*Funkcije posameznih tonov v primeru d: des pade v c, gis stopi v a, g leži kot harmonska vez iz prvega akorda v drugega, ges pade v f, h je ‚leitton‘ v c, c je dominanta, le f (močan korak, avtentična kadenca). Tvorba f-c-f-g-a-c je modificiran durov 3zvok. / V primeru e: Dis stopi v e, d je harmonska vez, h stopi v c, b pade v a, des pade v c, as pade v g, g je dominanta h toniki c, c je dominanta k f, ki modificira akord c-g-c-g-a-c-d-e (kot subdominanta) še v basu. // Konec.*⁶⁹

Tako Osterc zaključi svojo razpravo. Dodaten komentar k temu primeru in povedanemu nam ni potreben.

Karol Pahor – praktičen primer Osterčeve skladateljske didaktike

Ostane nam še kratka omemba dokumentiranega dopisenega poučevanja kompozicije, ki se nam je tudi ohranilo v Osterčevi zapuščini v NUKu. V ne čisto polnih štirinajstih letih učiteljevanja na Konzervatoriju oz. kasne-

67 Ibid., 105.

68 Ibid., 106–107.

69 Ibid., 108–109.

je Akademiji za glasbo v Ljubljani je Osterc ustvaril lep krog uspešnih mladih skladateljev (K. Pahor, P. Šivic, M. Lipovšek, D. Žebre, F. Šturm, P. Ramovš idr.), ki so ves čas imeli sloves skladateljev–iskalcev novih slogovnih in kompozicijskih poti. Zgoraj obravnavana pisna dela so nam ponudila vpogled v Osterčevo akademsko predavalnico, v kateri pa se je dogajalo veliko več od tega, kar so nam ohranili pravkar obravnavani osnutki predavanj harmonije, kontrapunkta ter razprava o modulaciji in kromatiki z navodili za komponiste.

Sklicevanje na izkušnje iz poučevanja smo že zasledili. Vendar pa je najlepša osvetlitev in dragocena pisna sled Osterčeve skladateljske didaktike ohranjena v mapi *K. Pahor – Kompozicija s prof. Ostercem* v naši Narodni univerzitetni knjižnici (NUK) v Ljubljani. Karol Pahor si je celih šest let izpopolnjeval svoje glasbeno in kompozicijsko znanje pri Slavku Ostercu v obliki dopisnega kompozicijskega študija, med katerim sta nastali dve pomembnejši deli – *Godalni kvartet št. 1* (konec leta 1935)⁷⁰ in *Pihalni trio* (1939). Obe deli sta uvrstili takrat že štiridesetletnega Pahorja v krog veliko mlajših Osterčevih učencev. Preko stotridaset Osterčevih dopisovanj je tako dragocen dokumentiran vpogled v delo in didaktični odnos učitelja Osterca s svojim/i učencem/i.⁷¹

Prav njenemu rednemu dopisovanju ob posameznih pošiljkah odlomkov skladb se lahko zahvalimo, da nam je na razpolago vpogled v Osterčevo učiteljevanje na področju kompozicije. Odlomek po odlomek lahko sledimo nastajanju Pahorjeve te ali one skladbe, od prve do zadnje note. Še več. Nekaj Osterčevih citatov, s katerimi je odgovarjal Pahorju, nam daje slutiti naravo tega pouka.

Slavko Osterc v enem od dopisov odgovarja Pahorju 22. marca leta 1935 npr. takole:

Dragi gosp. kolega, samospjev je perfektno delan in morda se boste čudili: zelo topel! Če hočete delati kvartet namesto tria, je v redu. Samo bi dejal, da godalni trio delati ni kar tako 'mimogrede' mišljeno; tudi jaz se sedaj enega lotevam. Ali obvladate sonatno formo? Gotovo ste igrali dosti violinskih sonat, seveda si je treba še vseeno teoretsko prebrati, za kaj se gre. Sicer pa: instinkt je tu več merodajen od vseh drugih faktorjev; predpogoj pa je, da druge faktorje imamo v mezinu. Po katerih bukvicah študirate (oziroma

70 O tem več glej v: Ivan Florjanc, »Godalna kvarteta Karla Pahorja«, v *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005), 141–150.

71 Glej: NUK, rokopisna zbirka, mapa *K. Pahor – Kompozicija s prof. Ostercem*.

*ste študirali) forme. Riemanna nujno odsvetujem. Priporočam Le-ichtentritta ali pa veliko knjigo Ströbra (ta je polna primerov!). No, kako se postopa z godali itak veste. Torej: 'Hals und Beinbruch' pri kvartetu!*⁷²

Že par dni kasneje naletimo na nov Osterčev odgovor Pahorju, ki kaže bodisi močne poteze skrbno vodenega pouka v natančnosti izdelave forme in podrobnih detajlov po eni strani, po drugi strani pa skrajno puščanje ustvarjalne svobode pri invenciji.

*Dragi kolega, ... Nekaj individualnih nasvetov za v bodoče bi bilo le to, da nagibate (morda preveč!) k paralelnostim in k natrpanim sekundnim harmonijam, česar bi za bodoče opuse zlasti v basih ne svetoval, da ne postane 'manira'. Za te pesmi pa je to karakteristično, torej pozitivno. Sicer mi pa vsega tega ni treba 100% verjeti, ker ste tako močna individualnost, da 'rinete' pač po svoje. In pri tem to sijajno zveni! Morda v kvartetu ne bi slabše – hudič naj ve! Moj glavni nasvet pa je: delajte vedno po svoje! Zato so vse to le – nasveti! Pozdravljam Vaš Slavko Osterc.*⁷³

Takšen je bil zadnji Osterčev napotek, preden je učenec Karol Pahor začel s komponiranjem svojega prvega godalnega kvarteta. S temi Osterčevimi besedami tudi mi zaključujemo našo razpravo, saj ravno v njih stopi v najlepši luči pred nas Slavko Osterc kot učitelj kompozicijskih in glasbenoteoretskih predmetov. Osterčeva didaktična sled je ostala vidna do danes. Razkrijejo jo lahko poglobljene analize posameznih Osterčevih glasbenoteoretskih del, ki smo jih v tej razpravi orisali, in to v primerjavi z deli ostalih slovenskih teoretikov po Ostercu.

Bibliografija

- Balthasser Praspergij Merspurgeñ. *Clarissima plane atque choralis musice interpretatio... in Alma Basileorum Universitate exercitata*. Eeditio priceps: Basel, 1501.
- Florjanc, Ivan. »Godalna kvarteta Karla Pahorja«. V *Pahorjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 141–150. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2005.
- Florjanc, Ivan. »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja«. V *Mediterran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret., 254–268. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2010.

72 Ibid. Osterčev odgovor z dne 22. marca leta 1935.

73 Ibid. Osterčev odgovor na Pahorjev dopis z dne 25. marca leta 1935.

- Florjanc, Ivan. »Balthasser Praspergij Merspurgeñ / Baltazar iz Mozirja Meersburgški – neznani glasbeni teoretik«. V *30 let glasbe (= 30. Slovenski glasbeni dnevi 2015)*, ur. Primož Kuret, 137–151. Ljubljana: Festival, 2016.
- 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 orgljarske šole*, I–VI. Ljubljana: J. R. Milič, 1881. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-SJDL2GBD>.
- Foerster, Anton. *Harmonija in kontrapunkt*, I–IV. Dopolnjen in popravljen ponatis. Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1904. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5UCKRXXR>.
- Kogoj, Marij. *Akordne permutacije (lističi in osnutki): Razprava o harmoniji* (osnutek traktata. Glasbena zbirka, Kronika I, NUK.
- Komel, Emil. *Harmonija. Glasbena priloga s praktičnimi vajami*. Gorica: Katoliška knjigarna, 1934. 1–42 in 1–32.
- Komel, Emil. »Harmonija in Glasbena priloga s praktičnimi vajami«. Faksimile. V *Emil Komel: 1875–1960: Zbrana dela: Harmonija: Glasbena priloga s praktičnimi vajami*, ur. Ivan Florjanc. Gorica: ZCPZ Gorica, 2016.
- Mirk, Vasilij. *Nauk o akordih: Kompendij za glasbene gojence: Maribor 1932*. Tipkopis. NUK 213-215, mapa Vasilij Mirk.
- Mirk, Vasilij. *Harmonija: Zbirka vaj za harmonijo*. V rokopisu. NUK 216 in 217.
- Osredkar, Janez. *Glasbeni stavek I in II* Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1995 in 1997.
- Osterc, Slavko. *Harmonija I*. Rokopis, zvezek A5. Ljubljana: NUK, MD 1318/1996.
- Osterc, Slavko. *Hromatika I modulacija /Uputstva za kompozitore/*. Prev. v srbsčino Stanka Đurić-Klajn. Ljubljana: samozaložba, 1941. NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MZ 2335/1955.
- Osterc, Slavko. *K. Pahor - Kompozicija s prof. Ostercem*. NUK, rokopisna zbirka, mapa *K. Pahor - Kompozicija s prof. Ostercem*.
- Osterc, Slavko. *Kontrapunkt*. Rokopis, zvezek formata A5. Ljubljana: NUK, MD 1319/1996.
- Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Ljubljana: 1941. Rokopisni listi, 1–109. NUK, MD 707/1204.
- Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Tipkopis s popravki, listi, 1–54 + 2 str. (=34a,b; manjkata str. 2–3). NUK, MD 1320/1996.
- Osterc, Slavko. *Kromatika in modulacija: Navodila za komponiste*. Tipkopis s popravki, listi, 1–54 str. (manjkata str. 2–3). NUK, MD 1321/1996.
- Osterc, Slavko. *Oblikoslovje*. Rokopis (zvezek brez črt) A5 formata, 32 strani. NUK, MD 1322/1996.

- Osterc, Slavko. *Priročnik za glasbeno oblikoslovje*. Sestavil Slavko Osterc (S pri-spevki mons. Stanka Premrla). Tipkopolis (vezano) A5 formata, 55 strani. NUK, MD 317/1984.
- Pahor, Karel. Slavko Osterc: *Kromatika in modulacija*. Rokopolisni prepis. NUK, S. Osterc, škatla Kronika III, mapa MD 1345/1996.
- Schillmann, Fritz. *Wolfgang Trefler ind die Bibliothek des Jakobsklosters zu Mainz, XLIII*. Beiheft zum Zentralblatt für Bibliothekwesen. Leipzig: Otto Harras-sowitz, 1913.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Kontrapunkt in fuga*. Ljubljana: DZS, 1952.
- Škerjanc, Lucijan Marija. *Harmonija*. Ljubljana: DZS, 1962.



Polemika o ljubljanski kompozicijski šoli

Primož Kuret
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Pred ustanovitvijo ljubljanske Glasbene akademije je tedaj 23-letni študent violine v Milanu, sicer absolvent ljubljanskega konservatorija, Uroš Prevoršek, v dnevniku *Jutro* objavil polemičen članek z naslovom: *Važno vprašanje naše glasbe: Kompozicijska šola na bodoči glasbeni akademiji*.¹

Uroš Prevoršek je bil rojen v Ljubljani (1915–1996), kjer je končal klasično gimnazijo, študiral na konservatoriju violino pri Janu Šlaisu, kompozicijo pri Ostercu in Škerjancu. V Milanu se je zasebno izpopolnjeval pri violinskem virtuozu Albertu Poltronieriju (1892–1983) in leta 1939 dosegel absolutorij na konservatoriju Verdi. Po vrnitvi domov je postal koncertni mojster radijskega orkestra v Beogradu, kjer je vodil tudi radijski godalni kvartet in prirejal javne komorne koncerte. Ob bombardiranju Beograda leta 1941 je izgubil vsa svoja dela, svojo violino, pa tudi voljo do komponiranja. Po vojni se je vrnil v Ljubljano in postal dirigent radijskega orkestra, od leta 1946 pa profesor teoretičnih predmetov na Akademiji za glasbo do upokojitve leta 1981. Bil je tudi dolgoletni glasbeni kritik časopisa *Delo*.

V uvodu k članku pove, da se je težko odločil pokazati na težke in usodne rane našega glasbenega zavoda, ker ga pri tem ovirajo pietetna čustva gojenca do svojega zavoda in do svojih učiteljev, vendar čuti dolžnost, da spregovori o tej stvari. Prevoršek sodi, da bi morali priti iz nove kompozicijske šole resni, v glasbenem oziru vsestransko in popolno izšolani sklada-

¹ Uroš Prevoršek, »Kompozicijska šola na bodoči glasbeni akademiji«, *Jutro* 19, št. 63 (16. III. 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FTJAAT6J>.

telji. Obenem se sprašuje, kaj so nam doslej poklonili dosedanji absolventi kompozicijske šole na ljubljanskem konservatoriju. Odgovarja, da jih hromi pomanjkanje kompozicijskega znanja, kompozicijske tehnike. Zato pa je iz neznanja pognal

lapidarni, asketični, akademski, matematični, tematični – prazni in brezzvočni, nesmiselni in nelogični, samega sebe hvaleči in nadtuti slog naših psevdomodernistov, (tisto glasbeno čudovišče, tista Daphna Blagajana naše glasbene kulture, ki uspeva samo na kranjskih tleh, vzhodno od Polhograjskih Dolomitov?).

Obenem je menil, da je že skrajni čas

spregovoriti ostro besedo »von der Zukunftsmusik« naših avantgardistov, ki si pišejo slavo speve v časopisih, zahtevajo »sodoben« oziroma »moderen« koncertni program, ker jih dela velikih mojstrov kajpada dolgočasijo, so jim nezanimiva, ker jih pač tako dobro poznajo in so jih študirali – kakor nekako pravijo naše skladateljske veličine, kakor se rogajo »dolgočasnim romantikom«, ne zavedajoč se, da bi morali biti vsaj kongenialni tvorcem nesmrtnih mojstrov in, da bi morali biti vsaj približno tako estetsko izšolani in muzikalno izobraženi, če bi hoteli umetnino Bacha, Beethovna, Brahmsa, Mendelssohna docela in v vsakem pogledu absorbirati in doživeti. Boječ se dela in študija ti naši velikani le vse prera- do pozabljajo, kolikokrat se je moral neki Hubermann, Milstein, Borowski, Casals, Toscanini vrniti k študiju ene same velike ume- tnine, dokler je ni vsaj približno doumel in se dvignil v svoji re- produkciji na ono stopnjo, ki vsaj v glavnih potezah ustreza zasno- vi komponista. Izgovor, da morajo le-ti umetniki študirati kakšno delo zgolj iz instrumentalno-tehničnega ozira, je ob njihovi dovr- šeni tehniki in znanju pač več kot iluzoren. Našim genialnim no- vatorjem je zmanjkalo moči in volje, da bi že obstoječo in dognano skladateljsko tehniko samo prevzeli, da bi jo mogli potem nada- ljevati in razvijati ali pa jo kot staromodno in njihovim muzikal- nim intencijam nezadovoljivo in nezadostno zavreči. Iz podzave- dnega strahu pred svojim lastnim neznanjem in nesposobnostjo, iz bojazni pred resnim delom in študijem se je rodila zahteva po »no- vem«, po vedno in vsikdar »izvirnim«!²

2 Ibid.

In nato še pribil:

*Nič kompozicijskemu znanju podobnega nima naš mlajši in najmlajši skladateljski rod, ki se je šolal na našem konservatoriju. Tako si pač edino moremo razlagati odkod njihova brezplodnost, zakaj nas njihova glasba preganja iz koncertnih dvoran.*³

Odgovor je videl v slabi kompozicijski vzgoji na našem konservatoriju, kjer niso nikoli študirali zgodovinskega razvoja kompozicijske tehnike, kakor se to dela na vseh pomembnih zavodih: prav tako niso nikdar zahtevali komponirati v strogih klasičnih oblikah in harmonijah, kar bi morali že po učnem načrtu. Šola, ki je bila zadnji dve leti skoraj edina in edino zveščavna na zavodu, je onemogočila izbiro profesorja, vsako tekmovanje in primerjavo!

*Treba bo z vso resnostjo vzeti v pretres, kdo bodi učitelj in vodnik kompozicijskega naraščaja na bodoči glasbeni akademiji. [...] Najti bo treba glasbenika, ki bo svojega mesta vreden po svojih delih in sposobnostih in ne toliko po diplomah raznih visokih in mojstrskih glasbenih šol, s katerimi vam more vsak trenutek postreči najbolj nepoznan, neznamen in neveden – toda ultra moderen! – skladatelj-oznanjevalec.*⁴

Prevoršek je bil prepričan, da v teh svojih pogledih ni osamljen in zato pozval tedaj vodilne glasbenike, in jih naštel: Lajovic, Škerjanc, Ukmar, Lipovšek, Marolt, da se opredelijo do vprašanj, ki jih v članku omenja.

Profesorja kompozicije sta bila na konservatoriju Slavko Osterc in Lucijan Marija Škerjanc. *Slavko Osterc* (1895–1941) je končal srednjo glasbeno šolo v Pragi z odličnim uspehom. Obenem je obiskoval četrtonski tečaj pri Aloisu Hábi. Mojstrske šole se zaradi pomanjkanja denarja ni mogel udeležiti. V Ljubljani so ga sprejeli z odprtimi rokami in ravnatelj konservatorija Matej Hubad ga je sprejel na konservatorij kot učitelja harmonije, kontrapunkta, kompozicije, instrumentacije in estetike. O Osterčevem načinu poučevanja piše tudi Matija Bravničar v svoji knjigi spominov *Spomini in srečanja*. O Ostercu govori, da je

mlade nadebudne aspirante za skladateljski poklic pridobival z lahkoto. [...] Svojim učencem je bil prijatelj in jim je mnogokrat brez utemeljitve dajal potuho. Pri ocenah in presoji skladateljskih

3 Ibid.

4 Ibid.

*poskusov svojih učencev ni imel strogega in izbrušenega kriterija. Skoraj vse, kar so napisali ali samo načočkali, je z navdušenjem sprejemal.*⁵

In prav o njegovi šoli govori Prevorškov članek in vanj je uperil svoje puščice.

L. M. Škerjanc (1900–1973) je maturiral v Ljubljani (1918), glasbo je študiral v Pragi (1920–21), na Dunaju klavir pri Antonu Trostu in kompozicijo pri Josephu Marxu (1911–1924), v Parizu (*Schola cantorum*, 1924–27) in v Baslu leta 1930 dirigiranje pri Felixu Weingartnerju. Poučeval je na Akademiji za glasbo v Ljubljani in bil med letoma 1945 in 1947 njen rektor. Vzgojil je vrsto vidnih slovenskih skladateljev.)

Prevoršek je o svojem odnosu do obeh profesorjev pred leti (1995) spregovoril tudi v intervjuju za *Dnevnik*, kjer pravi, da je bil

*Osterc zelo egocentrična osebnost, ki je cenil samo sebe. Študentom je nosil izrezke iz različnih časopisov, tudi tujih, in prebiral, kaj so poročali o njem. Veliko raje sem imel Škerjanca. Zato sem tudi demonstrativno odšel k njemu, Osterca pa sem 'užgal po cajtngah' in ga krstil za velikega snoba. Škerjanc je bil tudi veliko boljši predavatelj. Zelo dobro smo se razumeli. O saj ne rečem, da se tudi midva nisva kregala kot cigana. Nisem človek, ki bi ga lahko dal v kalup. Jaz sem bolj po svoje žingal.*⁶

Zelo pa je cenil Poltronierija, pri katerem je opravil corso superiore. Oba profesorja se na Prevorškove očitke nista odzvala, pač pa se je v *Jutru* oglasil pripadnik mlajše generacije, Pavel Šivic.⁷ Čutil se je osebno prizadetega, češ da ga je Prevoršek »prav po nepotrebnem ošvrknil«. Šivic je na konservatoriju učil harmonijo in kontrapunkt kot stranski predmet ter klavir. Prevoršku je očital neobjektivnost in celo krivičnost. Za učitelje v Pragi trdi, da so bili odlični pedagogi, ki jim ni mogoče odrekati znanja, če ga že Prevoršek odreka ljubljanskim. Po njegovem mnenju je treba upoštevati domače razmere, ki da so zares neprijazne našim skladbam. Ni denarja za sodobno slovensko glasbo, ki se je otepajo tudi domači izvajalci. O sebi pravi, da se ne sili za vsako ceno in noče delati kompromisov na ljubo do-

5 Matija Bravničar, *Spomini in srečanja*, ur. Dejan Bravničar (Ljubljana: Forma 7, 2011), str. 59.

6 Marija Gombač, »Ptice bom poslušal«, *Dnevnik*, 8. IV. 1995, 19.

7 Pavel Šivic, »K vprašanju kompozicijske šole«, *Jutro* 19, št. 66 (19. III. 1938): 15, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4BG4Y05Y>.

mačim razmeram v svojih delih, za katere ob mnogostranski zaposlenosti ostaja le malo časa. Šivic ni zanikal potrebe po obvladovanju starih oblik, vendar je menil, da v javnost vendar ne gre iznašati tako enostranskih in nedognanih trditev in se sprašuje, kaj se skriva pod krinko takega pisarjenja. Prizadeti pa nočejo odgovoriti, ker ne želijo »z razprtijami vplivati neugodno na sedanji položaj«.⁸

Ob tem članku je uredništvo dopisalo, da je za svobodno diskusijo in svobodno kritiko, da pa za osebne nazore in oblike svojih sestavkov odgovarjajo pisci sami. Šivic se na glavne očitke Uroša Prevorška ni odzval in je nanje odgovoril z bolj pavšalnimi argumenti, oz. z osebno prizadetostjo.

Prevoršek se je nato ponovno oglasil v *Jutru*,⁹ ker ni pričakoval reakcije od anonimnega pisca z naslovom *Miselnost umetniške skupine*, ki je izšla v dnevniku *Slovenec*¹⁰ pa tudi ne od Šivica. Zatrnil je, da je imel v mislih predvsem kompozicijsko šolo, ne pa Glasbene akademije. To vprašanje pa se po njegovem mnenju pojavlja vse od nastopa Slavka Osterca (1927). Kot njegov nekdanji učenec ne more primerjati te šole s šolami v tujini. Osterčevega imena v članku ni zamolčal zaradi strahopetnosti, kot mu je očital Šivic, ampak iz spoštovanja do skladatelja, ki je na Slovenskem pobornik novih glasbenih stremeljenj. Prevoršek ostaja prepričan, da se na konservatoriju v Ljubljani nezadostno obravnava glasbena gramatika oz. tehnika, da se premalo goji spoštovanje do klasikov in da se zaradi zgrešene vzgoje odpirajo glasbeni produkciji temne perspektive. Tako ponavlja svoje glavne pripombe na študij kompozicije na ljubljanskem konservatoriju. Potem vzame pod lupo Šivičevo delo zadnjih šestih let in ugotavlja skromno bero (1 godalni kvartet, pesmi za bas in orkester, nekaj klavirskih skladbic, pa nekaj samospevčkov in zborčkov – pa smo na koncu!). Odločno pa je zagotovil, da je za stilno objektivno, umerjeno in resno šolo in zato ne odgovarja na zlobna podtikanja in zasmehovanja na njegov račun v obeh polemičnih spisih.

Šivic se je moral ponovno oglasiti. Zanikal je, da bi bila vprašanja o bodoči glasbeni akademiji škodljiva in nedopustna. Pač pa je očital Prevoršku enostransko in neobjektivno ter krivično pisanje, kar pa spet ni posebej argumentiral. Poudaril je, da se on v glavnem udelejuje kot pedagog in pianist, da pa je ponosen na svoje skladateljsko delo, in da pa imajo »kompetentnejši« od Prevorška o njem drugačno mnenje. Zatrnil je, da zna »v

8 Ibid.

9 Uroš Prevoršek, »Še o kompozicijski šoli v Ljubljani«, *Jutro* 19, št. 70 (25. III. 1938): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-AOJRNSWS>.

10 N. N., »Miselnost umetniške skupine«, *Slovenec* 66, št. 64a (18. III. 1938): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QUE28KTM>.

svojih delih zagovarjati in utemeljiti vsako noto«. ¹¹ Zato kot Osterčev učenec lahko zagovarja v svojih delih vsako noto, čeprav se v glavnem posveča pedagoškemu delu in klavirju. Kljub temu je ponosen, da je njegovo kompozicijsko delo še vedno tolikšno kot delo nekaterih glasbenikov – skladateljev, ki so g. Prevoršku »vodilni«. Zato odklanja Prevorškovo edinstveno sodbo, zavito v kopico »skromnih opazk«. Ni pa dodal nobenega konkretnega primera ter končal, da

le močna osebnost, prežeta z glasbo in pa s tistim nagonom, ki sili vse duševno doživljanje, da se sprosti v tonih, se bo z njo okoristila, če ne bo zavila prekmalu na lastna pota. ¹²

Za uredništvo se je s tem polemika končala, ne da bi prinesla konkretne zaključke. K njej je prislonil svoj piskrček še nepodpisani avtor v dnevniku Slovenec, ki pravi, da

g. Uroš Prevoršek kljub svojim mladim letom samozavestno govori o vodilnih slovenskih komponistih in jih kar našteva: Lajovic, Škerjanc, Ukmar, Lipovšek, Marolt in zraven [doda] še tri pike, pod katerimi je najbrž mislil sebe. ¹³

Pisec pa ogorčen ugotavlja, da je med temi imeni izpustil duhovnike dr. Kimovca, Premrla, Tomca in posebej omenja še Blaža Arničiča, kar je nedopustno in si to lahko dovoli samo »neobjektiven in nepravilčen pisec«.

Briskirati zaslužne umetnike je lahko in prav tako je lahko hvaliti svoj lastni umetniški krog, toda katerih resnično delo bo obveljalo, bomo pa še videli, kar bo menda sedaj mladi g. Uroš Prevoršek na svoja stara leta že še spoznal! ¹⁴

Spet brez konkretnih odgovorov na Prevorškovo pisanje.

Pomembnejša glasbeno teoretska dela je pozneje napisal Škerjanc, nekaj Osterčevih je ostalo le v rokopisu, saj je že leta 1941 umrl. Polemika je vsaj navznoter poglobila razmišljanja o delu bodoče glasbene akademije. So se pa nadaljevala razmišljanja o bodoči akademiji. V začetku aprila leta 1938 je izšel v časopisu Slovenec intervju z ravnateljem konservatorija Julijem Be-

11 Pavel Šivic, »Polemika o kompozicijski šoli v Ljubljani«, *Jutro* 19, št. 74 (30. III. 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UM6Y150C>.

12 Ibid.

13 Anon., »Miselnost umetniške skupine«, 5.

14 Ibid.

tettom, ki je bil tudi član državne komisije za uvedbo višjih umetniških šol v Jugoslaviji. V intervjuju je povedal, da naj bi bodoča akademija nudila

*nadarjenim glasbenikom najvišje znanje, ki ga more nuditi šola ter jih vzgajati v umetniški smeri za samostojno umetniško ustvarjanje bodisi kot komponiste, pevce in instrumentaliste, bila bi šola, ki bi ustrezala nekako praški mojstrski šoli ter bi imela značaj univerze. Na Akademiji se bodo vzgajali tudi bodoči učitelji in profesorji glasbe na naših srednjih šolah.*¹⁵

Tudi v tem času še vedno vplivni skladatelj in pravnik Anton Lajovic se je že pred omenjeno polemiko oglasil v časopisu *Jutro* z razmišljanjem o bodoči akademiji. Poleg strokovnosti je poudarjal tudi etične cilje, ki niso le v skrajni poglobitvi tehničnega in strokovnega znanja, ampak tudi v tem, da »vkreše v pravi plamen zavest o etičnem poslanstvu umetništva«.¹⁶ Ob tem je poudaril posebej kadrovski problem, saj je od tega odvisno, kako

*se bo uživotvorila v Ljubljani naša visoka šola za glasbo. Od onih naših mož, ki bodo zasedli prva mesta na tej visoki šoli, bo odvisna v znatni, če ne celo v odločilni meri vsa nadaljnja usoda tega našega zavoda, a še bolj naraščaja, ki bo izšel iz njega.*¹⁷

Obenem pa Lajovic ni povedal, s kako siromašnimi sredstvi je životaril ljubljanski konservatorij v primeri z zagrebškim ali beograjskim. Marijan Lipovšek je v članku o Slovenski glasbeni akademiji¹⁸ načel tudi to vprašanje in se vprašal, zakaj je Glasbena matica iz neznanih razlogov molčala in ni dala vedeti, ali kdo v Beogradu posreduje, zaradi česar so ustanovili društvo »Glasbena akademija«, ki je hotelo z raznimi političnimi in nepolitičnimi zvezami doseči v Beogradu zakonsko utemeljitev popolne glasbene akademije z istimi pravicami, kakor jih ima Beograd. Končno se je zgani- la tudi Glasbena matica in dosegla, da se je uredba za beograjsko akademijo pripravila tudi za zagrebško in ljubljansko.

Kakšna pa je bila kadrovska slika novo ustanovljene Glasbene akademije, ustanovljene z uredbo o ustanovitvi Glasbene akademije v Ljubljani

15 »Pred ustanovitvijo Glasbene akademije v Ljubljani«, *Slovenec* 66, št. 77a (3. IV. 1938): 9, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OCRFTVAX>.

16 Anton Lajovic, »Visoka šola za glasbo v Ljubljani«, *Jutro* 19, št. 40 (17. II. 1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SoYIEFUR>.

17 Ibid.

18 Marijan Lipovšek, »Slovenska glasbena akademija«, *Ljubljanski Zvon* 58, št. 1–2 (1938): 66–69, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-3oPSo5V9>.

v rangu fakultetnih ustanov s potrjenima oddelkoma na srednji in visoki stopnji izobraževanja? Predvsem so se v ozadju bile umazane bitke za profesorske položaje na novi akademiji. Na koncu je le zmagala razumna odločitev. Prvi rektor je postal mednarodno uveljavljeni in priznani pianist in pedagog Anton Trost, ki ga je leta 1942 zamenjal Julij Betetto. Prvi redno zaposleni profesorji so bili mednarodno uveljavljeni basist Julij Betetto, skladatelj in organist ter duhovnik Stanko Premrl in pianist Anton Trost. Honorarno pa so poučevali pianista Marijan Lipovšek in Pavel Šivic, violonist Karlo Rupel in drugi. Skupaj je poučevalo 20 profesorjev. Administrativni direktor je bil Karel Mahkota, za njim Adolf Gröbming. Študij se je odvijal na 8 oddelkih: za kompozicijo in dirigiranje, za koncertno in operno petje, za klavir, za violino, za violončelo, za orgle za dramsko in operno umetnost ter za glasbene pedagoške. Akademija je delovala tudi med vojno, po njej pa se je preimenovala v Akademijo za glasbo. S tem pa se začena že nova zgodba.

Bibliografija

- Anon. »Miselnost umetniške skupine«. *Slovenec* 66, št. 64a (18. III. 1938): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-QUE28KTM>.
- Bravničar, Matija. *Spomini in srečanja*, ur. Dejan Bravničar. Ljubljana: Forma 7, 2011.
- Gombač, Marija. »Ptice bom poslušal«. *Dnevnik*, 8. IV. 1995, 19.
- Lajovic, Anton. »Visoka šola za glasbo v Ljubljani«. *Jutro* 19, št. 40 (17. II. 1938): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SoYIEFUR>.
- Lipovšek, Marijan. »Slovenska glasbena akademija«. *Ljubljanski Zvon* 58, št. 1–2 (1938): 66–69. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-30PS05V9>.
- »Pred ustanovitvijo Glasbene akademije v Ljubljani«. *Slovenec* 66, št. 77a (3. IV. 1938): 9. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-OCRFTVAX>.
- Prevoršek, Uroš. »Kompozicijska šola na bodoči glasbeni akademiji«. *Jutro* 19, št. 63 (16. III. 1938): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-FTJAAT6J>.
- Prevoršek, Uroš. »Še o kompozicijski šoli v Ljubljani«. *Jutro* 19, št. 70 (25. III. 1938): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-AOJRNSWS>.
- Šivic, Pavel. »K vprašanju kompozicijske šole«. *Jutro* 19, št. 66 (19. III. 1938): 15. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-4BG4Yo5Y>.
- Šivic, Pavel. »Polemika o kompozicijski šoli v Ljubljani«. *Jutro* 19, št. 7(30. III. 1938): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-UM6Y15oC>.



Proces ustanavljanja in prva leta delovanja Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)*

Darja Koter
Univerza v Ljubljani
University of Ljubljana

Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani leta 1939 je plod dolgotrajnih prizadevanj vodilnih mož Glasbene matice in Državnega konservatorija, ki so jih odločilno podprli nekateri vidnejši slovenski politiki ter rektorati glasbenih akademij v Zagrebu in Beogradu. Proces ustanavljanja so upočasnjevale močne politične in unitaristične ovire centralistične vlade Aleksandra I. Karađorđevića in njegovega naslednika kneza Pavla Karađorđevića, ki je v 30. letih blokirala avtonomnost posameznih narodov in posledično nastajanje visokošolskih umetniških šol izven Beograda. Vladni interesi so zaradi občutljivega političnega ozadja dovoljevali le podporo glasbeni akademiji v Zagrebu, medtem ko so zahteve Slovencev po vsestransko enakopravnem položaju znotraj monarhije in avtonomiji slovenske kulture vztrajno zavračali.¹

Prve pobude, ki so vodile k visokošolski glasbeni ustanovi na slovenski nacionalni ravni, segajo v leto 1872, ko je nastala ljubljanska Glasbena matica, katere upravni odbor se je zavedal pomena glasbenega izobraževanja na najvišji možni stopnji ter bil pripravljen prevzeti odgovornost njegovega razvoja. Sledila so dolgoletna dogovarjanja, pospremljena z družbeno-političnimi trenji znotraj društva, pa tudi na mestni, deželni in državni ravni nek-

* Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

1 Jurij Perovšek, »Sloenci in Jugoslavija v tridesetih letih«, v *Slovenska trideseta leta*, ur. Peter Vodopivec in Joža Mahnič (Ljubljana: Slovenska matica, 1997), 18–32; Primož Kuret, »Slovenska glasba v tridesetih letih«, v *Slovenska trideseta leta*, 220–228.

danje avstrijske monarhije. Prizadevanja vztrajnih matičarjev so se navzlic različnim preprekam uresničevala, in sicer v novonastali slovanski državi po letu 1919, ko je Matica dosegla odlok o ustanovitvi t. im. Prvega jugoslovanskega konservatorija za glasbo in igralsko umetnost (dalje Konservatorij),² ki je obsegal nižjo, srednjo in višjo stopnjo in imel status zasebne šole. V tem primeru višja stopnja ni pomenila izenačitve z znanimi evropskimi konservatoriji, temveč najvišjo stopnjo srednje šole, s čimer so najverjetneje poudarjali večstopenjsko raven izobraževanja. Glasbenim predmetom je bilo pridruženo poučevanje v temeljnih veččinah dramske umetnosti, ki v tistem času še ni imela lastne izobraževalne ustanove. Skupno izobraževanje v glasbenih, glasbeno-gledaliških in igralskih poklicih je bilo marsikje običajno. Uvedbo operne, dramske in orkestralne šole znotraj Konservatorija je duhovno in materialno podprl Slovenski gledališki konzorcij, sestavljen iz zastopnikov vseh političnih strank. Članstvo konzorcija se je zavzemalo za obnovitev Opere, katere dejavnost je med prvo svetovno vojno zamrla, in se zavedalo velikega pomanjkanja strokovnega kadra. Vodja konzorcija Fran Govekar je še pred koncem vojne dobil nalogo poiskati pevce, baletne plesalce, scenografe, režiserje in druge gledališke profile, da bi lahko sestavili ansambel in začeli z delom. Obrnil se je na češke ustanove, kjer je posameznike osebno novačil in bil pri tem uspešen. Za gledališki orkester, prav tako močno zdesetkan, sta Govekar in dirigent Friderik Rukavina novačila kar po ljubljanskih ulicah in lokalih, kjer so se zadrževali vračajoči se vojaki. Med njimi sta prepoznavala glasbenike in jih vabila, da ostanejo v Ljubljani. Tudi ta nenavadna pot do kadrov je bila uspešna.³ Sistematično izobraževanje znotraj novoustanovljenega Konservatorija naj bi pomanjkanje umetniških poklicev omililo in v naslednjih letih povsem zadostilo domačim potrebam. Glasbeno-gledališke poklice so zapolnjeva-

- 2 Poverjeništvu za uk in bogočastje je 5. 1. 1920 izdalo odlok št. 6453, s čimer je Prvi jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost dobil pravico javnosti. Pouk se je začel že jeseni leta 1919. Prim. Simona Ilovar, »*Delo glasbenega konservatorija v obdobju med obema vojnama (1919–1939)*« (dipl., Univerza v Ljubljani, 1992), 12. Na vprašanje, zakaj se je ustanova imenovala »prvi« jugoslovanski konservatorij, iz znanih virov ni bilo mogoče odgovoriti, čeprav je znano, da je bil zagrebški starejši in je nastal vsaj leta 1916.
- 3 Darja Koter, »Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine (1918–1925)«, v *Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti*, ur. Jernej Weiss (Koper, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2017), 343–348.

li migracijski in emigracijski tokovi od vzhoda, pretežno iz nekdanje carske Rusije.⁴

O velikem zagonu ljubljanskih matičarjev in njihovih somišljenikov je Vilko Ukmar z naklonjenostjo zapisal:

Po prvi svetovni vojni so se v novih, svobodnemu življenju in delu naklonjenih razmerah s pomnoženim zanosom predramile zopet vse snujoče sile. Zadržani vrecel plodnih nagibov se je razlil po vsej deželi, ostal obilno zgoščen v prestolnici in povsod uresničeval voljo za vsestranski podvig glasbenega življenja ter njega samobitni izraz.⁵

Čeprav fakultetna raven ni bila dosežena, je že stopnja konservatorija pomenila velik napredek v sistematični vzgoji glasbenih in gledaliških talentov. Izobraževali so pevce, igralce, komponiste, instrumentaliste in glasbene pedagoge, v učnih programih pa so se zgledovali po tedaj vodilnih konservatorijih, kot sta bila praški in dunajski, kjer je študirala večina tedanjih profesorjev slovenskega Konservatorija. Raven izobraževanja je bila na dovolj visoki stopnji, da je dvigovala ljubiteljstvo, pospeševala rast poklicnih glasbenikov in gledališnikov, najbolj nadarjenim pa omogočala študij na kateri izmed evropskih ustanov. Kljub neizmerni volji upravnega odbora Matice in učnega osebja je Konservatorij deloval v skrajnih mejah zmogljivosti, saj je od države prejemal minimalno denarno podporo. To je bilo eno prvih velikih razočaranj nad oblastjo v Beogradu, ki je obljubljala enakopravnost narodov, z leti pa vodila vse bolj centralistično politiko, v kateri ni bilo prostora za želje in potrebe kraljevini pridruženih narodov. Ljubljanski Konservatorij je predvsem po zaslugi predsednika Matice dr. Vladimirja Ravniharja, člana Narodne radikalne stranke, zmožgel premagovati glavne ovire in obstati ter v letu 1926 doseči podržavljenje. Spremembe so prinesle zajetnejšo denarno pomoč, sprožile reorganizacijo šole, predmetnikov, učnih načrtov in ne nazadnje preimenovanje v Državni konservatorij. Ustanova je imela tri stopnje izobraževanja. Nižja je v obsegu od enega do štirih let pripravljala na srednjo stopnjo, na njej pa so v šestih letnikih poučevali solopetje, orkestrske instrumente in orgle ter šte-

4 Darja Koter, »Vplivi ruske emigracije na delovanje ljubljanske Opere med obema vojnama«, *Rusi v Sloveniji: surova stvarnost in navdihujoča kultura*, *Monitorish XVI-II/1* (2016): 47–68.

5 Vilko Ukmar, »Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938«, v *Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije* (Ljubljana, Založba Jubilej, 1939), 290.

vilne dopolnilne predmete, kot so glasbena teorija, kompozicija, nauk o instrumentih, komorne vaje, zgodovina glasbe, zborovska in operna šola itd. Tretja stopnja se je imenovala visoka šola, ki je v okviru srednje stopnje v štirih ali petih letnikih vseh temeljnih smeri nadaljevala izobraževanje.⁶ Po zaključenem šolanju v največjem možnem obsegu se je bilo mogoče vpisati na študij v tujino, na t. im. mojstrske šole konservatorijev ali na akademije in večina nadobudnih se je odločila za Dunaj ali Prago.⁷ V šolskem letu 1926/27 se je Državni konservatorij dokončno ločil od Matice. Le-ta je odtlej vodila glasbeno šolo na nižji stopnji in pripravljala kandidate za Konservatorij, vendar sta bili ustanovi še naprej povezani; imeli sta skupne učitelje in ravnateljstvo ter prostore na Vegovi 5 in Gosposki 8. Do leta 1934 ju je vodil ravnatelj Matej Hubad, takrat že starosta slovenske glasbe, po njegovi upokojitvi pa mednarodno priznani operni solist in pedagog Julij Betetto.⁸ Obe stavbi sta do danes tesno povezani z glasbenim šolstvom. Hišo na Vegovi so leta 1932 ob 60-letnici Matice prenovili po načrtih arhitekta Jožefa Plečnika. Od takrat so na fasadi medaljoni slovenskih skladateljev, v aleji pred stavbo pa stebri z doprskimi kipi najvidnejših glasbenih mož starejše dobe.

Državni konservatorij sodi v čas t. im. Vidovdanske ustave, ki je uzakonila unitarizem in centralizem,⁹ nato pa je bila že leta 1929 uzakonjena t. im. oktroirana ustava kralja Aleksandra I. Karađorđevića, ki je v primerjavi s prejšnjo še ostreje omejevala nacionalne svoboščine, obšla pravico do narodne samobitnosti in uveljavila enotni jugoslovanski narod. Za večino narodnih skupnosti monarhije je bil to hud udarec. Tako so bila trideseta leta zaznamovana s posledicami šestojanuarske diktature, ki je zaustavila

6 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 160–161.

7 Potrebno je poudariti, da je termin »visoka šola« v današnjem času večkrat napačno razumljen oziroma interpretiran. Ljubljanski Državni konservatorij je dejansko obsegal nižjo in srednjo stopnjo, ki pa je imela dve ravni. Po zaključeni t. im. visoki stopnji je bila dana možnost poklicnega delovanja v osnovnih, meščanskih in srednjih šolah, orkestrih in gledališčih, diploma konservatorija pa je omogočala tudi nadaljevanje študija na mojstrskih šolah konservatorijev, kar je bila dejansko višja stopnja izobraževanja.

8 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 22–30; Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015), 163–176.

9 Uradni list Deželne vlade za Slovenijo, št. 87, 27. 7. 1921, čl. 16; povzeto po Ana Klopčič, »Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)« (dipl., Univerza v Ljubljani, 2010), 14.

avtonomno uveljavljanje slovenskih kulturnikov.¹⁰ Politična trenja so razdvajala tudi stranke Dravske banovine. Slovenski člani najmočnejše liberalno usmerjene Jugoslovanske nacionalne stranke (JNS) so zagovarjali udejanjanje političnega manifesta šestojanuarske ustave in s tem državni unitarizem, v čemer so videli edino možnost svojega obstoja in uveljavitve, medtem ko se je Slovenska ljudska stranka (SLS) z dr. Antonom Koroščem na čelu v svojem programu s konca leta 1932 zavzemala za federativno državo in slovensko avtonomijo na najširši možni ravni.¹¹ Strankarska trenja znotraj domačih okvirjev so se poglobljala in vodila v svojevrstno agonijo, ki je vplivala tudi na ustanovitev Glasbene akademije, in jo vztrajno podaljševala. Korespondence med glavnimi akterji obeh političnih strani namreč kažejo, da je proces nastajanja akademije spremljalo živahno in spletkarsko zakulisno dogajanje, ki se je bolj kot na vprašanja ustanovnih aktov, ureditve prostorov, denarne podpore in pripravo učnih programov, osredotočalo na kadrovske zasedbe po načelu osebnih in političnih interesov. Le-ti so bili za večino vpletenih prioriteta, še posebej, ker je bilo profesorskih delovnih mest izjemno malo, apetitov po njih pa veliko.¹²

Medtem ko je Univerza v Ljubljani leta 1930 dobila ustrezno zakonodajo, so vzporedno s trenji med slovenskimi intelektualci in beograjskimi političnimi veljaki tekla prizadevanja za ustanovitev Akademije znanosti in umetnosti in urejanje statusa visokošolskih umetniških šol. Prva je začela delovati avgusta leta 1938, politično obarvani dogovori in osebna lobiranja za Glasbeno akademijo pa so potekali še eno leto. Slovenci so svoje dejavnosti stopnjevali od leta 1935, ko je v vlado vstopila stranka SLS, vodenje Dravske banovine pa je bilo zaupano njenemu članu, cenjenemu pravniku in katoliško usmerjenemu politiku dr. Marku Natlačenu (1886–1942), od katerega si je slovenska javnost veliko obetala. Prizadeval si je za izboljšanje gospodarstva, prenovo kmetijstva in podporo slovenski kulturi, a se je izkazalo, da so bila pričakovanja prevelika, saj številnih namer ali obljub ni zmožal ali znal uresničiti.¹³ Natlačen je bil tesen sodelavec najvplivnejšega

10 Jurij Perovšek, »Slovenci in Jugoslavija v tridesetih letih«, 18–20.

11 Ibid., 21–23.

12 Željko Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, *Prispevki za novejšo zgodovino* LII/2 (2012): 113–125.

13 Dr. Marko Natlačen, pravnik, politik in vodja Dravske banovine, je bil pomemben člen Slovenske ljudske stranke, zato je bilo ob njegovi izvolitvi upravičeno pričakovati večjo denarno državno podporo banovini in posledično slovenski kulturi. Prim. Anon., »Dr. Marko Natlačen – naš novi ban«, *Slovenec* 58, št. 209a (1935): 1, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M3YMYKWC>; Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, 116. Natlačen je bil do začetka druge svetovne vojne pri-

slovenskega politika dr. Antona Korošca (1872–1940), od leta 1935 ministra za notranje zadeve in v letu 1940 nekaj mesecev ministra za prosveto. Korošcev vpliv je v boju za Glasbeno akademijo neprecenljiv, tako kot njegova prizadevanja za kulturno in politično samostojnost Slovenije znotraj federalne skupnosti.¹⁴ Med pomembnimi politikami, ki so bili soudeleženi v procesu ustanavljanja Glasbene akademije v Ljubljani, sta bila tudi Miha Krek (1897–1969) kot drugi človek stranke SLS, od leta 1935 minister brez listnice, po Koroščevi smrti pa minister za prosveto,¹⁵ ter Franc Snoj (1902–1962), od leta 1938 minister brez listnice v treh vladah.¹⁶ Ob tem je vredno opozoriti na misel dr. Vladimirja Ravniharja, po prepričanju liberalca, ki se nanaša na ostre politične spletke slovenskih liberalnih in katoliških strank, o čemer pravi:

*Prav nič ni bilo potrebno, da smo se v novi državi šli liberalce in klerikalce. [...] Saj so čakali svoje rešitve povsem novi problemi, ki so zanimali vse Slovence brez razlike njihovih strankarskih odtenkov, ki bi nam ob pravilni rešitvi zagotovili udobno, brezskrbno nacionalno življenje.*¹⁷

Kljub zapleteni politični situaciji in slabih gospodarskih razmerah so ljubljanski kulturniki verjeli v uspeh, posebno od leta 1937, ko je bila v pripravi enotna državna uredba za glasbene akademije. V tem času se je končal postopek ustanavljanja državne glasbene akademije v Beogradu s statusom visoke šole s pridruženo srednjo stopnjo (ustanovljena marca 1937¹⁸), kar je Ljubljano in Zagreb navdalo z optimizmom, vendar pot do uresničitve njunih prizadevanj ni bila lahka. Maja tega leta je prišlo do spodbude, da se predsednik Glasbene matice dr. Vladimir Ravnihar in ravnatelj Dr-

ljubljen politik, nato pa je storil nekaj nerazumljivih korakov, s katerimi je dobil neizbrisljiv pečat kolaboranta, kar je povzročilo njegovo nasilno smrt. O njegovem življenju glej monografijo: Zdenko Čepič, ur., *Marko Natlačen (1886–1942) v zgodovinskem dogajanju* (Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2012).

