

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X X X I X / 1-2
Z V E Z E K / V O L U M E

L J U B L J A N A 2 0 0 3

Izdaja * Published by

Oddelek za muzikologijo
Filozofske fakultete
Univerze v Ljubljani

Urednik * Editor

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Uredniški odbor * Editorial Board

Mikuláš Bek (Brno)
Jean-Marc Chouvel (Reims)
David Hiley (Regensburg)
Nikša Gligo (Zagreb)
Aleš Nagode (Ljubljana)
Niall O'Loughlin (Loughborough)
Leon Stefanija (Ljubljana)
Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik * honorary editor

Uredništvo * Editorial Address

Oddelek za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
SI-1000 Ljubljana
Slovenija
e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si
<http://www.musicology.over.net/publikacije/>

Prevodi * Translations

Andrej Rijavec

Cena * Price

2500 SIT (Slovenija) / 20 • (other countries)

Tisk * Printed by

Tiskarna Pleško, Ljubljana
Naklada 500 izvodov * Printed in 500 copies

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

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

Izdajo zbornika je omogočilo Ministrstvo za šolstvo, znanost in šport Republike Slovenije
With the support of the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia

© Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Vsebina • Contents

Matjaž Barbo
Uvodne besede
Introductory Words
7

Jurij Snoj
Tradicija humanistične misli in glasba
Humanities and Music
9

Katarina Bedina
Muzikologija – zapoznela znanstvena disciplina?
Musicology – A Belated Scholarly Discipline?
19

Nikša Gligo
Musicology: Doubts about its Subject(s) and its Pedagogical Function(s)
Muzikologija: Dvomi o njenem predmetu(-ih) in njeni pedagoški funkciji(-ah)
25

Niall O'Loughlin
Interconnecting Musicologies: Decoding Mahler's Sixth Symphony
Muzikologije v prepletu: Dekodiranje Mahlerjeve Šeste simfonije
31

Gregor Pompe
Sodobna slovenska kompozicijska praksa in muzikologija
Contemporary Slovene Compositional Practice and Musicology
51

Alenka Barber-Keršovan
Musicology went Pop:
**Raziskovanje globalnih glasbenih tokov skozi prizmo nacionalnih šol
in drugih znanstvenih konvencij**
*The Research of Global Musical Trends through the Prism of National Schools and Other
Scholarly Conventions*
61

Marija Bergamo
Glasboslovni instrumentarij v času premen znanstvenih obrazcev
The Musicological Apparatus in Times of Changing Scholarly Models
69

Borut Loparnik
Prostor, razmerja in razmere
Space, Relations and Circumstances
75

* * *

Ivan Klemenčič
Slovenska glasba med evropskim in izvirnim
Slovenian Music between the European and the Original
81

Kjell Skjellstad
Nordic Symphony – Grieg at the cross-roads
Nordijska simfonija – Grieg na razpotju
107

Urška Šramel
Glasbenoteoretski opus Srečka Koporca
Srečko Koporc's Theoretical Writings on Music
115

Darja Koter
Izdelovalci glasbil na Slovenskem 1606–1918
Instrument Makers in Slovenia 1606–1918
123

Magistrska dela * M. A. Works
153

Imensko kazalo * Index
157

Beseda urednika

V prvem delu pričujočega zvezka Muzikološkega zbornika so objavljeni prispevki s simpozija, ki smo ga pripravili ob 40. obletnici Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti in ob 10. obletnici delovanja Slovenskega muzikološkega društva. Simpozij z naslovom *Muzikologija kot nacionalna veda v evropskih in globalnih integracijskih procesih* je potekal v prostorih kulturno informacijskega centra Mestnega muzeja v Ljubljani 5. novembra 2002. V zbornik so vključeni prispevki vseh nastopajočih udeležencev.

Editorial Note

In the first part of the present volume of the Musicological Annual are papers that were written for the Symposium organized on the occasion of the fortieth anniversary of the Department of Musicology at the Faculty of Arts, University of Ljubljana, and the tenth anniversary of the Slovenian Musicological Society. The Symposium, titled Musicology as a National Discipline in the European and Global Integrational Processes, took place at the Cultural Information Centre premises of the Ljubljana Municipal Museum on November 5, 2002. Contributions of all participants have been included.

Matjaž Barbo

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana*Uvodne besede*

Spoštovane kolegice in kolegi, z veseljem Vas pozdravljam na simpoziju, pripravljenem ob 40. obletnici Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti ter ob 10. obletnici delovanja Slovenskega muzikološkega društva.