- 14 Janko Prunk, »Politični profil in delo dr. Antona Korošca v prvi Jugoslaviji«, *Prispevki za novejšo zgodovino* XXXI (1991): 35–53.
- 15 Anon., »Dr. Miha Krek, novi minister za prosveto«, *Učiteljski tovariš* 81, št. 4 (1941): 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CLTT3SFG>.
- 16 Andrej Hudomalj, »Ministrovanje ministra Franca Snoja«, *Arhivi* 27, št. 1 (2004): 121–130.
- 17 Janez Cvirn, Vasilij Melik in Dušan Nečak, ur., *Mojega življenja pot. Spomini dr. Vladimirja Ravniharja* (Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1997), 267.
- 18 Sonja Marinković, »Muzička akademija u Beogradu«, www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=605.0:wap2.

žavnega konservatorija Julij Betetto vključita v pripravo besedila zakona o umetniških šolah. Ta sicer optimistični proces pa so spremljale neprestane spremembe financiranja Konservatorija, ki so vplivale na sramotno nizke prejemke profesorskega zbora. Temu je ravnatelj Betetto sicer ostro nasprotoval in pisno protestiral, vendar neuspešno.¹⁹ V podporo gibanju, ki so ga vodili predstavniki Državnega konservatorija in društva Glasbena matica, je bila na začetku leta 1937 ustanovljena civilna iniciativa v obliki »Društva Glasbena akademija«, v katerega so bili včlanjeni vplivni posamezniki, vodil pa ga je dr. Josip Tavčar. O delovanju društva ni veliko podatkov, med njegove temeljne naloge pa štejemo osveščanje javnosti o pomenu izobraževanja nadarjenih mladih glasbenikov in o tem, da je vršilo pritisk na vplivne posameznike in politične strukture ter tako pospešilo ustanovitev akademije.²⁰ O tem, zakaj se je ob tako vplivnih članih Matice v proces vključila še civilna iniciativa, ni podatkov. Zdi se, da nekatere sredine z rezultati prizadevanj Matice in Konservatorija niso bile najbolj zadovoljne. Društvo je skladno s svojimi nameni v decembru leta 1936 pod imenom »Pripravljalni odbor Društva prijateljev glasbenega naraščaja in Glasbena matica« priredilo koncert Ljubljanskega godalnega kvarteta ter tako obelodanilo skorajšnjo ustanovitev in svoje cilje.²¹ Po ustanovitvi društva je bilo v letih 1937 in 1938 več koncertnih večerov, na katerih so nastopili cenjeni domači in tuji umetniki, ki naj bi predstavljali akademsko poustvarjalno raven. Izpostavljamo koncerte klavirskega Tria gdč. Brandl (violina Fanika Brandl, čelo Beatrice Reichert, klavir Magda Rusy²²), Ljubljanskega kvarteta (1. violina Leon Pfeifer, 2. violina Fran Stanič, viola Vinko Šušteršič, violončelo Gustav Müller²³) ter opernega pevca Jožeta Gostiča²⁴ in takrat slavnega češkega violinista Karla von Baltza, oba ob klavirski spremljavi Marijana Lipovška.²⁵ Vse prireditve so se zvrstile v takrat novi dvorani Serafinskega ko-

19 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem* II, 105.

20 F. Z., »Zakaj še nimamo Glasbene akademije?«, *Jutro* 20, št. 176 (1939): 7; prim. tudi *Izvestje Glasbene akademije v Ljubljani*, 1939/40, 9.

21 *Koncert Ljubljanskega godalnega kvarteta*. 18. 12. 1936, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-WIVNS4YL>.

22 *Spored koncerta tria gdč. Brandlove*. Društvo glasbena akademija, 26. 02. 1937, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-I9GVX7X>.

23 *Koncert Ljubljanskega kvarteta*. Društvo glasbena akademija, 05. 11. 1937, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-6RLHCVF5>.

24 *Spored koncerta Jožeta Gostiča in Marijana Lipovška*. Društvo glasbena akademija, 22. 03. 1937, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YYB4LRZN>.

25 *Koncertni list Društva Glasbena akademija*, <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TPTSADF44cdd7bd-6402-4780-be51-871d298caaca/PDF>. Avstrijski violinist Karl von Baltz (1898–1987) je bil med obema vojnama koncertni mojster graške

legija pri frančiškanski cerkvi v Ljubljani. Društvo se je izkazalo za vplivno in obetajoče, saj je k sodelovanju pritegnilo številne intelektualce in politike najvišjega kova, kot so bili Anton Korošec, dr. Marko Natlačen in Miha Krek. Svojo vizijo je potrdilo, ko se je v pričakovanju podpore povežalo s predstavniki Muzičke akademije v Zagrebu, ki takrat še ni imela statusa visoke šole na ravni fakultet univerze.²⁶

V prelomnem letu 1937 se je med predstavniki ljubljanskega Državnega konservatorija in društva Glasbena matica začela resna razprava o Glasbeni akademiji.²⁷ Videti je, da so ta dogovarjanja odmevala in na državni ravni spodbudila pomemben amandma v obliki »uredbe z zakonsko močjo, ki bo obsegala organizacijo, ureditev in vse odnose v umetniških šolah v vsej Kraljevini Jugoslaviji.«²⁸ S tem se je začel proces, ki naj bi uravnotežil pravico do izobraževanja na umetniških področjih, ljubljanski Glasbeni akademiji pa prinesel status, kakršnega so v okviru Univerze v Ljubljani imele filozofska, pravna, medicinska, tehnična in teološka fakulteta. Glavna težava je bila v tem, da beograjska oblast ni skrbelo za uravnoteženo financiranje primerljivih ustanov. Na velika razhajanja v denarni podpori glasbenim ustanovam v Beogradu, Zagrebu in Ljubljani je leta 1938 kritično opozoril Marijan Lipovšek v prispevku v *Ljubljanskem zvonu*, kjer je zapisal, da je »proračun našega konservatorija je naravnost beraški« ter izpostavil plače učiteljev, ki naj bi bile manjše kakor na osnovnošolski ravni ter to, da ustanova nima lastnih klavirjev in ne drugih učnih sredstev, medtem ko je Glasbena akademija v Beogradu dobila novo poslopje s povsem novo opremo in kar enajst klavirjev največjih izdelovalcev. Lipovšek dodaja, da je zagrebška ustanova sicer na slabšem kot zgoraj omenjena, vendar tudi tam slušatelji ne plačujejo šolnine, kot je to nujno v Ljubljani.²⁹ O procesu nastajanja uredbe o visokih glasbenih šolah je bila slovenska javnost redno obveščena v dnevnem tisku. Tako je uredništvo *Jutra* na začetku februarja leta 1938 povzelo poročilo dr. Ravniharja, podano na seji odbora Matice, ki pravi, da

opere, koncertni mojster in solist Dunajskega simfoničnega orkestra, ob tem pa je imel uspešno solistično in pedagoško kariero. Bil je vnet pristaš antropozofa Rudolfa Steinerja. Glej: »Karl von Baltz«, Forschungsstelle Kulturimpuls – Biographien, <http://biographien.kulturimpuls.org/detail.php?id=30>.

26 *Izvestje Glasbene akademije v Ljubljani*, 1939/40, 10.

27 NUK, glasbeni oddelek, fond Glasbena matica, Zapisniki odbora, Sejni zapisniki odbora GM. Prim tudi Klopčič, »Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)«, 41.

28 *Izvestje Glasbene akademije v Ljubljani*, 1939/40, 10.

29 Marijan Lipovšek, »Slovenska glasbena akademija«, *Ljubljanski zvon* 58, št. 1 (1938): 66–67.

je bilo besedilo za ustrežno zakonodajo s strani društva pripravljeno in odposlano v Beograd že leta 1929, vendar nanj ni bilo odziva. Nadalje izpostavi aktualna prizadevanja za Glasbeno akademijo na visoki stopnji s pridruženno srednjo šolo ter velik trud, da bi uspeli ohraniti šolo Glasbene matice, ki naj bi imela pomembno pripravljalno vlogo za glasbeni študij. Iz poročila veje skrb za kulturni razvoj slovenskega naroda, ki bi bil po Ravniharjevem mnenju mogoč zgolj ob podpori visoko izobražene mladine, o čemer pravi:

Samo s tega višjega etičnega stališča je posebna glasbena visoka šola opravičljiva in njen 'raison d'être' bo podan, če se bosta njeno vsakokratno vodstvo in profesorski zbor zavedala tega kulturnega poslanstva.³⁰

Ob tej priliki je obelodanil, da je slovenska stran dosegla kompromis o številu in habilitacijskem rangu zaposlenih. Kot pravi, naj bi bili imenovani štirje redni in trije izredni profesorji ter trije docenti za visoko stopnjo izobraževanja, medtem ko je bilo za srednjo stopnjo dogovorjenih sedem profesorskih mest. Ustanovo bi vodil administrativni direktor, knjižnico z arhivom pa arhivar.³¹ O pomenu kvalitete kadrov je javno razmišljal Anton Lajovic, ki je opozoril:

Zgodovinski trenutek nam nalaga, da izbiramo po najboljši vesti može ne samo solidnega in brezhibnega znanja, temveč može, ki nam po svoji moralni in etični višini jamčijo za svetlo bodočnost naše bodoče visoke šole za glasbo in iz nje izhajajočih bodočih glasbenikov.³²

Ker so bili koraki proti cilju izjemno majhni, je bila širša slovenska javnost vse bolj nestrpna, tako da je na začetku leta 1939 prihajalo do vpijočih zahtev, kot jo je objavil časnik *Slovenec*: »Poklicani, prosimo vas: storite vse, kar vam je mogoče, da nam zagotovite glasbeno akademijo! Še je čas – kmalu bo prepozno!«³³

Večji premik je zaznati z nastopom prosvetnega ministra Stevana Čiriča, in sicer po odstopu predsednika vlade dr. Milana Marka Stojadino-

30 Anon., »Akcija za Glasbeno akademijo v Ljubljani«, *Jutro* 19, št. 34 (1938): 5, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-V82R9ZFC>.

31 Ibid.

32 Anton Lajovic, »Visoka šola za glasbo v Ljubljani«, *Jutro* 19, št. 40 (1938): 7, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SoYIEFUR>.

33 Anon., »Še o glasbeni akademiji v Ljubljani«, *Slovenec* 67, št. 42a (1939): 9.

viča in njegovih ministrov februarja leta 1939.³⁴ V tem času je bila na banski upravi v Ljubljani sprejeta resolucija, ki jo je predložil France Marolt in obsega predlog o ustanovitvi umetnostne in glasbene akademije, sprejem zakona o muzejih in povišanje zneska za ljudsko prosveto. Vse to pa naj bi bila zgolj gesta v boju za zasluge ob ustanavljanju Glasbene akademije, v katerega so bili vključeni slovenski člani Jugoslovanske radikalne stranke, Anton in Janko Ravnik kot profesorja Državnega konservatorija, društvo Glasbene matice z Antonom Lajovcem in dr. Ravniharjem, ravnatelj Konservatorija Julij Betetto in še kdo. Jezikoslovec Fran Ramovš je o teh peripetijah hudomušno zapisal, da je šlo za »razkazovanje pavjega perja«. ³⁵ Če smo zelo pozorni na odtenke v objavah, se zdi, da je postal boj za zasluge in profesorske stolčke zares pretiran. Sredi leta 1939 je bila zakonodaja za ustanovitev visokih šol ustrezno pripravljena, sredstva pa zagotovljena, vendar do uresničitve še ni prišlo, domnevno zaradi nesoglasij slovenskih akterjev pri izboru kadrov. Predlogi za profesorje, ki so jih pripravili banska uprava, društvu Glasbena akademija in Glasbena matica ter ravnateljstvo Državnega konservatorija, naj bi se precej razhajali.³⁶ Izjave v medijih so podprte s korespondencami in drugimi dokumenti, ki jih hranijo slovenski arhivi.³⁷ Marko Bajuk (1882–1961), vplivni gimnazijski profesor, ravnatelj, zborovodja, skladatelj in šolski inšpektor, je v pismu ministru Francu Snoju junija leta 1939 zapisal, da je za novi zavod potrebno izbrati nova imena in ne tedanjih profesorjev konservatorija, o katerih ni imel najboljšega mnenja.³⁸ Profesor na Konservatoriju Lucijan Marija Škerjanc, na primer, je bil prepričan, da bo med izbranimi rednimi profesorji, kar pa se ni zgodilo, zato je bil nad mestom učitelja na srednji stopnji precej razočaran, kar je tudi javno izrazil.³⁹

Ob ostrem kadrovskem lobiranju je bila 9. avgusta 1939 podpisana in izdana Uredba o umetniških šolah, med katere so bile uvrščene ustanove za likovno in uporabno umetnost, umetniške obrtne šole in šole za glasbe-

34 Jože Lavrič, France Stele in Josip Mal, ur., *Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije* (Ljubljana, Založba Jubilej, 1939), 107.

35 Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, 118–119.

36 F. Z., »Zakaj še nimamo Glasbene akademije?«, 7.

37 Za razumevanje te problematike so ključni dokumenti v Arhivu RS, na katere je prvi opozoril Željko Oset v že omenjenem prispevku »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, objavljenem v publikaciji *Prispevki za novejšo zgodovino* LII (2012).

38 Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, 114.

39 Ibid.

no in gledališko umetnost, razdeljene na visoke, srednje in nižje.⁴⁰ Najvišjo stopnjo in status fakultete je poleg beograjske in zagrebške dobila tudi Glasbena akademija v Ljubljani s pridruženo srednjo šolo. To je pomenilo, da se Državni konservatorij ukine, njegova t. im. visoka stopnja se nadgradi v Glasbeno akademijo, srednja pa se priključi akademiji kot samostojna enota. Pomemben del uredbe je bilo zagotovilo, da bo ustanove podpiral državni proračun, vendar so bile možne tudi šolnine. Pri nalogah Glasbene akademije je zapisano, da mora: »graditi in ustvarjati glasbeno in gledališko kulturo ter jo razviti do najvišje stopnje umetniškega ustvarjanja« ter »pripripravi kader moči za poučevanje glasbe«.⁴¹

Za akademsko stopnjo je bilo določenih več oddelkov: 1. kompozicija in dirigiranje, 2. koncertno in operno petje, 3. klavir, 4. violina, 5. violončelo, 6. orgle, 7. gledališka umetnost (dramska in operna) ter 8. oddelek za profesorje glasbe. Poučevanje pihal in trobil je bilo samo na srednji stopnji. Dijaki nekdanjega Državnega konservatorija so lahko nadaljevali šolanje na srednji ali visoki stopnji, odvisno od doseženega znanja in sprejemnega izpita. Za vodenje ustanove so bili odgovorni rektor, administrativni ravnatelj in profesorski svet, sestavljen iz vseh rednih in izrednih profesorjev, administrativnega ravnatelja in docentov. Po uredbi sodeč, je bilo za imenovanje v rednega profesorje potrebno imeti zaključeno srednjo glasbeno šolo in akademijo, izkazati uspešno umetniško in pedagoško delovanje ter imeti najmanj 15 let državne službe. Šolsko leto je trajalo od 1. 10. do 30. 9.⁴² Pri organizaciji šole so se zgledovali po nemških in čeških vzorih, kot sta bila konservatorija v Frankfurtu in Pragi ter glasbena akademija v Münchnu.⁴³ Omenjena uredba je omogočila vzpostavitev prve visoke šole za glasbo v slovenskem prostoru, ki naj bi služila potrebam na umetniškem in pedagoškem področju. Učne programe in načrte so pripravljali posamezni profesorji po meri različnih evropskih ustanov in skladno s trendi, ki so jih poznali.⁴⁴ Zdi se, da je bil temeljni ustroj ustanove primerljiv z jugoslovanskim in širšim evropskim prostorom. Zaradi pomanjkanja določenih kadrov nekaterih predmetov in smeri študija ni bilo mogoče izvajati. Najbolj

40 Uredba, ki jo je izdal minister za prosveto Stevan Čirič, je bila objavljena v *Službenih novinah Kraljevine Jugoslavije*, št. 179-LX, l. 21, 9. 8. 1939. Povzeto po Klopčič, *Ustanovitve in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani*, 53.

41 Anon., »Uredba o umetniških šolah«, *Slovenec* 67, št. 181a (1939): 2.

42 Ibid.

43 NUK, Glasbena zbirka, fond Akademija za glasbo, Statuti in uredbe tujih akademij.

44 Tak primer je Julij Betetto. Glej Tina Bohak, *Julij Betetto (1885–1963), nestor opernih in koncertnih pevcev* (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015), 83–84.

pereče je bilo področje pihal in trobil, ki so jih poučevali zgolj na srednji stopnji, saj za visoko ni bilo niti primernih kandidatov niti profesorskega kadra. Izobraževanje teh instrumentov je bilo med vsemi najbolj pomanjkljivo od začetkov glasbenega šolstva na Slovenskem, torej od zgodnjega 19. stoletja naprej.⁴⁵

Zgodovinar Željko Oset razkriva zelo povedno korespondenco med akterji politično obarvanega spopada za delovna mesta, iz katerega je razvidno, da so bili na eni strani pripadniki Matice, ki je veljala za liberalno usmerjeno društvo. Predstavljali so jo ravnatelj šole Julij Betetto, predsednik društva dr. Vladimir Ravnihar, tajnik Karel Mahkota in Anton Lajovic. Na nasprotni strani so bili pripadniki Slovenske ljudske stranke, prosvetni inšpektor Marko Bajuk, ban Marko Natlačén ter ministra brez listnice Franc Snoj in Miha Krek.⁴⁶ Janko in Anton Ravnik ter Bajuk, usklajeni z banom Natlačénom, so za redne profesorje predlagali Julija Betetta ter oba Ravnika, za izredna profesorja pa violinista Jana Šlaisa in muzikologa Vilka Ukmarja.⁴⁷ V zakulisju se je bil hud boj, v katerem so izgubili tisti, ki niso imeli visoke izobrazbe ali zadostne oziroma prave politične podpore.⁴⁸ Izkazalo se je, da je bil v prizadevanjih najuspešnejši Julij Betetto, ki je premagal politično močnejšo četverico SLS, ministra Snoja in Krika, bana Natlačéna in Bajuka, ter preprečil skrbno načrtovani vpliv stranke SLS na bodočo Glasbeno akademijo.⁴⁹ Svoje lovke je razpredala tudi liberalna stran, ki je avgusta 1939 ministru Snoju poslala politično obarvano karakteristiko obeh Ravnikov kot kandidatov za profesorje, v kateri je rečeno, da sta sicer verna, a strankina somišljenika in naj bi bila njihova volivca. Pri tem so izpostavili še njuno abstinenco do alkohola, kar naj bi bila posebna odlika, in obtožujoče dodali, da naj bi bili njuni kolegi vinski bratje. Janka Ravnika so predlagali za rednega, Anatona pa za izrednega profesorja, medtem ko so imenovanje Antona Trosta, njegovo ime se je namreč pojavilo med predlogi, zavračali z argumentom, da nima pedagoških sposobnosti.⁵⁰ Njegovemu imenovanju sta nasprotovala tudi Lajovic in Ravnihar, ki sta predlagala bodisi Slavka Osterca bodisi L. M. Škerjanca.⁵¹ Prvi za

45 O zgodovini poučevanja pihal in trobil glej Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem I* in II.

46 Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, 119.

47 Ibid., 120.

48 Ibid., 120–121.

49 Ibid., 123.

50 Ibid.

51 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 104.

visokošolskega profesorja ni izpolnjeval formalnih pogojev, saj je imel dokončano le srednjo glasbeno šolo. Prav to dejstvo je Ostercu že nekaj let prej preprečilo izvolitev za ravnatelja Državnega konservatorija. O pedagoških sposobnostih Antona Trosta pa dr. Radoslav Hrovatin poroča ravno nasprotno, kot je bilo omenjeno. V svojem prispevku v *Cerkvenem glasbeniku* iz leta 1940 zapiše, da si je Trost z zasebnim poučevanjem na Dunaju pridobil tak sloves, da mu je tamkajšnja glasbena šola Horákovih zavodov, kasneje konservatorij, zaupala poučevanje gojencev najvišjih razredov, predsednik avstrijske republike pa mu je podelil častni naziv profesorja glasbe.⁵² Nizki udarci so se vrstili tako na eni kot drugi strani. Nazadnje je obveljalo, da so bili 25. decembra leta 1939 za redne profesorje imenovani ravnatelj orglarske šole v Ljubljani Stanko Premrl, Julij Betetto in Anton Trost, medtem ko je Janko Ravnik tak položaj dobil marca naslednjega leta.⁵³ Tudi pri izrednih profesorjih je bilo precej zapletov. Marko Bajuk, ki si je prizadeval preprečiti imenovanje Julija Betetta, je namreč povzročil, da je prišlo pri odločitvi, kdo bodo izredni profesorji, do časovnega zamika. Predlagani so bili skladatelj Slavko Osterc, pianista Anton Trost in Anton Ravnik, solopevka Ivanka Fedransperk in pianistka Zora Zarnik. Imenovali do le tri, in sicer šele oktobra leta 1940. Izbrani so bili Angela Trost, Anton Ravnik in violinist Jan Šlais.⁵⁴ Prvi administrativni direktor je postal Karel Mahkota, vendar ga je že marca 1940 nadomestil Adolf Gröbming, ki je postal tudi ravnatelj Srednje glasbene šole. Docenti so bili Marijan Lipovšek, Marijana Mahkota, Karlo Rupel in Pavel Šivic, vsi zaposleni od 9. avgusta 1939. V zavodu je sodelovalo 13 honorarnih učiteljev, med njimi dr. Dragotin Cvetko, Vilko Ukmar, Danilo Švara, Zora Zarnik, Matija Tomc idr.⁵⁵ Lucijana Marije Škerjanca, ki je bil prepričan, da si zasluži mesto profesorja kompozicije na visoki stopnji, ni bilo na nobenem seznamu imenovanih, zato je maja

52 Radoslav Hrovatin, »Anton Trost, prvi rektor Glasbene akademije v Ljubljani«, *Cerkveni glasbenik* 63, št. 11–12 (1940): 178.

53 V objavah o prvih profesorjih Glasbene akademije obstaja več različic. Oset je iz njemu dostopnega gradiva navedel Stanka Premrla, Janka Ravnika in Julija Betetta, medtem ko Budkovič v svojem delu *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II* kot prve tri redne profesorje omenja Betetta, Premrla in Trosta, kar je potrjeno v prvem *Izvestju Glasbene akademije* (1939/40, str. 16).

54 Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, 125. Potrebno je opozoriti, da Oset med imenovanimi izrednimi profesorji navaja Antona Trosta, kar bo gotovo pomota, saj je bil pred tem imenovan za rednega profesorja. Do napačne navedbe imena je najverjetneje prišlo pri interpretaciji zapisa »A. Trost«, pri katerem je bila mišljena Angela Trost, kar je potrjeno na seznamu učnega osebja, objavljenem v *Izvestju Glasbene akademije* za leto 1940/41, 6.

55 *Izvestje Glasbene akademije*, 1939/40, 17.

leta 1940 pri ministru Mihu Kreku sprožil protest in opozoril, da akademija nima ustreznih kadrov za področje kompozicije in dirigiranje, za katerega naj bi bil po dogovoru imenovan prav on kot izredni profesor. Kljub zagotovitvi, da bo obljubljeni mesto dobil, se to v tistem letu ni zgodilo, zato se je odzval z ostrimi in žaljivimi besedami, da je Glasbena akademija postala »preskrbovalnica onemoglih svojcev in sorodnikov«. ⁵⁶ Želje so se mu uresničile januarja leta 1942, ko je postal profesor na visoki stopnji. ⁵⁷

Pri pregledu dosedanjih objav o zgodovini Glasbene akademije v Ljubljani, se postavlja vprašanje o prvem rektorju in o tem, kako je bilo z zasedbo tega položaja do konca druge svetovne vojne. Kot prvi rektor, ki naj bi ustanovo vodil od njene ustanovitve, se omenja pianist Anton Trost. Natančen pregled virov pa kaže nekoliko drugačno sliko. Odgovorni so z imenovanjem rektorja precej zavlačevali, zakaj, ni znano, predvidevamo pa, da zaradi podobnih nesoglasij, kot so bila omenjena pri imenovanju učnega osebja. *Izvestje za šolsko leto 1939/40* rektorja ne omenja, zato sklepamo, da v prvem študijskem letu do izbire ni prišlo. Prvi rektor je bil imenovan šele avgusta leta 1940. To je bil pianist Anton Trost. ⁵⁸ Če se sklicujemo na diplomsko listino prvega diplomanta akademije Jaroslava Jeřabeka, študenta pedagoškega oddelka z glavnim predmetom violina, ki je diplomiral 28. junija leta 1940, nas podpis na dokumentu zmede. Kot predsednik komisije je namreč podpisan Julij Betetto, pri čemer je ob podpisu na dokumentu zaznamek: »rektor državne glasbene akademije«, kar naj bi potrjevala na tem mestu vtisnjena štampljka rektorata. ⁵⁹ Naj povzamemo, Glasbeno akademijo je prvo leto verjetno vodila oseba z ustreznim pooblastilom, sicer delovanje ne bi bilo zakonito. Po vsej verjetnosti bi to lahko bil Julij Betetto, ki je imel z vodenjem glasbenih ustanov med vsemi največ izkušenj.

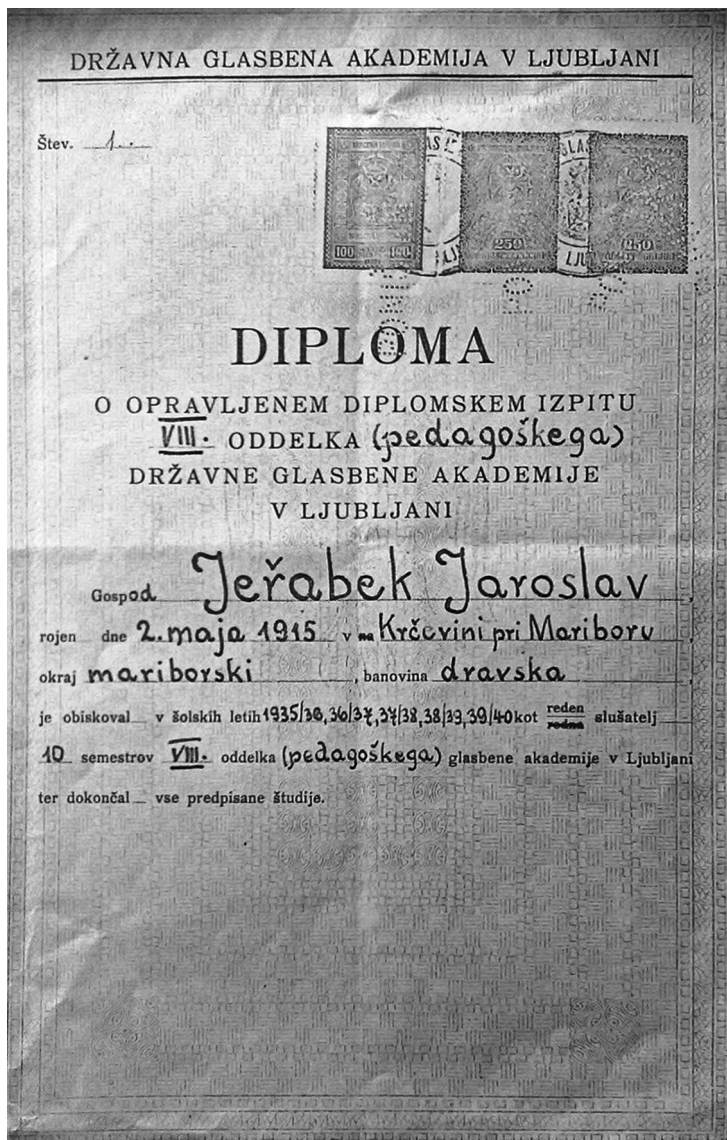
Na visoki stopnji so odprli oddelke, kot jih je narekovala uredba o ustanovitvi. Njihovo število in smeri so primerljive z dotodanjim Državnim konservatorijem. Na srednji stopnji so poučevali teoretične predmete z zgodovino glasbe in obveznim klavirjem, solopetje (koncertno in operno), klavir, orgle, orkestrske instrumente (med njimi tudi pihala in trobila) ter imeli oddelek za dramsko, operno in baletno umetnost in operno zbor-

56 Oset, »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«, 125.

57 *Izvestje Glasbene akademije*, 1941/42, 6.

58 *Izvestje Glasbene akademije*, 1940/41, 6.

59 Avtorica hrani kopijo diplome, izvirnik pa Boro Jeřabek, sin Jaroslava, ki se mu na tem mestu iskreno zahvaljujem za izkazano zaupanje in poslano gradivo o očetu in njegovem študiju na Glasbeni akademiji.



Slika 1: Violinist Jaroslav Jeřábek, prvi diplomant Glasbene akademije v Ljubljani (28. 6. 1940).

no petje.⁶⁰ Kot je bilo omenjeno, na visoki stopnji ni bilo poučevanja pihal in trobil, najverjetneje zaradi pomanjkanja primernih kandidatov z ustreznim predznanjem in bržkone tudi profesorjev. Statistika delovanja

60 Izvestje Glasbene akademije, 1939/40, 14.

Glasbene akademije kaže, da je bilo na visoki stopnji v prvem letu vpisanih okrog 40 študentov, število je kasneje rahlo naraslo, vendar ne nad 50, v najbolj kriznem letu 1944/45 pa je spet upadlo, a ne pod 40.⁶¹ Učne načrte za študij solopetja je pripravil Julij Betetto in jih med drugim podredil potrebam ljubljanske Opere, kar je rodilo dobre rezultate. Kot je ugotovljeno, se je zgledoval po nemških in dunajskih vzorih. Oddelek za petje je bil v obravnavanem obdobju poleg pedagoškega najštevilčnejši, njegovi študenti in diplomanti pa so predstavljali jedro pevskega podmladka ljubljanske in kasneje tudi mariborske operne hiše. Po zaslugi Betetta in njegove vloge na Glasbeni akademiji je imela slovenska glasbena scena v letih pred drugo svetovno vojno in leta po njej izjemno število uspešnih opernih solistov in pevskih pedagogov.⁶²

Vzgojno-izobraževalni program je študentom že v prvem letu omogočal pospešen študij. Tako je bil Jurij Gregorc, violinist, skladatelj in glasbeni teoretik, ob vpisu sprejet v drugi letnik kompozicije in dirigiranja, Samo Hubad in Primož Ramovš pa v četrtega. Bojan Adamič je bil še leta 1939 vpisan v drugi letnik klavirja srednje stopnje, leta 1941 pa ga najdemo na seznamu diplomantov akademske stopnje.⁶³ Hitro napredovanje posameznikov lahko razumemo kot primere izjemno nadarjenih ali predhodno dobro izobraženih kandidatov. Omenjeni Jaroslav Jeřabek (1915–2004) je štiri leta pred vstopom na akademijo obiskoval Državni konservatorij in bil v študijskem letu 1939/40 vpisan v četrti letnik pedagoškega oddelka, smer violina, v razredu Jana Šlaisa. Štejemo ga za prvega diplomanta Glasbene akademije v Ljubljani, kar potrjuje ohranjeno spričevalo. Diplomiral je z odliko in postal vsestranski glasbenik. Kot študent je v ljubljanskem jazzovskem ansamblu Bojana Adamiča igral saksofon in klarinet, s sodelovanjem v plesnih ansamblih pa je nadaljeval tudi po vojni. Pri tem naj izpostavimo, da se je poklicno posvetil violini. Tri desetletja je bil član opernega orkestra v Mariboru in bil komorni glasbenik. Igral je pri raznih komornih skupinah in z njimi gostoval na domačih in evropskih odrih. Ob vsem se je dejavno posvečal pedagoškemu delu, bil učitelj violine na mariborski Srednji glasbeni šoli in nato dolgoletni ravnatelj Glasbene šole Maribor Tabor.⁶⁴

61 Prim. *Izvestja Glasbene akademije*, 1939/40, 1940/41, 1941/42, 1942/43, 1943/44. Prim tudi Klopčič, *Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)*, 81–94.

62 Bohak, *Julij Betetto (1885–1963), nestor opernih in koncertnih pevcev*, 83–88, 94–100.

63 *Izvestje Glasbene akademije*, 1940/41, 12.

64 Mira Mracsek, »Dobra vila – glasba«, *Večer*, 2. 2. 1981, 4. Prim tudi tipkopis biografije Jaroslava Jeřabeka, ki jo je zapisal sin Boro februarja 2019. Hrani avtorica.

Kot rečeno, je bilo prvo leto delovanja Glasbene akademije v znamenju kadrovskih in organizacijskih težav, kljub temu pa je bil študijski proces na koncu leta zaključen in zaokrožen z izpiti in letnimi nastopi, na katerih so se predstavili najuspešnejši študentje.⁶⁵ V naslednjem letu je bila kadrovska slika popolnejša, ustanova je dobila rektorja, razširilo se je število učiteljev, predvsem honorarnih sodelavcev. Najštevilčnejši je bil oddelek za solopetje, nato za klavir, drugi so bili manj zasedeni. Tega leta je diplomiralo kar 15 študentov, med njimi Bojan Adamič, Zorka Bradač, Jure Gregorc, Samo Hubad, Primož Ramovš in drugi.⁶⁶ Leto 1941 je bilo za akademijo prelomno, saj se je začela druga svetovna vojna. Ljubljana je postala središče Ljubljanske province pod italijansko upravo, kmalu pa tudi edino evropsko mesto, obdano z bodečo žico. Konec aprila 1941 je vodstvo akademije komisarju Emiliju Grazioliju izročilo spomenico, s katero je italijansko oblast zaprosilo za naklonjenost zavodu.⁶⁷ Že konec maja 1941 je postalo jasno, da bo nova oblast kulturne ustanove denarno podpirala in jim dovolila lastno upravljanje, vendar ob brezpogojni lojalnosti. Grazioli je zagovarjal načelo ohranjati kulturo in podpirati glavne ustanove, vendar s prevladujočo italijansko in nemško repertoarno politiko. Veljal je za kulturno razgledanega, zato si je prizadeval, da bi imelo mesto pod njegovim vodstvom kljub vojnim razmeram dostojno glasbeno raven. Idealnega soglasja seveda ni bilo mogoče doseči, saj sta imeli obe strani svoje načrte, ki sta jih ureničevali po dejanskih zmožnostih. Glasbena akademija je bila do določene mere lojalna oblastem, ob tem pa je sledila tudi navodilom Osvobodilne fronte, saj je bilo med profesorji in študenti precej njenih aktivistov. Spomladi leta 1941 je bila objavljena resolucija kulturnega plenuma, ki je prepovedala vsakršno kulturno dejavnost, ki bi kazala lojalnost do italijanske kulture, vendar ni bilo prepovedi umetniške ustvarjalnosti. Resolucija se ni zavzemala za popolno prekinitev kulturnega življenja, ker bi s tem obstajala nevarnost italijanizacije ustanov. Tako je dovolila delovanje ljubljanske Opere in Glasbene akademije. Z nemško zasedbo so se merila o kulturnem molku zaostri, saj je za kršitev veljalo vsako dejanje brez odobritve osvobodilnega gibanja.⁶⁸ Ustanove, ki so med vojno obstale, se tako ali drugače podredile italijanski ali nemški oblasti in kljub razmeram opravljale vlogo

65 *Izvestje Glasbene akademije*, 1939/40, 30–42.

66 *Izvestje Glasbene akademije*, 1940/41, 12.

67 *Ibid.*, 26.

68 Prim. Aleš Gabrič, »Kulturni molk«, *Prispevki za novejšo zgodovino* XXIX, 1–2 (1989): 385–413.

razvoja slovenske nacionalne kulture, so leta 1945 doživele vrsto kritik, ki pa niso prerasle v gonjo in so s pravo mero razuma zamrle.⁶⁹

Z letom 1941/42 je bilo opaziti usihanje vpisa na srednjo in visoko stopnjo, kar je bila posledica okupacije in z žico obdane Ljubljane, kajti kandidati za glasbeni študij iz širšega območja Kranjske, Štajerske in od drugod niso imeli možnosti obiskovanja učnih ur.⁷⁰ Pojavljale pa so se tudi druge težave, posamezni profesorji, na primer Pavel Šivic, so bili internirani v nemška ali italijanska taborišča, drugi so odhajali v partizane, zato se je število učiteljev zmanjševalo. Ustanova se je soočala tudi s problemom beguncev – kulturnikov iz drugih delov slovenskega prostora, ki so v Ljubljani našli zatočišče pred deportacijami ali izseljevanjem. Zanje je bila vpeljana možnost vpisa na dramski oddelek, s čimer jim je bilo dano relativno varno bivanje v Ljubljani. Tako se je število študentov na oddelku za dramsko umetnost precej povečalo, čeprav je bil vpis za večino zgolj formalnost. Med novosti tega leta štejemo uvedbo kitarskega tečaja, za katerega je bilo veliko zanimanje. Vodil ga je Stanko Prek, diplomant akademije v Münchnu.⁷¹ Tega leta je na visoki stopnji diplomiralo pet študentov, med njimi Jurij Gregorc na violini.⁷²

Vodstvo Akademije je imelo zelo natančne predstave o oblikah javnega nastopanja študentov. Poleg internih produkcij v Hubadovi dvorani v stavbi na Vegovi ulici so bili ob koncu šolskega leta v veliki dvorani Filharmonije javni nastopi, do vojne pa so se celo vrstila gostovanja v druge slovenske kraje. Na sklepnih koncertih, letno se jih je zvrstilo do šest, so nastopili predvsem diplomanti solisti, medtem ko je orkester gojencev srednje in visoke stopnje, ki naj bi postal reprezentativno telo ustanove, nastopil le po prvem letu. V naslednjih letih so na sklepnih koncertih nastopali le solisti in komorne skupine iz vrst diplomantov. Iz koncertnih sporedov, ohranjenih v letnih poročilih Akademije, bi težko razbrali bistveno razliko med predvojnim in medvojnim časom. Študentje so izvajali predvsem dela, primerna svojim spodobnostim, med katerimi najdemo velikane klasične glasbe od baroka do romantike in nekaj predstavnikov zgodnjega 20. stoletja, kjer italijanska ali nemška literatura nista prevladovali. Med slovenski-

69 Prim. Darja Koter, »Vzgojno-izobraževalno in kulturno poslanstvo ljubljanske Glasbene matice in Glasbene akademije v letih 1939–1945«, v *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 19, ur. Darja Koter (Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2013): 66–69.

70 *Izvestje Glasbene akademije*, 1941/42, 25.

71 *Ibid.*, 40.

72 *Ibid.*, 12.

mi imeni so predvsem dela aktualnih skladateljev in profesorjev Akademije (S. Osterc, A. Lajovic, J. Pavčič, L. M. Škerjanc, J. Ravnik, S. Premrl, M. Tomc idr.), nekaj pozornosti pa je bilo namenjene tudi takrat najmlajšim avtorjem, kot je bil Jurij Gregorc.⁷³ Študentje so izvajali predvsem solistična ali komorna dela, med nastopajočimi pa so prevladovali solopevci, violinisti, pianisti in organisti, medtem ko so bili študentje violončela, kontrabasa, flavte, roga in drugih pihal oziroma trobil redki. O nastopih in uspehih je poročal L. M. Škerjanc v časopisu *Jutro*.⁷⁴

Z letom 1942/43 je prišlo do zamenjave vodstva akademije. Mesto rektorja je prevzel Julij Betetto in ga obdržal do konca vojne.⁷⁵ Administrativni direktor je ostal Adolf Gröbming, ki je bil še naprej ravnatelj Srednje glasbene šole. Odnosi vodstva s komisarjem Graziolijem so bili na profesionalni ravni in skladni z dogovorom. Ko je novembra 1942 obiskal Akademijo in se zanimal za njeno delovanje, so v njegovo čast priredili interni koncert, katerega spored ne kaže večje naklonjenosti italijanskim avtorjem, saj so izvajali dela J. S. Bacha, Brucha, Chopina, Rossinija in Dvořáka.⁷⁶ Podobno je bilo na sporedih drugih produkcij in javnih nastopov. Število honorarnih sodelavcev se je v primerjavi s preteklim letom precej zmanjšalo, kar je bila posledica vojnih razmer. Na visoki stopnji je diplomiralo šest študentov, med njim Ciril Cvetko, in sicer iz kompozicije na pedagoškem oddelku.⁷⁷

Študijsko leto 1943/44 se je začelo v novih razmerah, s padcem Mussolinija in nemško zasedbo Ljubljane. Nemška oblast se ni toliko zanimala za kulturo, kot je bilo opazno v času Graziolija, ki je bil velik ljubitelj umetnosti. Število redno zaposlenih profesorjev se ni spreminjalo. V učnem procesu je prišlo do nekaterih novosti, uvedli so t. im. nadaljevalne tečaje, namenjene tistim kandidatom glasbenih in gledaliških strok, ki niso imeli možnosti rednega obiskovanja predavanj. Tečajna oblika je omogočala izpopolnjevanje v glavnem in več dopolnilnih predmetih. Vpisanih je bilo pet slušateljev, kar štirje za solopetje. Tudi to leto je bilo šest diplomantov, med njimi Stanko Prek (kompozicija) in Miloš Skrbinšek (solopetje), oba na pedagoškem oddelku.⁷⁸ Sporedi nastopov ne kažejo večje naklonjenosti nemškimi avtorjem, zdi se, da v tem pogledu ni bilo ostre kontrole oziro-

73 Prim. *Izvestja Glasbene akademije* za leta 1939/49, 1940/41, 1941/42, 1943/44 (1944/45 ni izšlo) in 1945/46.

74 Prim. Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 141–145.

75 *Izvestje Glasbene akademije*, 1942/43, 25.

76 *Ibid.*, 25, 26.

77 *Ibid.*, 26–41.

78 *Izvestje Glasbene akademije*, 1943/44, 5–28.

ma večjega zanimanja oblasti nad poustvarjalno prakso študentov in dijakov Glasbene akademije.⁷⁹

Podatki za študijsko leto 1944/45 so precej skopi, saj *Izvestje Glasbene akademije* kot glavni vir o delovanju ustanove, ni izšlo. Študijski proces je bil zaradi zaostrenih vojnih razmer zelo otežen, pouk pa okrnjen. Zmanjšal se je tudi obisk, ki je bil bistveno skromnejši kot prejšnja leta. Rektor Julij Betetto je zaradi slabega zdravja zaprosil za polletni dopust, sicer pa se osebje ni bistveno spremenilo. Tiste učitelje, ki so odšli v partizane, je zamenjalo nekaj novih, honorarno nastavljenih moči. Študijsko leto je bilo okrnjeno tudi na področju javnih produkcij in letnih nastopov, saj so se razmere iz meseca v mesec zaostrovale. Zadnja produkcija je bila 27. aprila leta 1945. Za to študijsko leto ni podatkov o morebitnih diplomantih.⁸⁰

Konec vojne je prinesel veliko olajšanje za vse, tudi za osebje, študente in dijake Glasbene akademije. Ustanovitev in njeno delovanje tako v predvojnem kot vojnem času sta kljub številnim težavam pomembno vplivali na razvoj srednješolskega in visokošolskega izobraževanja na nacionalni ravni. Glasbena akademija je utrdila zavedanje o nuji visokošolskega sistematičnega izobraževanja mladih glasbenikov različnih smeri ter vzgojila vrsto poklicnih glasbenikov umetniških in pedagoških profilov. Nekateri profesorji in večina diplomantov so v povojni Jugoslaviji zavzeli vidna mesta v glasbenem šolstvu ter v profesionalnih ansamblih, kar je bilo bistvenega pomena za nadaljnjo rast slovenske glasbene kulture v vseh njenih odtenkih.

Bibliografija

- Anon. »Akcija za Glasbeno akademijo v Ljubljani«. *Jutro* 19, št. 34 (1938): 5. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-V82R9ZFC>.
- Anon. »Dr. Marko Natlačen – naš novi ban«. *Slovenec* 58, št. 209a (1935): 1. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-M3YMYKWC>.
- Anon. »Dr. Miha Krek, novi minister za prosveto«. *Učiteljski tovariš* 81, št. 4 (1941): 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-CLTT3SFG>.
- Anon. »Še o glasbeni akademiji v Ljubljani«. *Slovenec* 67, št. 42a (1939): 9.
- Anon. »Uredba o umetniških šolah«. *Slovenec* 67, št. 181a (1939): 2.
- Bohak, Tina. *Julij Betetto (1885–1963), nestor opernih in koncertnih pevcev*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2015.

79 Ibid., 29–47.

80 Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II*, 155.

- Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2015.
- Cvirn, Janez, Vasilij Melik in Dušan Nečak, ur. *Mojega življenja pot. Spomini dr. Vladimirja Ravniharja*. Ljubljana: Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1997.
- Čepič, Zdenko, ur. *Marko Natlačen (1886–1942) v zgodovinskem dogajanju*. Ljubljana: Inštitut za novejšo zgodovino, 2012.
- F. Z.. »Zakaj še nimamo Glasbene akademije?«. *Jutro* 20, št. 176 (1939): 7.
- Gabrič, Aleš. »Kulturni molk«. *Prispevki za novejšo zgodovino* XXIX, 1–2 (1989): 385–413.
- Hrovatin, Radoslav. »Anton Trost, prvi rektor Glasbene akademije v Ljubljani«. *Cerkveni glasbenik* 63, št. 11–12 (1940): 178.
- Hudomalj, Andrej. »Ministrovanje ministra Franca Snoja«. *Arhivi* 27, št. 1 (2004): 121–130.
- Ilovar, Simona. *Delo glasbenega konservatorija v obdobju med obema vojnama (1919–1939)*. Dipl., Univerza v Ljubljani, 1992.
- Izvestje Glasbene akademije v Ljubljani*, leta 1939/40, 1940/41, 1941/42, 1942/43, 1943/44.
- »Karl von Baltz«. Forschungsstelle Kulturimpuls – Biographien. www.biographien.kulturimpuls.org/detail.php?&id=30.
- Klopčič, Ana. »Ustanovitev in delovanje Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)«. Dipl., Univerza v Ljubljani, 2010.
- Koncert Ljubljanskega godalnega kvarteta*. 18. 12. 1936. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-WIVNS4YL>.
- Koncert Ljubljanskega kvarteta*. Društvo glasbena akademija, 05. 11. 1937. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-6RLHCVF5>.
- Koncertni list Društva Glasbena akademija*. <http://www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC-TPTSAFDL/44cdd7bd-6402-4780-be51-871d298caaca/PDF>.
- Koter, Darja. »Vzgojno-izobraževalno in kulturno poslanstvo ljubljanske Glasbene matice in Glasbene akademije v letih 1939–1945«. V *Glasbenopedagoški zbornik Akademije za glasbo v Ljubljani*, zv. 19, ur. Darja Koter, 61–73. Ljubljana: Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani, 2013.
- Koter, Darja. »Vplivi ruske emigracije na delovanje ljubljanske Opere med obema vojnama«. *Rusi v Sloveniji: surova stvarnost in navdihujoča kultura, Monitorish* XVIII/1 (2016): 47–68.

- Koter, Darja. »Migracija v ljubljanski Operi v obdobju ravnatelja Friderika Rukavine (1918–1925)«. V *Glasbene migracije: stičišče evropske glasbene raznolikosti*, ur. Jernej Weiss. Portorož, Ljubljana: Založba Univerze na Primorskem, Festival Ljubljana, 2017, 343–57.
- Kuret, Primož. »Slovenska glasba v tridesetih letih«. V *Slovenska trideseta leta*, ur. Peter Vodopivec in Joža Mahnič, 220–228. Ljubljana: Slovenska matica, 1997.
- Lajovic, Anton. »Visoka šola za glasbo v Ljubljani«. *Jutro* 19, št. 40 (1938): 7. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-SoYIEFUR>.
- Lavrič, Jože, France Stele in Josip Mal, ur. *Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije*. Ljubljana: Založba Jubilej, 1939.
- Lipovšek, Marijan. »Slovenska glasbena akademija«. *Ljubljanski zvon* 58, št. 1 (1938): 66–67.
- Marinković, Sonja. »Muzička akademija u Beogradu«. www.riznicasrpska.net/muzika/index.php?topic=605.0;wap2.
- Mracsek, Mira. »Dobra vila – glasba«. *Večer*, 2. 2. 1981, 4.
- NUK. Glasbena zbirka. Fond Akademija za glasbo, Statuti in uredbe tujih akademij.
- NUK. Glasbeni oddelek. Fond Glasbena matica, Zapisniki odbora, Sejni zapisniki odbora Glasbene matice.
- Oset, Željko. »Ustanovitev Glasbene akademije v Ljubljani«. *Prispevki za novejšo zgodovino* LII/2 (2012): 113–125.
- Perovšek, Jurij. »Slovenci in Jugoslavija v tridesetih letih«. V *Slovenska trideseta leta*, ur. Peter Vodopivec in Joža Mahnič, 18–32. Ljubljana: Slovenska matica, 1997.
- Prunk, Janko. »Politični profil in delo dr. Antona Korošca v prvi Jugoslaviji«. *Prispevki za novejšo zgodovino* XXXI (1991): 35–53.
- Spored koncerta Jožeta Gostiča in Marijana Lipovška*. Društvo glasbena akademija, 22. 03. 1937. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-YYB4LRZN>.
- Spored koncerta tria gč. Brandlove*. Društvo glasbena akademija, 26. 02. 1937. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-I9GZVX7X>.
- Ukmar, Vilko. »Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918–1938«. V *Spominski zbornik Slovenije. Ob dvajsetletnici Kraljevine Jugoslavije*, ur. Jože Lavrič, France Stele in Josip Mal, 290–302. Ljubljana: Založba Jubilej, 1939.
- Zapuščina violinista Jaroslava Jeřabeka, hrani sin Boro Jeřabek.

Higher music education
among the southern Slavs
after 1918

*Visoko glasbeno šolstvo
po letu 1918 v južnoslovanskem
glasbenem prostoru*



Konservatorij Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu in konservatorij Glasbene matice v Ljubljani – primerjava

Nada Bezić
Hrvaški glasbeni zavod, Zagreb
Croatian Music Institute, Zagreb

Ob praznovanju jubileja konservatorija Glasbene matice je bila tema primerjave s konservatorijem Hrvaškega glasbenega zavoda (*Hrvatski glasbeni zavod*, v nadaljevanju: HGZ)¹ iz Zagreba najbolj logična izbira. Po eni strani prav zaradi približno sočasne ustanovitve obeh konservatorijev – leta 1916 v Zagrebu² in leta 1919 v Ljubljani –, po drugi strani pa zaradi podobnosti Hrvaškega glasbenega zavoda in Glasbene matice. Ob tem je bil zagrebški Glasbeni zavod po svojem poslanstvu soroden še enemu slovenskemu glasbenemu društvu, Filharmonični družbi, ki je bila slavna pred-

- 1 V obravnavanem obdobju je imel današnji hrvaški glasbeni zavod dve različici imena: *Narodni zemaljski glasbeni zavod* (1861–1895) in *Hrvatski zemaljski glasbeni zavod* (1895–1925).
- 2 Tega leta je vlada potrdila odločitev HGZ, da svojo glasbeno šolo preimenuje v konservatorij (glej o tem v nadaljevanju). Zanimivo je, da Ladislav Šaban piše, da sta bili dve formalni priznanji konservatorija HGZ, prvo iz leta 1912 in drugo iz leta 1916 (Šaban, »Muzička škola Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1829–1920)«, v *Razvoj muzičkog školstva u SR Hrvatskoj 1788–1968*, katalog razstave (Zagreb: s. n., 1968), 39). Ni znano, od kod je Šaban dobil podatek o letu 1912 – sledi o tem ni niti v poročilih HGZ (*Izvišće glazbene škole Hrvatskoga zem. glazbenog zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1911.–1912.* (Zagreb: [Hrvatski zemaljski glasbeni zavod], 1912); *Izvišće glazbene škole Hrvatskoga zem. glazbenog zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1912.–1913.* (Zagreb: [Hrvatski zemaljski glasbeni zavod], 1913)), niti v kroniki Antuna Gogle (*Hrvatski glasbeni zavod 1827.–1927.* (Zagreb: [Hrvatski glasbeni zavod], 1927), zasebni natis iz časopisa *Sv. Cecilija*), niti v dokumentih HGZ (Vodič spisov, 4. sv. Spisi ravnateljstva 1907/8–1920/1, sestavila Marija Buljan-Janaček, Zagreb, 1976, strojepis v dokumentaciji HGZ).

hodnica vseh glasbenih društev v habsburški monarhiji.³ Glasbeni zavod je bil ustanovljen leta 1827 kot društvo prijateljev glasbe (*Societas filharmonica zagradiensis*, oziroma *Musikverein*).

Vsa tri omenjena glasbena društva so se temeljno ukvarjala tudi z glasbeno vzgojo. S svojimi glasbenimi šolami so želela zagotoviti mlade moči za svoje ansamble in profesionalne orkestre ter izobraziti koncertno občinstvo. Šele precej let po svoji ustanovitvi so se začela ukvarjati s tem podvigom: Filharmonična družba, ustanovljena leta 1794, je glasbeno šolo ustanovila leta 1821, Glasbena matica pa točno deset let po ustanovitvi, 1882. Najhitreje je to naredil zagrebški Glasbeni zavod, saj je glasbeno šolo ustanovil dve leti po ustanovitvi, tj. leta 1829. Tako smo v letu 2019 v Zagrebu praznovali 190 let od ustanovitve glasbene šole Glasbenega zavoda, najstarejše glasbene šole na Hrvaškem, ki kontinuirano deluje vse do danes, čeprav ne več kot šola Glasbenega zavoda, ampak skozi svoji naslednici, Glasbeno akademijo (*Muzička akademija Sveučilišta u Zagrebu*, osnutek je nastal leta 1920) in Glasbeno šolo Vatroslava Lisinskega (*Glazbena škola Vatroslava Lisinskog*, ki se je od Glasbene akademije osamosvojila leta 1951). Začetki glasbene šole HGZ so bili skromni: bili so samo trije učitelji in 14 učencev, šolanje je trajalo tri leta, učili pa so petje in godalne instrumente. Prve prostore so imeli v zagrebški gimnaziji, kjer jih je HGZ kot mlado glasbeno društvo uspelo dobiti brezplačno. Ker domačih učiteljev glasbe ni bilo, so prvi učitelji prišli v Zagreb iz drugih krajev monarhije. Učenci so bili samo fantje.⁴

Glasbena šola glasbenega zavoda je postala ključna točka na zemljevidu glasbene kulture in izobraževanja v tem delu Evrope. V Zagreb so prihajali celo učenci iz Bolgarije –avtor prve bolgarske simfonije Nikola Atanasov (1886–1969) se je izobraževal v šoli zavoda in je svojo simfonijo premierno dirigiral na šolski produkciji leta 1912.⁵

Med učenci šole so bili redno tudi Slovenci, pomembnejši pa so bili učitelji slovenskega rodu, še posebej dirigent, organist in skladatelj Anton

3 O tej paraleli je bilo govora na enem od prejšnjih simpozijev Slovenskih glasbenih dnevor, vzp.: Nada Bezić, »Hrvaški glasbeni zavod v Zagrebu in Filharmonična družba v Ljubljani – primerjava in kontakti«, v *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničā*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001), 75–82.

4 O začetku glasbene šole je pisal Ladislav Šaban v svoji knjigi *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda* (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1982), 60 in 62, in v zasebnem besedilu »Muzička škola Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1829–1920)«.

5 Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 41.

Stöckl (1851–1902).⁶ Na glasbeni šoli HGZ v Zagrebu je od leta 1883 do smrti poučeval petje, klavir, harmonijo, kontrapunkt in kompozicijo, bil je tudi dirigent šolskih koncertov in še posebej pomemben kot dirigent prve izvedbe Beethovnovne Devete simfonije v Zagrebu leta 1900.⁷

Glasbena šola Glasbenega zavoda je bila v 19. stoletju glavna in delno tudi edina glasbena šola v Zagrebu in je imela ambicije, da bi se razvila v višjo glasbeno šolo, torej konservatorij. Na ozemlju današnje Hrvaške tedaj ni imela konkurence, čeprav so v začetku 20. stoletja delovale glasbene šole v mnogih mestih Hrvaške.⁸

V zgodovini glasbene šole HGZ je imel pomembno vlogo skladatelj Ivan Zajc (1832–1914), direktor šole od leta 1870 do 1908 in ključna osebnost glasbenega življenja v Zagrebu v tem času.⁹ Najpomembnejša oseba v tem kontekstu pa je bil Vjekoslav Klaić (1849–1928), kot dober primer osebnosti, ki je imela sposobnosti za reformo glasbene šole. Bil je sin pedagoga, na začetku kariere je bil učitelj na gimnaziji, pozneje pa je postal univerzitetni profesor in eden najvidnejših hrvaških zgodovinarjev. Z glasbo se je ukvarjal kot zgodovinar, publicist in kritik, organizator zagrebškega glasbenega življenja ter kot skladatelj, melograf in dirigent.¹⁰ Od leta 1890 do 1928 je bil

- 6 Omeniti je treba, da relevantni hrvaški in slovenski leksikografski viri ne navedejo istega leta rojstva. Stanko Premrl je v Stöcklovi biografiji zapisal letnico 1850 (Stanko Premrl, »Stöckl, Anton«, *Slovenska biografija* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi614474/>), v nepodpisanih biografijah publikacij zagrebškega Leksikografskega zavoda Miroslav Krleža pa je navedena letnica 1851 (Anon., »Stöckl, Anton«, v *Leksikon jugoslavenske muzike*, 2. zv., ur. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984), 378; Anon., »Stöckl, Anton«, v *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58191>).
- 7 Anon., »Na kraju Beethovenove godine«, *HaGeZe* 4, št. 3 (2002): 3. O Stöcklu je obsežno in zanimivo pisal Antun Goglia leta 1927 (*Hrvatski glazbeni zavod 1827. – 1927.* (Zagreb: [Hrvatski glazbeni zavod], 1927), 57, opomba 45).
- 8 V Splitu, Osijeku, Zadru, Varaždinu, Bjelovarju, Slavonskem Brodu, Sisku, Reki, Karlovcu in dr. Vzp.: Anon., »Školstvo. Hrvatska«, v *Leksikon jugoslavenske muzike*, 2. zv., ur. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984), 415.
- 9 Najobširneje je o Zajcu in Hrvaškem glasbenem zavodu pisal Zdravko Blažeković v delu *Djelatnost Ivana Zajca u okvirima Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda v zborniku Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832–1914): Zagreb, 10.–11. prosinca 1982.*, ur. Lovro Županović (Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za muzičku umjetnost; Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, 1982), 55–78.
- 10 Več o glasbenem delovanju Klaića glej v: Sanja Majer-Bobetko, »Vjekoslav Klaić«, *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=214>.

podpredsednik Zavoda in ga tri desetletja praktično vodil, saj je bil tedanji društveni predsednik Julije Drohobeczky (predsednik HGZ od 1893 do 1919) škof v Križevcih, mestu vzhodno od Zagreba. Klaić je posebej skrbel za glasbeno šolo in vpeljal številne reforme in izboljšave. Na njegovo pobudo so bili izdelani osnovni predpisi glasbene šole,¹¹ pouk je bil razširjen na večino orkestralnih instrumentov, na šolo pa so prišli poučevat učitelji, ki so se izobraževali na priznanih evropskih konservatorijih (npr. Leonija Brückl (1857–1927) za petje, Anka Barbot-Krežma (1859–1914) za klavir in Čeh Roman Vitězslav Moser (1864–1939) za violino).

Klaićevo delovanje je podobno delovanju Frana Gerbiča, pevca, skladatelja in direktorja glasbene šole Matice v Ljubljani (1840–1917). Bila sta predstavnika iste generacije, podobna so bila tudi njuna velika prizadevanja, kako sta vodila vsak svojo glasbeno šolo. Gerbič je bil dobro seznanjen z zagrebško glasbeno sceno, saj je v sedemdesetih letih 19. stoletja nastopal kot tenor v zagrebški operi, kjer ga je v občinstvu zagotovo poslušal tudi mladi Klaić.¹² Oba sta tri desetletja (Klaić celo 38 let!) svojega zrelega ustvarjalnega življenja namenila glasbeni šoli v Ljubljani oziroma Zagrebu, pri čemer sta veliko prispevala k napredku šole na poti h konservatoriju. Gerbič ustanovitve konservatorija žal ni dočakal. Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani hrani njuno korespondenco iz obdobja pred ustanovitvijo konservatorija in verjetno bo nadaljnje raziskovanje tega gradiva odkrilo dragocene nove podatke.¹³ Obstaja še druga zanimiva vzporednica: Gerbič je imel uspešno kariero v tujini, vendar se je vrnil v Ljubljano, da bi prevzel svoje dolžnosti na glasbeni šoli Matice. Enako je Ivan Zajc pustil svojo kariero operetnega skladatelja na Dunaju in prišel v Zagreb, na šolo Glasbenega zavoda.

Glasbena matica in HGZ sta imela kot glasbeni društvi podoben krog delovanja, zato ne preseneča, da sta vzdrževala stik. Zavod je leta 1892 postal podporni član Glasbene matice in se pozneje odzval tudi na zbiranje pomoči, in sicer leta 1895 po potresu v Ljubljani.¹⁴ Ob primerjavi obeh konser-

11 Klaić je bil avtor *Disciplinskega reda za učence in Naukovne osnove* za posamezne predmete, glej: Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 102–103.

12 Vzp.: Nada Bezić, »Fran Gerbič v Zagrebu«, v *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 2000), 17–30.

13 Glej: Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 67, opomba 101; 101.

14 Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 107.

vatorijev se zastavlja vprašanje, kaj je potrebno, da glasbena šola postane konservatorij.

Prvi pogoj je dobro organizirana večstopenjska šola. V obeh mestih sta imeli glasbeni šoli nižjo in višjo stopnjo ter pripravljalne razrede. V Zagrebu je bilo tako že od prvih let Klaićeve uprave,¹⁵ v Ljubljani pa so organizirali tudi pripravljalne tečaje za zborovsko petje odraslih pevcev.¹⁶ Ob tem so bili za osnutek konservatorija potrebni vsi temeljni šolski dokumenti, pravila in učni načrti za vse predmete. Ti dokumenti so bili v obeh mestih zagotovljeni v osemdesetih in devetdesetih letih 19. stoletja. Že v prvem pomembnem dokumentu iz Klaićevega obdobja, tj. *Nacrt temeljnoga statuta ...* iz leta 1891, je v prvem členu zapisano, da je namen Zavoda skrbeti za glasbeno šolo do osnovanja *pravega* konservatorija.¹⁷

Tabela 1: Pravila in dokumenti – primerjava¹⁸

HGZ	Glasbena matica	HGZ	Glasbena matica
Nacrt temeljnoga statuta za narodni zemaljski glasbeni zavod u Zagrebu	Šolski red	1891	
Osnova statuta za učitelje zavoda	Uredba za učiteljsko osebje Glasbene matice	1890	1896
Disciplinarni red za učениke	Vodila Glasbene matice v Ljubljani za gojence glasbene šole	1893	1882
Pravilnik o ispitima zrelosti		1894	
Nacrt za opernu i dramatsku školu		1895	
Naučna osnova za predmete	Učni načrt Glasbene matice v Ljubljani	1895/96	1887
Pravilnik mirovne zaklade za mirovine profesora		1897	

15 »Pripravni tečaj«, od šolskega leta 1892/1893, glej *Izvjēšće Narodnoga zemaljskoga Glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1892/3*. (Zagreb: [Narodni zemaljski glasbeni zavod], 1893).

16 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 65.

17 *Izvjēšće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem srpnja godine 1891*. (Zagreb: [Narodni zemaljski glasbeni zavod], 1891), 7.

18 Podatki za HGZ prevzeti iz: Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 102, in *Izvjēšće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem srpnja godine 1891.*, 7–12. Za Glasbenu maticu so podatki prevzeti iz Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 312.

Kot piše Nataša Cigoj Krstulović, se je šola Glasbene matice pripravljala na konservatorij »z zviševanjem zahtevnostne ravni pouka ter postopnim uvajanjem pouka vseh inštrumentov in teoretičnih predmetov«. ¹⁹

Ko sta obe šoli postali konservatorij, sta imeli pouk vseh godalnih inštrumentov (razen viole), petja, zbor, orkestra, osnovnih pihal, teoretičnih predmetov in kompozicije, italijanskega jezika in zgodovine glasbe. ²⁰

Ključni dejavnik za ustanovitev vsakega konservatorija so pedagogi z visokošolskimi kvalifikacijami. Ker v obeh mestih ni bilo dovolj primerno izobraženih domačih pedagogov, sta obe glasbeni šoli objavili razpis za službo za učitelje tudi zunaj svoje dežele. Pri tem je Glasbena matica dobila pomoč tudi od Leopolda Alexandra Zellnerja (1823–1894), tajnika dunajskega *Gesellschaft der Musikfreunde*, rojenega v Zagrebu. ²¹ Eden od pogojev za zaposlitev je bilo seveda znanje slovenskega oziroma hrvaškega jezika kot učnega jezika ali vsaj pripravljenost, da bi se ga kandidati za učitelje hitro naučili. ²² V učiteljski zbor glasbenih šol so sprejeli tudi domače glasbenike, ki so študirali v tujini, kot je bil na primer Matej Hubad.

Omeniti je treba še učbenike in priročnike, saj sta si obe šoli prizadevali za spodbujanje učiteljev k pisanju priročnikov v maternem jeziku. V Zagrebu so bile to publikacije iz devetdesetih let 19. stoletja: učbenik za violino ²³ in *Kratak opći nauk o glasbi za učenike glazbene škole Hrv. zemaljskoga glazbenoga zavoda Antona Stöckla* ²⁴ ter pesmarica. ²⁵ Glasbena matica

19 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 67.

20 Pihala v Zagrebu: flavta, oboa, rog, trobenta, pozavna. Glej *Izveštaj Konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga Glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1916–1917*. (Zagreb: [Hrvatski zemaljski glazbeni zavod], 1917), 4–9.

21 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 61 in 66. O Zellnerju glej: Anon., »Zellner, Leopold Alexander«, v *Leksikon jugoslavenske muzike*, 2. zv., ur. Krešimir Kovačević (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984), 555.

22 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 60; »znanje hrvatskog ili bar kojeg drugog slavenskog jezika«, *Izvešće Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu koncem srpnja godine 1891.*, 55.

23 Vitězslav Roman Moser, *Tehničke vježbe za gusle, za porabu učenicima i učenicama Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda*, 2 zvezka (Zagreb: Tiskara i litografija C. Albrechta, 1894).

24 Anton Stöckl, *Kratak opći nauk o glasbi za učenike glazbene škole Hrv. zemaljskoga glazbenoga zavoda* (Zagreb: Hrvatski zemaljski glazbeni zavod, 1899).

25 Anon., *Hrvatska pjesmarica, za porabu učenicima i učenicama Narodnoga zemaljskoga glazbenoga zavoda*, dva zvezka (Zagreb: s. n., 1893 in 1894). Ladislav Šaban piše, da sta zbirko pripravila Vjekoslav Klaić in tajnik šole Milutin Farkaš (Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 112).

je imela nekaj več učbenikov – od leta 1885 do leta 1913 so izdali učbenike za petje,²⁶ klavir,²⁷ teorijo²⁸ in zvezek skladb za violino in klavir.²⁹

Tudi prostorske razmere so bile podobne: Glasbeni zavod je imel že od leta 1876 lastno stavbo, ki so jo prav v Klaićevem obdobju (leta 1895) še razširili, Glasbena matica pa je imela stavbo od leta 1896. Ladislav Šaban je kot merilo za resnično delovanje glasbene šole kot konservatorija navedel tudi štipendije, ki bi na zagrebški konservatorij privabile nadarjene učence iz drugih krajev Hrvaške.³⁰

Končni pogoj za ustanovitev konservatorija so prošnje vladi in njena finančna pomoč, saj se v obeh mestih ni bilo mogoče zanašati na lastna sredstva in moči, poleg tega okolje ni bilo dovolj zrelo za delovanje zasebne- ga konservatorija. Upoštevati je treba tudi zgodovinske razmere, zlasti vojne. Prva vloga za ustanovitev zagrebškega konservatorija je bila vladi poslana že leta 1848, vendar je to pobudo ustavila vojna z Madžarsko.³¹ Zanimivo je, da je bila tudi ustanovitev konservatorijev v obeh mestih povezana z vojno: v Zagrebu so konservatorij ustanovili med prvo svetovno vojno, v Ljubljani pa takoj po njej.

V pripravah na konservatorij sta se glasbeni šoli zgledovali po podobnih konservatorijih v monarhiji, predvsem po Dunaju ter po Pragi in Würzburgu,³² ljubljanski pa tudi po Zagrebu.³³ Tem bolj je čudno, da je bila v prvem imenu ljubljanskega konservatorija beseda prvi (Prvi jugoslovanski konservatorij), ker, kot je zapisal Cvetko Budkovič, »glede prvenstva

26 Anton Razinger, *Začetne pevske vaje* (Ljubljana: Glasbena matica, 1885), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5VKPAW30>; Anon., *7 pesmic za otroke* (Ljubljana: Glasbena matica, 1904), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U5YHOVHX>; [?] Zöllner, *Štirideset vaj v petju* (s. l. n., 1908).

27 Anton Foerster, *Teoretično-praktična klavirska šola*, 4 zvezki (Ljubljana: Glasbena matica, 1886–1889), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-XVMSNSGZ>.

28 Matej Hubad, *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi* (Ljubljana: Glasbena matica, 1902), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-EMBUVBXN>.

29 Žiga (Sigismund) Poláček, Josip (Josef) Vedral, *Slovenski mladini: Album 25 slovenskih pesmi za gosli s spremljevanjem klavirja* (Ljubljana: Glasbena matica, 1913), <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AZVPBWHE>. Podatki o publikacijah Glasbene matice iz: Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 50.

30 Šaban, »Muzička škola Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1829–1920)«, 39.

31 Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 73.

32 Prvi načrt za konservatorij v Zagrebu iz leta 1849 je narejen po zgledu konservatorija v Pragi (ibid., 73–74). Po drugi strani pa je Klaić menil, da bi zagrebškim razmeram najbolj ustrezala organizacija, kot je konservatorij v Würzburgu (ibid., 100).

33 Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 166.

konservatorija za glasbo in igralsko umetnost v jugoslovanskem prostoru se-veda ni[so] imel[i] prav».³⁴

Podatek, da je Hrvaški glasbeni zavod svojo šolo razglasil za konservatorij, je še posebej zanimiv z dveh vidikov. Najprej zato, ker je bil to samostojni akt uprave Zavoda, ne pa odločitev pristojnih organov, kar se nam danes lahko zdi nemogoče v birokratsko tako urejeni državi, kot je bila Avstro-Ogrska. Treba je upoštevati, da je birokracija popuščala svojo strogost med vojno, ko je monarhija izginjala. Prav oktobra 1916, ko je vlada izdala potrdilo o ustanovitvi konservatorija, je Franc Jožef zbolel in kmalu umrl. Pri drugem vidiku gre za razumevanje tega, kaj se je dejansko zgodilo v glasbeni šoli, torej kateri so bili argumenti, da je uprava zavoda šolo preimenovala v konservatorij. V dveh temeljnih zgodovinskih delih glasbenega zavoda, v kroniki Antuna Gogle iz leta 1927³⁵ in knjigi Ladislava Šabana *150 let Hrvaškega glasbenega zavoda* iz leta 1982, so razvidni nekateri sledovi preoblikovanja organizacije, vendar le preimenovanja – Šaban je celo zapisal, da je uprava od oblasti »izsilila« potrditev razglasitve konservatorja³⁶ in ga imenovala *Konzervatorij Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda*, krajše: *Hrvatski konzervatorij*. Kot so napisali v izveščju leta 1917:

Ravnateljstvo je hotelo s tem sklepom ovreči napačno razumevanje neobveščenih krogov, ki mislijo, da ta glasbena šola zavoda po svoji zgradbi in učnem načrtu ni popolnoma enakovredna drugim konservatorijem, ampak le nekakšna priprava za takšne višje šole.³⁷

Dobrih deset let, preden je izšla Šabanova knjiga o zavodu, je v svojem besedilu o glasbeni šoli HGZ zapisal tezo, da je bila zavodska šola *de facto* konservatorij že 25 let pred uradnim imenovanjem, torej leta 1891, ko je živela Klaićeva reforma glasbene šole.³⁸ Dejansko bi se lahko letnica usta-

34 Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo 1919–1946* (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995), 18.

35 Goglia, *Hrvatski glazbeni zavod 1827.–1927.*

36 Ravnateljstvo je »iznudilo od vlade njegovu potvrdu«, Šaban, *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*, 102.

37 »Ravnateljstvo je tim zaključkom htjelo stati na put posve krivomu mnijenju neupućenih krugova, koji misle, da ova zavodska glazbena škola nije po svojemu ustroju, ni po naučnoj osnovi posve ravna ostalim konzervatorijima, već da je tek neka priprava za ovakove više škole.« Izveščtaj Konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga Glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1916–1917., 30.

38 Šaban, »Muzička škola Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1829–1920)«, 37–38, kjer je zapisal: »Glazbeni zavod već od 1891. zaista djeluje kao konzervatorij, premda

novitve konservatorija premaknila v devetdeseta leta 19. stoletja, ampak ne v leto 1891, ko se je Klaićeva reforma šele začela, temveč v leto 1896, ko je imela glasbena šola v primerjavi z letom 1891 z novo stavbo HGZ (zgrajeno ob stari stavbi iz leta 1876) boljše prostorske razmere, učbenike, skoraj 50 ur pouka tedensko več, štipendiste in temeljne dokumente. Ob tem je imela glasbena šola zavoda v šolskih letih 1895/96 in 1916 enake temeljne pogoje za ustanovitev konservatorija: pripravljajno, nižjo in višjo raven, šolske statute in pravilnike, kvalificirane pedagoge, izdani so bili učbeniki in priročniki iz teorije, violine in zborovskega petja in končno najpomembnejše: ustanovljena je bila šola s tradicijo in ugledom. Edina poglobljena razlika je, da so imeli leta 1916 seveda več učencev in učiteljev kot dvajset let prej (120 učencev več in kakšnih deset učiteljev več). Predmeti so bili na splošno enaki, leta 1916 so bili v primerjavi z letom 1896 v predmetnik dodani še kompozicija, deklamacija, mimika in timpani. Celotne funkcije vodilnih oseb šole so ostale iste: ravnatelj, tajnik šole in nadzornica učenk (torej ne nadzornica vseh učencev, ampak samo učenk!).

Tabela 2. Primerjava glasbene šole in konservatorija HGZ

	1895/1896 ³⁹	1916/1917 ⁴⁰
Število učencev	262	383
Število učiteljev	10	17
Število pomožnih učiteljev	5	7
Predmeti	Petje, operni ensemble, klavir, godalna glasbila, lesena pihala, rog, trobenta, pozavna, harfa, orgle, orkester, komorna glasba, teorija glasbe, harmonija, kontrapunkt in fuga, oblikoslovje, zgodovina glasbe, hrvaški jezik in književnost, italijanski jezik in konverzacija, instrumentacija in igranje partitur	
	Vsi iz leta 1896 in še kompozicija, deklamacija, mimika, timpani,	

Formalno lahko rečemo, da je bil konservatorij Hrvatskega glasbenega zavoda *de facto* ustanovljen v šolskem letu 1895/1896. Vendar je za šolo bolj kot njena organizacija pomembna njena vsebina – kakovost pouka. Vpraša-

to još pravno nije.« Zanimivo je, da v svoji knjigi te teze ni tako poudaril (Šaban, 150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda, 102).

39 *Izveštje Narodnoga zemaljskoga Glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1895/6.* (Zagreb: [Narodni zemaljski glasbeni zavod], 1896).

40 *Izveštaj Konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga Glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1916–1917.*

ti se moramo, kdaj je kakovost pouka dosegla konservatoriju primerno raven. Tega trenutka ni mogoče točno določiti, vendar se je to najverjetneje zgodilo do leta 1916. Morda je bil ta trenutek leta 1903, ko je v Zagreb prišel Václav Huml (1883–1953), pozneje slavni violinistični pedagog in začetnik t. i. zagrebške violinistične šole. Iste leta je začela poučevati učiteljica petja Leonija Brückl, ki je vzgojila pevce, kot je v Ljubljani dobro znana sopranistka Zlata Gjungjenac (1898–1982). Torej čeprav bi morali šteti, da je konservatorij morebiti nastal leta 1896, pravega začetka pouka na ravni konservatorija ni mogoče z gotovostjo datirati.

Sklepna primerjava konservatorijev v Zagrebu in Ljubljani kaže, da sta bila oba le kratek čas v rokah glasbenih društev, preden ju je prevzela država: zagrebški samo štiri leta, od leta 1916 do leta 1920, ljubljanski pa sedem let, do leta 1926. Primerjava nekaterih statističnih podatkov je zelo zanimiva: ko so nastajali konservatoriji (natančneje: leta 1910), je imel Zagreb dvakrat več prebivalcev kot Ljubljana.⁴¹ Kljub temu je imel novi konservatorij leta 1919 v tedaj mali Ljubljani dvakrat več učencev kot konservatorij HGZ.⁴²

Na koncu se pojavi še eno vprašanje: če glasbeno društvo, kot je na primer Glasbeni zavod ali ljubljanska Matica, tako vztrajno vzdržuje svojo glasbeno šolo kot eno od prednostnih nalog, kakšno perspektivo za to šolo ima v svojih načrtih? Na prvi pogled bi lahko domnevali, da bosta društvi vztrajali pri tem, da obdržita konservatorij pod svojim okriljem, vendar ni bilo tako. Obe društvi sta imeli v načrtu, da upravljanje svoje šole predata državi tedaj, ko se bosta razvili v konservatorij.⁴³ V Zagrebu je bilo tako že leta 1851, ko je skladatelj Vatroslav Lisinski (1819–1854), kot šolani pravnik in član ravnateljstva, v drugi člen statuta glasbenega društva zapisal, da je eden od ciljev zbiranje glavnice za konservatorij.⁴⁴ Od tedaj je Zavod vlado

41 Anon., »Zagreb«, v *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=66685>.

42 V šolskem letu 1919/1920 je imel konservatorij HGZ 508 učencev (*Izveštaj Konservatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1919.–1920.* (Zagreb: [Hrvatski zemaljski glazbeni zavod], 1920), 21), ljubljanski pa več kot 1.000 učencev (Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 167).

43 Kot je znano, so imeli podobno usodo tudi drugi konservatoriji v monarhiji, na čelu z dunajskim konservatorijem, ki je leta 1909 postal državna institucija. Glej tudi: Heinrich Kralik, *Das Buch der Musikfreunde* (Zürich, Leipzig, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde, 1951), 171–176.

44 »skupljanjem glavnice za utemeljenje narodnog konservatoriuma«, *Pravila Društva prijateljah muzike u Zagrebu* (Zagreb: [Društvo prijateljah muzike u Zagrebu], 1852), 1 [3].

večkrat prosil, naj financira konservatorij, ampak zaman. Zanimivo je, da je vztrajanje pri konservatoriju privedlo do tega, da je ob njegovi ustanovitvi na nek način izrinil pomen Glasbenega zavoda. Kako drugače pojasniti, da imajo programi koncertov v dvorani Zavoda po letu 1916 kot lokacijo napisano *Hrvatski konzervatorij*, ne pa *Glazbeni zavod*?

Primerjava ustanoviteljev konservatorija v Ljubljani in Zagrebu danes kaže različno usodo: medtem ko je stavba Glasbene matice na Vegovi ulici vsak dan polna mladih glasbenikov, je stavba glasbenega zavoda po tem, ko se je leta 2015 iz nje izselila Glasbena akademija, čez dan veliko bolj tiha, ker še ni končana reorganizacija celotne stavbe. Na vsak način je v tem kontekstu pomembnejše, da ima Glasbena akademija, naslednica konservatorija HGZ, odlične razmere za delo in vzgojo novih glasbenih umetnikov.

Bibliografija

- Anon. *7 pesmic za otroke*. Ljubljana: Glasbena matica, 1904. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-U5YHOVHX>.
- Anon. *Hrvatska pjesmarica, za porabu učenicima i učenicama Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda*. Zagreb: s. n., 1893 in 1894.
- Anon. »Na kraju Beethovenove godine«. *HaGeZe* IV, št. 3 (2002): 3.
- Anon. »Stöckl, Anton«. V *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=58191>.
- Anon. »Stöckl, Anton«. V *Leksikon jugoslavenske muzike*, 2. zv., ur. Krešimir Kovačević, 378. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984.
- Anon. »Školstvo. Hrvatska«. V *Leksikon jugoslavenske muzike*, 2. zv., ur. Krešimir Kovačević, 415. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984.
- Anon. »Zagreb«. V *Hrvatska enciklopedija*, <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=66685>.
- Anon. »Zellner, Leopold Alexander«. V *Leksikon jugoslavenske muzike*, 2. zv., ur. Krešimir Kovačević, 555. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod Miroslav Krleža, 1984.
- Bezić, Nada. »Fran Gerbič v Zagrebu«. V *Gerbičev zbornik*, ur. Edo Škulj, 17–30. Ljubljana: Družina, 2000.
- Bezić, Nada. »Hrvaški glasbeni zavod v Zagrebu in Filharmonična družba v Ljubljani – primerjava in kontakti«. V *Ob 300. obletnici ustanovitve Academiae philharmonicorum labacensium in 100. obletnici rojstva skladatelja Blaža Arničā*, ur. Primož Kuret, 75–82. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2001.

- Blažeković, Zdravko. »Djelatnost Ivana Zajca u okvirima Hrvatskog zemaljskog glazbenog zavoda«. V *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Ivana Zajca (1832–1914): Zagreb, 10–11. prosinca 1982.*, ur. Lovro Županović, 55–78. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za muzičku umjetnost; Muzikološki zavod Muzičke akademije u Zagrebu, 1982.
- Budković, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem II, od nastanka konservatorija do Akademije za glasbo, 1919–1946*. Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1995.
- Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.
- Dokumenti HGZ. Vodič spisov, 4. sv. Spisi ravnateljstva 1907/8–1920/1, sestavila Marija Buljan-Janaček, Zagreb, 1976, strojepis v dokumentaciji HGZ-a
- Foerster, Anton. *Teoretično-praktičnaklavirskašola*, 4zvezki. Ljubljana: Glasbenamatica, 1886–1889. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-XVMSNSGZ>.
- Goglia, Antun. *Hrvatski glazbeni zavod 1827.–1927*. Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1927 (zasebni natis iz časopisa *Sv. Cecilija*).
- Hubad, Matej. *Splošna, elementarna glasbena teorija ali začetni nauk o glasbi*. Ljubljana: Glasbena matica, 1902.
- Izvjeshće Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem srpnja godine 1891.*, Zagreb: Narodni zemaljski glasbeni zavod, 1891.
- Izvjeshće Narodnoga zemaljskoga Glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1892/3*. Zagreb: Narodni zemaljski glasbeni zavod, 1893.
- Izvjeshće Narodnoga zemaljskoga Glasbenoga zavoda u Zagrebu koncem školske godine 1895/6*. Zagreb: Narodni zemaljski glasbeni zavod, 1896.
- Izvjeshće glazbene škole Hrvatskoga zem. glazbenog zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1911.–1912*. Zagreb: Hrvatski zemaljski glazbeni zavod, 1912.
- Izvjeshće glazbene škole Hrvatskoga zem. glazbenog zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1912.–1913*. Zagreb: Hrvatski zemaljski glazbeni zavod, 1913.
- Izvjeshćaj Konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga Glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1916–1917*. Zagreb: Hrvatski zemaljski glazbeni zavod, 1917.
- Izvjeshćaj Konzervatorija Hrvatskoga zemaljskoga glazbenoga zavoda u Zagrebu za školsku godinu 1919.–1920*. Zagreb: Hrvatski zemaljski glazbeni zavod, 1920.
- Kralik, Heinrich. *Das Buch der Musikfreunde*. Zürich, Leipzig, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde, 1951.
- Majer-Bobetko, Sanja. »Vjekoslav Klaić«. V *Hrvatski biografski leksikon*, <http://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=214>.

- Moser, Vitězslav Roman. *Tehničke vježbe za gusle, za porabu učenicima i učenica-
ma Narodnoga zemaljskoga glasbenoga zavoda*, 2 zvezka. Zagreb: Tiskara i li-
tografija C. Albrechta, 1894.
- Polásek, Žiga (Sigismund), Josip (Josef) Vedral. *Slovenski mladini: Album 25 slo-
venskih pesmi za gosli s spremljevanjem klavirja*. Ljubljana: Glasbena matica,
1913. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-AZVPBWHE>.
- Pravila Društva prijateljah muzike u Zagrebu*. Zagreb: Društvo prijateljah muzi-
ke u Zagrebu, 1852.
- Premrl, Stanko. »Stöckl, Anton«. *Slovenska biografija*. Ljubljana: Slovenska aka-
demija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013.
<https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi614474/>.
- Razinger, Anton. *Začetne pevske vaje*. Ljubljana: Glasbena matica, 1885. [http://
www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5VKPAW3o](http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-5VKPAW3o).
- Stöckl, Anton. *Kratak opći nauk o glasbi za učenike glazbene škole Hrv. zemaljs-
koga glazbenoga zavoda*. Zagreb: Hrvatski zemaljski glazbeni zavod, 1899.
- Šaban, Ladislav. »Muzička škola Hrvatskog glazbenog zavoda u Zagrebu (1829–
1920)«. V *Razvoj muzičkog školstva u SR Hrvatskoj 1788–1968*, katalog razsta-
ve, 27–39. Zagreb: s. n., 1968.
- Šaban, Ladislav. *150 godina Hrvatskog glazbenog zavoda*. Zagreb: Hrvatski glazbe-
ni zavod, 1982.
- Zöllner. *Štirideset vaj v petju*. Ljubljana: Glasbena matica, 1908.



Socio-political discourses of the development of music education in Bosnia and Herzegovina before and between the two world wars

Lana Šehović-Paćuka
Univerza v Sarajevu
University of Sarajevo

Historical Context: Forerunners of Institutional Music Education

Professional music education framed in institutional forms had a thorny path of development in Bosnia and Herzegovina, which was a result of complex socio-political circumstances. Indeed, the first official data on nourishing music teaching in BiH date back to the period of Austro-Hungarian administration, when the Western European practice that arrived with the Monarchy officials became part of the socio-cultural daily life – previously unknown to the broader circles of Bosnian and Herzegovinian population.¹ However, the first unofficial data on practicing and consuming the pro-European oriented musical practice date back as early as to the Ottoman period – and are related to narrow diplomatic circles, gatherings of beys and consuls to which local population did not have access. Thus, these were sporadic phenomena and by no means a well-established practice at a formal socio-cultural level. Therefore, data available to the history of music in BiH to date are scarce, and one of the first proofs of informal music teaching is related to the name of Anna Simonis – wife of Ottoman army leader Omer Pasha Latas, who converted to Islam after her marriage and took the

1 Lana Paćuka, “Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)” (PhD diss., University of Sarajevo, 2014), 215.

name Zubeida hanuma.² In 1850/1851 in Sarajevo, Zubeida hanuma, together with Emina – Latas's daughter from the first marriage, took private piano lessons delivered by her brother – a private piano teacher himself.

Although these data testify of the existence of contacts with Western European tradition and of the existence of informal music teaching, they do not suffice for serious discussion of the beginnings of development of music education in BiH in institutional contexts. Consequently, the first forerunners of institutional education should be sought as late as in the period of Austro-Hungarian administration (1878–1918), which witnessed opening of public state schools, which in turn assigned an extremely significant role to music.³ Indeed, music was important part of curricula, both in general-education institutions and in confessional schools which were not beneficiaries of state subsidies.⁴ Although state public schools (People's primary schools, gymnasiums, teachers' schools) considered music mostly as a political weapon supposed to contribute to spreading Austro-Hungarian goals, it was them that constituted a significant starting point for local population's acquaintance with the newly-arrived music trends. Actually, music education within general-education institutions was systematically directed to gaining the elementary knowledge of music, mastering of music basics, as well as to arousing love and understanding of music art.⁵ As examples of this claim, one can review curricula of Teachers' School in Sarajevo kept in the Archives of Bosnia and Herzegovina; e. g., the syllabi of courses Piano and Organ Playing delivered by Czech Bogomir Kačerovský⁶

2 For more details see: Lana Pačuka, *Ženski identiteti u muzičkom životu austrougarskog Sarajeva* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2019); Rudolf Zaplata, "Omerpašin brak sa Anom Simonis", *Jugoslavenski list* 45 (1933): 3.

3 Mitar Papić, *Školstvo u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske okupacije (1878–1918)* (Sarajevo: Svjetlost, 1972).

4 Music education played an extremely significant role in confessional schools of BiH Catholics (Girls' College in St. Josip Institute and College within the "Sisters of Mercy" order), where attention was primarily paid to teaching church singing. Besides, a similar view of music education reigned in Orthodox schools as well, where chanting and singing were taught.

5 Pačuka, "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave," 200.

6 Bogomir Kačerovský was born in Litomyšl (Bohemia) on 7. 11. 1873. When he was two, he moved with his parents to Croatia (Petrinja), where he spent his childhood and completed primary education. He also attended Royal teachers' College there (1889–1893), and then went to Zagreb where he enrolled at Croatian Music Institute; upon the completion (1896), he was awarded the diploma of teacher of singing and music. He came to Sarajevo in 1898, and it was there where he developed rich artistic and pedagogical activity, as a teacher of music courses at Teachers' School and at high school Velika Gimnazija. He remained in Sarajevo until 1917, when he moved

reveal that they were aimed at mastering the basics of music literacy in this instrument.

Table 1: Monthly schedule of teaching units, April – May 1905⁷

Monthly schedule of teaching units, April – May 1905			
Piano		Organ	
I Year	II Year	III Year (Organ playing without pedal)	IV Year (Organ playing with pedal)
1. Two-voice exercises from Köhler's school 2. Exercises in bass and treble clef using eighth and sixteenth notes 3. Triple chords	1. Chord exercises from Köhler's school 2. Exercises and songs with double stops	1. I Uskrs nam slav- ni! (And our glorious Easter!) 2. Marijo svibnja kra- ljice! (Mary, queen of May!) 3. Pange lingua! (Of the glorious body tel- ling) 4. O Marijozv' jezdo mora! (Oh, Mary, star of the sea!) 5. Na ime Isusovo! ((To Jesus's name)	1. Marijo svibnja kra- ljice! (Mary, queen of May!) 2. Hor'te slavisi 3. I Uskrs nam slav- ni! (And our glorious Easter!) 4. Tebe Boga hvalimo! (We praise you, Lord!)
Total: 9 hours	Total: 10 hours	Total: 6 hours	Total: 6 hours

In general, Bogomir Kačerovský was one of the most significant music figures employed by Teachers' School, which certainly supported the reputation it enjoyed at the time. He performed his pedagogical tasks for ten years (1900–1910), and an insight into his work can be gained by reviewing his syllabi, where every course is elaborated in detail and by teaching units, and which may also allow studying of music teaching methods and the degree of music knowledge that students could gain in the courses. Thus, Kačerovský left syllabi for years I to IV, elaborated by teaching units, for courses: secular singing, church singing, violin, piano and organ, which reveal that they were focused on music basics, i.e. acquisition of elementary music knowledge.

Thus, discourse on the organization of music teaching in state general-education institutions can be concluded with the claim that music with-

to Zagreb where he lived to the old age. He died in 1945. Milorad Milić, "Sarajevski period Bogomira Kačerovskog," *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 2 (1998): 20–21; Pačuka, "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave," 252; Fatima Hadžić, "Uloga i značaj Čeha u razvoju muzičke kulture u Bosni i Hercegovini" (MA, Univerzitet u Sarajevu, 2009), 159–163.