Praznovanje obletnic ima po svoji naravi navadno značaj posebnih trenutkov, ko se zdi, da je prav, da vse svoje poglede usmerimo v slavljenca, ta pa je – se nam zdi – po svoje upravičen do posebne pozornosti in časti. Zatorej so tovrstne slovesnosti razumljivo namenjene zlasti leporečenju in hvalisanju ter izzvenevajo praviloma skorajda v sakrosantni spoštljivosti, ki spominja na znani latinski izrek »de mortibus nul non si bene«.

Praznovanja naše obletnice vsi, ki smo ga pripravili, ne razumemo tako in že od samih začetkov smo ga načrtovali kot uresničitev idej, ki so se oblikovale v daljšem obdobju. Zaokrožene letnice delovanja pa so končno pomenile le zunanji okvir, v katerem smo upeli svoje ideje. Med njimi je posebej izstopala želja po – po našem mnenju – nujno potrebnem premisleku o muzikologiji (na Slovenskem) danes. Ne samo zato, ker bi morala veda po tolikšnem obdobju delovanja redno pretresati smer svojega razvijanja in dosežene cilje, pa če je to tudi brez dvoma potrebno. Morda celo posebej izrazito tudi pri slovenski muzikologiji, ki se je morala v preteklosti soočiti z nepregledno množico najrazličnejših urzeli, ki so se kazale raziskovalcem slovenske glasbe. Vendar je tako redno »čiščenje podstrešja« samo eden od razlogov, ki so nas vodili pri pripravi tega posveta.

Še pomembnejše se zdi, da je tudi sicer za sodobno muzikologijo postalo posebej aktualno vprašanje definiranja epistemološkega polja glasboslovja, tako v razmerju do ostalih znanosti kot še posebej tudi v odnosu do nezmožnosti opredeljevanja njenega predmeta, prek katerega se pravzaprav sploh definira. Ta se namreč pne v negotovem loku med izmuzljivimi fenomenološkimi redukcijami glasbe ali celo glasbenega dela in povsem odprtimi možnostmi njenega ustopenja v zavest poslušalca kot estetsko, psihološko in socialno pogojenega recipienta. Muzikologija se torej lahko zdi, da je danes znova spet na začetku, kar je Adler v svojem znamenitem članku skušal ujeti v Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, je znova postavljeno pod vprašaj: predmetna razširitev ali zožitev njenega predmetnega področja, zjedritev njenega instrumentarija na posamezne metode ali raztegnitev njenega zanimanja na uso pahljačo raznolikih pristopov, ki imajo pod krovnim zanimanjem za »antropološke« razsežnosti glasbe svoje meje poljubno raztegljive praktično na vsemogoče ...? Kot je pokazal nena zadnje tudi zadnji kongres Mednarodnega muzikološkega društva v Leuvenu, avgusta 2002, sistem muzikologije kot stroke dejansko razpada na bolj ali manj povezana področja, ki jih pogosto le še navidez združuje enotno krovno ime vede, čeprav gre v resnici za delne bolj ali manj osamosvojene znanosti, katerih predmet ali metodologija

se med seboj tako močno razlikujeta, da jih je le stežka še razumeti pod enotnim okvirom. Seveda nimamo namena razreševati takih neskladij; še manj menimo, da bi mogel simpozij, kot je današnji, dokončno ponuditi model znanosti, ki bi normiral stroki prihodnje delovanje. Nasprotno, takim nameram se moramo razumljivo zavestno odpovedovati, če želimo neodvisen razmah vede. Pa vendar nas to ne odvezuje zahteve po stalnem prevetrenju konceptov našega dela, po pre-izpraševanju o name-rah našega znanstvenega raziskovanja, sredstvih za njegovo izpeljavo. Samo po sebi to vodi v utemeljevanje naše vede v primerjanju z modeli in dosežki drugih, zlasti sorodnih ved, v okvirih posebne skrbi pri opredeljevanju nacionalne kulturne identitete (z njo vred posebej še glasbene) pa pelje tudi k iskanju mesta muzikologije v risu slovenske nacionalne kulture in znanosti. Zlasti v tej povezavi sodobna vse bolj (žal ali ne) globalizacijska družba muzikologijo, še posebej pa tudi muzikologijo na Slovenskem, sooča z vprašanji, ki se jim je mogel Adler s sklicevanjem na ti. »Musikologie« pravza-prav še brez škode od daleč ogniti. Danes pa bi z zatiskanjem oči pred ostrino njihove aktualnosti morda v kakšnem od bistvenih značilnosti celo posredno krnili verodostojnost stroke.