7 Archive of Bosnia and Herzegovina, ZVS, 1905, 135–161.

in the education system was a significant link in educating school-going youth. Through music classes, which did not require a great talent for music since they were aimed at mastering music basics, BiH children got the opportunity to get in touch with cultural trends typical of Western European countries, which directly and irreversibly affected raising and directing their awareness in a new direction, close to European understanding of culture.⁸

Emergence of Private music Teachers and Schools

However, although the inclusion of the group of music courses in general-education institutions greatly improved and facilitated mastering of music basics, music knowledge that students could gain was exclusively of the elementary nature, and as such it could only be a pre-requisite and starting point for the development of musical professionalism. Bosnian and Herzegovinian land longed for the development of schooling that would provide young people with an opportunity to gain professional music education, which should eventually result in the emergence of first local professional musicians. However, the emergence of music education required a favourable cultural climate, and consequently young generations that felt a need for musical advancement. In this complex process, the pioneering role was played by private music tutors, who constituted one of the main forms of professional music training. However, music education could not rely solely on the private segment of activity, the more so since majority of population was musically illiterate, and consequently raising population's awareness in the area of music culture required a systematic and planned organization. Besides, most private tutors taught only one area of music, mostly instrumental, and a thorough education in the theoretical area was typically lacking. Another characteristic of private lessons was the fact that there were no clearly designed syllabi and the level of teaching rather depended exclusively on the level of readiness and talent of each individual student. In short, private music teaching was not institutionalized but was rather characterized by a lack of system and discontinuity! Besides, data also reveal that most music tutors, such as Edu-

8 Lana Paćuka, "Općeobrazovne institucije Austro-Ugarske monarhije kao temelj razvoja profesionalne muzičke edukacije u Bosni i Hercegovini," in *Zbornik radova Naučno savjetovanje Naučna/znanstvena misao u Bosni i Hercegovini/historijski razvoj do kraja XX stoljeća*, ed. Jasmin Branković (Mostar: Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke/znanosti, 2018), 663–676.

ard Heeger⁹, performed a number of other activities of both artistic and pedagogical nature besides private lessons, and thus acted as choirmasters, performing artists and composers. Although burdened by a number of different activities required by music market, they represented the preparation and basis for the emergence of first music schools and courses that contributed to the spread of musical professionalism in the cultural life of Sarajevo and BiH.

Initiatives for opening first well-conceived and specialized music schools and courses emerged only after twenty years of Austro-Hungarian administration in BiH and they corresponded to the expansion of progress in all the other cultural and social spheres. As expected, only settlers were the initiators of the first attempts in this direction, since the local element had only began to express a serious interest and join the new trends. The story about the first attempt to open a private music school in Sarajevo is related to the name of a composer and conductor from Budapest – Adalbert Laszky, who visited the capital a few times with the aim to give concerts.¹⁰ During one of his visits, more accurately in 1898, Laszky addressed the Joint Ministry of Finance and its main minister Benjamin Kállay with the desire to get the permission to open a music conservatory, as he believed it was necessary for the development of musical life in BiH capital. Laszky believed that Sarajevo did not have enough professionals who could deliver the proper music training, and one of the major aims of a systematically organized music institution was the creation of young musical staff that could eventually allow the formation of a permanent orchestra, which would in turn become a participant in all significant musical events.¹¹ However, the ideas of the implementation of a socially useful

9 Eduard Heeger was a long-time 2nd choirmaster of “Männergesangverein,” owner of a renowned Sarajevo-based piano showroom and participant in all significant musical events. His reputation is supported by the fact that in 1893, in *Community Centre*, he was the accompanist to the world famous violinist Fritz Kreisler. Besides Eduard Heeger, the following figures tried to distinguish themselves as private music teachers for a shorter or longer period of time: Marija Sam, Mara Mađarević (singer and pianist), Naša Přibyl (singer), Sidonija Satnić, Hermina Kohn, Ana Paul (piano teacher), and Franjo Maleczek, publicly well-known as the bandmaster of “Sarajevo Lounge Music,” owner of a piano showroom and private tutor of violin, mandolin and guitar. Anon., “Werbung,” *Bosnischer Bote*, IV (1900): 84; Anon., “Hauptstadt Sarajevo – Musik-Instrumentenhändler,” *Bosnischer Bote*, XIII (1909): 354; Paćuka, “*Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave*,” 101.

10 Risto Besarović, “Počeci muzičkog školstva u Sarajevu,” *Glasnik Arhiva i Društva arhivskih radnika Bosne i Hercegovine* 9–10 (1970–1971): 327.

11 *Ibid.*, 328.

and ambitious project did not strike a chord with authorities. The applicant received a negative response, with the rationale that opening of a music conservatory was premature for the social and cultural circumstances of Sarajevo and BiH, and that the implementation of such a project would require ungrounded financial expenses.¹² Excuses that National Government provided in their communication were the typical formulation used to decline any political, social and cultural attempt that did not conform to its current vision of the development of social and other circumstances in BiH. Establishment of professionally profiled institutions that could diminish the dominating impact of Austro-Hungary and Vienna on the one hand, and allow BiH population to be educated locally on the other was not welcome, since it could constitute a potential basis for a fight for social cultural and intellectual independence and autonomy. Therefore, by obstructing the opening of higher-education institutions Austro-Hungary strove to bind its subjects to Vienna and other Austro-Hungarian centres, thus nourishing acceptable staff, loyal to them.¹³

Although no music school subsidized by Monarchy was opened over the forty years of its administration in BiH, musical life was marked by a few private schools such as those owned by Karlo Pienta¹⁴ in Sarajevo, Fran-

12 Ivan Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini* (Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2011), 110.

13 Besides Vienna, Hrvatski glazbeni zavod was one of prominent centres of BiH population's music education. School reports of this prestigious music institution show that a great number of young people from BiH attended this music institution.

14 Karlo Pienta, born in Cernik in 1869, was one of the first private teachers of music who came up with the idea of opening a public school of music. Upon completing Teachers' College in Zagreb (1885–1888), Pienta enrolled at the Croatian Music Institute, where he was awarded the diploma of teacher of organ playing and singing. He arrived in Sarajevo in around 1894, where he actively joined the work of Croatian Choral Society "Trebević" as one of its choir leaders. Besides his duties related to leading the choir, he decided to open a school of singing and music and, to this purpose, he submitted the request to the Joint Ministry of Finance and Regional Government. In 1900, the renowned and pro-regime oriented annual *Bosnischer Bote* published the news that the choir leader of "Trebević" opened the public school of music approved by the government. It was a school with a seriously elaborated curriculum, and courses that allowed students sound music education. However, a number of financial problems affected its work and survival, and it is certain that the school operated only for a year or, more accurately, in the period 1899–1900. Lana Paćuka, "Muzički život u Sarajevu za vrijeme Austro-Ugarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu" (MA, University of Sarajevo, 2010), 84–85; Božidar Širola, *Pregled povijesti hrvatske muzike* (Zagreb: Edition Pirop, 1922), 282.

tišek Matějovský in Banja Luka and Sarajevo, Gustav Vilim Brož¹⁵ in Tuzla and Albert eff. Suzin¹⁶ in Sarajevo. Some of them, such as the music school opened by Czech František Matějovský first in Banja Luka (1902) and then in Sarajevo as well (1908)¹⁷, educated the first generations of Bosnian and Herzegovinian artists. In professional terms, the common thread of these schools' work was comprehensive education in theoretical courses (harmony, counterpoint, music forms) and instruments taught by renowned artists of foreign background – such as Czech-born singer Naša Příbyl.¹⁸ On the other hand, the schools had to provide funds themselves and therefore their principals were also instructors, musicians and persons in charge of raising funds. Thus, forms of raising funds included the organization of charity concerts to support the schools' work, as well as advertising in periodicals and dailies aimed at recruiting as many students as possible. Unfortunately, most schools closed due to financial problems, e.g. Karlo Pienta's school,

15 Gustav Vilim Brož was born in the Czech town of Týnec nad Labem in 1861. Upon completing education at the Prague School of Organ Playing, he worked in Maribor, Innsbruck, Senj, Sušak, and then arrived in BiH. He worked as a conductor of Croatian Singing and Tambours Playing Society "Vlašić" in Travnik, and then continued his artistic activity in Tuzla, as a teacher of singing at the High School. Besarović, "Počeci muzičkog školstva u Sarajevu," 333; Tünde Polomik, "O ulozi Čeha u formiranju muzičkog života u Bosni i Hercegovini 1878–1918," *Prilozi* 24 (1988): 148; Miradet Zulić, "Muzički život u Sjeveroistočnoj Bosni 1878–1992" (PhD diss., University of Sarajevo, 2008), 33.

16 Since their beginnings, School of Music and Summer Course A. Sabita eff. Suzin were involved in private instructions of music, which a Jew of Bulgarian origins began to give upon his arrival in Sarajevo. The name of the young conductor, composer and pedagogue appeared in available sources in around 1912, when he was first recommended to Sarajevo public as a talented and consummate artist, as well as a pedagogue suitable for private music lessons that he gave both at students' homes and on the premises of "La Lira". Indeed, the Society let him use its premises as the current conductor while waiting for the permit by Regional Government for official registration of classes. In the meantime, Suzin began to give instruction in violin, piano, singing and harmony, and it is assumed that he received the approval for work by Regional Government in the period between 1912 and 1914. The first summer course lasted from 1 July to 30 August 1914, and the fact that the school worked successfully is supported by the news in the papers published four years later. Indeed, *Bosnische post* published data that the 1918/1919 school year at the School of Music, approved by the Regional Government, was to start on 20 August, and that students would be able to attend classes in violin, piano, singing, science of harmony and composition. It was also recorded that school continued its work after the end of World War I. Pačuka, "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave," 232.

17 Archive of Bosnia and Herzegovina, ZVS, 1908, 221–77.

18 Pačuka, "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave," 229.

Allgemeine Musik- u. Gesangsschule
des **KARL PIENTA**
Sarajevo
Čemalušgasse Nr. 172, I. Stock.

Unterrichtsplan:

I. Theoretische Hauptgegenstände.

1. Elementar-Theorie.
2. Allgemeine Musik-Theorie.
3. Harmonielehre.
4. Contrapunkt und Fuge.
5. Musikalische Formenlehre.
6. Geschichte der Musik.
7. Theorie und Methodik des Gesanges.
8. Musikalische Aesthetik.

II. Praktische Hauptgegenstände.

1. Chor-Gesang.
2. Solo-Gesang.
3. Violine und Viola.
4. Violoncello und Contrabass.
5. Klavierspiel.
6. Harmonium- und Orgelspiel.
7. Holz-Instrumente.
8. Blech-Instrumente.

Staatsgeprüfte Lehrkräfte. Schuljahr hat Zeitdauer wie an anderen Mittelschulen und schliesst mit einer öffentlichen Musik-Production und Zeugniss-Ausstellung.

Picture 1: Advertisement for Karlo Pienta's Music School

or their operation ceased due to unfavourable socio-political events, such as the First World War.

Period Between Two World Wars

Thus, unfavourable socio-political circumstances and unripe cultural climate in the Austro-Hungarian period resulted in the non-existence of a professional music institution that would be supported by the state, and its

establishment had to wait for a new time – the time between the two world wars, when the first professional music institution of educational character opened in Sarajevo. It was partly financed by the National Government, and then by the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. It was the District School of Music, founded in Sarajevo on 1 October 1920¹⁹ upon the initiative by a few music lovers and with the help of the then Head of Education Department of Royal Regional Administration of Drina Banovina Đoko Kovačević. The social purpose of the newly-founded school was spreading music education to “*as broad layers as possible*”²⁰ and allowing music education for students to the degree which may enable them to enrol in a higher music school, or complete their general cultural education. The purpose of classes was to

*prepare students in musical and technical terms for the artistic performance of classical and modern compositions and to allow them possible transfer to a higher school of music.*²¹

Besides, a broader social and cultural public soon realized that opening of the District School of Music was a “necessity” which came to life thanks to the support of National Government for Bosnia and Herzegovina.²² The school was indirectly managed by Board of Trustees (e.g. a circle of friends of music) of the District School of Music: composed of seven to twelve members, who were entitled to elect the chairperson, vice-chairperson, secretary, treasurer and Working Board. Besides the Board Chairperson, an extremely important role was also played by the school Principal, and – interestingly – the role of the first principal in the school’s history was entrusted to the Slovene Josip Hladek-Bohinjski – who became well-known in the broader BiH public as an excelling military bandmaster as early as in the period of Austro-Hungarian administration.²³ Bohinjski held the office for a short time, or more precisely until

19 Archive of Bosnia and Herzegovina, ZVS, 1921, 243, 92/17/11, Statute of District School of Music in Sarajevo; Fatima Hadžić, “Osnivanje i djelatnost Oblasne muzičke škole u Sarajevu,” *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1 (2018): 7. Fatima Hadžić, *Muzičke institucije u Sarajevu (1819–1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija* (Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju, 2018).

20 *Spomenica (drugi izvještaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu* (Sarajevo: Državna štamparija, 1930), 5.

21 *Ibid.*, 30.

22 B., “Oblasna muzička škola,” *Narodno jedinstvo* (1920): 3.

23 Details about Josip Hladek-Bohinjski in Sarajevo see in: Lana Paćuka, “Aspects of Slovenian musicians’ activity in the musical life of Austro-Hungarian Sarajevo

1922, when the position of principal was assumed by dr. Bogdan Milanković. In general, the curriculum of District School of Music encompassed eight grades, which were divided into three courses, elementary, intermediate and upper-level, as separate categories, which broadly corresponded to secondary school grades.²⁴ The school included Vocal, Instrumental and Theoretical Department, and the high quality of curriculum design resulted in an enviable number of enrolled students, i.e. as many as 186 students in the first generation.

In the second year of work, from 1921/1922 academic year, District School of Music began to organize public concerts, where the best students had the opportunity to present themselves. However, the most significant fact is that District School of Music employed the best educated musicians in Sarajevo, some of whom deserved credit for the development of all aspects of musical life in Sarajevo and BiH. Individuals such as Bogdan Milanković, Ljubomir Bajc, Klemens Menšik, Beluš Jungić and Franjo Topić made up the backbone of musical life of the time, since no professional, exclusively music institution existed in BiH before the establishment of District School of Music, nor was there a regular concert season.²⁵ Consequently, concert activity mostly depended on the School's teaching staff. School teachers and guests performed in the hall of cinema Imperijal under the name Philharmonic Association of District School of Music, and the association was actually the forerunner of Sarajevo Philharmonic Orchestra founded in 1923.

An overture in the emergence and opening of Academy of Music

Still, District School terminated its prominent pedagogical results at the beginning of the Second World War, and music schools had to wait four long years before the opening of State Secondary School of Music in Sarajevo, which began its work in the autumn of 1945. Although its significance for the development of Sarajevo musical life was immeasurable, equally essential was its impact on opening of other schools of music that began to be

(1878–1918),” *Muzikološki zbornik* 52, No. 1 (2016): 11–26.

24 ABH, ZVS, 1921, 243, 92/17/11, Statute of the District School of Music in Sarajevo.

25 National Theatre in Sarajevo was founded in 1919, but organized first performances in Sarajevo only in 1921. Čavlović, *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*, 127.

founded across BiH. Mostar got its first secondary school of music in 1954, Banja Luka in 1956, Tuzla in 1957 and Zenica in 1977.

The development of secondary music education was an overture in the emergence and opening of Academy of Music, established in 1955, and the most credit for it goes to its first rector, ethnomusicologist and composer Cvjetko Rihtman.²⁶

The main goal of Academy establishment was to satisfy basic needs for educated musical staff of various profiles and professions, which were obviously intensified by founding secondary and primary music schools, as well as by authorities' efforts to build and culturally profile the entire environment, people and citizens in socialist BiH. Academy immediately organized work of seven departments,²⁷ which are credited for the establishment of professional aspects of BiH musical life.²⁸ So, in November 1955, first admission exams took place.

*Out of 49 applicants, 42 students were admitted. Twenty-five of them were from Sarajevo, nine from other parts of Bosnia and Herzegovina, nine from other Yugoslav Republics, and one was a foreign citizen.*²⁹

Over years Academy has noted constant progress – during the academic 1974/1975 year, as the parent institution, Academy opened its regional department in Tuzla, upon a request by the Council of Tuzla Municipality, with the department of Theory and Pedagogy.³⁰ Most importantly, over its long-time work, Academy has accomplished its mission by educating music professionals who eventually became the backbone of professional artistic staff at all significant institution, starting from Philharmonic Orchestra, Opera and Ballet to the institutions of primary and secondary music education.

26 Vinko Krajtmajer and Ivan Čavlović, eds., *Spomenica 50 godina Muzičke akademije u Sarajevu* (Sarajevo: Muzička akademija univerziteta u Sarajevu, 2005), 20.

27 I – Department of Composition and Conducting, II – Department of Solo Singing, III – Piano Department, IV – Department of Stringed Instruments, V – Department of Wind Instruments, VI – Department of Musicology, VII – Department of Theory and Teaching. *Ibid.*, 21.

28 The first Academy professors were: Cvjetko Rihtman, Miroslav Špiler, Aleksandar Segedi, Mladen Pozajić, Božidar Trudić, Matusja Blum, Bruna Špiler and Vlasta Debelić.

29 *Ibid.*, 20.

30 The Department ceased its operations in the 1982/1983 academic year.

At the end ...

The path of the development of institutionalized music education, which in BiH reached its climax when Academy of Music in Sarajevo was established in 1955, was thorny, and as such it began as early as during Austro-Hungarian administration, within general-education institutions that provided elementary music knowledge, and with private tutors, schools and courses, which were the overture to the first institutionalized steps taken only in the period between the two world wars. More favourable socio-political climate and, more importantly, riper cultural conditions and the fact that Western European musical practice was no longer experienced as a foreign, “imposed” element, led to the foundation of District School of Music, and later on of the State Secondary School of Music, which employed or educated some of the first Bosnian and Herzegovinian artists. Based on their endeavours, and at the moment when more favourable socio-political and cultural circumstances were created, Academy of Music was born which, through its work and its artistic and pedagogical results, completed the path of the development of music education, the seeds of which were sown as early as in 1878.

Bibliography

- Anon. “Hauptstadt Sarajevo – Musik-Instrumentenhändler.” *Bosnischer Bote*, XIII (1909): 354.
- Anon. “Werbung.” *Bosnischer Bote*, IV (1900): 84.
- Archive of Bosnia and Herzegovina, ZVS, 1905, 135–161.
- Archive of Bosnia and Herzegovina, ZVS, 1908, 221–77.
- Archive of Bosnia and Herzegovina, ZVS, 1921, 243, 92/17/11. Statute of District School of Music in Sarajevo.
- B. “Oblasna muzička škola.” *Narodno jedinstvo* (1920): 3.
- Besarović, Risto. “Počeci muzičkog školstva u Sarajevu.” *Glasnik Arhiva i Društva arhivskih radnika Bosne i Hercegovine* 9–10 (1970–1971): 326–344.
- Čavlović, Ivan. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2011.
- Hadžić, Fatima. “Uloga i značaj Čeha u razvoju muzičke kulture u Bosni i Hercegovini.” MA, Univerzitet u Sarajevu, 2009.
- Hadžić, Fatima. “Osnivanje i djelatnost Oblasne muzičke škole u Sarajevu.” *Časopis za muzičku kulturu Muzika* 1 (2018): 7.

- Hadžić, Fatima. *Muzičke institucije u Sarajevu (1819–1941): Oblasna muzička škola i Sarajevska filharmonija*. Sarajevo: Muzička akademija, Institut za muzikologiju, 2018.
- Krajtmajer, Vinko and Ivan Čavlović, eds. *Spomenica 50 godina Muzičke akademije u Sarajevu*. Sarajevo: Muzička akademija univerziteta u Sarajevu, 2005.
- Milić, Milorad. "Sarajevski period Bogomira Kačerovskog." *Časopis za muzičku kulturu Muzika 2* (1998): 19–41.
- Paćuka, Lana. "Muzički život u Sarajevu za vrijeme Austro-Ugarske uprave kroz napise o muzici u Sarajevskom listu." MA, University of Sarajevo, 2010.
- Paćuka, Lana. "Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave (1878–1918)." PhD diss., University of Sarajevo, 2014.
- Paćuka, Lana. "Aspects of Slovenian musicians' activity in the musical life of Austro-Hungarian Sarajevo (1878–1918)." *Muzikološki zbornik 52*, No. 1 (2016): 11–26.
- Paćuka, Lana. "Općeobrazovne institucije Austro-Ugarske monarhije kao temelj razvoja profesionalne muzičke edukacije u Bosni i Hercegovini." In: *Zbornik radova Naučno savjetovanje Naučna/znanstvena misao u Bosni i Hercegovini/historijski razvoj do kraja XX stoljeća*, edited by Jasmin Branković, 663–676. Mostar: Federalno ministarstvo obrazovanja i nauke/znanosti, 2018.
- Paćuka, Lana. *Ženski identiteti u muzičkom životu austrougarskog Sarajeva*. Sarajevo: Muzička akademija Univerziteta u Sarajevu, 2019.
- Papić, Mitar. *Školstvo u Bosni i Hercegovini za vrijeme austrougarske okupacije (1878–1918)*. Sarajevo: Svjetlost, 1972.
- Polomik, Tünde. "O ulozi Čeha u formiranju muzičkog života u Bosni i Hercegovini 1878–1918." *Prilozi 24* (1988): 147–154.
- Spomenica (drugi izvještaj) Oblasne muzičke škole u Sarajevu*. Sarajevo: Državna štamparija, 1930.
- Širola, Božidar. *Pregled povijesti hrvatske muzike*. Zagreb: Edition Pirop, 1922.
- Zaplata, Rudolf. "Omerpašin brak sa Anom Simonis." *Jugoslavenski list 45* (1933): 3.
- Zulić, Miradet. "Muzički život u Sjeveroistočnoj Bosni 1878–1992." PhD diss., University of Sarajevo, 2008.



Beginnings of the Piano Department at the Belgrade Music Academy

Ivana Medić
Srbska akademija znanosti in umetnosti
Serbian Academy of Sciences and Arts

Foundation of the Belgrade Music Academy and its Piano Department

Prior to the establishment of the first tertiary educational institution for studying music, the Belgrade Music Academy in 1937, there were two music schools in Belgrade: “Mokranjac” (previously Belgrade Music School, founded in 1899 by the Belgrade Singing Society)¹ and “Stanković” (founded in 1911 by the eponymous singing society).² Ever since the end of the Great War, there were initiatives to transform this private domain into public and to establish a state-funded music conservatory.³ Indeed, both schools had ambitions to expand into conservatories; “Stanković” accomplished this feat in the early 1930s during Emil Hajek’s tenure as the school principal⁴ – albeit, still without a comprehensive state support. On the other hand, in

- 1 A detailed history of music education in Belgrade before and after the foundation of the music school “Mokranjac” is presented in the article by Stana Đurić-Klajn, published in the festive monograph on occasion of the school’s 75th anniversary: Stana Đurić-Klajn, “Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine” [Music Education in Serbia until 1914], in: *Muzička škola “Mokranjac” 1899–1974* [Music School “Mokranjac” 1899–1974], ed. Vera Zečević (Belgrade: Music School “Mokranjac”, 1974), 11–41. The school has been active to the present day; its official website is <https://mokranjacbg.rs>.
- 2 Radmila Pejović, “About School,” <http://msstankovic.edu.rs/aboutschool.html>.
- 3 Cf. Miloje Milojević, “O muzikalnom vaspitanju” [On Music Education], Part I, *Prosvetni glasnik* 1 (1920): 19–27; Part II, *Prosvetni glasnik* 3 (1920): 150–156.
- 4 Pejović, “About School,” <http://msstankovic.edu.rs/aboutschool.html>.

1925 Jovan Zorko, the principal of the “Mokranjac” music school, submitted a request to the Ministry of Education to upgrade the school to the level of conservatory, but the Ministry rejected it, on the basis that logistic requirements were not met; moreover, they again rejected the school’s request to become nationalized.⁵ This reluctance of the Ministry of Education to nationalize private music schools in Belgrade and to upgrade their status created a stark contrast to the situation in other Yugoslav cultural centers, Zagreb and Ljubljana, where the existing music schools were nationalized and elevated to the level of conservatories after the Great War. Therefore, ambitious students from Belgrade and other Serbian towns who wished to continue their music education at the tertiary level were forced to move either to Zagreb or Ljubljana, or to big European centres such as Paris, Vienna, Prague, Berlin, Munich, Leipzig, Rome etc., which had a long-standing tradition of tertiary music education.

By the year 1937 Belgrade, then the capital city of the Kingdom of Yugoslavia, already had over 300.000 inhabitants. Such a rapid demographic growth, and the cultural demands of the new, urban populace, resulted in the establishment of many cultural institutions in short succession – among them, Belgrade Philharmonic Orchestra, Orchestra of the Music Society “Stanković”, Opera and Orchestra of Serbian National Theatre, Orchestra of the Belgrade Music Society, Chamber Orchestra Collegium Musicum, and the Great Orchestra of Radio Belgrade;⁶ this list could be expanded by mentioning numerous choral societies and amateur ensembles. It is immediately obvious that the demand for professional musicians – be it instrumentalists, singers, conductors or composers-arrangers – was constantly increasing; hence the establishment of the Music Academy became a necessity.

5 Đurić-Klajn, “Muzičko školovanje u Srbiji do 1914. godine,” 62.

6 On the establishment and development of these institutions, see: Živojin Zdravković et al., *Beogradska filharmonija 1923–1973* [The Belgrade Philharmonics 1923–1973] (Belgrade: The Belgrade Philharmonics, 1977); Stana Đurić-Klajn, *Akordi prošlosti* [Chords of the Past] (Belgrade: Prosveta, 1981); Stanojlo Rajičić, ed., *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu* [125th Anniversary of the National Theatre in Belgrade] (Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 1997); Roksanda Pejović, *Koncertni život u Beogradu (1919–1941)* [Concert Life in Belgrade (1919–1941)] (Belgrade: Faculty of Music, 2004); Ivana Medić, ed., *Radio i srpska muzika* [Radio and Serbian Music] (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2015); Ivana Perković, ed., *Naših 80 godina – Kultura sećanja* [Our 80 Years – The Culture of Remembrance] (Belgrade: Faculty of Music, 2018).

On 31 March 1937 the Decree of the establishment of the state-sponsored secondary and tertiary art schools in Belgrade was passed, and in September 1937 the first candidates passed entrance exams for the Academy.⁷ The Secondary Music School and the Academy shared the same building situated in Park Manjež in Belgrade – the word “manjež” meaning “school for horsemen.” The building itself was completed in 1931 as an auxiliary building for the National Assembly. Although adapted to host the Academy, it was planned from the outset that it would be just a temporary solution, until the new, purpose-built edifice of the Academy was erected;⁸ however, this plan was never realised and, as of 2019, the Academy is still located in the same building!

The Academy was officially opened on 21 November 1937, in the presence of the political and cultural elite of that time (but without the attendance of either King Peter II, President Milan Stojadinović or Minister of Education Dimitrije Magarašević – all of whom had sent only their emissaries).⁹

Three professors prepared the curricula for all departments and rule-books for professors’ and students’ conduct: first of all, Kosta P. Manojlović (1890–1949), composer and musicologist, an alumnus of the University of Oxford and the first Dean of the new Academy, who had previously taught at the Belgrade Music School and the Faculty of Orthodox Theology of the University of Belgrade.¹⁰ The second member of this triumvirate was Stevan Hristić (1885–1958), composer and conductor, who had served as the Director of Opera of the National Theatre in Belgrade.¹¹ The third member

7 Cf. Ivana Perković, “Dva početka. Godine 1937–1957” [Two Beginnings. Years 1937–1957], in *Naših 80 godina – Kultura sećanja*, ed. Ivana Perković (Belgrade: Faculty of Music, 2018), 22.

8 Cf. Ivana Perković, “Trajni déjâ vu. Beleške o prvim godinama rada Muzičke akademije u Beogradu, povodom jubileja Fakulteta muzičke umetnosti” [Permanent déjâ vu. Notes on the First Years of Work of the Music Academy in Belgrade, on the Occasion of the Anniversary of the Faculty of Music], *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 57 (2017): 205.

9 Kosta P. Manojlović, ed., *Muzička akademija u Beogradu – Academia artium musicarum Belgradensis* [Music Academy in Belgrade], Annual report for the first academic year 1937/38 (Belgrade: Music Academy, 1938), 15–16.

10 On Manojlović’s life and work, see various studies at the first English-language collection dedicated to him: Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić, eds., *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification* (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017).

11 On Hristić’s life and work see: Dimitrije Stefanović, ed., *Život i delo Stevana Hristića* [The Life and Work of Stevan Hristić] (Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 1991).

was Petar Stojanović (1877–1957), an acclaimed violinist of international renown, who had previously worked as professor and director of the Music School “Stanković”.¹² Whilst preparing the official documents for the newly established Academy, Manojlović, Hristić and Stojanović relied upon the curricula and rulebooks of the academies in Ljubljana and Zagreb.¹³ The Secondary Music School attached to the Academy was intended to educate teachers who would teach music at elementary schools, and it also served as a pool for recruitment of students for the Academy. Studies of composition and conducting were conceived to last five years (10 semesters), while studies at all other departments lasted four years (8 semesters).

Ivana Perković cites a 1938 newspaper article about the working conditions at the newly established Academy:

*Today the academy is situated in a large building. It has the most modern classrooms, 13 grand pianos of the best worldwide brands, a musical library with 2600 volumes and an archive.*¹⁴

As testified by Branko Kozarski and relayed by Dubravka Jovičić, the very first pianos that arrived to the Academy were actually donations of wealthy families: according to this testimonial (which supplements the official preserved documents about the purchase of instruments), upon visiting the newly opened Academy, Prince Pavle [Paul] Karađorđević (then serving as the deputy monarch, in lieu of the underage King Petar [Peter] II) was disappointed by the state of the instruments and he himself donated 10 new Stainway pianos.¹⁵ On the other hand, in her article dedicated

12 On Stojanović's life and work see: Biljana Milanović, “Reaffirmation of the Forgotten Serbian Music: Three Sonatas of Petar Stojanović for One String Instrument and Piano,” CD *Booklet Sonatas of Petar Stojanović* (Belgrade: Serbian Musicological Society, 2019), 5–19; Biljana Milanović, “Proučavanje umetničke biografije i muzičkog delovanja Petra Stojanovića: prilog identifikaciji i razmatranju istraživačkih izvora” [The Study of Artistic Biography and Musical Activities of Petar Stojanović: A Contribution to the Identification and Consideration of Research Sources], *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 61 (2019): forthcoming; Biljana Milanović, ed., *Na marginama muzikološkog kanona: kompozitorska generacija Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog* [On the Margins of the Musicological Canon: The Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički] (Belgrade: Serbian Musicological Society and the Institute of Musicology SASA, 2019).

13 Rulebooks and policies of the Academy were published in its first annual report: Manojlović, *Muzička akademija u Beogradu*, 93–108.

14 Cited in: Perković, “Dva početka. Godine 1937–1957,” 26.

15 Dubravka Jovičić, “Katedra za klavir” [The Department for Piano], in *Naših 80 godina – Kultura sećanja* [Our 80 Years – The Culture of Remembrance], ed. Ivana Perković (Belgrade: Faculty of Music, 2018), 152.

to the early years of the Academy, Ivana Perković reproduces an archival document about the purchase of three grand pianos “by the best brands”;¹⁶ in addition to ten pianos gifted by Prince Pavle, that would bring the total number of grand pianos at the Academy to 13 – as indeed confirmed by the newspaper article cited above. Unbelievably, some of these Stainway pianos acquired in 1937 are still used at the Academy up to this day!

Emil Hajek, the long-standing Head of the piano department, wrote in 1962:

*The environment in which the Music Academy in Belgrade began to work in 1937 was beautiful, attractive and stimulating. The building assigned to host the academy was carefully and skillfully adapted for the new purpose, and the first Dean, Kosta Manojlović, managed to secure considerable funds for its external and internal equipment. [...] Teachers at the piano department were most inspired and excited by a set of first-rate grand pianos, produced by the world’s leading companies. I think that, when it comes to pianos, at that time the Music Academy in Belgrade was the best equipped music-educational institution in Europe.*¹⁷

Hajek then regretfully remarked that the ensuing World War II, which brought about the destruction and impoverishment of the country, resulted in the Academy being unable to maintain such high standards established in its earliest days.¹⁸

Teaching Staff at the Piano Department and Their Pianistic Upbringing

Aside from the three founding fathers of the Academy – Manojlović, Hristić and Stojanović – five additional professors were recruited until December 1937. Three of those five were hired to teach piano: Emil Hajek and Ciril Ličar as Associate Professors, and Jelica Krstić (Popović) as Junior (Assistant) Professor – thus the piano department immediately became the biggest one.¹⁹ Additionally, three pianists were hired to teach piano full-time

16 See Perković, “Dva početka. Godine 1937–1957,” 30.

17 Emil Hajek, “Perspektive mladih pijanista” [Perspectives of Young Pianists], in *Dva-deset pet godina Muzičke akademije u Beogradu 1937–1962* [Twenty-Five Years of the Music Academy in Belgrade 1937–1962], ed. Predrag Milošević (Belgrade: Music Academy, 1962), 45.

18 Ibid.

19 Manojlović, *Muzička akademija u Beogradu*, 43.

at the secondary school: Alisa Bešević, Stanica Botorić and Ljubica Maržinec;²⁰ and another three were employed as honorary piano teachers at the secondary school: Jelena Nenadović, Stanojlo Rajčić (who would later become Professor of Composition) and Danica Stanisavljević.²¹ In subsequent years they would be joined by Olga Mihailović Milošević (in 1939), Miroslava Mokranjac (in 1940), Desanka Velimirović (in 1944) and Milka Đaja (in 1945), and some of the teachers previously employed at the Secondary music school would also transfer to teach at the Academy.²² Except for Stanica Botorić, all of those professors remained at the Academy until they retired. The Ministry of Education had a final say as to the appointment of teaching staff, sometimes opposing the recommendations and decisions of the Professors' Council of the Academy.²³ Many of the newly appointed professors of piano had previously taught at music schools "Mokranjac" and "Stanković", hence both schools were left in peril, not the least because those who transferred to the Academy were the most experienced and distinguished professors.²⁴

After the end of World War II and in subsequent years, the first group of young assistants, members of the first generations who graduated from the Belgrade Music Academy joined the piano department: Milica Stojanović Marjanović, Vera Veljkov Medaković, Vlastimir Škarka, Arsen Triva, Olga Dušanić Popov, Dušan Trbojević, Olivera Đurđević, Katarina Aćimović and Darinka Mihailović Pavlović.²⁵ Other professors who joined the piano department after the war were Andreja Preger (educated in Leipzig), as well as Melita Lorković, Stanka Vrinjanin Hiršl and Mirjana Vukdragović, all three of them graduates of the Music Academy in Zagreb, in the class of the acclaimed professor Svetislav Stančić.

20 Ibid.

21 Ibid., 44.

22 See the list of the teaching staff at the Academy in the period from 1937 to 1961 in: Predrag Milošević, ed., *Dvadeset pet godina Muzičke akademije u Beogradu 1937–1962* [Twenty-Five Years of the Music Academy in Belgrade 1937–1962] (Belgrade: Music Academy, 1962), 98–103.

23 See Perković, "Trajni déjà vu," 210.

24 On the circumstances in which "Mokranjac" resumed its work after a major loss of its teaching staff, see: Vera Zečević, "Škola od 1914. do 1948. godine" [The School from 1914 to 1948], in *Muzička škola "Mokranjac" 1899–1974* [Music School "Mokranjac" 1899–1974], ed. Vera Zečević (Belgrade: Music School "Mokranjac", 1974), 64.

25 In her list of young assistants at the department, Jovičić omits Olivera Đurđević. See Jovičić, "Katedra za klavir," 143.

Let us briefly overview professional biographies of the first piano teachers and their pianistic upbringing, in order to show which pianistic traditions they were representing:

Emil Hajek (1886–1974) was a pianist of Czech origin from Austria-Hungary. He graduated from the Prague Conservatory in 1908, under the tuition of prof. Josef Jiránek (1855–1940); he also studied organ and composition with Antonín Dvořák. His piano teacher Jiránek was the disciple of Karel Smetana, brother of Bedřich Smetana, who continued his studies in Kharkov (nowadays in Ukraine). Jiránek favoured the repertoire of Czech composers, especially Smetana, while his pianistic style was shaped by his Russian training; he passed on this pianistic tradition onto his students, including Hajek. After graduating in Prague, Hajek continued his piano study in Berlin. Between 1909–1921 he taught piano and chamber music at Saratov and performed as piano accompanist to Jan Kubelik. He moved to Belgrade in 1928, where he became the director of the Music school “Stanković”, which he elevated to the level of the conservatory. As asserted by Katarina Tomašević:

The arrival of the Czech pianist Emil Hajek [Hayek] [...] represented a turning point. With Hayek, whose name was widely recognised in Europe, Belgrade got a complete musician, who had already achieved a successful concert career [...] Hayek had been the Rector of the Saratov conservatory for eleven years, where he achieved fame as a piano professor. After taking up the position as head of the piano department in “Stanković”, he took several key steps: he founded the Concert Department; harmonised marking criteria with the European ones; [...] and reformed the curriculum, encouraging the introduction of a contemporary Slav and especially national repertoire. Setting a personal example to colleagues, he actively staged solo concerts, accompanied prominent foreign guests and collaborated with other musicians in chamber music concerts.²⁶

From 1937 until 1963 Hajek was a full professor and Head of the piano department at the Music Academy of Belgrade, utilizing his vast pedagog-

26 Katarina Tomašević, “Musical Life in Serbia in the First Half of the 20th Century: Institutions and Repertoire,” in *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, ed. Katy Romanou (Bristol/Chicago: Intellect Books, 2009), 45–46.

ical and managerial experience; and he also served as the first president of the Serbian Society of Musicians.²⁷

The second professor, Ciril Ličar (1894–1957) was of Slovenian ethnicity. He studied piano at the school of Glasbena matica in Ljubljana, and then continued at the Prague Conservatory. From 1921–1925 he taught at the secondary school of the music academy in Zagreb, and in 1925 he moved to Belgrade. He taught at the music school “Mokranjac” and in 1937 became a professor at the newly established Academy.

Ljubica Maržinec began her study of piano with Ciril Ličar in Belgrade, and then continued at the Master School of the Prague Conservatory with professor Karel Hoffmeister, while Jelica Krstić (Popović) began her piano study at the Belgrade Music School and continued her studies at the École Normale de Musique in Paris, with professor Isidor Philipp (1863–1958). Another student of Prof. Philipp in Paris was Milka Đaja, who graduated piano in Vienna, and then continued her studies in Paris. Isidor Philipp was a French pianist of Jewish Hungarian descent. He was a student of one Georges Mathias, himself the best student of Frédéric Chopin. As most of Chopin’s students were amateurs, or died early, Mathias was the only one who could pass on his pedagogical legacy. Isidor Philipp carried on Chopin’s philosophy of teaching; his students commented that he insisted on suppleness, firmness, rhythmic exactitude and articulation. Thus Jelica Krstić and Milka Đaja brought Chopin’s refined Parisian piano school to Belgrade and passed on this tradition to their students.

Stanica Botorić, married Mihailović, was the daughter of Svetozar Botorić (1857–1916), a famous Serbian hotelier who perished in a labour camp near Vienna during the Great War. Her mother Slavka sent all of her three children to be educated abroad: the youngest daughter Stanica graduated piano at the École normale supérieure in Paris in the class of Alfred Cortot and received the highest diploma “Licence de concert”. Upon return to Belgrade she taught at the Music Academy since its inception in 1937, until she was dismissed from her post by Emil Hajek and the new communist officials in 1945. Years later she confessed:

I asked why I was being fired; they told me ‘You belong to a bourgeois family and you are undesirable to teach students’. The govern-

27 Biographies of all professors of the Belgrade Music Academy and their teachers (except where noted otherwise) are adapted from: Manojlović, *Muzička akademija u Beogradu*, 51–72; Various authors, *Muzička enciklopedija* [Music Encyclopedia] (Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971).

*ment took all our properties. We became a doomed family, people were afraid to visit us ...*²⁸

After her husband Petar was killed in 1950, Stanica Mihailović left Yugoslavia for France, in search of employment; she was separated from her young son Ljubomir for 18 months, until he was finally granted a passport by the Yugoslav authorities.²⁹

As a pianist and piano teacher, Jelena Nenadović merged two schools, Czech and French, because she studied initially at the Master School of the Prague Conservatory with Ljubica Maržinec's professor Karel Hoffmeister, and then she won a two-year stipend of the French government to study with Lazare-Lévy at the Paris Conservatory. On the other hand, Danica Stanisavljević studied first at the Music Academy in Vienna, and then in Paris, at the *École normale*. The influence of French pianists such as Alfred Cortot and Lazare-Lévy was also brought to Belgrade by pianists Olga Mihailović Milošević and Vera Veljkov Medaković respectively, who would join the department during the first decade after World War II.

Alisa Bešević was a Russian pianist from St Petersburg who studied piano in Rome, at the Academy of St. Cecilia. In Rome, she met Serbian painter Nikola Bešević and married him. They returned to Belgrade in 1924; he took up work at the Art School in Belgrade, while she taught at the Music School ("Mokranjac") from 1927 to 1937, when she transferred to the Secondary School of the Music Academy.

Svetislav Stančić (1895–1970), whose students were three professors appointed at the Belgrade academy after the end of World War II (Melita Lorković, Stanka Vrinjanin Hiršl and Mirjana Vukdragović) was a Croatian pianist, composer and teacher of Serbian descent, who became the founder of the acclaimed Zagreb piano school. He studied piano privately with Heinrich Barth – the last pupil of Franz Liszt – and Conrad Ansorge in Berlin, and composition with Ferruccio Busoni at the Meister school of the Berlin Academy of Arts. Upon his return to Zagreb he was a full professor of piano at the Music Academy in Zagreb and Head of the piano department (1927–8, 1935–41 and 1945–67) with a break between 1941 and 1945 when, as an ethnic Serb in the Independent State of Croatia [NDH] he was not al-

28 Mirjana Sretenović, "Tragična sudbina porodice Botorić" [The Tragic Destiny of the Botorić Family], *Politika*, February 28, 2018, <http://www.politika.rs/sr/clanak/399218/Kultura/Tragicna-sudbina-porodice-Botoric>.

29 Ibid.

lowed to work.³⁰ Stančić set the new high standards in the piano pedagogy and directed the Croatian piano school towards a high level of professionalism, a monumental Lisztian technique and a penchant for German and Austrian classical and romantic repertoires. Lorković, Vrinjanin and Vukdragović then passed on this Lisztian legacy onto their Belgrade students.

As we can see, the newly-established piano department of the Belgrade academy became a melting pot of several traditions – Russian, Czech, French, Italian and, after the war, German. Among others, the department hired professors who were pianistic descendants of the greatest nineteenth-century pianists, Chopin and Liszt. This explains why the piano department at the Belgrade Academy set a very high standard right from the outset and never abandoned it. This is confirmed in Emil Hajek's recollections:

The department is mixed in terms of the professors' place and type of education and, due to this, different methodological approaches to the principles of piano teaching. Each one of them is given the opportunity to apply, develop, correct and perfect their teaching method, and to build their reputation on the basis of success of their students. There is no monopoly of a single pedagogical method. Yet, there is a common goal: the work discipline of students, a constant improvement of purposeful technical habits based on the natural features of our physical (bodily) mechanism, and their application for the purpose of achieving a technically immaculate performance, faithful to the composer's idea.³¹

The First Students of the Piano Department; Requirements and Curriculum

The opening of the Academy did not result in an immediate surge of prospective students. Not only was the broad public poorly informed of the purpose of the new institution, but, as described by Emil Hajek, the two Belgrade music schools, "Mokranjac" and "Stanković", "kept their best students by telling them that the Academy will not offer them anything better than what they had already learned at these schools."³² Still, soon it became

30 See Stančić's biography at the website of Croatian Music Information Centre: "Svetislav Stančić," Croatian Music Information Centre, <http://quercus.mic.hr/quercus/person/1211>.

31 Hajek, "Perspektive mladih pijanista," 52–53.

32 Ibid., 46.

clear that Academy was the necessary final stage in the professional education of musicians – not least because it was accessible to students who could not afford the expensive music studies abroad.

As described by Hajek, the curriculum of the Academy was written with an aim to offer its students the maximum of knowledge and skills necessary to produce comprehensively educated musicians; hence the curriculum prescribed that all students of the academy should study music-theoretical subjects, as well as piano. The piano department had three categories of students: (1) those who studied piano as their major; (2) those who studied the teachers' department with piano as their secondary subject; (3) students of all other departments who studied complementary piano. Hajek also testified that the activities of the Secondary music school were tightly intertwined with those of the Academy: the majority of professors of the Academy also taught at the Secondary school, thus ensuring the continuity of teaching and a stimulative environment for the youth.³³

Table 1: The first students of the piano department

Name of the student	Place of birth	Professor at the Academy
Batugovska Marija	Arhangelsk (Russia)	Emil Hajek
Vejnštejn Olga	Botoșani (Romania)	Ciril Ličar
Ilić Milica	Paris (France)	Emil Hajek
Dušanić Olga	Budapest (Austria–Hungary)	Jelica Krstić (Popović)
Koen Luna	Beograd	Emil Hajek
Radivojević Milica	Pančevo (Dunavska banovina)	Emil Hajek
Stojanović Milica	Osijek (Savska banovina)	Emil Hajek
Čorović Ljiljana	Dubrovnik (Zetska banovina)	Ciril Ličar
Škarka Vlastimir	Beograd	Emil Hajek

The first generation of students enrolled at the Music Academy in 1937 consisted of 39 students; among them, 9 students passed the entrance exam to study piano. According to the 1962 Annual of the Music Academy, out of those 39, a total of 20 students graduated, including 6 pianists: Milica Stojanović (Marjanović), Milica Radivojević, Olga (Dušanić) Popov, Olga Vejnštajn, Vlastimir Škarka and Luna Koen (Puđa). Among them only Milica Stojanović managed to graduate before the outbreak of war, while the remaining five prolonged their studies. Table 1 contains the names of the first generation of piano students, their places of birth and the names of pi-

33 Ibid., 45–46.

ano professors they worked with.³⁴ As the table shows, only two out of these nine were Belgrade natives – Vlastimir Škarka, a descendant of a Czech family of musicians resident in Belgrade since the turn of the twentieth century, and Luna Koen (married Puđa), an offspring of a Jewish family from Belgrade. The remaining students were born in Arhangelsk, Botoșani, Paris, Budapest, Pančevo, Osijek and Dubrovnik – and it is likely that they had begun their piano education in those cities, before moving to Belgrade to study at the Academy.

Table 2 contains the list of students at the piano department who enrolled between 1937 and 1945 and managed to graduate – a total of 33 pianists. The table was compiled using the records from all festive publications released on occasions of the important anniversaries of the Academy; since there are some inaccuracies and inconsistencies in those publications, I have attempted to rectify them. The table also shows when these students graduated and whether they embarked on a teaching career; as we can see, a majority of them indeed found their calling as piano teachers or accompanists. Due to the fact that female graduates married and changed their surnames, sometimes it was not possible to locate where they continued to work after graduation. The number of pianists who graduated at the department remained within single-digit numbers until the late 1950s – only in the academic year 1958/59 it increased to 14 graduates.

Table 2: List of piano graduates enrolled before 1945

Surname and name	Enrolled	Graduated	Later teaching career
Stojanović (Marjanović) Milica	1937/38.	1940/41.	Piano Professor at the Academy
(Bogdanov Vera	1937/38. ?	1940/41. ?	Probably a student at the music pedagogy department, not piano)
Škarka Vlastimir	1937/38.	1941/42.	Piano Professor at the Academy
Dušanić (Popov) Olga	1937/38.	1941/42.	Piano Professor at the Academy
Radivojević Milica	1937/38.	1941/42.	
Vejnštajn Olga	1937/38.	1942/43.	
Koen (Puđa) Luna	1937/38.	1952/53.	Active as a composer
Veljkov (Medaković) Vera	1938/39.	1941/42.	Piano Professor at the Academy
Ćimović Katarina	1939/40.	1945/46.	Piano Professor at the Academy
Pavlović Mirka	1939/40.	1945/46.	Worked as a musicologist
Dojčinović Branka	1939/40.	1945/46.	Pianist
Ristović Mirjana	1940/41.	1944/45.	Piano prof. in Sombor
Smodlaka Jelica	1940/41.	1945/46.	

34 According to: Manojlović, *Muzička akademija u Beogradu*, 77.

Surname and name	Enrolled	Graduated	Later teaching career
Milosavljević Mileva	1940/41.	1946/47.	
Triva Arsen	1941/42.	1945/46.	Piano Professor at the Academy
Votrubec Sonja (Sofija)	1941/42.	1945/46.	moved to Australia
Dorđević Nadežda	1941/42.	1945/46.	
Šišmanović Dušica	1941/42.	1945/46.	Prof. – Music School “Slavenski”
Dragić Aleksandar	1941/42.	1947/48.	
Zrnić Desanka	1942/43.	1946/47.	Accompanist at Secondary school
Popović Zagorka	1942/43.	1946/47.	
Simonović Ivanka	1942/43.	1946/47.	Piano prof. at Secondary school
Jovanović Kosara	1942/43.	1948/49.	Accompanist at the Academy
Živković Mirjana	1942/43.	1948/49.	
Mokranjac Vasilije	1942/43.	1948/49.	Composer, Prof. at the Academy
Stojanović Daroslava	1943/44.	1946/47.	
Jovanović Olga	1943/44.	1947/48.	Prof. – Music School “Vučković”
Manojlović Gordana	1943/44.	1949/50.	Daughter of Kosta Manojlović Piano prof. at secondary school
Petrović Miroslava	1943/44.	1949/50.	Prof. – Music School “Slavenski”
Stakić Veroslava	1943/44.	1949/50.	Piano prof. at Secondary school
Tasić Dobrila	1943/44.	1949/50.	
Čabrić (Leandrov) Tatjana	1943/44.	1953/54.	Accompanist at Secondary school
Siber (Jorgović) Bosiljka	1944/45.	1949/50.	

As to the code of conduct at the Academy, students had to adhere to strict rules regarding their attendance and absence, the use of the library, etc.³⁵ Students were prohibited from booking independent public performances, for the fear of damaging the reputation of the academy – they needed a written permission granted by the Dean and the professor in whose class they were studying; moreover, they were banned from writing newspaper reviews.³⁶ The repertoire required to be performed at the graduation exam in piano during the first years of the Academy was practically the same as it is today: it consisted of a piano recital with one or two virtuoso etudes, one polyphonic piece, a sonata, an important romantic piece, a modern work and a piece by a domestic composer; plus, a concerto for piano and orchestra.³⁷ The rules regarding the final exams were very strict: students who failed to pass at least one exam had to repeat the entire year; and they were only allowed to repeat the year once.³⁸ These high standards

35 Ibid., 93–108.

36 Ibid., 94.

37 See one graduation programme reproduced at Perković, “Dva početka. Godine 1937–1957,” 28.

38 Manojlović, *Muzička akademija u Beogradu*, 101.

had to be relaxed during the German occupation of Belgrade, due to the damage made to the building during the bombing in the spring of 1941; the exile or imprisonment of some professors and students; the refusal of the Ministry of Education to pay remuneration to honorary professors (some of whom continued to work for free); the lack of heating in the building; frequent epidemics of contagious diseases such as diphtheria; not to mention that the German forces seized some pianos for their own needs.³⁹ Nevertheless, the Ministry of Education and the directorium of the Academy agreed that this institution should continue its work and play an active role in the artistic life of the occupied country and its capital city.

As testified by Dušan Trbojević, who would join the piano department in the late 1940s, the requirements for the entrance exam were relaxed after World War II, in order to stimulate the prospective students to apply in greater numbers, which was in line with the communists' desire to make music education accessible to all social strata. Trbojević also recalled that prof. Hajek was still the undisputed authority, who ruled the piano department with an iron hand.⁴⁰

Conclusion

This brief overview of the early days of the Belgrade piano department shows that the pianistic education at the tertiary level in Serbia was not autochthonous, but eclectic, absorbing the legacies of many schools. The beginning of the piano department was very ambitious, which can be deducted both from the high standards for the entrance exams, the effort of the Academy to obtain first-rate instruments that the students could play and practice on, as well as the highly reputable professors hired to teach this instrument both at the secondary and tertiary levels. As summed up by Dubravka Jovičić, an acclaimed pianist and former Dean of the Faculty of Music:

The historical development before the foundation of the Academy showed that our country, hungry for knowledge in the field of art, has always been a fertile soil for the genuine, honest and well-intended seed of knowledge coming from other cultures. Many 'schools' which are sometimes fundamentally different with respect

39 See Perković, "Dva početka. Godine 1937–1957," 30–32.

40 Cf. Dragoljub – Dragan Šobajić, *Dušan Trbojević – Portret umetnika* [Dušan Trbojević – Portrait of an Artist] (Novi Sad: Matica srpska, 2003), 29–30.

*to their paths towards the fulfillment of the final goal – the immaculate interpretation – have left a strong imprint on the generations of pianists educated at our Academy.*⁴¹

Bibliography

- Đurić-Klajn, Stana. “Mužičko školovanje u Srbiji do 1914. godine” [Music Education in Serbia until 1914]. In *Mužička škola “Mokranjac” 1899–1974* [Music School “Mokranjac” 1899–1974], edited by Vera Zečević, 11–41. Belgrade: Music School “Mokranjac”, 1974.
- Đurić-Klajn, Stana. *Akordi prošlosti* [Chords of the Past]. Belgrade: Prosveta, 1981.
- Hajek, Emil. “Perspektive mladih pijanista” [Perspectives of Young Pianists]. In *Dvadeset pet godina Mužičke akademije u Beogradu 1937–1962* [Twenty-Five Years of the Music Academy in Belgrade 1937–1962], edited by Predrag Milošević, 45–53. Belgrade: Music Academy, 1962.
- Jovičić, Dubravka. “Katedra za klavir” [The Department for Piano]. In *Naših 80 godina – Kultura sećanja* [Our 80 Years – The Culture of Remembrance], edited by Ivana Perković, 141–152. Belgrade: Faculty of Music, 2018.
- Manojlović, Kosta P., ed. *Mužička akademija u Beogradu – Academia artium musicarum Belgradensis* [Music Academy in Belgrade], Annual report for the first academic year 1937/38. Belgrade: Music Academy, 1938.
- Medić, Ivana, ed. *Radio i srpska muzika* [Radio and Serbian Music]. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2015.
- Milanović, Biljana, ed. *Na marginama muzikološkog kanona: kompozitorska generacija Petra Stojanovića, Petra Krstića i Stanislava Biničkog* [On the Margins of the Musicological Canon: The Generation of Composers Petar Stojanović, Petar Krstić and Stanislav Binički]. Belgrade: Serbian Musicological Society and the Institute of Musicology SASA, 2019.
- Milanović, Biljana. “Reaffirmation of the Forgotten Serbian Music: Three Sonatas of Petar Stojanović for One String Instrument and Piano.” CD *Sonatas of Petar Stojanović*, 5–19. Belgrade: Serbian Musicological Society, 2019.
- Milanović, Biljana. “Proučavanje umetničke biografije i muzičkog delovanja Petra Stojanovića: prilog identifikaciji i razmatranju istraživačkih izvora” [The Study of Artistic Biography and Musical Activities of Petar Stojanović: A Contribution to the Identification and Consideration of Research Sources]. *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 61 (forthcoming).
- Milojević, Miloje. “O muzikalnom vaspitanju” [On Music Education], Part I, *Prosvetni glasnik* 1 (1920): 19–27.
- Milojević, Miloje. “O muzikalnom vaspitanju” [On Music Education], Part II, *Prosvetni glasnik* 3 (1920): 150–156.

41 Jovičić, “Katedra za klavir,” 143.

- Milošević, Predrag, ed. *Dvadeset pet godina Muzičke akademije u Beogradu 1937–1962* [Twenty-Five Years of the Music Academy in Belgrade 1937–1962]. Belgrade: Music Academy, 1962.
- Music School “Mokranjac” Belgrade. <https://mokranjacbg.rs>.
- Pejović, Radmila. “About School.” Music School “Stanković” Belgrade. <http://msstankovic.edu.rs/aboutschool.html>.
- Pejović, Roksanda. *Koncertni život u Beogradu (1919–1941)* [Concert Life in Belgrade (1919–1941)]. Belgrade: Faculty of Music, 2004.
- Peno, Vesna, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić, eds. *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017.
- Perković, Ivana. “Trajni déja vu. Beleške o prvim godinama rada Muzičke akademije u Beogradu, povodom jubileja Fakulteta muzičke umetnosti” [Permanent déja vu. Notes on the First Years of Work of the Music Academy in Belgrade, on the Occasion of the Anniversary of the Faculty of Music], *Zbornik Matice srpske za scenske umetnosti i muziku* 57 (2017): 201–225.
- Perković, Ivana. “Dva početka. Godine 1937–1957” [Two Beginnings. Years 1937–1957]. In *Naših 80 godina – Kultura sećanja* [Our 80 Years – The Culture of Remembrance], edited by Ivana Perković, 21–107. Belgrade: Faculty of Music, 2018.
- Perković, Ivana, ed. *Naših 80 godina – Kultura sećanja* [Our 80 Years – The Culture of Remembrance]. Belgrade: Faculty of Music, 2018.
- Rajičić, Stanojlo, ed. *125 godina Narodnog pozorišta u Beogradu* [125th Anniversary of the National Theatre in Belgrade]. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 1997.
- Sretenović, Mirjana. “Tragična sudbina porodice Botorić” [The Tragic Destiny of the Botorić Family]. *Politika*, February 28, 2018. <http://www.politika.rs/sr/clanak/399218/Kultura/Tragicna-sudbina-porodice-Botoric>.
- Stefanović, Dimitrije, ed. *Život i delo Stevana Hristića* [The Life and Work of Stevan Hristić]. Belgrade: Serbian Academy of Sciences and Arts, 1991.
- “Svetislav Stančić.” Croatian Music Information Centre. <http://quercus.mic.hr/quercus/person/1211>.
- Šobajić, Dragoljub – Dragan. *Dušan Trbojević – Portret umetnika* [Dušan Trbojević – Portrait of an Artist]. Novi Sad: Matica srpska, 2003.
- Tomašević, Katarina. “Musical Life in Serbia in the First Half of the 20th Century: Institutions and Repertoire.” In *Serbian and Greek Art Music: A Patch to Western Music History*, edited by Katy Romanou, 33–53. Bristol/Chicago: Intellect Books, 2009.
- Various authors. *Muzička enciklopedija* [Music Encyclopedia]. Zagreb: Jugoslaven-ski leksikografski zavod, 1971.

Zdravković, Živojin et al. *Beogradska filharmonija 1923–1973* [The Belgrade Philharmonics 1923–1973]. Belgrade: The Belgrade Philharmonics, 1977.

Zečević, Vera. “Škola od 1914. do 1948. godine” [The School from 1914 to 1948]. In *Muzička škola “Mokranjac” 1899–1974* [Music School “Mokranjac” 1899–1974], edited by Vera Zečević, 42–84. Belgrade: Music School “Mokranjac”, 1974.



Povzetki

Jacques Amblard

Vloga Pariškega konservatorija v Messiaenovem skladateljskem razvoju

Olivier Messiaen je leta 1919, ko je bil star enajst let, začel študirati na Pariškem konservatoriju. Pozneje, 25. marca 1941, je bil na konservatoriju imenovan za profesorja harmonije. To mesto je bilo prazno, vse odkar je bil André Bloch decembra 1940 odstranjen s položaja, ker je bil Jud. Messiaen je pozneje morda poskušal prikriti, kaj je storil leta 1941, ki je bilo zanj problematično obdobje zgodovine. Do svoje upokojitve leta 1978 je bil Messiaen profesor analize in kompozicije. Na konservatoriju je kot študent in profesor preživel pol stoletja (več kot dve tretjini svojega življenja). Prav ta ustanova je s svojim *esprit de corps* najverjetneje spodbudila kariero skladatelja, ki je po mnenju mnogih eden najpomembnejših glasbenikov druge polovice 20. stoletja. Kariero je gradil tudi ob posredovanju Yvonne Loriod, ki jo je spoznal na konservatoriju in je premierno odigrala skoraj vsa njegova dela za klavir, Pierra Bouleza, ključnega posrednika in njegovega študenta pri urah harmonije na konservatoriju, ter Antoina Goléaja, muzikologa in zagovornika njegove modernistične estetike. Skrivnost francoske glasbene skupnosti je nedvomno ta, da je Pariški konservatorij mogočna ustanova, ki kroji kariere svojih članov, študentov in/ali profesorjev. Na osnovi nekaterih pisem lahko domnevamo, da se je konservatorij začel zavzemati za Messiaenovo skladateljsko kariero že pred letom 1945.

Ključne besede: Messiaen, konservatorij, judovstvo, kariera, posredovanje

Peter Andraschke

Stara in nova glasba v praksi in teoriji na Univerzi in Visoki šoli za glasbo v Freiburgu im Breisgau

Univerza in Visoka šola za glasbo sta močno spodbujali glasbo srednjega veka in baroka ter novo glasbo. Muzikološki seminar, ki ga je leta 1920 ustanovil Willibald Gurlitt, je z združenjem *Collegium musicum* in njegovimi koncerti po vsej Nemčiji seznanil širšo javnost z glasbo srednjega veka. Združenje je za svoj avditorij po dispozicijah, ki jih je v delu *Syntagma musicum* leta 1619 zasnoval Michael Praetorius, naročilo izgradnjo orgel z večtonskim odzvenom, ter tako močno podprlo pobudo gibanja za obuditev orgel. Pod Hermannom Erpfom se je združenje še odločneje posvetilo novi glasbi. Koncerti za javnost s predstavitvami so potekali štirikrat na semester na univerzi. Prirejali so jih izključno z domačimi izvajalci, med drugim z ljubitelji glasbe in študenti, ter v Freiburgu izvedli dotlej tam še neizvedena dela, nekatere kompozicije pa so doživele celo krstno izvedbo. Zahtevnejša dela so ponavljali.

V leta 1946 ustanovljeni Visoki šoli za glasbo je mnogo prvih docentov s pripravo krstnih izvedb pokazalo veliko zanimanje za novo glasbo, na primer pianist Carl Seemann, čembalistka in pianistka Edith Picht Axenfeld ter od leta 1965 flavtist Aurèle Nicolet in oboist Heinz Holliger. Hindemithov učenec Harald Genzmer je od leta 1946 kot prvi učitelj kompozicije nadaljeval tradicijo svojega učitelja. Njegov naslednik Wolfgang Fortner (od leta 1967), ki je od začetka deloval v darmstatskih počitniških tečajih in je pozneje prevzel Münchenski cikel koncertov *musica viva*, je s svojimi učeneci (med drugim muzikologi in dirigenti) zajel vse vidike obdobja moderne (med njimi so bili Milko Kelemen, Nam June Paik, Wolfgang Rihm, Hans Zender). Na Visoki šoli je ustanovil Institut za novo glasbo. Njegove javne koncerte so pripravljali predvsem študenti in sodelavci na Visoki šoli. Muzikolog in pedagog Erich Doflein je bil že v dvajsetih letih 20. stoletja ugleden kritik za sodobno glasbo. Bil je pobudnik ustanovitve Instituta za novo glasbo in glasbeno vzgojo v Bayreuthu leta 1948. Institut se je kmalu preselel v Darmstadt, Doflein pa je postal tudi njegov predsednik.

Ključne besede: poustvarjalna praksa (stara glasba, nova glasba), historična muzikologija, glasbena vzgoja, Praetoriusove orgle

Luisa Antoni

Trst, Gorica in Istra, glasbena prepletanja

V prispevku avtorica predstavlja celotno podobo glasbenega šolanja na Primorskem, ki vključuje Gorico, Trst, istrska obalna mesta (Koper, Piran in Portorož) in Pazin. Čeprav v teh mestih ni bilo javne glasbene šole, je bila glasba del predmetnika gimnazij in učiteljskih. Obravnava se nadaljuje z zasebnimi glasbenimi šolami. Pokaže se, da je bila najbogatejša ponudba prav na Tržaškem, kjer se je jasno izrazila tudi potreba po državnem konservatoriju. Ob začetku 20. stoletja so v Trstu nastale kar tri javno priznane glasbene šole in za dve sta dala pobudo glasbenika, ki sta pred tem živela v Kopru, in sicer Roberto Catolla in Filippo Manara. Med priznanimi glasbeniki in pedagogi je bil tudi Avgust (Augusto) Jankovich, nedvomno najboljši tržaški violinist v prvih desetletjih 20. stoletja, ki je žel priznanja številnih skladateljev, med drugim pri Riccardu Zandonaiu in Richardu Straussu. Bil je tudi med prvimi učitelji na tržaškem konservatoriju. Tržaški konservatorij, ki se danes imenuje po G. Tartiniju in je nastal z združitvijo prej ločenih šol, je dokončni status dobil šele pod zavezniško upravo leta 1953. Z nekajletnim zamikom je tudi slovanska skupnost v Trstu začutila potrebo po javni glasbeni instituciji, kar pa je preprečil naraščajoči fašistični pritisk.

Gljučne besede: Trst, Gorica, Istra, glasba, 19. stoletje, 20. stoletje

Nada Bezić

Konservatorija Hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu in Konservatorij Glasbene matice v Ljubljani – primerjava

Glasbeni društvi v Zagrebu in Ljubljani, Hrvaški glasbeni zavod (Hrvatski glazbeni zavod, HGZ) in Glasbena matica, sta ob približno istem času ustanovili svoja konservatorija – v Zagrebu leta 1916 in v Ljubljani leta 1919. Zrasla sta iz glasbenih šol in sta imela več desetletij podobno vrsto vodstva – Vjekoslava Klaića (1849–1928), ki je reformiral zagrebško glasbeno šolo, in Frana Gerbića (1840–1917).

Obe glasbeni šoli sta imeli pogoje, da postaneta konservatorija, že dolgo preden sta uradno pridobili ta status: izobraževanje na drugi ali celo tretji stopnji, temeljne šolske dokumente in statut, visoko usposobljene učitelje (izobražene zlasti v tujini), učbenike, ki so jih napisali učitelji, in dovolj prostora za poučevanje (lastna stavba). Ladislav Šaban je v svojem besedilu o glasbeni šoli HGZ iz leta 1968 zapisal, da je glasbena šola HGZ dejansko delovala kot konservatorij že dvajset let pred uradno razglasitvijo, leta 1896, kot potrjuje tudi ta prispevek.

V času, ko je bil ustanovljen, je imel Konservatorij Glasbene matice v Ljubljani skoraj 1000 učencev, Konservatorij HGZ pa le kakih 500, kar je osupljivo, saj je bila Ljubljana dvakrat manjša. Obe glasbeni društvi sta si zelo prizadevali, da bi svoji glasbeni šoli pripeljali na raven konservatorija; le nekaj let za tem, ko sta to dosegli, pa sta oba konservatorija postala državna (v Zagrebu leta 1920 in v Ljubljani leta 1926).

Gljučne besede: konservatorij, hrvaški glasbeni zavod, Glasbena matica, Vjekoslav Klaić

Tina Bohak Adam

Julij Betetto in njegova vloga v upravnem in pedagoškem ustroju ljubljanskega konservatorija

Pomembna prelomnica v zgodovini glasbenega šolstva na Slovenskem se je zgodila leta 1919, ko je bil ustanovljen Konservatorij Glasbene matice kot prva institucija, katere primarni namen je bilo izobraževanje poklicnih glasbenikov v celotni vertikali. Prvi ravnatelj je postal Matej Hubad, eden ključnih posameznikov, ki so zasnovali prvi statut pa je bil Hubadov učenec, basist Julij Betetto, ki je sicer v tem času še deloval kot eminenten solist v Dunajski državni operi. Leta 1922 se je vrnil v domovino in postal stalni član ljubljanske Opere. Na povabilo odbora Glasbene matice je kot honorarni sodelavec pričel februarja 1925 s poučevanjem gojencev na vseh stopnjah in pedagoško deloval vse do svojega odhoda v münchensko Bavarsko državno opero leta 1930, kjer je ostal dve sezoni. Leta 1932 se je vrnil v domače okolje in se kot primarno posvetil pedagoškemu delu na konservatoriju. Honorarno je sodeloval v ljubljanski Operi in leta 1933, po upokojitvi Mateja Hubada, prevzel še ravnateljsko mesto Državnega konservatorija. V okviru reorganizacije ustanove je, med drugim, ustanovil t. i. konservatorski sosvet ter leta 1934 reorganiziral pedagoški oddelek. Kot cenjen pevski pedagog je postavil nov mejnik v zgodovini poučevanja solističnega petja na Slovenskem, saj je osnoval nove učne načrte za celotno vertikalo solopevskega izobraževanja, ki so končno obliko dobili v letu 1936. S svojo, sistematično in unikatno pevsko šolo je ustoličil smernice kakovostnega solopevskega izobraževanja v slovenskem prostoru. Julija Betetta nedvomno uvrščamo med pomembnejše osebnosti upravnega in pedagoškega ustroja ljubljanskega konservatorija v 1. polovici 20. stoletja.

Gljučne besede: Julij Betetto, umetnik, pevski pedagog, ravnatelj, Državni konservatorij

Ivan Florjanc

Didaktični glasbeno-teoretski in kompozicijski prispevek Slavka Osterca v času učiteljevanja na Konservatoriju in Glasbeni akademiji v Ljubljani

Razprava o postavljanju vsebinske zasnove na področju kompozicijskih in glasbeno-teoretskih ved v začetnih desetletjih Konservatorija in Glasbene akademije v Ljubljani ne more spregledati pomembne vloge, ki jo je prispeval Slavko Osterc (1895–1941) kot viden član učiteljskega zbora na tej novi slovenski glasbeni ustanovi. Poleg vpliva, ki ga je kot učitelj kompozicije izžareval na svoje učence (P. Šivic, M. Lipovšek, D. Žebre, F. Šturm, P. Ramovš, zlasti K. Pahor, idr.), ki so se nanj izrecno sklicevali tudi pozneje v letih samostojnega ustvarjanja, je potrebno premisliti tudi njegovo glasbeno-teoretsko zapuščino didaktičnega značaja. Osterčevi rokopisni osnutki za predavanja študentom kažejo znake izvirne obravnave glasbeno-teoretske snovi. Razprava obravnava predvsem tri Osterčeve glasbeno-teoretične spise – oz. njegove osnutke predavanj: *Kontrapunkt*, *Harmonija* in *Kromatika in modulacija – Navodila za komponiste*. Zlasti zadnje delo, ki ga je pripravil za tisk, še najbolj izvirno razkriva Osterčevo glasbeno-teoretično misel: kljub temu da Osterc ves čas hodi po skrajnem robu tonalne gramatike, pa miselno še vedno trdno ohranja harmonsko funkcijsko paradigmo. Zapisi dopisnega učenja kompozicije K. Pahorja pri Ostercu, ki so potekali izključno v pisni obliki, še dodatno in pomembno osvetlijo nekatera skladateljeva osebna glasbena, estetska, teoretska in kompozicijska stališča. Osterčev prispevek je večplasten, pomenljiv in lepo osvetljuje tudi širše stanje ravni glasbeno-teoretičnega in kompozicijskega poučevanja v času do izbruha 2. svetovne vojne na Konservatoriju in Glasbeni akademiji v Ljubljani pred osemdesetimi leti.

Ključne besede: Slavko Osterc, kompozicija, harmonija, kontrapunkt, teorija glasbe, slovenski učbeniki harmonije

Vita Gruodytė

Vizije litovskega glasbenega izobraževanja

Glasbeno izobraževanje so ustanovili zlasti litovski skladatelji, ki so študirali v tujini. Pri tem je bila pomembna ugodna geografska lega – od Sankt Peterburga in Varšave do Leipziga, Berlina, Pariza in Prage. Potrebo po litovski glasbi so zato najboljše prepoznali skladatelji, saj so imeli tudi utilitarističen pristop: glasbeno ustvarjanje je potrebovalo lokalne izvajalce.

Različne tuje tradicije poučevanja, na katere se je bilo treba opirati, preden je litovsko glasbeno izobraževanje postalo avtonomno, so ustvarile plodno in vrhunsko okolje. Klavir so na primer učili po principih konservatorijev v Rigi, Leipzigu in Sankt Peterburgu; petje po načelih italijanske in francoske šole; violino po nemških in ruskih šolah; in pihala po nemški šoli, ki je takrat prevladovala. Gostujoče profesorje so postopoma zamenjali domači diplomanti, čeprav so bile tuje šole prisotne v celotnem medvojnem obdobju. Glavni ideološki konflikt je bil med tako imenovanimi tradicionalisti, modernisti in zmernimi skladatelji. Starejša generacija je študirala v Varšavi ali Sankt Peterburgu, mladi glasbeniki pa v Berlinu, Leipzigu, Pragi ali Parizu. Razlike niso bile toliko generacijske kot v različnih pogledih na glasbeno modernost.

Meje med tradicionalističnimi, zmernimi in modernističnimi skladatelji je zbrisala splošna politika osnovnega in kakovostnega izobraževanja, čeprav se je vedno bolj čutil vpliv mlajših kolegov.

Ob tem je naravno, da se je začetna ideja glasbenega izobraževanja, ki naj bi združilo kolektivne moči za potrebe mlade države, postopoma umaknila ambicijam in vizijam posameznikov.

Ključne besede: glasbeno izobraževanje, narodnost, litovska glasba, Konservatorij Kaunas, Glasbena šola Klaipėda

Luba Kijanovska, Zorjana Lastovecka

Glasbeno izobraževanje v posthabsburškem prostoru (na primeru glasbenih institucij v Lvovu/Lembergu)

Lvov, nekdanja prestolnica Kraljevine Galicije in Lodomerije, ki je bila v obdobju 1918/19 prizorišče spopadov med Ukrajinci in Poljaki, od leta 1919 pa del znova vzpostavljene poljske države, Druge poljske republike (*II Rzeczpospolita*), v teh procesih ni bil izjema. Ukrajinska skupnost na tem območju je sicer še naprej razvijala svojo nacionalno kulturo in izobraževanje. V Lvovu so v dvajsetletnem obdobju med vojnama delovale štiri višješolske glasbene ustanove: tri za praktično poučevanje (Konservatorij Poljskega glasbenega združenja, Višja glasbena šola Mikola Lisenka in Konservatorij Karola Szymanowskega) ter univerzitetni inštitut za muzikologijo. Zanje je bilo značilno:

- sodelovanje z glasbenimi ustanovami na Dunaju, v Pragi in Varšavi ter v drugih avstrijskih, čeških, poljskih, francoskih, nemških in švicarskih mestih;

- ustanavljanje številnih podružnic; še zlasti veliko (19) jih je imela Višja glasbena šola Mikola Lisenka;
- rast števila študentov in učiteljev z vrhuncem v sredini dvajsetih let in upad v tridesetih;
- postopno izboljševanje izobraževalnih programov in načrtov; organizacija didaktičnega procesa znotraj vsake izobraževalne ustanove posebej, ker ni bilo skupnega nacionalnega sistema glasbenega izobraževanja ter enotnih programov, načrtov in struktur izobraževalnih ustanov;
- mednarodni kader; delo v različnih izobraževalnih zavodih v mestu in drugih umetniških ustanovah;
- zunajpedagoške dejavnosti vodilnih učiteljev vseh višješolskih ustanov (ustvarjalno, koncertno, glasbeno, kritiško, znanstveno in družbeno udejstvovanje).

Ključne besede: konservatorij, glasbeno izobraževanje, posthabsburški model, nacionalni sistem glasbenega izobraževanja

Darja Koter

Proces ustanavljanja in prva leta delovanja Glasbene akademije v Ljubljani (1939–1945)

Prve pobude, ki so vodile k visokošolski glasbeni ustanovi na slovenski nacionalni ravni, segajo v leto 1872, ko je nastala ljubljanska Glasbena matica, katere upravni odbor se je zavedal pomena glasbenega izobraževanja na najvišji možni stopnji ter bil pripravljen prevzeti odgovornost njegovega razvoja. Prizadevanja so se začela uresničevati v novonastali slovanski državi Srbov, Hrvatov in Slovencev po letu 1919, ko je Matica dosegla odlok o ustanovitvi t. im. Prvega jugoslovanskega konservatorija za glasbo in igralsko umetnost, ki je bila zasebna ustanova. Zakaj ime »prvi« ni pojasnjeno, saj je bil pred tem ustanovljen konservatorij v Zagrebu. Leta 1926 je bil ljubljanski Konservatorij podržavljen in preimenovan v Državni konservatorij. Obsegal je nižjo in srednjo stopnjo. Prizadevanja za visokošolski študij so se uresničila leta 1939 z ustanovitvijo Glasbene akademije s statusom fakultete in s pridruženo Srednjo glasbeno šolo. Za ta dosežek so zaslužni nekateri vidnejši slovenski politiki, profesorji Državnega konservatorija in člani odbora Glasbene matice. V podporo gibanju je bila na začetku leta 1937 ustanovljena »Društvo Glasbena akademija«, v katerega so bili včlanjeni vplivni posamezniki. Z nastankom Akademije je prenehal delo-

vati Državni konservatorij, Glasbena matica pa je poslej izobraževala na nižji stopnji. Prvi rektor je postal mednarodno uveljavljeni pianist Anton Trost, za profesorje so bili imenovani nekdanji diplomanti visokih šol na Dunaju in v Pragi, poleg Antona Trosta še operni pevec Julij Betetto, organist in skladatelj Stanko Premrl in pianist Janko Ravnik. Pri organizaciji šole so se zgledovali po nemških in čeških vzorih. Visoka stopnja je obsegala osem oddelkov, in sicer za kompozicijo in dirigiranje, solopetje, klavir, violino, violončelo, orgle, gledališko umetnost in glasbeno pedagogiko. Poučevanje pihal in trobil je potekalo samo na srednji stopnji. Glasbena akademija je pričela delovati v času prihajajoče vojne, kar je vplivalo na njen razvoj, vendar delovala ni prekinila. Italijanska oblast (od začetka vojne 1941 do jeseni 1943) je ohranila vse pomembne kulturne ustanove in podpirala njihovo delovanje, nemška pa te prakse ni bistveno spreminjala. Tako je Glasbena akademija v Ljubljani delovala neprekinjeno do leta 1945. Čeprav je bilo vodstvo ustanove za ceno obstanka primorano v sodelovanje z okupatorskimi oblastmi, so številni profesorji in študentje sodelovala z Oslobojilno fronto ali odšli v partizane. Na visoki stopnji je bilo letno vpisanih med 40 in 50 študentov, v petih letih je diplomiralo ok. 33 študentov različnih smeri. O uspešnem delu ustanove pričajo interni nastopi in javni koncerti ter pohvalne kritike, ki potrjujejo, da je bila Glasbena akademija od ustanovitve naprej izjemnega pomena za slovenski izobraževalni in kulturni prostor ter njen povojni razvoj.

Ključne besede: Državni konservatorij, Glasbena akademija, Glasbena matica, politično ozadje, kadrovanje, izobraževalni programi

Hartmut Krones

**Pariz (1784/1796)–Praga (1808/1811)–Dunaj (1812/1817):
o zgodnjem razvoju glasbenopedagoških konceptov**

Zibelka evropske glasbene pedagogike je tekla v treh izobraževalnih ustanovah: na konservatorijih v Parizu, Pragi in na Dunaju. 3. januarja 1784 je bila v Parizu ustanovljena »École Royale de Chant et de Déclamation«, ki je pod vodstvom François-Josepha Gosseca izobraževala zlasti podmladek opernega petja, nato pa je bila leta 1792 ustanovljena »École de musique municipale«. Tam naj bi se najprej šolali glasbeniki nacionalne garde, po združitvi z »École Royale de Chant« v »Institut National de Musique« (1793) pa je odprla vrata vsem bodočim glasbenikom. Inštitut se je 3. avgusta 1795 preimenoval v »Conservatoire Nationale de Musique«, ki so ga vodili Gossec, Étienne-Nicolas Mehul in Luigi Cherubini.

Konservatorij je bil zgled tako praškemu kot tudi dunajskemu konservatoriju. Praški inštitut je s poučevanjem začel 24. aprila 1811 in je najprej sprejemal samo instrumentaliste; učenke petja je začel sprejemati šele leta 1817, učence petja pa leta 1818. V nasprotju s pariškim konservatorijem je tukaj potekal tudi spremljajoči pouk s splošnoizobraževalnimi predmeti, kot so bili nemški jezik, aritmetika, zgodovina, estetika in metrika. Tudi dunajski »Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde« je velik pomen pripisoval spremljajočemu teoretičnemu pouku; 4. avgusta 1817 so začeli s šolo petja za deklice in dečke, po letu 1819 pa so začeli postopno uvajati pouk orkestralnih instrumentov. – Članek predstavlja tri učne zavode in njihovo dejavnost ter zlasti primerja njihove koncepte pouka.

Ključne besede: Pariz, Praga, Dunaj, glasbenopedagoški koncepti

Primož Kuret

Polemika o ljubljanski kompozicijski šoli

Pred ustanovitvijo glasbene akademije v Ljubljani leta 1938 je sprožil Uroš Prevoršek, tedaj študent violine v Milanu, vprašanje ljubljanske kompozicijske šole. Profesorja za kompozicijo sta bila Lucijan Marija Škerjanc in Slavko Osterc. Pod vprašaj je postavil delo skladatelja Slavka Osterca in očital pomanjkanje kompozicijskega znanja mlajši in najmlajši skladateljski generaciji. Na članek se je najprej odzval Pavel Šivic, ki je Prevorškovo pisanje označil za »škodljivo in nedopustno«. Polemiki se je pridružil še nepodpisani člankar v *Slovincu* in očital Prevoršku »neobjektivnost in nepravilnost«. Prevoršek se je odzval v *Jutru*, kjer je zagovarjal svoje poglede, češ da je imel pred očmi samo kompozicijsko šolo in ne glasbene akademijo in menil, da se vprašanja o Osterčevi kompozicijski šoli vlečejo že od njenega nastanka. Kot nekdanji učenec te šole jo je prav dobro poznal in jo primerjal s šolami v tujini. Ogradil se je od obtožb, da ne ceni Osterčevega skladateljskega dela in ponovil, da mu gre za objektivno in resno šolo. Po Šivičevem odgovoru je uredništvo polemiko končalo.

Ključne besede: kompozicijska šola, Osterc, Šivic, Škerjanc, polemika.

Jana Lengová

Konservatorij v Bratislavi in prva tri desetletja njegove dejavnosti (1919–1949): osebnosti, struktura, pomen

Nov kulturnopolitični in družbeni položaj po prelomu v letu 1918 je pomenil velik izziv za razvoj slovaškega glasbenega življenja. Eno od težišč je bila institucionalizacija glasbenega šolstva. Leta 1919 ustanovljeni Konservato-

rij v Bratislavi, ki se je najprej imenoval Glasbena šola za Slovaško, pozneje pa Akademija za glasbo in dramsko umetnost, je na začetku deloval kot društvo in se posledično spopadal s finančnimi težavami. Šele leta 1941, po podržavljenju in preimenovanju v Državni konservatorij, mu je bila zagotovljena finančna stabilnost. Na oblikovanje umetniškega profila konservatorija je imel odločilni vpliv njegov drugi direktor Frico Kafenda (1883–1963), glasbeni pedagog in skladatelj, ki je študiral v Leipzigu in šolo vodil več kot četrto stoletja (1922–1949). Učne metode so temeljile zlasti na izkušnjah nemške in češke glasbene pedagogike. Postopoma je bilo uvedenih pet glasbenih predmetov (instrumenti, klavir, petje, orgle, kompozicija in dirigiranje) in dramatika. Priložnost za predstavitev zrelosti in ravni pedagoškega dela na konservatoriju so bile interne in javne produkcije študentov, izbira kompozicij pa je seveda odražala tudi specifično repertoarja posameznih glasbenih predmetov. Z bogato koncertno dejavnostjo so pedagogi in učenci konservatorija prispevali k živahnemu glasbenemu življenju v Bratislavi. Dejavnost bratislavskega konservatorija je že v prvih desetletjih dosegla prepričljive rezultate ter, najpomembneje, oblikovala podlago za profesionalizacijo slovaške glasbene kulture in uspešen razvoj interpretativne umetnosti.

Ključne besede: Bratislava, konservatorij, Frico Kafenda, glasbena vzgoja, koncerti

Helmut Loos

Deželni konservatorij za glasbo v Leipzigu po prvi svetovni vojni

Katastrofa prve svetovne vojne je nemško glasbeno življenje katapultirala v popolnoma novo situacijo, ki je konservatorije oropala vsakršne finančne podlage. Tako kot celotna Nemčija se je tudi Konservatorij za glasbo v Leipzigu znašel v težki krizni situaciji. Gospodarske razmere so bile katastrofalne, kot je mogoče prebrati v mnogih objavah iz tedanjega časa, kot so na primer pritožbe, da dohodek zaposlenih ne dosega niti višine plač delavskega razreda. Študenti so ustanovili združenje študentov na Konservatoriju v Leipzigu, da bi skupaj premagali največja krizna stanja. Listina o ustanovitvi državne Visoke šole za glasbo v Dresdnu je izzvala zgroženi ugovor leipziškega konservatorija predvsem zaradi nevzdržnih razmer. Konservatorij je 12. marca 1920 na Ministrstvu za kulturo in javno izobraževanje v Dresdnu v izčrpnem dopisu predložil ugovor ter ob izčrpnem opisu lastnega pre-

moženja pozval k državni podpori za lastno hišo. Tema prispevka obravnava vpliv le-tega na glasbeno izobraževanje in dožemanje glasbe.

Ključne besede: religija umetnosti sodobnega časa, sveta zmernost, nacionalsocializem, totalitarizem, nemška glasba

Wolfgang Marx

Irski konservatoriji v medvojnem obdobju

Na Irskem so trije konservatoriji: Kraljeva irska akademija za glasbo (RIAM), Dublinski konservatorij za glasbo in dramo ter Glasbena šola v Corku. Vsi so bili ustanovljeni v 19. stoletju.

Prispevek se osredotoča na zgodovino teh institucij v obdobju med vojnama (ki sta bili na Irskem zgodovinsko manj pomembni kot Velikonočna vstaja leta 1916 in ustanovitev Svobodne irske države leta 1922). Vsi trije konservatoriji delujejo še danes, in to ne le na terciarni ravni, temveč so močno vpeti tudi v izvajanje in preverjanje glasbenega izobraževanja na nižjih stopnjah. Leta 1892 je bil vzpostavljen Local Centre Examination System, sistem preverjanja, ki deluje po vsej državi in ga vodi RIAM. V prvih letih Svobodne irske države so morali konservatoriji znova vzpostaviti svoje financiranje, saj se večina politikov ni zanimala za razvoj umetne glasbe. Zakon o poklicnem izobraževanju iz leta 1930 je bistveno olajšal stisko konservatorijev, saj je določenim skupinam, že dejavnim na glasbenem področju, omogočil pridobitev dodatnih kvalifikacij. Vse tri ustanove so bile deležne stalne rasti, ob tem pa so se spopadale s finančnimi težavami in pomanjkanjem prostora.

Ključne besede: konservatoriji na Irskem, Kraljeva irska akademija za glasbo, Glasbena šola v Corku, Dublinski konservatorij za glasbo in dramo, konservatoriji v medvojnem obdobju

Ivana Medić

Začetki oddelka za klavir na Akademiji za glasbo v Beogradu

Z ustanovitvijo Akademije za glasbo v Beogradu leta 1937 se je v Srbiji (ki je bila takrat del Kraljevine Jugoslavije) končno začelo glasbeno izobraževanje na terciarni ravni. V prispevku so predstavljeni začetki oddelka za klavir, in sicer od njegove ustanovitve leta 1937 do konca druge svetovne vojne leta 1945. Po uvodu, ki opisuje okoliščine ustanovitve akademije, se prispevek osredotoči na izbor pedagoških delavcev, število profesorjev na oddelku za klavir, število vpisanih študentov in število diplomantov v obravna-

vanem obdobju. Avtorica razišče, kdo so bili prvi diplomanti oddelka za klavir in kje so nadaljevali svojo kariero. Analizira tudi učni načrt, pričakovano raven pripravljenosti študentov, pravila glede discipline itd. Ustanovitev oddelka za klavir je bila zelo ambiciozna, kar lahko sklepamo po visokih merilih sprejemnih izpitov, prizadevanjih akademije, da pridobi prvovrstne instrumente za igranje in vadbo, ter uglednih profesorjih, ki so jih najeli za učenje klavirja. Pianisti, zaposleni na beograjski akademiji, so študirali v drugih evropskih središčih, zato prispevek obravnava tudi klavirske šole, ki so jih predstavljali. Ker ni ohranjenih zvočnih posnetkov, se analiza opira na arhivsko gradivo in druge pisne vire – metodologije, učbenike, pričevanja profesorjev in študentov –, ob pomoči katerih celovito predstavi začetke beograjske šole klavirja. Avtorica zaključí, da terciarna pianistična izobrazba v Srbiji ni bila avtohtona, temveč eklektična, saj je absorbirala zapuščine številnih tradicij.

Ključne besede: Akademija za glasbo v Beogradu, oddelek za klavir, terciarno glasbeno izobraževanje, Emil Hajek, beograjska glasbena šola

Niall O'Loughlin

V senci Parryja, Stanforda in Mackenzieja: poučevanje glasbene kompozicije na glavnih londonskih konservatorijih med 1918 in 1945

Leta 1822 je bila v Londonu kot prvi konservatorij v Veliki Britaniji ustanovljena Kraljeva akademija za glasbo, katere prvi predstojniki so bili presenetljivo vsi skladatelji. Po težavah v sedemdesetih letih 19. stoletja je doživela izjemen napredek pod vodstvom še enega skladatelja, Alexandra Mackenzieja. Leta 1876 je nastala nova ustanova, Državna glasbena šola, ki pa se ni izkazala za dovolj dobro in je bila leta 1883 preoblikovana v Kraljevi kolidž za glasbo pod vodstvom Georgea Grova (znanega zaradi slovarja) in pozneje znanega skladatelja Huberta Parryja. Leta 1918 sta obe ustanovi dosegli enega od vrhuncev: pomembna mesta so zasedli slavni glasbeniki in jima tako zagotovili status. Po zgledu Parryja, ki je umrl leta 1918, in Mackenzieja, ki je živel do leta 1924, ter tudi uglednega profesorja s kolidža, Charlesa Villiersa Stanforda, je poučevanje kompozicije cvetelo na obeh konservatorijih. Kljub ugodnim okoliščinam so bili nazori še vedno močno konservativni. Nekateri študenti kompozicije so bili zadovoljni z delom v okvirno romantičnem jeziku in so dosegali uspehe v konservativnem glasbenem okolju. Dva od najboljših Stanfordovih učencev, Gustav Holst in Ralph Vaughan Williams, ki sta pozneje zasenčila svo-

jega učitelja, sta še vedno gojila tradicionalni pristop. Neizogibno pa nekateri študenti niso bili zadovoljni z delom znotraj tega modela, na primer na Kraljevem kolidžu za glasbo, kjer so imeli težave z nekaterimi drznejšimi študenti. Glasba Benjamina Brittna ni ustrezala pričakovanim okvirom kolidža, medtem ko se je njegov zasebni študij pri Franku Bridgeu izkazal za precej koristnejšega. Elisabeth Lutyens je študirala v Parizu in na Kraljevem kolidžu za glasbo pri konservativnem Haroldu Darku, hkrati pa je zasebno raziskovala dela Schönberga in Stravinskega. Humphrey Searle je na kolidžu sodeloval z liberalnim Johnom Irelandom, resnično pa je napredoval šele po študiju pri Webernu. Najbolj nenavaden primer je Daphne Oram, ki je zavrnila tradicionalno delovno mesto na Kraljevem kolidžu za glasbo in nato študirala elektroniko, delala v BBC-jevi tonski službi in bila soustanoviteljica studia BBC Radiophonic Workshop, predhodnika elektronske

glasbe v Združenem kraljestvu. Kot študent kompozicije v Manchestru v 50. letih prejšnjega stoletja je Peter Maxwell Davies, skupaj z Alexandrom Goehrom in Harrisonom Birtwistlom, v tamkajšnjem konservativnem glasbenem establišmentu povzročil vznemirjenje, sčasoma pa spremenil celotno okolje poučevanja glasbene kompozicije v vseh naprednih britanskih glasbenih institucijah.

Ključne besede: Hubert Parry, Charles Villiers Stanford, Alexander Mackenzie, Kraljeva akademija za glasbo, Kraljevi kolidž za glasbo, Peter Maxwell Davies

Danutė Petrauskaitė

Od tečajev do konservatorija: težave pri institucionalizaciji glasbenega izobraževanja v Litvi (1919–1949)

Glasbeno izobraževanje v Litvi se je začelo razvijati z organizacijo kratkotrajnih tečajev. Pozna ustanovitev konservatorija v Litvi je imela več vzrokov: a) štiridesetletno prepoved branja, pisanja, petja in poučevanja v maternem jeziku pod caristično Rusijo; b) slabe ekonomske razmere v državi in pomanjkanje glasbenih strokovnjakov; in c) miselnost kmetijske države. Prvi litovski glasbeni šoli sta bili ustanovljeni v Kaunasu (1919) in Klaipėdi (1923). Dejansko sta delovali kot konservatorija, saj so bili njuni programi osnovani na kurikulih in metodologijah konservatorijev v tujini. Na usposabljanje nacionalnih strokovnjakov so najbolj vplivale ruske, nemške, poljske, češke in madžarske šole. Litovska vlada je ustavo ratificirala šele leta 1932 in v začetku leta 1933 se je Glasbena šola Kaunas *de iure* preime-

novala v Konservatorij Kaunas. V istem času, leta 1930, pa je Glasbena šola Klaipėda prenehala obstajati kot državna ustanova.

Potem ko je bila Vilna ponovno priključena Litvi, je bila tam leta 1940 na podlagi obstoječih glasbenih ustanov ustanovljena Glasbena šola Vilna. Na razvoj glasbenega izobraževanja ni imela odločilnega vpliva, saj je med vojno večina učiteljev in učencev umrla, pobegnila na Zahod ali se izselila na Poljsko. Leta 1945 je šola uradno postala konservatorij. V obdobju med letoma 1945 in 1948 sta v Litvi delovala dva konservatorija, ki pa sta bila leta 1949 zaradi finančnih in političnih razlogov združena v eno ustanovo, Litovski državni konservatorij, v Kaunasu pa so ostale le srednje glasbene šole in visoka šola.