Prav zato je posvet, četudi morda na videz izjemno široko zasnovan, mišljen pred-
vsem kot strokovna obravnava konkretnih za muzikologijo še kako kočljivih in danes živih vprašanj. In upam, da nam bo s tem simpozijem uspelo ne toliko določati neko imaginarno smer prihodnjega razvoja muzikologije kot nacionalne vede, ampak morda vsaj nekolikanj razvezati spone, ki v pogojih sodobnih integracijskih procesov delo-ma krnijo svoboden razmah stroke – tudi na Slovenskem –, s tem pa razpreti nov prostor prihodnjim področjem, smerem in vrstam raziskav.

V tem duhu je mišljena tudi zaključna okrogla miza, ki jo bo vodil prof. Andrej Rijavec. V njej naj bi se zlasti posvečali medsebojni razpravi o vprašanjih, ki jih bodo sprožali posamezni referenti, njihovemu povezovanju in pretresanju današnjih pozicij muzikologije, posebej na Slovenskem. Profesorju Rijavcu sem hvaležen, da je vabilo, da bi vodil okroglo mizo sprejel, prav tako pa bi se rad na tem mestu posebej zahvalil tudi vsem današnjim referentom.

Vse bi rad opozoril tudi na posebni jubilejni zbornik, ki je ob obletnici Oddelka izšel v dvojezični slovensko-angleški izdaji. Pripravila sta ga urednika Leon Stefanija in Lidija Podlesnik.

Prav tako pa bi želel vse povabiti, da si ogledajo priložnostno razstavo, ki je ob 40. obletnici Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti ter ob 10. obletnici ustanovitve Slovenskega muzikološkega društva na ogled v avli pritličja Filozofske fakultete na Aškerčevi 2. Razstavo, ki sta jo pripravili bibliotekarki našega oddelka, kolegici Lidija Podlesnik in Ana Prevc Megušar, spremljajo posnetki slovenske glasbe po izboru sodelavcev in študentov oddelka.

Ko sem se ob pripravah na simpozij posvetoval s prof. Katarino Bedino, ki je vodila oddelek pred mano in ima mnogo več tovrstnih izkušenj kot pa jaz, kako naj bo obliko-van ta moj uvod, kaj vse naj zajema, koliko naj spregovori o samem namenu organizi-ranja te prireditve, o zelenih ciljih, o vprašanjih, ki jih z naslovom sproža ipd., mi je dejala nekako tako, da je vsak tak uvod pravzaprav odveč, saj gre pač za krog strokov-njakov, ki so jim ta vprašanja domača, saj dnevno živijo z njimi. Rad bi se ravnal po njenem nasvetu. Upam, da nisem bil predolg in prepuščam besedo vabljenim referentom.

Tradicija humanistične misli in glasba

Humanities and Music

Ključne besede: zgodovina glasbe, dekonstrukcija, klasična glasba, glasboslovje, humanistika

Keywords: history of music, deconstruction, classical music, musicology, humanities

POVZETEK

Postmoderni diskurz je pokazal nezaupanje do nekaterih osnovnih konceptov razumevanja zgodovine glasbe. Z zanikanjem obstoja temeljnih zakonov, ki naj bi usmerjali domnevno naravni razvoj glasbe, je dekonstrukcija podvomila v absolutne in neodvisne notranje vrednote, ki naj bi jih imela dela klasične glasbe. Ni naključje, da se je dekonstrukcija zgodovine glasbe pojavila v času, ko je z množico specialističnih študij vedenje o glasbi različnih zgodovinskih okolij naraslo do tolikšne mere, da se celotna zgodovina glasbe ne da več razlagati z enim samim konceptom. Gledano s tega zornega kota je dekonstrukcija študij glasbe osvobodila od v preteklosti uveljavljenih vnaprejšnjih konceptov z njihovimi vrednostnimi sistemi in ideološkimi implikacijami. S postmoderno dekonstrukcijsko kritiko je zgodovino glasbe mogoče videti kot osvobojeno ideoloških vezi; taka pa je še vedno velika zakladnica znanja in razlag glasbe od antike do danes, zakladnica, ki nudi relevantno izhodišče domala vsaki novi študiji ali pristopu. V zvezi z naravo glasboslovja je pomenljivo, da se teorije in pristopi z različnih humanističnih področij morejo aplicirati na glasbo. To je mogoče razložiti s podmeno, da glasba, čeprav je navidezno brez vsebine, ne nastaja neodvisno od svojega okolja; globoko je vkoreninjena v svojih kontekstih, istih,