Razvoj glasbenega izobraževanja so zavirale posledice okupacij: deportacije, holokavst, izseljevanje in repatriacija. Raznolikosti metod in pogledov ni bilo več, odnosi s tujimi državami so bili prekinjeni, glasba pa je morala služiti kot orodje za širjenje komunistične ideologije, kljub temu pa temelji litovske glasbene kulture niso bili uničeni.

Ključne besede: Litva, tečaji, glasbene šole, konservatoriji

Antigona Rădulescu

**Pravemu univerzitetnemu statusu naproti:
Narodna univerza za glasbo Bukarešta
med obema vojnama (1918–1940)**

Ustanovitev Narodne univerze za glasbo Bukarešta (pod imenom Konservatorij za glasbo in gledališko igro) leta 1864 je bila del širšega vala tovrstnih pobud v Evropi 19. stoletja. Njen namen je bil od vsega začetka postati umetniška ustanova, ki si prizadeva za napredek na visoki kulturni ravni. Po težkih letih prve svetovne vojne je glasbena ustanova doživela novo obdobje stabilnosti. Njena strategija je bila dvigniti raven didaktičnega in umetniškega delovanja šole. Ustanova se je specializirala v različne smeri: usposabljanje bodočih učiteljev, instrumentalistov, pevcev in igralcev. V učnem načrtu so se pojavljale nove discipline, isto disciplino pa je lahko poučevalo več profesorjev. Konservatorij je bil tesno povezan z drugimi ustanovami, kot so bile Romunska filharmonija, Romunska opera, Narodno gledališče in Društvo romunskih skladateljev. Koncerti in predstave uveljavljenih umetnikov konservatorija so bili cenjeni v romunskih umetniških krogih. Kraljevo akademijo za glasbo in dramsko umetnost je obiskovalo vse več izvrstnih študentov, njihove kariere doma in v tujini pa so konkreten dokaz višje ravni glasbenega izobraževanja v medvojnem obdobju. Glasbeniki, kot

so Dinu Lipatti, Constantin Brăiloiu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Mihail Jora, George Enacovici, Theodor Rogalski in Dimitrie Cuclin, so predstavniki tega plodnega obdobja v zgodovini romunskega konservatorija.

Ključne besede: Narodna univerza za glasbo Bukarešta, izobraževanje, moderni učni načrt, specializacije

Branka Rotar Pance

Pouk na konservatoriju od ustanovitve do formiranja Glasbene akademije (1919–1939)

Konservatorij, ki ga je Glasbena matica v Ljubljani ustanovila l. 1919, je omogočal profesionalno glasbeno izobraževanje inštrumentalistom-solistom, orkestrskim in komornim glasbenikom, opernim solistom, zboristom, dirigentom, skladateljem, dramskim igralcem in učiteljem glasbe. Organizacijo in izvedbo pouka na nižji, srednji in višji izobraževalni stopnji so zasnovali profesorji, ki so znanja pridobili na konservatorjih na Dunaju, v Pragi, Dresdnu in v drugih evropskih mestih. Tam so usvojili uveljavljene učne metode in spoznali učno literaturo ter oboje prenesli v slovensko izobraževalno okolje. Prvi ravnatelj konservatorija Matej Hubad si je zelo prizadeval za kakovosten kadrovski razvoj ustanove, predmetnika in učnih načrtov. Največji napredek se je tekom let kazal na oddelkih za klavir, violino in solopetje. Za potrebe pouka so nastajale nove skladbe in druga učna gradiva. Iz konservatorijskih poročil za vsako šolsko leto lahko delno rekonstruiramo vsebino študija pri posameznih predmetih. Po dolgoletnih prizadevanjih je bil konservatorij l. 1926 podržavljen. Spremenjeni status je zahteval reorganizacijo izobraževalnih stopenj, predmetnikov in učnih načrtov, pri čemer so se ponovno zgledovali po drugih evropskih konservatorijih. Državni konservatorij je v šolskem letu 1929/30 izvajal pouk v okviru enoletnega Pripravljalnega tečaja, dve- ali triletno Nižje šole, šestletne Srednje šole in štiriletne Visoke šole. Poseben oddelek konservatorija je povezoval Operno šolo (trije letniki) in Pedagoški tečaj (štirje letniki), kasneje pa še Dirigentsko šolo (dva letnika). Nadaljnje strukturne spremembe, širitev predmetnika in posodobitve učnih načrtov so potekale pod vodstvom drugega ravnatelja konservatorija Julija Betetta, ki je vodenje ustanove prevzel l. 1933. Med drugim je reorganiziral Pedagoški-učiteljski oddelek ter prenovil učne načrte za solopetje na nižji, srednji in višji stopnji šolanja. Tik pred ustanovitvijo Glasbene akademije je bilo na konservatorij vpisanih 211 gojencev, ki jih je poučevalo 16 nastavljenih učiteljev in 20 honorarnih učiteljev.

Ključne besede: Konservatorij, vertikala glasbenega izobraževanja, profesorji, predmetnik, pouk

Lana Šehovič-Pačuka

Družbeno-politični diskurzi razvoja glasbenega izobraževanja v Bosni in Hercegovini pred svetovnimi vojnami in med njima

Glasbeno izobraževanje v Bosni in Hercegovini se je začelo razvijati v obdobju avstro-ogrske uprave (1878–1918). Prvi zametki glasbenega izobraževanja so se izvajali v splošnih izobraževalnih ustanovah, ki jih je vodila monarhija, in so bili vezani na pridobivanje osnovne glasbene pismenosti. V gimnazijah in učiteljskih so posebno pozornost namenjali skupinam glasbenih predmetov, ki so jih poučevali ugledni predstavniki glasbenega življenja, na primer Nikola Tajšanović, Aleksandar Bosiljevac, Bogomir Kačerovsky, Marija Sam, Ljuba Lajer pl. Pajanović, Zlatica Belohlavek-Korač, Radmila Kaluđerčić, Gina Katic in drugi. Tudi splošne šole so bile pomembne za razvoj glasbene pismenosti, zasebni učitelji glasbe – najprej so bili to Hrvati, Slovenci, Čehi, Nemci in Bolgari – pa so bili predhodniki prvih strokovnih glasbenih šol, ki so se v institucionalni obliki pojavile v medvojnem obdobju. Zaradi spremenjenega političnega režima in družbenih okoliščin ter drugačne kulturne politike se je lahko izoblikovala prva izobraževalna glasbena ustanova, Področna glasbena šola (Oblasna muzička škola), ki je bila ustanovljena v Sarajevu leta 1920. Profesorji na Področni glasbeni šoli so bili vodilni predstavniki glasbenega življenja v Bosni in Hercegovini v 20. stoletju, študenti te šole pa so postali glavni nosilci pobude za ustanovitev Akademije za glasbo v Sarajevu (1955).

Ključne besede: glasbeno izobraževanje, zasebni učitelji, zasebne šole, okrožna glasbena šola, glasbena akademija

Marjana Vajngerl

Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski pedagogiki

S popotnico praškega konservatorija je Janko Ravnik leta 1919 postavil temelje klavirskemu pouku na novoustanovljenem Konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani. Pridobil si je ugled izvrstnega pedagoga, ki je s svojim znanjem, karizmo in pedagoškim čutom uspel pridobiti v svoj razred najbolj nadarjene mlade pianiste na Slovenskem. Njegovi učenci in študenti so bili njegov brat Anton Ravnik, Zora Zarnik, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Hilda Horak, Igor Dekleva, Zdenka Novak in Tanja Zrimšek, ki so po

študiju v tujini postali osrednji domači reproduktivni umetniki ter klavirski pedagogi na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Čeprav so se pri učencih Janka Ravnika kasneje porajale različne metode poučevanja klavirja ter različni pogledi na klavirsko tehniko in interpretacijo, pa v temeljih pretežni del slovenske klavirske pedagogike sloni na njegovih pedagoških prizadevanjih.

Ključne besede: Janko Ravnik, pedagoško delo, klavirske skladbe, pedagoška dediščina, fotograf in režiser

Jernej Weiss

Ustanovitev Konservatorija Glasbene matice v Ljubljani v sklopu izgradnje osrednjih narodnih glasbenih ustanov

Za slovensko glasbeno kulturo ima ustanovitev konservatorija, ki je bil leta 1926 podržavljen in leta 1939 reorganiziran v Glasbeno akademijo, poseben pomen. Ustanovitev je bila sad dolgoletnega prizadevanja Slovencev za dvig ravni glasbenega izobraževanja v narodnostnem središču – Ljubljani. Pobudo za uresničitev načrta je po vojni obudil tedaj gotovo eden najvplivnejših glasbenikov na Slovenskem Matej Hubad, sicer koncertni vodja ljubljanske Glasbene matice in kasnejši ravnatelj konservatorija. Vsekakor je imela prav Glasbena matica v začetnih letih obstoja konservatorija osrednjo vlogo, saj je tako finančno kot personalno izdatno podprla njegovo delovanje. Z ustanovitvijo konservatorija je bil tudi na višji stopnji glasbenega izobraževanja dosežen prvi pomembnejši stik s sodobnimi pedagoškimi dosežki v tujini. V skromnih pogojih delovanja je konservatorij dosegal pomembne, na nekaterih področjih (denimo pianističnem v razredu Janka Ravnika, violinskem Jana Šlaisa ali solopevskem Julija Betetta) zavidanja vredne uspehe. Vse do druge svetovne vojne je bil tako edina umetniška izobraževalna ustanova na Slovenskem, ki je izdajala državno veljavne diplome, saj so bile ideje o ustanovitvi sorodne šole za gledališko umetnost in likovno ustvarjalnost uresničene šele po drugi svetovni vojni.

Ključne besede: Prva svetovna vojna, Konservatorij, Glasbena matica, Matej Hubad, Stanko Vurnik

Maruša Zupančič

Violinisti s Češkega v Ljubljani: Prispevek Jana Šlaisa k razvoju ljubljanske violinske šole

Jan Šlais (1893–1975) je bil eden zadnjih praških violinistov, ki so v 20. stoletju delovali na Slovenskem in velja danes za ustanovitelja t.i. »Ljubljanske

violinske šole«. V zadnjih sto letih je ključno vplival na razvoj violinske igre v Sloveniji. Večina današnjih violinistov je njegovih “violinskih potomcev”. Izšolal je pomembno generacijo glasbenikov in zaključil dolgo tradicijo violinistov s Češkega, ki so več kot sto petdeset let prispevali k razvoju violinske igre na tem območju.

Fenomen množičnega preseljevanja glasbenikov s Češkega po Evropi se je pojavil že na koncu 17. stoletja. V Ljubljani so se prvi glasbeniki s Češkega pojavili nekje v dvajsetih letih osemnajstega stoletja, medtem ko zasledimo prve violiniste šele ob koncu stoletja. Z ustanovitvijo praškega konservatorija leta 1811, so najpomembnejša skupina violinistov s Češkega postali praški violinisti (diplomanti praškega konservatorija), ki so se v Ljubljani pojavili šele v sedemdesetih letih devetnajstega stoletja. Sprva so poučevali na glasbeni šoli Filharmonične družbe, nato na šoli Glasbene matice, nekateri tudi zasebno. Leta 1871 se je v Ljubljano priselil praški violinist Hans Gerstner (1851–1939), ki je v naslednjih petdesetih letih postal eden najpomembnejših ljubljanskih violinistov in glasbenih osebnosti. Čeprav je bil izvrsten pedagog, pa zanj še ni bilo pravih pogojev, da bi lahko vzgojil poklicne violiniste. Njegovi najboljši učenci so namreč s študijem violine še vedno morali nadaljevati na tujih glasbenih konservatorijih.

Približno pol stoletja pozneje je bila sreča bolj naklonjena drugemu praškemu violinistu, mlademu Janu Šlaisu, ki je leta 1921 postal učitelj violine na novo ustanovljenem glasbenem konservatoriju v Ljubljani. Vzgojil je prvo generacijo slovenskih violinistov, ki so pozneje delovali kot violinski učitelji na glasbenem konservatoriju, Glasbeni akademiji in drugih glasbeno-izobraževalnih institucijah, kot koncertni mojstri slovenskih simfoničnih orkestrrov, kot člani najvidnejših komornih ansamblov in kot violinski virtuoz. Kot učenec Otakarja Ševčíka, je bil Šlais med najpomembnejšimi promotorji njegovih violinskih metodičnih del, ki so ostala priljubljena skozi celotno 20. stoletje in so se kot del slovenskih violinskih učnih načrtov ohranila vse do danes.

Poleg violinske igre je Šlais posredno vplival tudi na razvoj orkestrrov in violske igre ne le v Ljubljani, temveč po celotni Sloveniji. Med njegovimi najvidnejšimi učenci so bili: Karlo Rupel (1907–1968), Leon Pfeifer (1907–1986), Albert (Ali) Dermelj (1912–1986), Vida Jeraj Hribar (1902–2002), Uroš Prevoršek (1915–1998), Kajetan Burger, Fran Stanič (1893–1979), Jelka Stanič (1928–2011), Vinko Šušteršič in Francka Ornik Rojc. V Ljubljani je v ključnem času postavil kvalitetne temelje za violinsko poučevanje, na katerih

je bilo v zadnjih sto letih vzgojenih na tisoče violinistov, ki danes vzgajajo nove rodove glasbenikov.

Ključne besede: Jan Šlais, ljubljanska violinska šola, violinska igra, ljubljanski glasbeni konservatorij, violinisti s Češkega



Summaries

Jacques Amblard

The role of the Conservatoire de Paris in Messiaen's development as a composer

In 1919, when he was 11 years old, Olivier Messiaen entered the Paris Conservatory. Later, he was appointed professor of harmony on March 25, 1941, in the same Conservatoire de Paris. This position was vacant since the ousting of André Bloch. The latter was removed from his post in December 1940 because he was Jewish. Later, Messiaen might have tried to hide what he did during the year 1941, which was for him a troubled page of history. He was later professor of analysis and composition until his retirement in 1978. He spent half a century (more than two thirds of his life) at the Conservatoire, both as a student and a teacher. As a matter of fact, this institution, by its *esprit de corps*, probably galvanized the career of the composer, considered since, according to many sources, one of the most important musicians of the second twentieth century. It was also through the mediation work of Yvonne Loriod, met at the Conservatoire, who will premiere almost all future works for piano; of Boulez, the powerful mediator, his pupil in class of harmony at the Conservatoire; of Antoine Goléa, musicologist and supporter of his modernist aesthetics. There is undoubtedly a secret within the French music community: „The Conservatoire“ (of Paris) is a powerful world that builds the careers of its inductees, students and/or teachers. Even before 1945 it could be presumed from reading certain letters

that the Conservatoire had begun its mediation work to launch Messiaen's development as a composer.

Keywords: Messiaen, Conservatoire, Jewish, career, mediation

Peter Andraschke

**Alte und Neue Musik in Praxis und Lehre
an der Universität und Musikhochschule in Freiburg i. Br.**

Von der Universität und Musikhochschule gingen zahlreiche Anregungen für die Musik des Mittelalters, des Barock und die Neue Musik aus. Das von Willibald Gurlitt 1920 gegründete Musikwissenschaftliche Seminar machte mit dem *Collegium musicum* und seinen deutschlandweiten Konzerten eine breitere Öffentlichkeit mit der Musik des Mittelalters bekannt. Die nach den Dispositionen im *Syntagma musicum* 1619 von Michael Praetorius konzipierte Orgel mit ihrer mitteltönigen Stimmung ließ er für einen Hörsaal nachbauen und brachte damit wichtige Initiativen für die Orgelbewegung. Unter Hermann Erpf, widmete sich das Collegium verstärkt der Neuen Musik. Die Öffentlichen Konzerte mit Einführungen fanden viermal im Semester in der Universität statt. Sie wurden ausschließlich von einheimischen Kräften, darunter Musikliebhaber und Studenten, gestaltet und brachten in Freiburg noch nicht aufgeführte Kompositionen, darunter Uraufführungen. Schwierige Werke wurden wiederholt.

In der 1946 gegründeten Musikhochschule zeigen viele der ersten Dozenten auch ein besonderes Interesse an Neuer Musik, so durch die Teilnahme an Uraufführungen: z. B. der Pianist Carl Seemann, die Cembalistin und Pianistin Edith Picht-Axenfeld, seit 1965 der Flötist Aurèle Nicolet und der Oboist Heinz Holliger. Der Hindemith-Schüler Harald Genzmer setzte seit 1946 als erster Kompositionslehrer die Tradition seines Lehrers fort. Sein Nachfolger Wolfgang Fortner (seit 1967), der von Anfang an bei den Darmstädter Ferienkursen engagiert war, später die *Musica viva*-Konzerte in München übernahm, deckte mit seinen Schülern (darunter Musikwissenschaftler und Dirigenten) alle Aspekte der Moderne ab (u. a. Milko Kelemen, Nam Jun Paik, Wolfgang Rihm, Hans Zender). Er gründete das Institut für Neue Musik an der Hochschule. Seine öffentlichen Konzerte wurden vor allem von Studenten und Kollegen der Hochschule gestaltet. Der Musikwissenschaftler und Pädagoge Erich Doflein war bereits in den 1920er ein angesehener Kritiker für zeitgenössische Musik. Er initiierte 1948 das Institut für Neue Musik und Musikerziehung in Bayreuth (später Darmstadt) und wurde dessen Präsident.

Schlüsselwörter: Aufführungspraxis (Alte Musik, Neue Musik), Historische Musikwissenschaft, Musikerziehung, Prätoriusorgel

Luisa Antoni

Trieste, Gorizia and Istria, a musical interweaving

In this article the author presents a comprehensive picture of musical education in the Primorska region, which includes Gorizia, Trieste, the Istrian coastal towns (Koper, Piran and Portorož) and Pazin. Although there was no public music school in these towns, music was part of the curriculum of grammar schools and teacher training colleges. The article then discusses private music schools. It is shown that the main wealth of education was offered in Trieste, where there was a clearly expressed need for a state conservatory. At the beginning of the 20th century as many as three publicly recognised music schools were established in Trieste, two of which were initiated by musicians who had previously lived in Koper (Roberto Catolla and Filippo Manara). The acclaimed musicians and educators included Avgust (Augusto) Jankovich, without doubt the best violinist of Trieste in the early decades of the 20th century, who was recognised by numerous composers including Riccardo Zandonai and Richard Strauss. He was also one of the first teachers at the Trieste Conservatory. The Trieste Conservatory, which is today named after Giuseppe Tartini and was created through the merger of previously separate schools, only acquired its final status under the Allied administration in 1953. After a lapse of a few years, the Slavic element in Trieste also started sensing the need for a public music institution, but this was prevented by growing Fascist pressure.

Keywords: Trieste, Gorizia, Istria, music, 19th century, 20th century

Nada Bezić

The conservatory of the Croatian Music Institute in Zagreb and the conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana – a comparison

Music societies in Zagreb and Ljubljana, the Croatian Music Institute (Hrvatski glazbeni zavod, HGZ) and Glasbena Matica, established their conservatories at approximately same time – in Zagreb in 1916, and in Ljubljana in 1919. They grew out of music schools and had for decades similar managers – Vjekoslav Klaić (1849–1928), who carried out the reformation of the Zagreb music school, and Fran Gerbič (1840–1917).

Both music schools met conditions to become conservatories long before they were officially proclaimed them: two or even three levels, basic school documents and rule books, highly qualified teachers (mainly educated abroad), published textbooks written by teachers and enough space for teaching (in their own buildings). Ladislav Šaban in his text on HGZ music school from 1968 mentioned that the school was in fact already functioning like conservatory twenty years before the official proclamation, in 1896. This research has shown that he was right in this regard.

At the time when Matica conservatory in Ljubljana was established, it had almost 1,000 pupils, while the HGZ conservatory had only some 500, which is remarkable, since Ljubljana was only half the size of Zagreb. Both music societies tried very hard to bring their music schools to the level of conservatories, and yet once they achieved it they gave control to the state only few years after (in Zagreb in 1920, in Ljubljana in 1926).

Keywords: conservatory, Croatian Music Institute, Glasbena Matica, Vjekoslav Klaić

Tina Bohak Adam

Julij Betetto and his role in the administrative and pedagogical structure of the Ljubljana Conservatory

An important turning point in the history of the Slovenian music educational system happened in 1919, when the Conservatory of Glasbena matica was founded. This was the first institution, whose primary intention was education of professional musicians in the whole vertical. The first head was Matej Hubad. One of the essential individuals, who established the first statute, was the Hubad's pupil, bass Julij Betetto, who had been working, at that time, as an eminent soloist at the Vienna State Opera. In 1922 he returned in the homeland and became a member of The Ljubljana Opera. On invitation from the committee of Glasbena matica, Betetto started to teach at the conservatory in February 1925 as a part-time colleague. He had been teaching there until 1930, when he went to the Bavarian State Opera and stayed there for two seasons. In 1932 he went home and concentrated mainly on teaching while resuming his artistic career by working as a permanent guest in the Ljubljana Opera. In 1933, Betetto took up the post of the head of the State Conservatory, after the retirement of Matej Hubad. He started with the reorganization of institution. Among the other thing, he founded the conservatory advisory committee and reorganized the pedagogical department in 1934. As eminent singing teacher, he set the new milestone

in the history of solo singing teaching in Slovenia and established the new curriculums for the whole vertical of solo singing education which took the final form in 1936. With his systematic and unique singing school Betetto inaugurated guidelines of development of solo singing education's quality in Slovenia. Undoubtedly, Julij Betetto was one of the most prominent persons of the administrative and pedagogical structure of the Ljubljana conservatory in the first half of the 20th century.

Keywords: Julij Betetto, artist, singing teacher, head, State Conservatory

Ivan Florjanc

Slavko Osterc's didactic contribution to music theory and composition at the Conservatory and Academy of Music in Ljubljana

No discussion of the establishment of a substantive basis for the disciplines of composition and musical theory in the early decades of the Conservatory and Academy of Music in Ljubljana can overlook the important role played by Slavko Osterc (1895-1941) as a prominent member of the teaching staff at this new Slovene musical institution. Besides his influence as a teacher of composition on pupils such as P. Šivic, M. Lipovšek, D. Žebre, F. Šturm, P. Ramovš and, in particular, K. Pahor, all of whom continued to refer to him explicitly in later years, when composing independently, one should also consider his didactic legacy in the field of music theory. Osterc's handwritten lecture notes, for example, show signs of an original approach to theoretical content. This discussion focuses primarily on three of Osterc's music theory writings, i.e. his draft lecture notes: *Counterpoint*, *Harmony* and *Chromatics and modulation – Instructions for composers*. The last piece in particular, which he made ready for printing, most originally reveals Osterc's music theory thinking: despite the fact that Osterc continuously roams the extreme margins of tonal grammar, in terms of thought he still firmly maintains a harmonic functional paradigm. Written records of the correspondence course in composition that K. Pahor took with Osterc exclusively in written form, shed important light on some of the composer's personal views of musical aesthetics, theory and composition. Osterc's contribution is many-layered and significant and also a good illustration of the broader state of music theory and composition teaching at the Conservatory and Academy of Music in Ljubljana eighty years ago, before the outbreak of the Second World War.

Keywords: Slavko Osterc, composition, harmony, counterpoint, music theory, Slovene textbooks on harmony

Vita Gruodytė

The Visions of Lithuanian Musical Education

Music education was founded mainly by Lithuanian composers who completed their studies abroad. The geography was already great — from St. Petersburg and Warsaw to Leipzig, Berlin, Paris and Prague. It is therefore the composers who best identified the need for Lithuanian music, because they also had a utilitarian approach: musical creation had a need for local performers.

Various foreign teaching traditions, upon which it was necessary to count before being completely autonomous, created in Lithuania a rich and high-level environment. For example, the piano was taught according to the principles of the conservatories of Riga, Leipzig and St. Petersburg; singing, according to the principles of the Italian and French schools; the violin, according to the German and Russian schools; and the wind instruments, according to the German school, dominant at the time. Visiting professors gradually gave way to local graduates, although foreign schools remained present throughout the inter-war period.

The main ideological conflict was between so-called traditionalist, modernist and moderate composers. The older generation studied rather in Warsaw or St. Petersburg, while young musicians studied in Berlin, Leipzig, Prague or Paris. The differences lay not so much in age as in their relationship to musical modernity.

The boundaries between traditionalist, moderate and modernist composers were blurred through a general policy of a basic and solid education, even though the influence of younger colleagues on the general atmosphere was increasingly making itself felt.

It is natural that the initial idea of music education, which was to join collective forces to meet the needs of a young state, gradually gave way to individual ambitions and personal visions.

Keywords: Musical education, Nationality, Lithuanian music, Kaunas Conservatory, Klaipėda Music School.

Luba Kijanovska, Zoryiana Lastovecka

**Music education in the post-Habsburg space
(using the example of music institutions in Lviv / Lemberg)**

Lviv, the former capital of “The Kingdom of Galicia and Lodomeria”, in 1918/19 – the arena of struggle between Ukrainians and Poles, and from 1919 – a part of re-established Polish state “The Second Polish Republic” (*II Rzeczpospolita*), has not become an exception to this process. However, the Ukrainian community of the region continued to cultivate its national culture and education.

In Lviv in the interwar twenty years there were four higher educational institutions: three of them – practical (the Conservatory of the Polish Musical Society, the Mykola Lysenko Higher Musical Institute, the Karol Szymanowski Conservatory), and the fourth – the Institute of Musicology at the University. Then they had the following features:

- cooperation with the musical institutions of Vienna, Prague, Warsaw and other cities of Austria, Czech Republic, Poland, France, Germany, Switzerland;
- the establishment of a number of branches; especially many had the Mykola Lysenko Higher Musical Institute – 19 branches;
- the tendency of quantitative growth of students and teachers (its peak was in the mid twenties of the XXth century) and the decline (thirties);
- gradual improvement of educational programs and plans; the organization of didactic process within each educational institution in the absence of one national system of musical education and unification of programs, plans and structure of educational institutions;
- internationalization of personnel; labor combined in various educational establishments of the city, in other artistic institutions;
- above-pedagogical (creative, performing, musical and critical, scientific, social) activities of leading teachers of all higher educational institutions.

Keywords: Conservatory, Musical Education, Post-Habsburg Model, national system of musical education.

Darja Koter

The founding of the Ljubljana Academy of Music and its first years of activity (1939–1945)

The first efforts that led to a higher education music institution on the Slovenian national level date back to 1872, when the central music institute, the Glasbena Matica, was created. Its governing board was aware of the importance of musical education at the highest possible level, and was prepared to assume responsibility for its development. These efforts began yielding results in the newly created Slavic State of Serbs, Croats and Slovenes after 1919, when the Glasbena Matica secured a decision on the founding of what was called the First Yugoslav Conservatory of Music and Performing Art, which was a private institution. Why it took the name “First” is not explained, since before then a conservatory had been established in Zagreb. In 1926 the Ljubljana Conservatory was nationalised and renamed the State Conservatory. It comprised a lower and secondary level. Efforts towards the higher education level were rewarded in 1939 with the founding of the Academy of Music, which had the status of a faculty and had an affiliated Secondary Music School. This achievement can be credited to certain prominent Slovenian politicians, professors of the State Conservatory and members of the Glasbena Matica board. The “Academy of Music Society” established in support of the movement in early 1937 brought together numerous influential individuals. The creation of the Academy marked the termination of the State Conservatory, while the Glasbena Matica took charge of education on the lower level. The Academy’s first rector was the internationally acclaimed pianist Anton Trost. Graduates of academies of music in Vienna and Prague were appointed as professors, with Anton Trost being joined by the opera singer Julij Betetto, the organist and composer Stanko Premrl and the pianist Janko Ravnik. The organisation of the Academy followed German and Czech models. The Academy proper comprised eight departments: composition and conducting, singing, piano, violin, cello, organ, theatrical arts, and musical pedagogy. Wind and brass instruments were only taught at the secondary level. The Academy of Music began life in a period marked by the threat of war, a factor that affected its development, yet it continued to work without interruption. The Italian occupying authorities (from the start of war in 1941 to autumn 1943) maintained all important cultural institutions and supported their operation, and the Germans made no significant change to this practice. In this way the Ljubljana Academy of Music operated without interruption until 1945.

Although the price of its existence meant the leadership being forced to cooperate with the occupying authorities, numerous professors and students participated in the Liberation Front or went to join the Partisans. At the higher education level between 40 and 50 students were enrolled each year, and in five years around 33 students of various courses graduated. The successful work of the institution was reflected in internal concerts and public concerts. The critical praise garnered by these concerts confirms that from its establishment the Academy of Music was of enormous importance for the Slovene educational and cultural space and its post-war development.

Keywords: State Conservatory, Academy of Music, Glasbena Matica, political background, recruitment, education programmes

Hartmut Krones

Paris (1784/1796) – Prag (1808/1811) – Wien (1812/1817):

Zur frühen Entwicklung musikpädagogischer Konzepte

Drei Ausbildungsstätten waren es, die an der Wiege der europäischen Musikpädagogik standen: die „Conservatorien“ von Paris, Prag und Wien. In Paris wurde am 3. Jänner 1784 die „École Royale de Chant et de Déclamation“ gegründet, die unter der Leitung von François-Joseph Gossec vor allem Nachwuchs für den Operngesang ausbildete, ehe 1792 die „École de musique municipale“ folgte. Sie sollte zunächst die Musiker der Nationalgarde schulen, ehe sie nach ihrer Fusion mit der „École Royale de Chant“ zum „Institut National de Musique“ (1793) allen angehenden Musikern offenstand. Und dieses „Institut“ wurde am 3. August 1795 in „Conservatoire Nationale de Musique“ umbenannt, das von Gossec, Étienne-Nicolas Mehul und Luigi Cherubini geleitet wurde.

Das Conservatoire diente dann sowohl dem Prager als auch dem Wiener „Conservatorium“ als Vorbild. Das Prager Institut begann am 24. April 1811 mit dem Unterricht, wobei hier zunächst nur Instrumentalisten aufgenommen wurden; Gesangschülerinnen folgten erst 1817, Gesangschüler 1818. Im Gegensatz zu Paris gab es hier aber auch begleitenden Unterricht in „allgemeinbildenden“ Fächern wie deutsche Sprache, Arithmetik, Geschichte, Ästhetik und Metrik. Und auch das Wiener „Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde“ legte großen Wert auf begleitende theoretische Unterweisung; hier begann man am 4. August 1817 mit der „Singschule“ für Mädchen und Knaben, ehe ab 1819 nach und nach der Unterricht in den Orchesterinstrumenten aufgenommen wurde. – Der Artikel stellt die drei

Lehranstalten sowie ihre Lehrtätigkeit vor und vergleicht vor allem ihre Unterrichtskonzepte.

Schlüsselwörter: Paris, Prag, Wien, musikpädagogischer Konzepte

Primož Kuret

The Ljubljana school of composition controversy

Before the establishment of the Academy of Music in Ljubljana in 1938, Uroš Prevoršek, then a violin student in Milan, raised the issue of the school of composition in Ljubljana. Lucijan Marija Škerjanc and Slavko Osterc were the professors of composition. He questioned the work of composer Slavko Osterc and accused the younger and youngest generations of composers of a lack of compositional knowledge. First to respond to the article was Pavel Šivic, who labelled Prevoršek's writing as "harmful and unacceptable". The controversy was joined by an anonymous article writer in the *Slovenec* newspaper who accused Prevoršek of a "lack of objectivity" and of being "unfair". Prevoršek published a reply in *Jutro*, where he defended his views on the grounds that he was referring only to the school of composition, not to the Academy of Music, and ventured the view that questions about Osterc's school of composition had existed since the outset. As a former pupil of this school, he knew it very well and was able to compare it to schools in other countries. He rejected the accusation that he did not appreciate Osterc's work as a composer and repeated that his interest was in an objective and serious school. Following Šivic's reply, the newspaper's editors deemed the controversy closed.

Keywords: composition school, Osterc, Šivic, Škerjanc, controversy.

Jana Lengová

Das Konservatorium in Bratislava und die ersten drei Jahrzehnte seiner Tätigkeit (1919–1949): Persönlichkeiten, Struktur, Bedeutung

Die neue kulturpolitische und gesellschaftliche Situation nach der Wende von 1918 bedeutete eine große Herausforderung für die Entwicklung des slowakischen Musiklebens. Zu einem der Schwerpunkte zählte die Institutionalisierung des Musikschulwesens. Das 1919 errichtete Konservatorium in Bratislava, zuerst Musikschule für die Slowakei, später Musikalische und dramatische Akademie genannt, funktionierte anfangs auf Vereinsbasis und kämpfte infolgedessen mit materiellen Schwierigkeiten. Erst 1941, nach der Verstaatlichung und Umbenennung in Staatliches Konservatori-

um wurde es finanziell völlig abgesichert. Richtunggebend für seine künstlerische Profilierung war sein zweiter Direktor Frico Kafenda (1883–1963), Musikpädagoge und Komponist, der in Leipzig studierte und die Schule mehr als ein Vierteljahrhundert (1922–1949) leitete. Die Lehrmethoden stützten sich namentlich auf die Erfahrungen der deutschen und tschechischen Musikpädagogik. Es wurde stufenweise in fünf Musikfächern (Instrumental-, Klavier-, Gesang-, Orgel- und Kompositions- und Dirigierfach) und auch im dramatischen Fach unterrichtet. Eine Gelegenheit für die Präsentation der Reife und des Niveaus der pädagogischen Arbeit am Konservatorium waren die internen und öffentlichen Produktionen der Studenten, wobei die Auswahl der Kompositionen natürlich auch die Spezifika des Repertoires für die jeweiligen Musikfächer widerspiegelte. Mit der reichen Konzerttätigkeit trugen seine Pädagogen und Schüler zu einem regen Musikleben in Bratislava bei. Die Tätigkeit des Bratislavaer Konservatoriums erzielte schon in den ersten Jahrzehnten verdienstvolle Ergebnisse und bildete, was das Wichtigste war, die Basis für die Professionalisierung der slowakischen Musikkultur sowie für die erfolgreiche Entfaltung der Interpretationskunst.

Schlüsselwörter: Bratislava, Konservatorium, Frico Kafenda, Musikerziehung, Konzerte

Helmut Loos

Das Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg

Die Katastrophe des Ersten Weltkriegs katapultierte das deutsche Musikleben in eine komplett neue Situation, die den Konservatorien jegliche finanzielle Basis raubte. Wie ganz Deutschland befand sich das Konservatorium der Musik zu Leipzig in einer bedrängenden Notsituation. Die wirtschaftlichen Verhältnisse waren katastrophal, wie in vielen Verlautbarungen der Zeit nachzulesen ist, etwa in der Klage, dass das Einkommen der Konservatoriumsbeschäftigten nicht einmal die Höhe der Proletariergehälter erreiche. Die Studierenden bildeten eine „Vereinigung der Studierenden am Konservatorium zu Leipzig“, um die größten Notlagen gemeinsam zu bewältigen. Die Kunde von der Gründung einer staatlichen Hochschule für Musik in Dresden rief den entsetzten Einspruch des Leipziger Konservatoriums allein aufgrund der untragbaren Verhältnisse hervor. Am 12. März 1920 erhob das Konservatorium beim Ministerium des Kultur und öffentlichen Unterrichts in Dresden in einem ausführlichen Brief Einspruch

und forderte unter ausführlicher Darlegung des eigenen Vermögens einen staatlichen Zuschuss für das eigene Haus. Wie sich dies auf Musikausbildung und Musikauffassung ausgewirkt hat, ist Thema des Vortrags.

Schlüsselwörter: Kunstreligion der Moderne, heilige Nüchternheit, Nationalsozialismus, Totalitarismus, Deutsche Musik

Wolfgang Marx

Irish Conservatories during the Inter-War Period

There are three conservatories in Ireland: the Royal Irish Academy of Music (RIAM), the Conservatory of Music and Drama (both in Dublin) and the Cork School of Music. All of them were founded in the nineteenth century. This essay focuses on the history of these institutions during the period between the world wars (which were historically less relevant in Ireland than the Easter Rising in 1916 and the establishment of the Irish Free State in 1922). To this day all three conservatories do not just operate at tertiary level but are also heavily involved in the provision and examination of lower-level music education. The Local Centre Examination System which operates country-wide was established in 1892 and is run by the RIAM. In the early years of the Irish Free State the conservatories had to re-establish their funding base as most politicians had little interest in supporting the development of art music in particular. The Vocational Education Act from 1930 played an important part in easing the conservatories' plight as it created options to offer additional qualifications to certain groups already active in the music sector. All three institutions experienced continuous growth while struggling with financial problems as well as lack of space.

Keywords: Conservatories in Ireland, Royal Irish Academy of Music, Cork School of Music, Dublin Conservatory of Music and Drama, conservatories between the world wars

Ivana Medić

Beginnings of the Piano Department at the Belgrade Music Academy

By establishing the Belgrade Music Academy in 1937, music education at the tertiary level finally began in Serbia (then within the Kingdom of Yugoslavia). I explore the beginnings of the Piano Department, from its foundation in 1937, to the end of World War II in 1945. After an introduction outlining the events that led to the establishment of the Academy. I focus on the selection of teaching staff, the number of teachers engaged in the piano

department, and the number of enrolled and graduated students in the observed period. I explore who were the first piano graduates and where they continued their professional work. I also discuss the curriculum, the expected performance level of students, the rules regarding discipline etc. The beginning of the piano department was very ambitious, as deduced both from the high standards for the entrance exams, the effort of the Academy to obtain first-rate instruments that students could play and practice on, as well as the highly reputable professors hired to teach the piano. As pianists employed by the Belgrade Academy had completed studies in other European centers, I overview which piano schools they represented. In the absence of sound recordings, I rely on archival material and other written records – methodologies, textbooks, testimonies of professors and students, in order to paint a comprehensive picture of the beginnings of the Belgrade piano school. I conclude that the pianistic education at the tertiary level in Serbia was not autochthonous, but eclectic, absorbing the legacies of many traditions.

Keywords: Belgrade Music Academy, piano department, tertiary music education, Emil Hajek, Belgrade piano school

Niall O'Loughlin

**In the Shadow of Parry, Stanford and Mackenzie:
Musical Composition studies in the principal London
Conservatories from 1918 to 1945**

In 1822 the Royal Academy of Music was founded in London as the first British music conservatory and surprisingly its early principals were all composers. After difficulties in the 1870s, it improved enormously under another composer, Alexander Mackenzie. In 1876 a new institution, the National Training School for Music, was established, but proved unsatisfactory until it was transformed in 1883 into the Royal College of Music under George Grove (of dictionary fame) and later the famous composer Hubert Parry. In 1918 the two institutions reached a high point: their status was assured with the important posts filled by the best known musicians. With the models of Parry who died in 1918 and Mackenzie who lived until 1924, as well as that of the senior professor at the College, the composer Charles Villiers Stanford, composition teaching thrived at both conservatories. However, despite this fortunate situation, the outlook was solidly conservative. Some composition students would be happy to work within a broadly romantic idiom, achieving success in a conservative musical environment. Two of

Stanford's best students, Gustav Holst and Ralph Vaughan Williams, later outshone their teacher, while still maintaining a traditional approach. Inevitably, there were students who were less happy working within this model, for example, in the Royal College of Music, where there were difficulties with some more adventurous students. The music of Benjamin Britten did not fit the expected college formula, while his private studies with Frank Bridge proved much more profitable. Elisabeth Lutyens studied in Paris and at the Royal College of Music under the conservative Harold Darke, while at the same time privately investigating works of Schoenberg and Stravinsky. Humphrey Searle worked at the college with the broad-minded John Ireland, but really progressed only after his studies with Webern. The most bizarre case is that of Daphne Oram, who turned down a traditional place at the Royal College of Music and then studied electronics, working in the BBC sound department and eventually co-founding the BBC Radiophonic Workshop, the precursor to electronic music in the United Kingdom. The appearance as a student of composition of Peter Maxwell Davies in Manchester in the 1950s, together with Alexander Goehr and Harrison Birtwistle, caused consternation in the conservative musical establishment there, eventually changing over a number of years the whole environment of the teaching of musical composition in all the advanced British musical institutions.

Keywords: Hubert Parry, Charles Villiers Stanford, Alexander Mackenzie, Royal Academy of Music, Royal College of Music, Peter Maxwell Davies

Danutė Petrauskaitė

From courses to a conservatoire: Issues of musical education Institutionalisation in Lithuania (1919 to 1949)

The development of music education in Lithuania started with the organisation of short-term courses. The late establishment of a conservatoire in Lithuania was predetermined by several reasons: a) a four-decade ban of tsarist Russia on reading, writing, singing and teaching in the native language; b) the poor economy of the country and a shortage of music professionals; and c) the mentality of an agricultural country.

The first Lithuanian music schools were established in Kaunas (1919) and in Klaipėda (1923). They both operated as conservatoires *de facto* because their programs were based on the curricula and methodologies of conservatories abroad. The greatest impact on the training of national professionals was made by the Russian, German, Polish, Czech, and Hungarian schools.

Only in 1932, the Government of Lithuania ratified the Statute and, at the beginning of 1933, Kaunas Music School was *de jure* renamed Kaunas Conservatoire. At that time, in 1930, Klaipėda Music School as a state institution ceased to exist.

After Lithuania had recovered Vilnius, on the basis of its musical institutions, Vilnius Music School was established in 1940. It did not make any decisive impact on the development of music education, since, during the war, most of the teachers and pupils perished, fled to the West, or re-emigrated to Poland. The school had been legalised as a conservatoire in 1945. In the period of 1945 to 1948, two conservatoires were operating in Lithuania, yet in 1949, due to financial and political reasons, they were merged into one institution – the Lithuanian State Conservatoire, while in Kaunas only secondary music schools and a college were left.

The rapid development of music education was hampered by the results of the occupations: deportations, holocaust, emigration, and repatriation. The diversity of methods and views was gone, the relationships with foreign countries were blocked, and music had to serve as a tool of the dissemination of the communist ideology, nonetheless, the foundations of the Lithuanian musical culture were not destroyed.

Keywords: Lithuania, courses, music schools, conservatoires

Antigona Rădulescu

Towards a Genuine University Status: the National University of Music Bucharest between the Two World Wars (1918–1940)

The founding of National University of Music Bucharest (under the name of Conservatory of Music and Declamation), in 1864, is part of a larger ensemble of initiatives of the same kind in 19th-century Europe. From the beginning, its purpose was to become an artistic institution that seeks progress with a high degree of culture. After the difficult times of the First World War, the musical institution passed through a new period of stability. The strategy was to raise the bar for both the didactic and artistic level of the school. The specializations went in different directions, for the training of future teachers, instrumentalists, singers and actors. New disciplines continued to appear in the curricula, and the same discipline could be taught by several professors. The Conservatory had strong links with other institutions such as the Romanian Philharmonic Society, the Romanian Opera, the National Theatre, the Society of Romanian Composers.

Concerts and productions by established artists of the institution were acclaimed in Romanian artistic life. Increasing numbers of brilliant students attended classes at the Royal Academy of Music and Dramatic Art, and their subsequent careers in the country and abroad are a concrete evidence of the level of the higher education in music in the interwar period. Musicians like Dinu Lipatti, Constantin Brăiloiu, Ionel Perlea, Constantin Silvestri, Mihail Jora, George Enacovici, Theodor Rogalski, Dimitrie Cuclin are representatives for this auspicious period in the history of the Romanian Conservatory.

Keywords: The National University of Music Bucharest, education, modern curricula, specialisations.

Branka Rotar Pance

Education at the Conservatory from its Establishment to the Formation of the Music Academy (1919–1939)

The Conservatory in Ljubljana was established in 1919 by the *Glasbena matrica* Society with the aim of educating instrumentalists-soloists, orchestra and chamber musicians, opera soloists, choir singers, conductors, composers, theatre performers and music teachers. The organisation and implementation of teaching at the lower, secondary and higher level were conceived by professors who studied at conservatories in Vienna, Prague, Dresden and other European cities, where they learned about the established teaching methods and literature and brought both into the Slovene educational environment. The conservatory's first headmaster, Matej Hubad, strived for a quality development of the institution's personnel, syllabus and curricula. Over the years, the biggest progress was achieved at the departments of piano, violin and singing. New compositions and other learning materials were produced to meet the needs of education. From the conservatory's annual reports we can partially reconstruct the study content of individual subjects. After years of efforts, the conservatory was nationalised in 1926. Its changed status required the reorganisation of educational levels, syllabi and curricula, which, again, drew on examples from other European conservatories. In the school year 1929/30, the national conservatory carried out the following programmes: one-year preparatory course, two- or three-year lower music school, six-year secondary school and four-year high school. A special department connected an Opera School (three years) and a Pedagogical Course (four years), and later also a Conductor School (two years). Further structural changes, expan-

sion of the syllabus and modernisations of the curricula took place under the conservatory's second headmaster, Julij Betetto, who took over the position in 1933. Among other changes, he reorganised the pedagogical department and reformed the curricula for the lower, secondary and higher levels of singing courses. Just before the establishment of the academy, the conservatory had 211 students enrolled who were trained by 16 employed and 20 contract teachers.

Keywords: Conservatory, vertical of music education, professors, syllabus, lessons

Lana Šehović-Paćuka

Socio-political discourses of the development of music education in Bosnia and Herzegovina before and between the two world wars

Music education in Bosnia and Herzegovina began to develop in the period of the Austro-Hungarian administration (1878–1918). The first impulses of music education were practiced in general education institutions organized by the Monarchy, and were related to achieving the basics of the musical literacy. Gymnasiums and Teachers' Schools gave special attention to groups of musical subjects, where musical lessons were held by prominent participants of musical life such as Nichola Tajšanović, Alexandar Bosiljevac, Bogomir Kačerovsky, Marija Sam, Ljuba Lajer pl. Pajanović, Zlatica Belohlavek-Korač, Radmila Kaluđerčić, Gina Katic and others. Even general schools were important for gaining of musical literacy, private music teachers – originally Croats, Slovenians, Czechs, Germans and Bulgarians, represented the forerunners of the first professional music schools which would appear in institutional form in the period between the two world wars. The changes in the political regime, social circumstances and different cultural policy resulted in the emergence of the first educational music institution – the District School of Music, founded in Sarajevo in 1920. Professors of the District School of Music were the main protagonists of musical life in BiH during the 20th century, while students educated at the School became the main carriers of the initiative of establishing Academy of Music in Sarajevo (1955).

Keywords: Music education, Private teachers, Private schools, District School of Music, Academy of Music

Marjana Vajngerl

The importance of Janko Ravnik in Slovenian piano pedagogy

Janko Ravnik set foundations of piano teaching at the Conservatory of Glasbena matica in Ljubljana in 1919. He was renowned as a superb teacher who with his knowledge, enthusiasm and charisma fascinated the most gifted young Slovene piano players. Among the most prominent students attending his classes were his brother Anton Ravnik, Zora Zarnik, Pavel Šivic, Marijan Lipovšek, Hilda Horak, Igor Dekleva, Zdenka Novak and Tanja Zrimšek, who after studying abroad became Slovene leading artists and piano teachers at the Academy of Music in Ljubljana. They used different methods of piano teaching and had different opinions on piano technique and interpretation. However, the foundations of Slovenian piano pedagogy are based on Janko Ravnik's work.

Keywords: Janko Ravnik, pedagogical work, piano compositions, pedagogical legacy, photographer and film director

Jernej Weiss

The Establishment of the Conservatory of the Glasbena Matica in Ljubljana in the Context of the Construction of Central National Musical Institutions

The establishment of the Conservatory, which was nationalised in 1926 and reorganised as the Music Academy in 1939, has historic significance for Slovene musical culture. Its founding was the fruit of long years of efforts by Slovenes to raise the level of music education in Ljubljana, the heart of the nation. These efforts were revived after the Great War by a man who was undoubtedly one of the most influential musicians of that period in Slovenia: Matej Hubad, the concert director of the Glasbena Matica and later director of the Conservatory. The Glasbena Matica unquestionably played a central role in the early years of the Conservatory's existence, providing significant financial support for its activities, as well as personnel.

The establishment of the Conservatory also represented the first significant contact with contemporary achievements in other countries at the higher level of music education. Despite the modest conditions in which it operated, the Conservatory achieved significant and indeed enviable successes in some fields (such as Janko Ravnik's piano class, Jan Šlais's violin class or Julij Betetto's vocal class). Up until the Second World War, it was the only arts education institution in Slovenia to award state-approved diplomas,

since plans to establish similar schools for the theatre and fine arts were not realised until after the war.

Keywords: World War I, Conservatory, Glasbena Matica, Matej Hubad, Stanko Vurnik

Maruša Zupančič

Bohemian Violinists in Ljubljana: Jan Šlais's Contribution to Ljubljana's Violin School

Jan Šlais (1893–1975) was one of the last Prague violinists active in Slovenia during the twentieth century. Today he is considered a founder of the Ljubljana violin school. He trained an important generation of Slovenian violinists and was the coda to a long tradition of violinists from Bohemia that contributed to the development of violin playing in this region for over one hundred fifty years.

The phenomenon of Bohemian musicians' extensive migrations across Europe began taking place as early as the end of the seventeenth century. The earliest musicians from Bohemia appeared in Ljubljana in the 1720s and the first Bohemian violinists in the 1790s. After the establishment of the Prague Conservatory in 1811, the most important violinists from Bohemia came out of that institute: they were the Prague violinists that appeared in Ljubljana only in the 1870s. Initially, they were teaching at the Philharmonic Society, then at the Music Society, and some of them privately. Hans Gerstner moved to Ljubljana in 1871 and became one of the most important Ljubljana's violinists and musical figures. He was a brilliant and successful violin teacher, and taught his pupils a very challenging violin repertoire. But the conditions were not yet right for him to train them as professional violinists and his students still had to perfect their violin studies abroad.

Fifty years later, young Jan Šlais was more fortunate in this sense when he was appointed as a violin teacher at the newly-founded Ljubljana Conservatory. During his twenty-five years of teaching in Ljubljana, he profoundly influenced the development of violin playing for the next hundred years, and the majority of today's Slovenian violinists can be considered his "violin descendants." He was also one of the most important promoters of Ševčík's violin system in Ljubljana. It would remain a leading teaching system in schools throughout the twentieth century and it is still today part of violin curricula. Šlais influenced not only violin playing but also viola playing, not only in Ljubljana but all over Slovenia. Among his pupils were: Karlo Rupel (1907–1968), Leon Pfeifer (1907–1986), Albert (Ali) Der-

melj (1912–1986), Vida Jeraj Hribar (1902–2002), Uroš Prevoršek (1915–1998), Kajetan Burger, Fran Stanič (1893–1979), Jelka Stanič (1928–2011), Vinko Šušteršič, and Francka Ornik Rojc. Šlais laid in Ljubljana quality foundations of violin training for the next generations of violinists in Slovenia. In the last hundred years, thousands of Slovenian violinists have been trained on those foundations.

Keywords: Jan Šlais, Ljubljana's violin school, violin playing, Ljubljana's Music Conservatory, Bohemian violinists

Avtorji

Jacques Amblard (amblard83@gmail.com)

je muzikolog in izredni profesor na francoski univerzi Aix-Marseille. V svojih publikacijah razpravlja o estetiki, glasbi 20. in 21. stoletja (npr. v pred kratkim izdanih knjigah *Vingt regards sur Messiaen*, PUP, 2015 in *Micro-musique*, PUP, 2017), glasbi in intonaciji (zlasti v knjigi o francoskem sodobnem skladatelju Pascalu Dusapinu: *Dusapin, le second style ou l'intonation*, mf, 2017) ter glasbeni pedagogiki (*L'Harmonie expliquée aux enfants*, mf, 2006). Napisal je tudi več romanov (npr. *V comme Babel*, Balland, 2001 in *Noé*, mf, 2016).

Peter Andraschke (p.andraschke@kabsi.at)

je študiral glasbeno pedagogiko, muzikologijo, germanistiko in etnografijo v Münchnu, Berlinu ter opravil državni izpit, doktorat in bil habilitiran v Freiburgu im Breisgau. Do leta 2005 je bil profesor glasbene zgodovine na Univerzi Justusa Liebiga v Gießnu. Od leta 2005 do leta 2008 je bil gostujoči profesor na Znanstvenem centru Arnolda Schönberga Univerze za glasbo in upodabljačo umetnost na Dunaju. V tujini je bil večkrat gostujoči profesor, predaval in poučeval. Objavil je več kot 500 del o glasbeni zgodovini po letu 1750 s težiščem na glasbi 19. in 20. stoletja, glasbi v vzhodni Evropi, glasbeni analizi, glasbeni folklori, kot tudi na odnosu med pesništvom, upodabljačo umetnostjo in glasbo.

Luisa Antoni (musikluisa1@gmail.com)

se je rodila v Trstu, kjer je na tržaškem konservatoriju diplomirala iz klavirja in na tržaški univerzi iz filozofije. Po univerzitetni diplomi je na ljubljanski univerzi še magistrirala in doktorirala. Njena doktorska disertacija o glasbeni estetiki je izšla v italijanski in slovenski različici pri založbah Trauben (Torino) in Mladika (Trst). Njeni članki in eseji o glasbeni zgodovini v Trstu, Gorici, Istri in Dalmaciji so izšli v raznih zbornikih, knjigah in znanstvenih revijah v številnih jezikih. Poglobila je študij čembala in fortepiana in kompozicije. Zaposlena je kot novinarka na RTV Slovenija, v Regionalnem centru Koper-Capodistria. Spletna stran: www.antoniluisa.com.

Nada Bezić (nada.bezic@zg.t-com.hr)

od leta 1988 vodi knjižnico hrvaškega glasbenega zavoda v Zagrebu. Iz muzikologije je diplomirala, magistrirala in doktorirala (2011) na glasbeni akademiji v Zagrebu, poleg tega je na zagrebški univerzi diplomirala iz bibliotekarstva (1992). Raziskuje predvsem zgodovino HGZ in glasbeno življenje v Zagrebu v 19. in 20. stoletju oziroma glasbeno topografijo.

Tina Bohak Adam (Tina.BohakAdam@ag.uni-lj.si)

je docentka na oddelku za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja z zgodovino operne in koncertne poustvarjalnosti ter z uvajanjem IKT tehnologije v pedagoške študijske programe. Je avtorica znanstvenih in strokovnih člankov ter monografij *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev* (2015) in *Hočem postati pevka – portret koncertne pevke, altistke Marije Bitenc Samec* (2018).

Ivan Florjanc (ivan.florjanc@ag.uni-lj.si)

je skladatelj, muzikolog. Živi v Ljubljani. Od leta 1998 je redni profesor vokalne in orgelske kompozicije, glasbenega stavka in kompozicijskih tehnik ter semiologije polifonije na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani, kjer je trenutno tudi prodekan za študijske zadeve. Vrsto let (do 2003) je bil redni profesor kompozicije in teoretičnih predmetov na Pontificio Istituto di Musica Sacra v Rimu. Poleg skladateljstva (preko sto enot), ki mu pomeni osnovni poklic, predava na simpozijih, objavlja monografije in znanstvene članke (prim. SICRIS, šifra raziskovalca 15469). Njegovo preteklo in sedanje raziskovanje temelji na široko zastavljeni študijski usmeritvi, ki se razteza od kompozicije do glasbeno-analitičnih in muzikološko-humanističnih raziskovanj. Kot pravi sam v razpravi ‚Glasbene prvine slovenskega‘, je glasba zanj skrita duša jezika.

Vita Gruodytė (vita.gg12@gmail.com)

je raziskovalka na Litovski akademiji za glasbo in gledališče (Vilna). Po doktorskem študiju v okviru programa Tempus na Helsinški univerzi je leta 2000 doktorirala iz muzikologije na Litovski akademiji za glasbo in gledališče z disertacijo »Fenomen prostora v glasbi 20. stoletja«. Bila je raziskovalka v Litovskem muzeju glasbe, gledališča in filma ter na Univerzi Klaipėda (Litva), nadzorovala je raziskave na Nevidnem kolidžu Fundacije Soroš v Vilni. Je članica Zveze litovskih skladateljev in dopisnica litovske kulturne revije »Polja kulture«. Njeno raziskovanje je osredotočeno na estetiko in zgodovino glasbe 20. stoletja, kulturne in politične vplive v sodobni glasbi ter zlasti na vznik nacionalne identitete v litovski glasbi.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

se je rodila v Lvovu. Študirala je muzikologijo na Državnem konservatoriju Mikole Lisenka v Lvovu (1979). Doktorat je opravila leta 1985 (Funkcije programa pri zaznavanju glasbenega dela), habilitacijo leta 2000 (Evolucija galicijske glasbene kulture 19. in 20. stoletja); od leta 1987 docentka, od leta 1995 profesorica, od leta 1991 pa redna profesorica za glasbeno zgodovino na Državni glasbeni akademiji Mikole Lisenka v Lvovu. Osrednje teme njenih raziskav so glasbena kultura Galicije, glasbena psihologija, zgodovina ukrajinske glasbe, ukrajinska glasba v odnosu do drugih evropskih glasbenih nacionalnih šol, glasbena pedagogika.

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)

je redna profesorica za zgodovino glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s historičnimi instrumenti, z glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene poustvarjalnosti in opusti slovenskih skladateljev. Sodeluje v raziskovalnih projektih Univerze v Bonnu in Univerze v Ljubljani. Monografije: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012). Je dobitnica Mantuanijevega priznanja za dosežke v muzikologiji (2014).

Hartmut Kronos (Kronos@mdw.ac.at)

je študiral glasbeno vzgojo, germanistiko, petje, pedagogiko petja in muzikologijo; od leta 1970 poučuje na Akademiji (od leta 1998 Univerzi) za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju; do septembra 2013 je vodil Inštitut za raziskovanje glasbenih slogov (oddelka Stilistika in poustvarjalna

praksa ter Znanstveno središče Arnolda Schönberga). Je urednik izdaje spisov »Gesamtausgabe der Schriften Schönbergs«, katere prvi zvezek je izšel leta 2018, član strokovnega sveta za enciklopedijo »Musik in Geschichte und Gegenwart«, avtor člankov o poustvarjalni praksi stare in nove glasbe, glasbeni simboliki in retoriki ter glasbi 20. stoletja (vključno z glasbo v pregnanstvu) in avtor knjig, med drugim o življenju in delu L. van Beethovna in A. Schönberga.

Primož Kuret (primoz.kuret@gmail.com)

je leta 1954 maturiral na Klasični gimnaziji v Ljubljani, leta 1959 z odliko diplomiral na Akademiji za glasbo (glasbena zgodovina) in na Filozofski fakulteti (umetnostna zgodovina). Leta 1960 je dobil Prešernovo nagrado za študente. Promoviral je leta 1965 na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Leta 1978 je postal docent, od 1983 izredni in od 1988 redni profesor za svetovno glasbeno zgodovino in za zgodovino slovenske glasbe na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Večkrat je bil predstojnik oddelka za glasbeno pedagogiko, v letih 1993–2001 prodekan Akademije za glasbo, v letih 2000–2004 pa predsednik Slovenskega muzikološkega društva. Med leti 1973 in 1987 je urejal *Revijo GM* (glasbene mladine), več let je vodil različne odbore, član UO Prešernovega sklada in predsednik njegove komisije za glasbo. Med leti 2001 in 2005 je vodil Nacionalno komisijo za vsebinsko prenovu glasbenega šolstva. Leta 1986 je skupaj s skladateljem M. Stibiljem ustanovil Slovenske glasbene dneve z vsakoletnim mednarodnim muzikološkim simpozijem. Med pomembnejšimi priznanji so medalja Češke republike (1985), častni član Accademie Filarmonica di Bologna (2001), Betettova listina (2003), Herderjeva nagrada na Dunaju ter avstrijski častni križ za znanost in umetnost I. reda za zasluge na področju muzikologije (2005), državna nagrada Republike Slovenije za življenjsko delo na področju glasbenega šolstva (2005), Mantuanijeva nagrada (2006), red za zasluge Republike Slovenije (2012). Sodeloval je na številnih mednarodnih muzikoloških simpozijih, kjer je predstavljal slovensko glasbo (Belgija, Bolgarija, Češka, Hrvaška, Italija, Kanada, Latvija, Litva, Luxemburg, Nemčija, Norveška, Romunija, Švica, Slovaške, Slovenija in Turčija).

Med pomembnejšimi deli so: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah v Sloveniji* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899–1919* (1985), *Glasba in družba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997 in 2011, razširjeni nemški prevod je izšel 2001 na Dunaju), *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701–2001* (2001), *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (2004), *Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla* (skupaj z Vereno Koršič Zorn, 2005), *Ljubljanska fil-*

harmonična družba 1794–1919 (2005), *100 let Slovenske filharmonije* (2008), *Zanesenjaki in mojstri* (2011). – V domačih in tujih publikacijah (Avstrija, Bolgarija, Češka, Italija, Japonska, Nemčija, Slovaška) je objavljaj razprave o slovenski glasbi. Bil je vabljeni predavatelj na univerzah v Münchnu in v Freiburgu im Breisgau.

Zorjana Lastovecka-Solanska (zoriana0705@gmail.com)

se je rodila leta 1980 v Drohobiču. Od leta 1999 do leta 2004 je študirala na Državni akademiji za glasbo Mikola Lisenka v Lvovu, na oddelku za zgodovino glasbe. Med letoma 1999 in 2005 je študirala na Državni univerzi Ivan Franko v Lvovu, na oddelku za angleško filologijo. Leta 2007 je doktorirala iz umetnosti na Lvovski Državni akademiji za glasbo Mikola Lisenka. Njena disertacija je bila naslovljena »Glasbene vrednote in potrebe sodobnega ukrajinskega kulturnega kontinuuma«. Njeno raziskovanje se osredotoča na zgodovino glasbe, sociologijo glasbe, glasbeno infrastrukturo, glasbo in literaturo. Od leta 2014 deluje kot docentka na oddelku za zgodovino glasbe na Lvovski Državni akademiji za glasbo Mikola Lisenka.

Jana Lengová (jana.lengova@savba.sk)

je študirala glasbeno teorijo na Visoki šoli za glasbo in glasbene umetnosti v Bratislavi (1971–1976). Od leta 1990 je znanstvena sodelavka Inštituta za muzikologijo Slovaške akademije znanosti v Bratislavi. Ukvarja se z zgodovino glasbe 19. in delno 20. stoletja na Slovaškem v okviru evropske glasbene kulture. Težišča raziskovanja: življenje in delo skladateljev Jána Levoslava Belle, Josefa Thiard-Laforest, Josefa Striczla, Stephanie Wurmbrand-Stupach in drugih, urbana glasbena kultura (Bratislava, Levoča), glasbene zvrsti, klavirska glasba, zgodovina recepcije glasbe.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

je študiral glasbeno pedagogiko v Bonnu (državni izpiti), nato muzikologijo, umetnostno zgodovino in filozofijo na Univerzi v Bonnu; leta 1980 je promoviral, leta 1989 pa habilitiral. Od leta 1981 do leta 1989 je bil znanstveni sodelavec Muzikološkega seminarja Univerze v Bonnu. Med letoma 1989 in 1993 je bil direktor Inštituta za vzhodnonemško glasbo v Bergisch Gladbachu. Od aprila 1993 je bil predstojnik katedre za historično muzikologijo na Tehniški univerzi v Chemnitzu, od oktobra 2001 do marca 2017 pa na Univerzi v Leipzigu. 22. oktobra 2003 je bil imenovan za zaslužnega profesorja Glasbenega konservatorija Mikole Lisenka v Lvovu. Med letoma 2003 in 2005 je bil dekan Fakultete za zgodovino, umetnostne vede in orienta-

listiko Univerze v Leipzigu. 2. aprila 2005 je bil imenovan za častnega člana Družbe za nemško glasbeno kulturo v jugovzhodni Evropi (München), 30. oktobra 2014 pa je postal častni doktor Nacionalne glasbene univerze v Bukarešti.

Je član mednarodnih uredniških svetov revij *Hudebni věda* (Praga), *Lituos muzikologija* (Vilna), *Menotyra. Studies in Art* (Vilna), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarešta), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarešta) in *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Wolfgang Marx (wolfgang.marx@ucd.ie)

predava historično muzikologijo na Univerzitetnem kolidžu v Dublinu (UCD) in je član UCD-jevega Humanističnega inštituta. Raziskovalno se ukvarja predvsem z reprezentacijo smrti v glasbi, glasbo Györgyja Ligetija, glasbo in konceptom post-resnice ter s teorijo glasbenih žanrov. Njegove zadnje publikacije se vežejo predvsem na Ligetijeva dela, vpliv kulturne travme na Ligetijev glasbeni slog ter na *Berlinski rekviem* Bertolta Brechta in Kurta Weilla. Prav tako je urednik zbirke *Dublin Death Studies* ter vodja raziskovalne skupine na UCD, ki se ukvarja s tematikami smrti, pokopa in posmrtnega življenja.

Ivana Medić (dr.ivana.medic@gmail.com)

je višja raziskovalka na Inštitutu za muzikologijo Srbske akademije znanosti in umetnosti. Je vodja glavnega projekta inštituta, gostujoča raziskovalka na Centru za rusko glasbo (Goldsmiths, Univerza v Londonu) ter vodja študijske skupine BASEES za rusko in vzhodnoevropsko glasbo (REEM). Vodila je več mednarodnih projektov, trenutno *Beyond Quantum Music* (2019–2022, Creative Europe, EACEA). Je podpredsednica Srbskega muzikološkega društva in glavna urednica revije *Musicology*. Objavila je štiri monografije in več kot 70 člankov ter uredila pet zbornikov.

Niall O'Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

je študiral na univerzah v Edinburgu (magisterij) in Leicesteru (doktorat), posveča pa se predvsem slovenski, britanski in poljski glasbi 20. in 21. stoletja. Njegovo delo *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj* je leta 2000 izšla v Ljubljani. Napisal je 30 besedil za Slovenske glasbene dneve, prav tako pa je avtor številnih drugih konferenčnih člankov, člankov za *Muzikološki zbornik*, člankov za periodiko, poglavij knjig in številnih prispevkov za različna Grovova referenčna dela. Leta 2007 je bil izvoljen za dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Danutė Petrauskaitė (danute15petrauskaite@gmail.com)

je raziskovalka in profesorica na Litovski akademiji za glasbo in gledališče ter članica Zveze litovskih skladateljev in Združenja za napredek balt-skih študij (AABS). Leta 1978 je diplomirala na Litovskem državnem konservatoriju (danes Litovska akademija za glasbo in gledališče); leta 1993 je končala podiplomski študij na Univerzi v Vilni, v letih 2001–2015 pa je vodila Inštitut za muzikologijo na Univerzi Klaipėda. Glavna področja njene raziskovanja so litovska glasba, kulturna dejavnost litovskih izseljencev, glasba in politika. Podpisala je 5 knjig in okoli 70 člankov ter se udeležila številnih domačih in mednarodnih muzikoloških konferenc.

Antigona Rădulescu (antigonaradulescu@yahoo.com)

je muzikologinja in profesorica na Narodni univerzi za glasbo Bukarešta, kjer uči polifonijo, semiotiko in glasbeno naratologijo. Od leta 1991 je članica Združenja romunskih skladateljev in muzikologov. Njeno muzikološko delovanje vključuje: monografije *Perspective semiotice în muzică* [Semiotične perspektive v glasbi], *Johann Sebastian Bach, Introducere în semiotica muzicală* [Uvod v glasbeno semiotiko], za katero je prejela nagrado Romunske akademije, in *Odiseea muzicală/Musical Odyssey 1864–2014*, ter študije, ki segajo od semiotike do modernega in sodobnega ustvarjanja, objavljene v akademskih revijah.

Branka Rotar Pance (branka.rotar-pace@ag.uni-lj.si)

je izredna profesorica in predstojnica Oddelka za glasbeno pedagogiko Akademije za glasbo Univerze v Ljubljani. Na prvostopenjskem in drugostopenjskem študiju predava predmete s področja specialnih glasbenih didaktik in mentorira študentom na doktorskem študiju. Raziskovalno se ukvarja s temami s področja glasbene vzgoje in izobraževanja, kulturno-umetnostne vzgoje, dela z glasbeno nadarjenimi učenci, poklicnega razvoja in vseživljenjskega učenja učiteljev glasbe ter preučuje zgodovino slovenske glasbene pedagogike. Je urednica *Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo v Ljubljani*. Raziskovalne izsledke predstavlja na simpozijih in konferencah ter jih objavlja v znanstvenih revijah in monografijah. Sodeluje v raziskovalnih projektih Univerze v Ljubljani in Univerze na Primorskem.

Lana Šehović-Pačuka (lana_sehovic@yahoo.com)

je diplomirala iz muzikologije leta 2006 na Akademiji za glasbo Univerze v Sarajevu. Magistrirala je leta 2010, doktorirala pa leta 2014 (naslov disertacije: *Muzički život u Sarajevu u periodu Austro-Ugarske uprave*). Februar-

ja leta 2007 je bila imenovana za asistentko za področje muzikologije in etnomuzikologije na Oddelku za muzikologijo ter za strokovno sodelavko na Inštitutu za muzikologijo Akademije za glasbo v Sarajevu. Junija leta 2010 je bila izbrana za višjo znanstveno sodelavko, od leta 2015 pa je docentka. Leta 2014 je bila imenovana za glavno urednico revije *Muzika*. Junija leta 2016 je postala prodekanja koncertnih dejavnosti na Akademiji za glasbo v Sarajevu. S svojimi znanstvenimi prispevki je sodelovala na simpozijih organizacij MSFBiH, IMS, ICTM v Bosni in Hercegovini, na Hrvaškem, v Srbiji, Sloveniji, Avstriji in na Madžarskem. Od leta 2016 je članica bosansko-hercegovega nacionalnega odbora RILM (Répertoire International de Littérature Musicale).

Marjana Vajngerl (marjana.vajngerl@gmail.com) je v Mariboru zaključila Prvo gimnazijo in kasneje Srednjo glasbeno in baletno šolo, na oddelku za klavir. Študij klavirja je nadaljevala na Akademiji za glasbo v Ljubljani, v razredu prof. Tanje Zrimšek. Leta 2018 je na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru z odliko zaključila še magisterij z naslovom *Pomen Janka Ravnika v slovenski klavirski pedagogiki*. Ves čas študija je bila in je še danes redno zaposlena kot klavirska pedagoginja na Konservatoriju za glasbo in balet v Mariboru, kjer je z odličnimi rezultati njenih učencev na državnih in mednarodnih tekmovanjih kot mentorica in korepetitorica leta 2010 pridobila naziv svetnik.

Jernej Weiss (jernej.weiss@ag.uni-lj.si) je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999–2002) in Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002–2003). Med letoma 2005 in 2009 je deloval kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, od leta 2009 pa kot predavatelj deluje na Akademiji za glasbo v Ljubljani in Pedagoški fakulteti v Mariboru. Med letoma 2011 in 2019 je opravljal funkcijo glavnega in odgovornega urednika osrednje slovenske muzikološke publikacije *Muzikološki zbornik*, poleg tega je vključen v različne domače in mednarodne znanstvene projekte. Od leta 2016 je redni profesor za področje muzikologije na Univerzi v Mariboru, od leta 2019 pa tudi na Univerzi v Ljubljani. Kot gostujoči predavatelj je nastopil na univerzah v Gradcu, Brnu, Leipzigu, Cardiffu itd. Raziskovalno se osredotoča na vprašanja, povezana z glasbo od 19. stoletja do danes, posebej s tisto, ki se tako ali drugače dotika slovenskega in češkega kulturnega prostora. Od leta 2016 vodi mednarodni muzikološki simpozij *Slovenskih glasbenih dne-*

vov in je glavni urednik zbirke znanstvenih monografij *Studia musicologica Labacensia*.

Maruša Zupančič (marusa.zupancic@zrc-sazu.si)

je leta 2007 diplomirala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani in se istega leta zaposlila na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Leta 2012 je doktorirala s temo Razvoj violinizma na Slovenskem do konca druge svetovne vojne. V letih 2006/2007 je študirala na Masarykovi univerzi v Brnu, v letih 2008/2009 pa na Karlovi Univerzi v Pragi, kjer je bila tudi stažistka na Etnološkem inštitutu na Češki akademiji znanosti. Študijsko se je več mesecev izpopolnjevala v Bostonu, New Yorku, v Leuvnu in v Zagrebu. Svoja dognanja redno predstavlja na mednarodnih muzikoloških srečanjih in se izpopolnjuje v digitalni humanistiki v Göttingenu, Oxfordu, Haagu in v Budimpešti.

Contributors

Jacques Amblard (amblard83@gmail.com)

is a musicologist, associate professor at the Aix Marseille Université (France). His publications concern aesthetics, music of the 20th and the 21st centuries (for example in his recent books *20 regards on Messiaen*, PUP, 2015 or in *Micromusique*, PUP, 2017); music and intonation, notably in a book about the French contemporary composer Pascal Dusapin (*Dusapin. The Second Style or Intonation*, mf, 2017); or musical pedagogy (*Harmony Explained to Children*, mf, 2006). He has also written several novels (like *comme Babel*, Balland, 2001 or *Noé*, mf, 2016).

Peter Andraschke (p.andraschke@kabsi.at)

studierte Schulmusik, Musikwissenschaft, Germanistik und Volkskunde in München, Berlin und Staatsexamen, Promotion und Habilitation in Freiburg i. Br. Bis 2005 Professor für Musikgeschichte an der Justus-Liebig-Universität in Gießen. 2005-08 Gastprofessor am Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien. Internationale Gastprofessuren, Lehraufträge und Vorträge. Über 500 Veröffentlichungen zur Musikgeschichte seit 1750 mit den Schwerpunkten 19. und 20. Jahrhundert, die Musik im östlichen Europa, musikalische Analyse, Musikfolklore sowie das Verhältnis von Dichtung, Bildender Kunst und Musik.

Luisa Antoni (musikluisa@gmail.com)

was born in Trieste, where she graduated from the Trieste Conservatory in piano and from the University of Trieste in philosophy. After graduating she enrolled in master's and doctoral studies at the University of Ljubljana. Her doctoral thesis on musical aesthetics was published in Italian and Slovene versions by the publishers Trauben (Turin) and Mladika (Trieste). Her articles and essays on the musical history of Trieste, Gorizia, Istria and Dalmatia have been published in various collections, books and academic journals in various languages. She intensified her studies of harpsichord, pianoforte and composition. She is employed as a reporter for the national broadcasting station RTV Slovenija in the Koper-Capodistria regional centre. Website: www.antoniluisa.com.

Nada Bezić (nada.bezic@zg.t-com.hr)

has since 1988 been the head of the library in the Croatian Music Institute (CMI) in Zagreb. She got her Ph.D. in musicology in 2011 at the Music Academy in Zagreb, and graduated in librarianship at the Faculty of Philosophy in Zagreb. Her main fields of research are the history of the CMI, and the musical life and musical topography of Zagreb in the 19th and 20th centuries.

Tina Bohak Adam (Tina.BohakAdam@ag.uni-lj.si)

is Assistant Professor in the Department of Music Education at the University of Ljubljana, Academy of Music. In her research, she focuses on the history of opera and concert performance and the introduction of ICT to education-related academic programmes. She is the author scientific and technical articles and monographs *Julij Betetto (1885–1963) – nestor opernih in koncertnih pevcev* [“Julij Betetto (1885–1963) – Nestor of Opera and Concert Singers”] (2015) and *Hočem postati pevka – portret koncertne pevke, altistke Marije Bitenc Samec* [“I Want to Become a Singer – a portrait of concert singer, alto Marija Bitenc Samec”] (2018).

Ivan Florjanc (ivan.florjanc@ag.uni-lj.si)

is a composer and musicologist. He lives in Ljubljana. Since 1998 he has been a full professor of vocal and organ composition, musical phrasing and composition techniques and the semiotics of polyphony at the University of Ljubljana Academy of Music, where he is currently also the Vice Dean of Studies. For a number of years (until 2003) he was full professor of composition and theoretical subjects at the Pontificio Istituto di Musica Sacra in

Rome. In addition to composing (more than a hundred units), which is for him his primary occupation, he speaks at symposiums and publishes monographs and academic papers (see SICRIS, researcher number 15469). His past and current research is based on a broad-based orientation of study, which extends from composition to musical analysis and musicological and humanistic research. As he himself puts it in the paper ‘Musical elements of Slovene’, for him music is the secret soul of language.

Vita Gruodytė (vita.gg12@gmail.com)

is a researcher at the Lithuanian Academy of Music and Theatre (Vilnius). After Doctoral Studies with Tempus Programme at Helsinki University, she gained a Ph.D. in musicology from the Lithuanian Academy of Theatre and Music in 2000 with a Doctoral thesis entitled “The Phenomena of Space in the Music of the 20th Century”. She was Researcher at the Lithuanian Museum of Music, Theater and Cinema, at the University of Klaipėda (Lithuania), and supervised researches at the Invisible College of the Soros Foundation in Vilnius. She is a Member of the Lithuanian Composers Union and a correspondent with the Lithuanian cultural magazine “Fields of Culture”. Her research focuses on aesthetics and the history of 20th century music, cultural and political influences in contemporary music and in particular, on the emergence of a national identity in Lithuanian music.

Luba Kijanovska (luba.kyjan@gmail.com)

geb. in Lviv. Studium der Musikwissenschaft am Lviver Lyssenko-Konservatorium (1979), Ph. d. 1985 (Funktionen des Programms in der Wahrnehmung des Musikwerkes), habilitiert 2000 (Die Evolution der galizischen Musikkultur der XIX – XX Jahrhunderte); von 1987 – Dozent, von 1995 – Professor, von 1991 – Inhaberin des Stuhls für Musikgeschichte an Lviver Nationalen Musikakademie „Mykola Lyssenko“. Forschungsschwerpunkte – Musikkultur Galiziens, Musikpsychologie, Geschichte der ukrainischen Musik, Beziehungen der ukrainischen Musik zu anderen europäischen musikalischen Nationalschulen, Musikpädagogik.

Darja Koter (darja.koter@ag.uni-lj.si)

is full professor at the Academy of Music of Ljubljana University. Research works on various topics like history of musical instruments, music iconography, music performing and about works of composers. Collaboration in research projects of the University of Bonn and of the University of Ljubljana. Monographs: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coeles-*

tis et musica profana. Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremenske doline (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012). In the year 2014, she has received the Mantuani award.

Hartmut Kroner (Kroner@mdw.ac.at)

studierte Musikerziehung, Germanistik, Gesang, Gesangspädagogik sowie Musikwissenschaft, unterrichtet seit 1970 an der Akademie (1998 Universität) für Musik und darstellende Kunst Wien und leitete bis September 2013 das „Institut für Musikalische Stilforschung“ (Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis“ und „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“). Leiter der 2018 mit dem 1. Band eröffneten Gesamtausgabe der Schriften Schönbergs. Fachbeirat der MGG, Publikationen zur Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, zur Musikalischen Symbolik und Rhetorik sowie zur Musik des 20. Jahrhunderts (incl. Musik im Exil); Bücher u. a. über Leben und Werk von L. van Beethoven sowie von A. Schönberg.

Primož Kuret (primoz.kuret@gmail.com)

finished grammar school in Ljubljana in 1954 and graduated at the Academy of Music (music history) and at the Faculty of Arts (art history) in 1959. In 1960 he won the Student Prešeren Award. In 1965 he received his doctorate, later he became assistant professor (1978), associate professor (1983) and finally full professor in 1988 – in the fields of world music history and history of Slovene music – at the Academy of Music in Ljubljana. He was head of the Department of Music Education several times, between 1993 and 2001 he was deputy dean of the Academy of Music, between 2000 and 2004 he was president of the Slovene Musicological Society. He was editor of *Revija GM (Jeunesses Musicales)* from 1973 till 1987, for a number of years he was chairing different boards, a member of Steering Committee of the Prešeren Fund and the president of its jury for music. Between 2001 and 2005 he was head of the National Committee for the Renewal of Musical Education. In 1986 – together with the composer M. Stibilj – he established the Slovene Music Days that are each year accompanied by an international musicology symposium. He has received numerous awards, the most important are: the Medal of Merit of the Czech Republic (1985), honorary member of the Accademie Filarmonica di Bologna (2001), Betetto Award (2003), Herder Prize in Vienna and the Cross of Honour for Science and Art 1st Class, for accomplishments in the fields of musicology (2005), National Award of the Republic of Slovenia for his life-work in Musical Education (2005), Mantuani Award (2006), the Order of Merit of the Republic of Slovenia (2012). He

partook in many international symposiums where he introduced and represented Slovene music (Belgium, Bulgaria, the Czech Republic, Croatia, Italy, Canada, Latvia, Lithuania, Luxemburg, Germany, Norway, Romania, Switzerland, Slovenia and Turkey).

His most important works include: *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah v Sloveniji* (1973), *Glasbena Ljubljana 1899–1919* (1985) *Glasba in družba* (1988), *Mahler in Ljubljana* (1997 in 2011, the revised German translation was published in 2001 in Vienna), *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum 1701–2001* (2001), *Zgodbe o glasbi in glasbenikih* (2004), *Slovenski skladatelji v portretih Saše Šantla* (together with Verena Koršič Zorn, 2005), *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919* (2005), *100 let Slovenske filharmonije* (2008), *Zanesenjaki in mojstri* (2011). In domestic and foreign journals (Austria, Bulgaria, the Czech Republic, Italy, Japan, Germany, Slovakia) he published articles on Slovene music. He was guest professor at the University of Munich and in Freiburg im Breisgau.

Zoryana Lastovetska-Solanska (zorianao705@gmail.com)

was born 1980 in Drohobych. From 1999 till 2004 she studied at the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music, Department of History of Music. From 1999 until 2005, she studied at the Ivan Franko Lviv National University, Department of English Philology. In 2007, she got Ph.D. in Art Sciences at the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. The dissertation's title was Musical values and needs in modern cultural continuum of Ukraine. Her research focuses on History of Music, Musical Sociology, Musical Infrastructure, Music and Literature. From 2014 until the present, she has been working as an Assistant Professor (Docent) of the Department of History of Music at the Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music.

Jana Lengová (jana.lengova@savba.sk)

studierte Musiktheorie an der Hochschule für Musik und musische Künste in Bratislava (1971–1976). Seit 1990 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava. Sie spezialisiert sich auf die Musikgeschichte des 19. und teilweise des 20. Jahrhunderts in der Slowakei im Kontext der europäischen Musikkultur. Forschungsschwerpunkte: Leben und Werk der Komponisten Ján Levoslav Bella, Josef Thiard-Laforest, Josef Striczl, Stephanie Wurmbrand-Stuppach u.a., sowie Stadtmusikkultur (Bratislava, Lev-

oča), musikalische Gattungen, Klaviermusik, Rezeptionsgeschichte der Musik.

Helmut Loos (hloos@uni-leipzig.de)

Studium der Musikpädagogik in Bonn (Staatsexamina), anschließend Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie an der Universität Bonn; 1980 Promotion, 1989 Habilitation. 1981 bis 1989 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Bonn. 1989 bis 1993 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten in Bergisch Gladbach. Seit April 1993 Inhaber des Lehrstuhls für Historische Musikwissenschaft an der Technischen Universität Chemnitz, von Oktober 2001 bis März 2017 an der Universität Leipzig. 22. 10. 2003 Ernennung zum Professor honoris causa der Lyssenko-Musikhochschule Lemberg/L. viv. 2003 bis 2005 Dekan der Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientalwissenschaften der Universität Leipzig. 02. 04. 2005 Ernennung zum Ehrenmitglied der Gesellschaft für deutsche Musikkultur im südöstlichen Europa (München). 30. 10. 2014 Ehrendoktor der Universitatea Națională de Muzică din București.

Mitglied in den internationalen Editionsräten der Zeitschriften *Hudebni věda* (Prag), *Lituvos muzikologija* (Vilnius), *Menotyra. Studies in Art* (Vilnius), *Ars & Humanitas* (Ljubljana), *Musicology Today* (Bukarest), *Muzica. Romanian Music Magazine* (Bukarest) und *Studies in Penderecki* (Princeton, New Jersey).

Wolfgang Marx (wolfgang.marx@ucd.ie)

lectures in Historical Musicology at University College Dublin (UCD). He is also a member of the UCD Humanities Institute. His research interests include the representation of death in music, the music of György Ligeti, music and post-truth, and the theory of musical genres. Recent publications include essays on Ligeti's writings, the influence of cultural trauma on Ligeti's musical style, and the *Berliner Requiem* by Bertolt Brecht and Kurt Weill. He is the editor of the *Dublin Death Studies* series, as well as chair of the interdisciplinary research strand *Death, Burial and the After-life* at UCD.

Ivana Medić (drivana.medic@gmail.com)

is a Senior Research Associate with the Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts. She is Head of the main project of the Institute, Visiting Research Fellow with the Centre for Russian Music, Gold-

smiths, University of London, and a convener of the BASEES Study group for Russian and East European Music (REEM). She has led several international projects, the latest of which is *Beyond Quantum Music* (2019–2022, Creative Europe, EACEA). She is Vice-President of the Serbian Musicological Society and Editor-in-Chief of the journal *Musicology*. She has published four books and over 70 articles and edited five collections of essays.

Niall O'Loughlin (N.Oloughlin@lboro.ac.uk)

studied in the Universities of Edinburgh (MA) and Leicester (PhD), and has specialised in the 20th and 21st-century music of Slovenia, the United Kingdom and Poland. His book *Novejša glasba v Sloveniji: osebnosti in razvoj* was published in Ljubljana in 2000. He has written 30 papers for Slovenian Music Days symposia, given many other conference papers, written various articles for *Muzikološki zbornik*, numerous periodical articles, chapters for books, and many articles for the various *New Grove Dictionaries*. In 2007 he was elected a Corresponding Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Danutė Petrauskaitė (danute15petrauskaite@gmail.com)

is a researcher and a professor at Lithuanian Academy of Music and Theatre, a member of Lithuania Composers' Union and Association for the Advancement of Baltic Studies (AABS). In 1978 she graduated from Lithuanian State Conservatoire (now Lithuanian Academy of Music and Theatre); in 1993 completed her post-graduate studies at Vilnius University, in 2001–2015 led the Institute of Musicology at Klaipėda University. The principal areas of her interest are Lithuanian music, cultural activity of Lithuanian emigrants in exile, music and politics. She had published 5 books and about 70 articles, made numerous presentations at local and international musicological conferences.

Antigona Rădulescu (antigonaradulescu@yahoo.com)

is musicologist and professor at the National University of Music Bucharest, teaching courses on polyphony, semiotics and musical narratology. Since 1991, she is member of the Romanian Union of Composers and Musicologists. Her musicological activity includes: published books - *Perspective semiotice în muzică* [Semiotic perspectives in music], *Johann Sebastian Bach, Introducere în semiotica muzicală* [Introduction to musical semiotics] - book for which she received the Romanian Academy Award, *Odiseea mu-*

zicală / Musical Odyssey 1864-2014, studies on various themes, from semiotics to modern and contemporary creation, published in academic journals.

Branka Rotar Pance (branka.rotar-pance@ag.uni-lj.si)

is an Associate Professor and head of the Department of Music Education at the Academy of Music (University of Ljubljana). She gives lectures on undergraduate and postgraduate level music didactic and supervises doctoral students. Her research interests lie in the different fields of music education, arts and cultural education, working with gifted students, lifelong learning of music teachers and the history of Slovenian music pedagogy. She is the editor of *The Journal of Music Education of the Academy of Music in Ljubljana*. She presents her research findings on symposiums and conferences and publish them in the scientific journals and monographs. She collaborated in research projects of the University of Ljubljana and the University of Primorska.

Lana Šehović-Paćuka (lana_sehovic@yahoo.com)

graduated in Musicology at the Academy of Music, University of Sarajevo in 2006. She received her MA in 2010, and her PhD in 2014 (*Musical life in Sarajevo in the period of Austro-Hungarian rule*). In February 2007 she was appointed Assistant in the field of Musicology in the Department of Musicology and Ethnomusicology, as well as Collaborator in the Institute of Musicology at the Academy of Music. In June 2010 she was elected Senior Assistant, and from 2015 Assistant Professor. In 2014 she was nominated Editor-in-chief of the *Journal for music culture Music*, the only musicological journal in Bosnia and Herzegovina. In June 2016 she was elected ViceDean for Concert Activities of the Academy of Music in Sarajevo. Lana has presented her scientific papers at symposiums organised by MS-FBiH, IMS, ICTM in BiH, Croatia, Serbia, Slovenia, Austria and Hungary. Since 2016 she is member of the RILM (Répertoire International de Littérature Musicale) National Committee for Bosnia and Herzegovina.

Marjana Vajngerl (marjana.vajngerl@gmail.com)

attended the Prva gimnazija High School in Maribor and later the Piano Department of the Music and Ballet High School in Maribor. She studied piano at the Academy of Music in Ljubljana in the class of Prof. Tanja Zrimšek. In 2018 she successfully completed her Master of Arts Degree at the Faculty of Education, University of Maribor, with the thesis *The Importance of Janko Ravnik in the Slovene Piano Education*. She was employed

full-time throughout her period of study, and is still today, as a piano teacher at the Conservatory of Music and Ballet in Maribor, where the outstanding results of her students in national and international competitions, in which she served as mentor and accompanist, earned her the title of councillor in 2010.

Jernej Weiss (jernej.weiss@ag.uni-lj.si)

studied musicology at the Musicology Department of the University of Ljubljana Faculty of Arts (1999–2002) and at the Institute of Musicology of the Faculty of Philosophy, Art History, History and Humanities of the University of Regensburg (2002–2003). From 2005 to 2009 he worked as a teaching assistant in the Musicology Department of the Faculty of Arts in Ljubljana, and since 2009 he has worked as a lecturer at the Ljubljana Academy of Music and at the Faculty of Education in Maribor. From 2011 to 2019 he served as the editor-in-chief of the main Slovene musicological publication *Muzikološki zbornik*, and he has also been involved in various Slovene and international academic projects. Since 2016 he has been a full professor of musicology at the University of Maribor, and since 2019 also at the University of Ljubljana. He has appeared as a guest lecturer at universities in Graz, Brno, Leipzig, Cardiff and elsewhere. His research focuses on issues related to music from the 19th century to the present day, especially music that in one way or another has impacted the Slovene and Czech cultural spheres. Since 2016 he has headed the international musicological symposium Slovene Music Days, and he is the editor-in-chief of the collection of academic monographs *Studia musicologica Labacensia*.

Maruša Zupančič (marusa.zupancic@zrc-sazu.si)

graduated in musicology at the University of Ljubljana in 2007. In the same year, she got engaged as a junior researcher at the Institute of Musicology ZRC SAZU. In 2012, she completed her Ph.D. at the University of Ljubljana with a dissertation on the development of violin playing in the Slovene lands until the beginning of the Second World War. In 2006/2007 she studied at the Masaryk University in Brno and in 2008/2009 at the Charles University in Prague, where she was doing also an internship at The Institute of Ethnology of the Academy of Sciences of the Czech Republic. For several months, she furthered her studies in Boston, New York, Leuven, and Zagreb. She regularly presents her findings at the International Musicological Conferences and specializes in Digital Humanities in Göttingen, Oxford, The Hague, and Budapest.

Imensko kazalo

Index

A

Abraham, Lars Ulrich 57
Aćimović, Katarina 388
Adamič, Bojan 346, 347
Adamič, Emil 197, 201, 202, 225, 240,
241, 242, 243
Adler, Guido 84
Adorno, Theodor 57
Ajlec, Rafael 250, 251, 282, 287
Alard, (Jean-)Delphin 70
Albrecht VI., nadvojvoda 51
Alessandrescu, Alfred 138, 139
Allen, Hugh 91, 94, 98, 99, 100
Alwyn, William 95
Ambrazas, Algirdas Jonas 163, 164, 165
Ambroset, Erminij 254
Andraschke, Peter 57
Andricu, Mihail 138
Angelova, Božena 283
Ansorge, Conrad 391
Antonicek, Theophil 19
Anzenberger Ramminger, Elisabeth 269

Aprahamian, Felix 126
Arbo, Alessandro 194
Arlati, Petra 286
Arnault, Pascal 128
Arnič, Blaž 328, 356
Atanasov, Nikola 356
Attems, grofi 194
Aulin, Tor 273, 281
Avsenek, Frenk 286

B

Bacevičius, Vytautas 165, 166, 167, 168
Bach, Johann Sebastian 40, 41, 42, 45,
46, 47, 55, 68, 70, 253, 324, 349
Bagarič, Alenka 260
Baillot, Pierre 22, 216
Bajc, Ljubomir 378
Bajde, Oton 183, 183–479, 220, 278,
285, 287, 288
Bajgarová, Jitka 269
Bajuk, Marko 340, 342, 343
Balkelis, Tomas 159
Ballo, Ivan 72

- Balmer, Yves 124, 125
 Baltazar iz Mozirja 298, 299
 Baltz, Karl von 337, 338
 Balžalorsky, Volodja 284, 285, 289
 Banaitis, Kazimieras Viktoras 41, 152, 161, 162
 Banovec, Svetozar 246
 Bantock, Granville 94
 Barbag, Seweryn 78
 Barbo, Matjaž 266
 Barbot-Krežma, Anka 358
 Bareš, Josip 228
 Bărgăuanu, Grigore 141
 Barin Turica, Zmago 283
 Barison, Cesare 198
 Barlow, Michael 93
 Barth, Heinrich 29, 391
 Bartók, Béla 55, 56, 65, 94, 101
 Bartošová, Helena 71
 Barvinskyj, Vassyl 84
 Baudis, Johann 270
 Bax, Arnold 94, 95
 Bazzoni, družina 197
 Bedina, Katarina 283
 Beethoven, Ludwig van 29, 47, 68, 69, 70, 82, 87, 88, 198, 253, 289, 313, 324, 357
 Belič, Verica 285
 Bella, Ján Levoslav 68, 69, 70
 Belli, Cristoforo 193
 Belohorská-Orlíková, Zlatica 71
 Beltram, Vlasta 190, 191, 194
 Bendorius, Jonas 154, 157
 Beneš, Jožef 267
 Benjamin, Arthur 97
 Bennati, Felice 199
 Bennett, William Sterndale 88, 89, 92
 Bennewitz, Antonín 269, 270, 272, 273
 Beran, Emerik 182, 183, 220
 Berg, Alban 98, 99, 100
 Berglez, Elizabeta 262
 Bériot, Charles-Auguste de 216
 Bertoneclj, Aci 255, 262
 Besarović, Risto 373, 375
 Bešević, Alisa 388, 391
 Betetto, Julij 12, 15, 16, 181, 184, 185, 210, 211, 216, 223, 224, 226, 228, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 328, 330, 334, 337, 340, 341, 342, 343, 344, 346, 349, 350
 Bezecný, Emil 23
 Bezić, Nada 356, 358
 Bianchini, Pietro 194
 Bílek, Edvard 272
 Binički, Stanislav 386
 Birtwistle, Harrison 102
 Blake, William 91
 Blažeković, Zdravko 357
 Bloch, André 125
 Blodek, Vilém 69, 244
 Blum, Matusja 379
 Bobescu, Lola 139
 Bogunović Hočvar, Katarina 251, 252
 Bohak Adam, Tina 211, 223, 224, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 246, 341, 346
 Böhm, Joseph 35
 Boisits, Barbara 81
 Boivin, Jean 123, 128
 Bokes, Vladimir 66
 Boland, Majella 112
 Bombig, Marcello 191
 Borowski, Felix 324
 Borštnik, Ignacij 210, 237
 Bortkiewicz, Sergej Edvardovič 70
 Botorić, Stanica 388, 390, 391

- Boulanger, Nadia 95, 99, 140
 Boulez, Pierre 127
 Bowen, York 94
 Boydell, Barra 91, 113, 117
 Božič, Andrej 283
 Božič, Darijan 299
 Bradač, Zorka 260, 347
 Brahms, Johannes 69, 70, 99, 198, 259, 324
 Brăiloiu, Constantin 138, 140
 Branberger, Johann 23, 26
 Brâncuși, Constantin 137
 Brandl, Fanika 287, 288, 337
 Branković, Jasmin 372
 Bravničar, Dejan 287, 326
 Bravničar, Matija 195, 274, 279, 283,
 285, 287, 325, 326
 Brezovšek, Ivan 210
 Bridge, Frank 91, 92, 94, 97, 98, 99
 Britten, Benjamin 97, 98, 99
 Brixel, Eugen 269
 Browne, Denis 93
 Brož, Gustav Vilim 375
 Bruch, Max 39, 70, 349
 Brückl, Leonija 358, 364
 Bruckner, Anton 70, 84, 212, 215
 Brunner, družina 197
 Bučar, Franjo 237
 Bučar, Ivan 210
 Budkovič, Cvetko 180, 181, 194, 210,
 212, 213, 214, 223, 227, 228, 229, 253,
 261, 268, 269, 272, 334, 337, 342, 343,
 349, 350, 361, 362
 Budriūnas, Motiejus 151
 Bugamelli, Federico 200
 Buh, Tomaž 283
 Bujic, Bojan 159, 161
 Buljan-Janaček, Marija 355
 Burger, Kajetan 222, 274
 Busch-Salmen, Gabriele 52
 Busoni, Ferruccio 196, 391
 Butterworth, George 93
- ## C
- Cahn-Speyer, Rudolf 46, 47
 Cankar, Izidor 177
 Capet, Lucien 216, 281
 Caretti, Francesco 194
 Cartelieri, Antonio Casimir 29
 Casals, Pablo 324
 Castaldi, Alfonso 136, 137, 141
 Castel Galanti, Helena 261
 Castelli, Albert 198
 Catel, Charles-Simon 22
 Catolla, Roberto 191, 194, 199
 Cervellini, Giuseppe 196
 Cherubini, Luigi 20, 302
 Chimènes, Myriam 124
 Chlumecki, Jaroslava 225
 Chopin, Frédéric 70, 78, 83, 253, 349,
 390, 392
 Chybiński, Adolf 80
 Cichocki, Franjo 222
 Cigoj Krstulović, Nataša 174, 180, 184,
 209, 210, 211, 212, 215, 218, 225, 334,
 358, 359, 360, 361, 364
 Cioran, Emil 137
 Clarke, Rebecca 94
 Clark, Nicholas 98
 Coles, Cecil 93
 Collins, Michael 108
 Cooke, Tim 117, 118
 Corder, Frederick 92, 93, 94, 95
 Cortot, Alfred 261, 390, 391
 Cosma, Octavian Lazăr 136
 Crotch, William 87, 88, 89
 Cuclin, Dimitrie 138
 Cudek, Roza 78

- Currelich, Eusebio 198
 Curtis, Bernard B. 115, 119
 Cvetko, Ciril 349
 Cvetko, Dragotin 180, 194, 210, 212,
 213, 215, 228, 251, 253, 267, 268, 274,
 282, 334, 343, 349, 361, 362
 Cvetrežnik, Bojan 283
 Cvirn, Janez 336
 Czastka, Giuseppe 191, 194
 Czatka, Giuseppe 194
- Č
- Čajkovski, Peter Iljič 70, 307
 Čavlovič, Ivan 374, 378, 379
 Čebren, Jasna 192
 Čepič, Zdenko 336
 Čerkušak, Gracian 267, 270, 271, 272,
 274, 282
 Černý, Ladislav 271
 Červenka, Rudolf 72
 Česányiová, Margita 71
 Čirić, Stevan 339, 341
 Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas 145,
 154, 159, 160, 167
 Čížik, Vladimír 65, 68, 72
 Čobal, Vesna 283
- D
- d'Albert, Eugen Francis Charles 70
 Dallapiccola, Luigi 191
 Dallapiccola, Pio 191
 Dall'Ongaro, Francesco 196
 Danese, Lionello 198
 Darbon, Nicolas 128
 Darke, Harold 99
 Dauprat, Louis François 23
 David, Ferdinand 89, 90, 96, 117, 216,
 284, 285
 Davies, Peter Maxwell 101, 102, 103
 Davisson, Walter 44
 Debelić, Vlasta 379
 Debussy, Claude 70, 94, 99, 129, 164
 Decleva, Antonio 191
 Dekleva, Igor 254, 255, 258, 259, 260,
 261, 262
 Delius, Frederick 101
 della Casa, Luigi 78
 Dermelj, Albert (Ali) 215, 222, 227, 274,
 281, 286
 Dermota, Anton 12, 16
 Devin, Maud 117, 118
 Deylová, Ružena 273, 275
 Dežela, Mirko 271
 Dibble, Jeremy 91, 92
 Dierová, Eleonora 68
 d'Indy, Vincent 225
 Doflein, Erich 56, 57
 Dolar, Janez Krstnik 298
 Dolejš, František 251
 Dolenc, Ervin 176–479
 Dorffles, Gillo 197, 198
 Doria, družina 197
 Doršner, Vaclav 271
 Dragutinović, Leon 202
 Droba, Krzysztof 167
 Drobeček, Johann (Ivan) 269
 Drohobeczky, Julije 358
 Dubnicayová-Lordová, Margita 71
 Dubovský, Jozef 72
 Dugan, Franjo 228, 288
 Dugan-Lovše, Majda 228
 Dupré, Marcel 70
 Dussek, Franz 266
 Dušanić Popov, Olga 388
 Duvernoy, Frédéric 23, 29
 Dvořák, Antonín Leopold 68, 69, 70,
 349, 389

Dvornik, Klemen 250
Dyson, George 91

Đ

Đaja, Milka 388, 390
Đurđević, Olivera 388
Đurić-Klajn, Stana 308, 309, 383, 384

E

Eberhart, Ernst 269
Eder, Gabriele 77
Egem, Josef 66, 68
Egghard, Julius 280
Elanová, Alžbeta 71
Elgar, Edward 96
Eliade, Mircea 137
Enescu, George 137, 138, 139, 140, 281
Erpf, Hermann 52, 53, 55, 56
Esposito, Michele 107, 109
Evans, Peter 98

F

Fabiani, Max 196
Faganel, Tomaž 287
Fane, John 87
Farinelli, Giuseppe 196
Farkaš, Milutin 360
Farrar, Ernest 92
Fauré, Gabriel 70
Fedransperk, Ivanka 343
Ferdinand I., kralj 137, 138
Fibich, Zdeněk 70
Field, John 107
Finzi, Gerald 92, 96
Flechtenmacher, Alexandru 134
Fleischmann, Aloys 116
Flesch, Carl 276, 280, 281, 284
Flinsch, Gustav 45
Flögl, Arnold 66

Florjanc, Ivan 298, 299, 319
Foedransperg, Jeanetta 222, 224, 228,
238
Foerster, Anton 177, 195, 250, 298, 361
Foerster, Josef Bohuslav 70
Forner, Johannes 40
Fortner, Wolfgang 55, 56
Fotino, Maria 140
Franc I., cesar 29
Franc Jožef I., cesar 362
Franck, César 70, 195, 259, 274, 281, 283
Freed, Richard 288
Frešo, Tibor 72
Frešová-Hudcová, Zita 71
Freud, Sigmund 198, 199
Fricker, Peter Racine 96
Fridlowsky, Joseph 36
Frinta, Procopio 194
Frühwald, Josef 35
Fuchs, Carlo 191
Fuchs, Robert 191, 215
Funtek, Anton 177
Funtek, Leon 268, 276, 289
Fux, Johann Joseph 302, 304

G

Gabrič, Aleš 176–479, 347
Gabriel, Vojtech 72
Gall, Jan 83
Gallus, Jakob Handl 298
Genzmer, Harald 55, 56
Genzo, Giovanni 193
George III., kralj 88
George IV., kralj 87
Georgescu, George 141
Gerbič, Fran 78, 210, 212, 223, 237, 238,
239, 358
Gerstner, Hans 175–479, 268, 269, 271,
276, 279, 289

- Gescheles, Klara 78
 Gheorghiu, Corneliu 140
 Ghermani-Ciomac, Muza 139
 Giacomo Zingherle, Francesco 197
 Gialdini, Gialdino 200, 202
 Gilbert, William Schwenck 89
 Gillock, Jon 124
 Giorgieri, Giorgio 191, 194
 Gjungjenac, Zlata 364
 Glanzman, družina 197
 Glavnik, Jelka 283
 Godina, Pavel 229
 Goehr, Alexander 102
 Goglia, Antun 355, 357, 362
 Göhler, Georg 46
 Goldmark, Karl 70
 Golfeld, Jakob 84
 Golovin, Peter 229
 Goltz, Maren 41, 42
 Gombač, Marija 326
 Gossec, François-Joseph 20
 Gostič, Jože 337
 Götze, Albrecht 128
 Gounod, Charles 70
 Govekar, Fran 177, 332
 Gracco, Antonio 194
 Graedener, Hermann 84
 Graener, Paul 40, 41
 Gravisi, Luigi 193
 Grazioli, Emilio 347, 349
 Grbec, Ivan 192, 204, 273
 Gregorc, Jurij 346, 347, 348, 349
 Gregorc, Vita 286
 Gregorič Vuga, Tatjana 196
 Grieg, Edvard 70
 Gröbming, Adolf 192, 201, 202, 330,
 343, 349
 Grove, George 90, 91, 92
 Gruodis, Juozas 149, 150, 151, 152, 153,
 156, 157, 163, 164, 165, 166
 Gspan, Alfonz 282, 287
 Guilment, Alexandre 70
 Gulič, Fran 193, 197, 288, 289
 Gulli, Franco 193, 197, 205, 288, 289
 Günther, Georg 41, 42, 52
 Gurlitt, Cornelius 51
 Gurlitt, Wilibald 51, 52, 53, 54, 55, 56
 Gurney, Ivor 93
 Guttman, Albert 140
 Gyrowetz, Adalbert 36
- ## H
- Haas, Hinko 255
 Haas, Joseph 45
 Hába, Alois 278, 325
 Hadraba, Ján 71
 Hadžić, Fatima 371, 377
 Hahnová, Erika 67
 Hajek, Emil 259, 270, 383, 387, 389, 390,
 392, 393, 396
 Hajek, Stanislava 270
 Hallerstein, Avguštin Ferdinand 267
 Hall, Richard 102
 Händel, Georg Friedrich 31, 70
 Hanslick, Eduard 31, 310
 Hardebeck, Carl 113, 114, 115, 118
 Haret, Spiru 135
 Harries, Meirion 99
 Harries, Susie 99
 Hartmann, Karl Amadeus 56
 Harty, Herbert Hamilton 107
 Havla, Josef 273
 Havlová, Anna 272, 273
 Haydn, Franz Joseph 23, 29, 68, 69, 70, 99
 Heeger, Eduard 373
 Helfert, Vladimír 267
 Heller, Julius 197

- Hellmann, Diethard 41, 42
 Hellmesberger, Georg 35
 Hellmesberger ml., Joseph 215
 Henze, Hans Werner 55
 Herbst, Michael 35, 36
 Heuß, Alfred 43, 47
 Heybal, Valerija 246
 Hindemith, Paul 39, 53, 56, 65
 Hirschfeld, Robert 31
 Hitler, Adolf 47
 Hladek-Bohinjski, Josip 377
 Höberth, Silvio 198
 Hoffmeister, Karl 63, 390, 391
 Hohenzollern-Sigmaringen, Karl Eitel
 Friedrich Zephyrimus Ludwig, knez
 133
 Holbrooke, Joseph 94, 95
 Holliger, Heinz 55, 57
 Holoubek, Ladislav 72
 Holst, Gustav 91, 92, 93, 99
 Holub, Karel 282
 Horak, Hilda 254, 255, 261, 262
 Hornbostel, Erich von 84
 Hortis, Attilio 199
 Horváthová, Katarína 64, 66, 67
 Howarth, Gary (Elgar) 102
 Hoza, Štefan 60, 71
 Hrašovec, Silva 254, 260
 Hrazdira, Cyril Metodej 272
 Hribar, Angelik 223
 Hristić, Stevan 385, 386, 387
 Hrovatin, Drago 287
 Hrovatin, Radoslav 343
 Hubad, Matej 11, 15, 177, 178, 179, 181,
 182, 196, 201, 210, 211, 212, 213, 215,
 219, 222, 223, 227, 235, 236, 237, 238,
 239, 240, 241, 242, 250, 251, 252, 325,
 334, 346, 347, 360, 361
 Hubad, Samo 227, 253, 346, 347
 Huber, Hans 45
 Huberman, Bronislaw 324
 Hudomalj, Andrej 336
 Huml, Václav 275, 280, 281, 282, 286,
 288, 364
 Hummel, družina 197
 Humperdinck, Engelbert 202
 Huntziger, Charles 125
 Huss, Fabian 91
 Hvastja, Franc 245
- I**
- Iffert, August 223
 Ilovar, Simona 332
 Ioan Cuza, Alexandru 134
 Ionescu, Eugen 137
 Iorga, Nicolae 137
 Ireland, John 92, 93, 97, 99, 100
- J**
- Jacob, Andreas 57
 Jaell, Eduard 196
 Jagić, Vatroslav 84
 Jakončič, Joško 196
 Jaksics, Jozef 68
 Jakubėnas, Vladas 147, 165
 Janáček, Leoš 70, 182, 273
 Janatjeva, Veronika 165, 166, 167
 Jancovich, Avgust 198
 Jancovich, Nora 198
 Jancovich, Stefano 198
 Janičkovič, Ján 60, 64, 65
 Jan Šlais 265
 Jarc, Andrej 254
 Jarecki, Tadeusz 83
 Jasenytska, Olena 83
 Jecelj, Majda 285
 Jeřábek, Boro 344, 346

- Jeřabek, Jaroslav 344, 345, 346
 Jeraj-Hribar, Vida 182, 183, 215, 216, 274, 280, 281
 Jeraj, Karel (Drago) 12, 15, 181, 182, 183, 210, 215, 216, 222, 224, 228, 245, 274, 279, 280, 281, 287
 Jevdenjević Vorkapić (Jevdjenjević Brandl), Nada 288
 Jevnikar, Martin 287, 288
 Jiránek, Josef 250, 251, 252, 255, 256, 257, 389
 Joachim, Joseph 40, 42, 216, 287
 Jolivet, André 167
 Jones, Nicholas 101, 102
 Jora, Mihail 138, 140, 141
 Joseph, Franz 176
 Jovičić, Dubravka 386, 388, 396, 397
 Joyce, James 197
 Jungić, Beluš 378
 Jurčić, Josip 177
 Juvančić, Friderik 178
- K**
 Kačerovský, Bogomir 370, 371
 Kačinskas, Jeronimas 165, 166
 Kafenda, Frico 60, 61, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70
 Kafenda, par 63, 65
 Kafendová, Anna 63, 64, 65, 68
 Kafendová-Zochová, Anna 63, 68
 Kajetánová, Emanuela 63
 Kalkbrenner, Friedrich 23
 Kállay, Benjamin 373
 Karadordević, Aleksander I., kralj 331, 334
 Karadordević, Pavle, knez 331, 386
 Karadordević, Peter II., kralj 386
 Karaš, Franc 229
 Karbulka, Josef 284
 Kardoš, Dezider 72
 Karg-Elert, Sigfrid 41
 Karin-Knechtsberger, Michal 64, 71
 Karlin, Ivan 210
 Karłowicz, Mieczysław 70, 154
 Karnavičius, Jurgis 156
 Katz, Erich 53, 140
 Katz, Mindru 140
 Kayser, Heinrich Ernst 279
 Kelemen, Milko 56
 Keller, Hans 98
 Keym, Stefan 45
 Kidrič, France 287
 Kiferle, Ivan 192
 Kimovec, Franc 210, 328
 Kiriac, Dumitru Georgescu 138, 140, 141
 Kitson, Charles Herbert 96
 Klaić, Vjekoslav 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363
 Klasinc, Roman 285, 287, 288
 Klemenčić, Ivan 225
 Klier, Anton 271
 Kliemann, Alfred 287
 Klopčič, Ana 210, 211, 212, 214, 216, 217, 223, 280, 282, 285, 286, 288, 334, 338, 341, 346
 Klopčič, Rok 280, 282, 285, 286, 288
 Kobler, Dana 12, 15, 181, 214, 225, 252
 Kocian, Jaroslav 280
 Kodály, Zoltan 222
 Kogan, Leonid 285
 Kogej, Mila 246
 Kogoj, Marij 185, 298
 Kohn, Hermina 373
 Kolbl, Miran 283, 284, 286
 Kolessa, Filaret 84
 Kolneder, Walter 100

- Komel, Emil 196, 298
 Komorowska, Malgorzata 76
 Kontestabile Rovis, Mirjana 192
 Kopšc, Emil 286
 Kopšc, Marina 286
 Koren, Danica 283
 Koren, Jože 283, 288
 Korner, Philipp 35
 Korošec, Anton 335, 336, 338
 Korošec, Slavko 229, 338
 Korun Koželjski, Fran 276
 Kosi, Mile 283, 286
 Košuta, Gorjan 284
 Koter, Darja 173, 253, 255, 256, 260, 261,
 262, 332, 333, 348
 Kovačević, Marijan 183
 Kovačević, Đoko 377
 Kovačević, Krešimir 282, 286, 357, 360
 Kozarski, Branko 386
 Kozina, Pavel 268
 Kraft, Anton 35, 39
 Kraigher, Alojz 177
 Krajmajer, Vinko 379
 Kralik, Heinrich 364
 Kralj, Herta 228
 Krause, Gerhard 222
 Krehl, Stephan 40, 43, 44
 Kreisler, Fritz 373
 Krejci, Viljem 210
 Krek, Gojmir 174, 251, 336, 338, 342
 Krek, Miha 336, 338, 342, 344
 Křenek, Ernst 53
 Kreutzer, Rodolphe 22, 23, 29, 216, 279
 Křička, Jaroslav 70
 Křivský, Václav 256, 257
 Križan, Ernest 63
 Križnar, Franc 262
 Krleža, Miroslav 357, 360
 Krommer, Franz 29
 Kroner, Hartmut 30, 31, 57
 Krstić, Jelica 387, 390, 393
 Krstić, Petar 386, 390, 393
 Kručayová, Alena 71
 Krynytska, Maria 83
 Kšírová, Jarmila 71
 Kubát, Norbert 66
 Kubelik, Jan 389
 Kubik, Franz Xaver 194
 Kučera, Anton 269, 271, 272
 Kumar, Srečko 192, 201, 204
 Kuret, Ivan 192
 Kuret, Primož 40, 174, 175, 238, 245,
 298, 299, 331, 356
 Kurz, Vilém 63, 261
 Kyrilow, Franz. *Glej/See* Bučar, Franjo
- L**
 Lah, Špela 176
 Lajovic, Anton 183, 210, 225, 227, 250,
 251, 325, 328, 329, 339, 340, 342, 349
 Lalo, Edouard 70
 Lane, Stephen S. 107
 Lang, Alfréd 72
 Larchet, John F. 109, 110, 117
 Laun, Vaclav 229
 Lavrič, Jože 340
 Ledvina, Antonín 67
 Lefebvre, Jules 225
 Legge, Robin H. 93
 Leichtentritt, Hugo 320
 Leisinger, Ulrich 42
 Leschetizky, Theodor 63
 Leskovic, Bogo 183, 220, 282
 Levičnik, Albert 210
 Levi, Lionello 198
 Lichnerová, Blažena 71
 Lickl, Ferdinand Karl 196

- Ličar, Ciril 387, 390, 393
 Lilleg, Alojzij 177
 Lindemann, Ewald 53, 54
 Lipatti, Dinu 139, 140, 141
 Lipovšek, Marijan 12, 16, 213, 220, 224,
 228, 229, 230, 237, 245, 249, 252, 254,
 258, 261, 282, 288, 319, 325, 328, 329,
 330, 337, 338, 343
 Lisinski, Vatroslav 364
 Liszt, Franz 40, 68, 70, 100, 101, 226,
 253, 391, 392
 Lohse, Otto 40
 Loos, Helmut 39
 Lorenz, Tomaž 285
 Loriod, Yvonne 125, 126, 127
 Lorković, Melita 388, 391, 392
 Lovrich, Olimpio 200
 Lubic, Milko 210
 Lucas, Charles 88, 89
 Ludkewytsch, Stanislav 84
 Luib, Ferdinand 267
 Lukić, Margareta 254
 Lupša, Friderik 245
 Lutyens, Edwin 99
 Lutyens, Elisabeth 97, 99, 100
 Luzzatto, Ernesto 197
 Lyssenko, Mykola 83
- M**
 Macfarren, Alexander 89, 92
 Machaut, Guillaume 56
 Mackenzie, Alexander 89, 92, 93, 94, 95
 Madarević, Mara 373
 Magarašević, Dimitrije 385
 Mahkota, Karel 200, 201, 330, 342, 343
 Mahkota, Marijana 201, 228, 330, 342,
 343
 Mahler, Gustav 181, 198
 Mahnič, Joža 331
 Maier Popov, Alenka 286
 Majer-Bobetko, Sanja 357
 Maleczek, Franjo 373
 Mal, Josip 340
 Mally, Gita 254
 Manara, Filippo 194, 199
 Mandić, Josip 201
 Mandyczewski, Eusebius 31
 Mann, Joseph 78
 Manojlović, Kosta P. 385, 386, 387, 390,
 394, 395
 Mantuani, Josip 12, 16, 202, 267
 Manzini, Giovanni 193
 Manzutto, Giano Giacomo 200
 Mařák, Jan 272, 289
 Marchant, Stanley 89
 Mărgăritescu, Mihail 136
 Marinič, Milan 262
 Marinković, Sonja 336
 Mari, Pierrette 128
 Markuzzi, Jaroslav 271
 Marolt, France 183, 325, 328, 340
 Marteau, Henri 47
 Martinčeková, Magda 66
 Martin, Gunther 269
 Marx, Joseph 225, 326
 Maržinec, Ljubica 388, 390, 391
 Mašek, Gašpar 267
 Matějovský, František 375
 Matic, Dragan 176
 Matiukas, Kazys 153
 Matthews, David 96
 Mauroner, Leopoldo 199
 Mayer, Tony 126
 Mazas, Jacques Féréol 279
 Mazepa, Leszek 76, 80, 82, 83
 Mazepa, Teresa 82
 McCarthy, Marie 107

- McEwan, John 89
 McEwan, John Blackwood 95
 McIntoch, Gayle R. 288
 Medić, Ivana 384, 411
 Mehul, Étienne-Nicolas 20, 29
 Melik, Vasilij 336
 Meliš, Eman 267
 Mellers, Wilfrid 91
 Mendelssohn, Arnold 45
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 41, 70,
 324
 Menger, Pierre-Michel 123, 127
 Menšík, Klemens 378
 Mercina, Ivan 195
 Merk, Joseph 36
 Merku, Josip 205
 Merku, Pavle 194, 205
 Messenger, André 177
 Messiaen, Olivier 123, 124, 125, 126, 127,
 128, 129, 130
 Michl, Josip 195, 200
 Miglič, Rado 229
 Mihailović Milošević, Olga 388, 391
 Mihailović Pavlović, Darinka 388
 Mihevec, Jurij 225
 Miksch, Joseph 267
 Mikuletić, Fortunat 201
 Mikuli, Karol 78, 81
 Milanković, Bogdan 378
 Milanović, Biljana 386
 Mildner, Moritz 268
 Milić, Milorad 371
 Miller, Gustav 229
 Milner, Anthony 96
 Milojević, Miloje 383
 Milstein, Natan 324
 Mirk, Vasilij 200, 201, 205, 299
 Mitchell, Donald 98
 Mittag, August 36
 Mittelman, Siegfried 279
 Mlinarič, Vladimir 255
 Mokranjac, Miroslava 388
 Montanari, Angelo 194
 Mooney, David 117
 Moravec, Dušan 177
 Moravec, Feliks 177, 229, 268
 Moravec, Gustav Silvestr 268
 Morawec, Ernst 280
 Morris, Reginald Owen 96, 97
 Mosel, Ignaz 19, 23, 30, 31, 32, 34, 35
 Moser, Roman Moser 269
 Moser, Vitězslav 269, 358, 360
 Mosolov, Aleksander Vasiljevič 83
 Moyzes, Alexander 66, 69, 70
 Mozart, Wolfgang Amadeus 29, 68, 70,
 82, 198, 313
 Mracsek, Mira 288, 346
 Müller, Gustav 337
 Murray, Christopher 97, 124, 125
 Musicescu, Florica 140, 141
 Musorgski, Modest Petrovič 70
 Mussolini, Benito 349
 Mušaitis, Antanas 152
 Mušič, Mihael 222
- N**
 Nagler, Franciscus 43
 Náhlovský, Gustáv 66
 Narbutienė, Ona 162, 164, 165, 167
 Natlačen, Marko 335, 336, 338, 342
 Nattiez, Jean-Jacques 159
 Naujalis, Juozas 144, 145, 146, 149, 151,
 157, 161, 164, 165
 Nečak, Dušan 336
 Nedbal, Oskar 68, 69, 70
 Nedvěd, Anton 268
 Neffat, Anton 195

- Nenadović, Jelena 388, 391
 Neumeyer, Fritz 55
 Nicolai, Otto 82
 Niemcowska, Anna 80, 83
 Nikisch, Arthur 271
 Nono, Luigi 56
 Noskowski, Zygmunt 164
 Nottara, Constantin 138
 Nováček, Zdenko 60, 71, 267, 270, 271,
 272, 274, 282
 Novak, Jerko 285
 Novák, Vítězslav 66, 70, 84, 253, 254,
 255, 256, 258, 259, 260, 285
 Novšak, Primož 283, 284
- O**
- Oblasser, družina 197
 O'Brien, Joseph 118
 Očenáš, Andrej 72
 O'Dwyer, Robert 117
 Offenbach, Jacques 89
 Offermann, Alfred 79
 Ogdon, John 101, 102
 Ognjanovič, Tatjana 255
 Ogrin, Ksenija 254
 Oistrakh, David 284, 285
 Omer Paša Latas 369
 Ondříček, František 216, 279
 Oram, Daphne 97, 101
 O'Regan, Susan 113
 Orel, Rihard 192
 Ornik Rojc, Francka 274, 281, 283
 Orožen Adamič, Milan 201
 Oset, Željko 335, 340, 342, 343, 344
 Osredkar, Janez 299, 301
 Osterc, Slavko 182, 184, 219, 222, 223,
 224, 228, 240, 245, 253, 278, 286,
 297, 299, 300, 301, 302, 303, 304,
 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312,
 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320,
 323, 325, 326, 327, 328, 342, 343, 349
 Osterc Valjalo, Marta 254
 Otescu, Ion Nonna 137, 138, 140
 Ozim, Igor 284, 285
- P**
- Paćuka, Lana 369, 370, 371, 372, 373,
 374, 375, 377
 Paganini, Niccolò 70, 272
 Pahor, Karol 258, 274, 309, 318, 319, 320
 Paik, Nam Jun 56
 Palamartschuk, Oxana 76
 Pall, Ivan 285, 287
 Palovčík, Michal 61
 Papić, Mitar 370
 Papp, Gustáv 71
 Pappová, Eva 64, 71
 Parisi, Rodolf 197
 Parma, Viktor 202
 Parnas-Löwenherz, Kornelia 78
 Parry, Hubert 91, 92, 93, 94, 99
 Pârvulescu, Ioana 134, 137
 Patterson, Annie 115
 Pauer, Max 44
 Paul, Ana 373
 Paulauskas, Kazys 153
 Pavčić, Josip 349
 Pavlović, Aleksandra 129
 Payne, Anthony 91
 Pejović, Radmila 383
 Pejović, Roksanda 384
 Pembauer Jr., Josef 63
 Pembauer Sr., Josef 63
 Peno, Vesna 385
 Pergolesi, Giovanni Battista 69, 70
 Perković, Ivana 384, 385, 386, 387, 388,
 395, 396
 Perlea, Ionel 141

- Perovšek, Jurij 331, 335
 Persoglia, Stefano 191
 Pertot, Mileva 198
 Petit, Jacques 128
 Petrač, Mirko 279, 283
 Petrač, Tomaž 255
 Petrauskaitė, Danutė 163, 164
 Petrauskas, Mikas 162
 Petronio, Francesco 191
 Pfeifer, Leon 215, 222, 229, 237, 274,
 278, 280, 284, 285, 337
 Philipp, Isidor 390
 Piccini, Niccolò 20
 Picht-Axenfeldt, Edith 55
 Pienta, Karlo 374, 375, 376
 Pierre, Constant 20, 21, 22, 29
 Pils, Gottfried 269
 Piot, Julien 216
 Pirnik, Makso 220
 Pittard, Eugène 140
 Platon 300
 Plečnik, Jožef 334
 Pleyel, Ignaz 22
 Plohn, Alfred 76
 Pogačnik, Miha 283
 Pogačnik-Naval, Franc 238
 Pokojná, Pavla 71
 Polásek, Žiga (Sigismund) 361
 Polento, Antonio 194
 Polič, Mirko 201, 202, 246
 Poljanec, Taras 283, 285, 287
 Pollitzer, družina 197
 Polomik, Tünde 375
 Poltronieri, Alberto 286, 323, 326
 Popovici-Bayreuth, Dimitrie 134, 135,
 136
 Porovne, Matjaž 279
 Potter, Cipriani 88, 89
 Powell, Neil 97, 288
 Pozajić, Mladen 379
 Poženel, Jadviga 253, 254
 Praetorius, Michael 51, 52
 Pragent, Ján 71
 Preger, Andreja 388
 Preindl, Joseph 35
 Prek, Stanko 348, 349
 Prelesnik-Talichová, Vida 250, 251, 252
 Premrl, Stanko 210, 225, 229, 246, 267,
 272, 274, 328, 330, 343, 349, 357
 Prevoršek, Uroš 215, 222, 274, 286, 323,
 325, 326, 327, 328
 Příbyl, Naša 373, 375
 Příhoda, Vaša 280, 288
 Primožič, Robert 229
 Principe, Quirino 204
 Procházka, Josef 250, 256
 Procter-Gregg, Humphrey 101, 102
 Prokofjev, Sergej Sergejevič 70, 155
 Prunk, Janko 336
 Puccini, Giacomo 70, 82, 202
 Pugelj, Mirko 223, 240
- ## R
- Rachmaninov, Sergej Vasiljevič 70
 Radole, Giuseppe 198, 199
 Rădulescu, Antigona 134
 Rainier, Priaulx 95
 Rajičić, Stanojlo 384, 388
 Ralli, družina 197
 Ramin, Günther 41, 42
 Ramovš, Fran 340
 Ramovš, Primož 319, 346, 347
 Randegger, družina 197
 Rathert, Wolfgang 41, 128
 Ravel, Maurice 70, 164, 279
 Ravnihar, Vladimir 210, 236, 333, 336,
 338, 339, 340, 342

- Ravnik, Anton 219, 222, 224, 225, 228,
254, 342, 343
- Ravnik, Janko 11, 12, 15, 16, 181, 185, 214,
219, 222, 224, 228, 238, 245, 249,
250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
258, 259, 260, 261, 262, 275, 340, 342,
343, 349
- Razinger, Anton 361
- Rebula, Alojz 203, 204
- Reger, Max 42, 45, 52, 70, 310, 313
- Reichert, Beatrice 337
- Reissig, Rudolf 287
- Repše, Vlado 283
- Res, Alojzij 204
- Respighi, Ottorino 70
- Rezek, Jan 271, 272, 276
- Rheinberger, Joseph 70
- Ribičič, Josip 192, 204
- Ricci, Luigi 197
- Rice, Patricia 288
- Riemann, Hugo 51, 52, 54, 257, 310, 320
- Rihm, Wolfgang 56
- Rihtman, Cvjetko 379
- Rijavec, Josip 195, 204
- Rimini, Fabio 202
- Rimini, Pia 202
- Rishin, Rebecca 124
- Risset, Jean-Claude 127, 128
- Rode, Pierre 22, 23, 29, 70, 216, 279
- Rodmell, Paul 92
- Rogalski, Theodor 138
- Rojc, Aleksander 202
- Rosé, Arnold 288
- Rosenthal, Moriz 78
- Rossetti, Antonio 197
- Rossini, Gioacchino Antonio 82, 349
- Rotar Pance, Branka 210
- Roth, Matthias 56
- Ruckgaber, Johann (Jean) 78
- Ruffini, Mario 191
- Rukavina, Friderik 210, 332
- Rupel, Karlo 12, 16, 215, 224, 228, 245,
274, 278, 279, 280, 281, 282, 283,
284, 285, 288, 289, 330, 343
- Ruppeltdt, Miloš 60, 63
- Russi, Emilio 197
- Rusy, Magda 337
- Rybař, Otokar 192
- Rybka, James F. 277
- ## S
- Sachs, Curt 55
- Sadie, Stanley 91, 92
- Saint-Saëns, Camille 70
- Sajovic, Stanko 210
- Saleški Finžgar, Fran 177
- Salmen, Walter 52
- Sam, Marija 243, 373
- Samuel, Harold 97
- Sancin, Ivan Karlo 288
- Sasnauskas, Česlovas 145
- Satnić, Sidonija 373
- Satter, Miran 284, 286
- Scaramelli, Alessandro 196
- Scarlatti, Domenico 316
- Schafer, Murray 97, 100
- Schalk, Franz 223
- Scheck, Gustav 54, 55, 56
- Schiller, Hansachim 40
- Schillmann, Fritz 299
- Schneiderhahn, Wolfgang 55
- Schneider, Max 56, 70
- Schönberg, Arnold 53, 55, 65, 96, 98, 99,
100, 101
- Schott, družina 197
- Schreiber, Johann 194
- Schubert, Franz 70, 198

- Schulhoff, Erwin 39
 Schulze, Hans-Joachim 42
 Schumann, Georg 45
 Schumann, Robert 68, 70, 88, 198, 259
 Schwarz, Rudolf 78
 Schweiger, Marija 214
 Scott-Sutherland, Colin 94, 95
 Searle, Humphrey 97, 100, 101
 Seemann, Carl 55
 Segedi, Aleksandar 379
 Seiber, Mátyás 97
 Sellner, Joseph 36
 Sever, Jan 279
 Sever, Marko 279
 Sharp, Cecil 93
 Sibelius, Jean 99
 Silvestri, Constantin 141
 Simeone, Nigel 126
 Simonis, Anna 369, 370
 Simon, Yannick 124
 Sinding, Christian 70
 Sinico, Francesco 197
 Sitt, Hans 276
 Sitwell, Edith 96
 Sivec, Jože 225
 Skalar Littmann, Olga 285
 Skalar, Monika 283, 284, 285
 Skalar, Sabina 285
 Skrbinšek, Miloš 349
 Skrbabin, Aleksander 167
 Skuherský, František Zdeněk 67
 Slatkonja, Jurij 298
 Slavík, Antonin 268
 Slavík, Josef 268
 Slivnik, Francka 195
 Slovák, Ladislav 72
 Smetana, Bedřich 68, 69, 70, 177, 256,
 257, 389
 Smetana, Karel 389
 Smetona, Antanas 150, 152
 Smidžárová, Karla 63, 68, 71
 Smutná-Vlková, Mária 71
 Snoj, Franc 336, 340, 342
 Snoj, Jurij 262
 Sochor, Anton 269
 Sokol, Ferdinand 267
 Sokol, Franz 267
 Sokoll, Giovanni Luigi 191
 Sokrat 300
 Soltys, Adam 82
 Soltys, Maria-Ewa 82
 Soltys, Mieczyslaw 78, 81, 82
 Sonneck, Oskar 45
 Sonnleithner, Joseph 31
 Souček, Václav 72
 Spiller, Ljerko 280, 281, 282
 Spohr, Louis 70, 216
 Sretenović, Mirjana 391
 Stahuljak, Zlatko 282
 Stainer, John 89
 Stančić, Svetislav 259, 261, 388, 391, 392
 Stanevičūtė, Rūta 165, 166, 167
 Stanford, Charles Villiers 92, 96, 97, 103
 Stanič, Fran 274, 276, 278, 280, 283,
 286, 287, 337
 Stanič, Jelka 274, 280, 287
 Stanisavljević, Danica 388, 391
 Stankiewicz, Jerzy 124
 Steiner, Rudolf 338
 Stein, Erwin 98
 Stelé, Franc 195, 340
 Steska, Viktor 267
 Stiaral, Georg 269
 Stockhausen, Karlheinz 57
 Stöck, Katrin 45
 Stöckl, Anton 357, 360

- Stojadinović, Milan 339, 385
 Stojanović Marjanović, Milica 388
 Stojanović, Petar 386, 387
 Stoll, August 223
 Stolyarsky, Pyotr 284
 Straube, Karl 40, 41
 Strauss, Richard 46, 70, 83, 198
 Stravinski, Igor 65, 70, 101
 Strehler, Giorgio 200
 Strelec, Ján 67
 Ströber, Karl 320
 Stuckenschmidt, Hans Heinz 100, 101
 Stumpf, Johann Christian 29
 Stupka, Franz 275
 Suchoň, Eugen 65, 70, 72
 Suchý, Štěpán 214, 270, 272, 273, 276, 277
 Suk, Josef 69, 70
 Sullivan, Arthur 89, 90
 Svetina, Ivo 195
 Svevo, Italo 197, 198
 Svobodová-Adamcová, Libuša 63, 65
 Szeryng, Henryk 280
 Szymanowski, Karol Maciej 70, 80, 83,
 164
- Š**
 Šaban, Ladislav 355, 356, 358, 359, 360,
 361, 362, 363
 Šálek, Robert 272
 Šantel ml., Avgusta 191
 Šantel, Saša 191
 Šantel st., Avgusta 191
 Šefl, Vladimir 277
 Šest, Osip 229
 Ševčík, Otakar Josef 67, 193, 197, 215,
 216, 271, 273, 274, 275, 276, 277, 279,
 280, 281, 282, 287, 288, 289, 290
 Šimkus, Stasys 145, 146, 147, 148, 149,
 150, 157, 163, 164
- Šiškovič, Črtomir 283, 289
 Šivic, Kaja 253
 Šivic, Pavel 12, 16, 228, 237, 245, 253,
 254, 258, 261, 282, 319, 326, 327, 328,
 330, 343, 348
 Škarka, Vlastimir 388, 394
 Škerjanc, Lucijan Marija 12, 15, 183, 201,
 202, 216, 222, 223, 224, 225, 228,
 240, 246, 253, 258, 286, 299, 301, 323,
 325, 326, 328, 340, 342, 343, 349
 Škerlak, Vladimir 284, 285
 Škerl, Ivan 210
 Škulj, Edo 319, 358
 Šlais, Jan 11, 12, 15, 16, 181, 182, 185, 214,
 215, 219, 222, 224, 228, 265, 271, 272,
 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280,
 281, 282, 283, 284, 286, 287, 289,
 290, 323, 342, 343, 346
 Šmalc-Švajgar, Marija 222, 224, 228
 Šobajjić, Dragan 396
 Šonc, Alojz 192
 Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič 155
 Špiler, Bruna 379
 Špiler, Miroslav 379
 Štaral, Jurij 269
 Štědroň, Bohumir 267, 270, 271, 272,
 274, 282
 Štefe, Ivan 174
 Šteharnik, Rado 283
 Štritof, Niko 245
 Šturm, Franc 12, 16, 319
 Šubić Zrinski, Nikola 202
 Šurbek, Milivoj 254, 257, 258, 259
 Šušteršič, Vinko 274, 278, 337
 Švara, Danilo 191, 229, 258, 343
- T**
 Talich, Václav 174–479, 252, 271, 272,
 275, 290

Tallat-Kelpša, Juozas 155
 Tănăsescu, Dragoș 141
 Tarter, Karel 271
 Tartini, Giuseppe 198, 199, 200, 204
 Tavčar, Ivan 177–479
 Tavčar, Josip 337
 Teichmüller, Robert 40, 63, 262
 Teplý, Petr 272
 Tevini, Francesco Saverio 191
 Thibaud, Jacques 279
 Tippett, Michael 96
 Todorovič, Zorica 283
 Tomašević, Katarina 389
 Tomc, Matija 229, 328, 343, 349
 Tomšič Srebotnjak, Dubravka 254, 255
 Topič, František 273
 Topić, Franjo 378
 Toscanini, Arturo 324
 Trakl, Georg 57
 Trbojevič, Dušan 388, 396
 Treffler, Wolfgang 299
 Triva, Arsen 388
 Trost, Angela 12, 16, 221, 222, 224, 343
 Trost, Anton 223, 225, 240, 246, 250,
 252, 275, 326, 330, 342, 343, 344
 Trost, Ivo 271
 Trudič, Božidar 379
 Tual, Denise 125
 Tūbelis, Juozas 150
 Tucić, Srđan 203
 Tulach, Václav 270
 Tuma, Henrik 195
 Turšič, Ivan 229

U

Ukmar, Kristijan 254
 Ukmar, Vilko 183, 229, 253, 258, 325,
 328, 333, 342, 343

V

Vainauskienė, Tamara 155
 Vajngerl, Marjana 253, 254, 255, 256,
 257, 258, 259, 260, 261, 262
 Varèse, Edgard 167
 Varró, Margit 261
 Vasić, Aleksandar 385
 Vaughan Williams, Ralph 91, 92, 93, 98, 99
 Veber, France 221
 Večerný, Gustáv 72
 Vedral, Josip (Josef) 11, 15, 181, 214, 270,
 271, 279, 361
 Vekselj, Mira 227, 228
 Velimirovič, Desanka 388
 Veljkov Medaković, Vera 388, 391
 Veneziani, Bruno 199
 Veneziani, družina 199
 Veneziani, Felice 199
 Venturini, Franc 192
 Verbič, Nada 254
 Verdi, Giuseppe 70, 82, 199, 200, 202
 Veronek, Ciril 283, 287
 Verstovšek, Karel 176
 Vesić, Ivana 385
 Viani, Adelio 117
 Vieuxtemps, Henry 70
 Viher, Miran 288
 Vilfan, Josip 192
 Villiers Stanford, Charles 91, 92, 93, 94,
 95
 Vincenzo Sandri, Luigi 197
 Vincourek, Jozef 67, 69
 Vinkler, Jonatan 178
 Viotti, Giovanni Battista 22, 70
 Vītols, Jāzeps 152, 157
 Vodopivec, Peter 331
 Volarič, Hrabroslav 192
 Vovk, Franica 280

Vram, Arturo 193, 197, 289
 Vrinjanin Hiršl, Stanka 388, 391
 Vukdragović, Mirjana 388, 391, 392
 Vurnik, Stanko 183, 184, 185, 217

W

Wachmann, Eduard 134, 135
 Wachnianyn, Anatol 78, 83
 Wagner, Richard 70, 239, 313
 Wallfisch, Lorry 140
 Walton, William 96
 Wasserloos, Yvonne 45
 Weber, Carl Maria 25, 70, 202
 Weber, Friedrich Dionys 25
 Webern, Anton 99, 100
 Wehnert, Martin 40
 Weill, Kurt 39, 46
 Weingartner, Felix 225, 326
 Weiss, Anna 196
 Weiss, Edoardo 198, 199
 Weiss, Jernej 39, 175, 177, 178, 182, 199,
 220, 250, 268, 276, 332
 Wellesz, Egon 53
 Wenziger, August 55
 White, Harry 117
 Widor, Charles-Marie 70
 Wiedemann, Josef 269
 Wieniawski, Henryk 70, 280, 284
 Wierzbicki, James 288
 Wildgans, Friedrich 100
 Wistinghausen-Chulavska, Wanda 216,
 229, 238
 Wolf, Hugo 198
 Wollny, Peter 42
 Wright, David 89, 90
 Wysocki, Waleri 78

Y

Ysaÿe, Eugène 281

Yun, Isang 55, 56

Z

Zajc, Ivan 202, 357, 358
 Zampieri, Antonio 202
 Zandonai, Riccardo 198
 Zangger, Fritz 175–479
 Zapf, Markus 51, 55
 Zaplata, Rudolf 370
 Zarnik, Zora 228, 245, 254, 261, 343
 Zdravković, Živojin 384
 Zečević, Vera 383, 388
 Zelenka, Jan Dismas 57
 Zellner, Leopold Alexander 360, 361
 Zemlinski, Aleksander 84
 Zender, Hans 56
 Zika, Richard 270, 271, 276, 281
 Zimšek, Slavko 285
 Zöhner, Josef 175–479
 Zoltan, Jan 196
 Zrimšek, Tanja 254, 261
 Zubeida hanuma 370
 Zupančič, Brina Nataša 283
 Zupančič, Maruša 215, 266, 269, 272,
 276

Ž

Žebre, Demetrij 319
 Žerovnik, Janko 210
 Židek, František 270, 274, 277
 Žilevičius, Juozas 146, 148, 163
 Žižek, Matjaž 283
 Župančič, Oton 177
 Županović, Lovro 357
 Žuravlevová, Darina 66
 Žužek, Karel 285, 286