SUMMARY

The postmodern discourse has challenged some basic concepts of music history: by denying the existence of deep-laid laws that govern the purportedly organic development of music, deconstruction questioned the allegedly inherent absolute values of classical music works. It is not a mere coincidence, however, that the deconstruction of music history appeared at a time when due to highly specialized studies the knowledge of music in various historical environments grew to such an extent that it became hardly possible for the history of music to be interpreted by any single concept. Judging from this viewpoint, deconstruction seems to have liberated the study of music from preconceived and inherited theoretical notions and systems of values together with their ideological implications. Due to the postmodern deconstructive critique, history of music seems to have been liberated from conceptual and ideological bonds; as such, it may still be understood as a vast body of knowledge and interpretations of music from ancient times up to the present, offering a relevant starting point for as good as any new musicological study or approach. As for the nature of musicology, it is highly significant that theories and approaches from various areas of the humanities prove applicable to music. This fact may be explained by the hypothesis that music

v katerih nastajajo tudi ostali izrazi človekovega duhovnega hotenja, ki so predmet humanističnih področij. Ker se koncepti z drugih humanističnih področij morejo prenašati na glasbo, je glasboslovje v širšem smislu mogoče razumeti kot humanistični diskurz o glasbi.

– although seemingly without content – does not come into being independently of its environment; rather, it is deeply rooted in its contexts, the same that give rise also to other manifestations of the human spirit, eo ipso being subjects of the humanities. Since concepts from other aeries of the humanities may be applied to its subject, musicology in a broader sense of the word may be understood as humanistic discourse on music

Naslov današnjega simpozija nakazuje vprašanje: Kaj je glasboslovje v tokovih sodobnega globaliziranega sveta; je še vedno isto, kot je bilo pred štirimi desetletji? Prispevek skuša vprašanje osvetliti in nakazati možni odgovor. Teoretično izhodišče razpravljanja je hipoteza, da glasba ni nekaj, kar bi bilo zaprtο samo vase in kar bi bilo neodvisno od vsega drugega, kar ni glasba, čeravno se na prvi pogled zdi tako – ob odsotnosti možnosti, da bi glasba kaj izrecno imenovala. Tako kot literatura, druge umetnosti, filozofija, vsi izrazi človekovega hotenja, je tudi glasba povezana s tistim, kar jo obkroža; je zgolj delo ljudi v različnih zgodovinskih okoljih. To pomeni: njenega smisla ne moremo iskati le v njej sami, pač pa v kontekstih zunaj nje.¹ Ker korenini v svetu zunaj sebe, je brez njega ni mogoče prav videti. Prav zato, ker je v njej nekaj, kar presega samo glasbeno zvočnost, je glasba, bodisi stara bodisi nova, torišče, na katero se morejo aplicirati misli, koncepti, ki so nastali in še vedno nastajajo zunaj nje. Glasba se razpira humanističnemu diskurzu v najširšem pomenu besede.

Dekonstruirana naracija o zgodovini glasbe

Glasboslovje je po definiciji veda, zato si ga je možno idealno misliti kot svobodno, zgolj spoznanja željno, brezinteresno, ideološko neobremenjeno in v tem smislu tudi neomejeno razpravljanje o glasbi in njeni zgodovini. A realno glasboslovje je drugačno. Če ga pogledamo s širšega zgodovinskega stališča, moremo videti, da temelji na takšnih ali drugačnih vnaprej postavljenih konceptih, prepričanjih, ki naj bi jih glasboslovno razpravljanje prepričljivo ponazorilo ali naj bi jih glasboslovna znatnost celo dokazala in potrdila. Kot si ni težko predstavljati, imajo glasboslovni koncepti pogosto svoja ideološka ozadja ali jih je vsaj mogoče povezovati z njimi. Kaj je v ozadju glasboslovnega zanimanja, katera prepričanja ga usmerjajo, je najlažje razbrati iz glasbenih zgodovin kot bolj ali manj obsežnih in izčrpnih pregledov in sintez vsega glasboslovnega znanja. Tudi če v zgodovinskih pregledih koncepti in pojmovanja celote niso eksplicitno predstavljeni, so bolj ali manj jasno razvidni: bodisi iz kritičkih opazk, ocen, splošnih povzetkov, uvodov v posamezna poglavja itd. Eden od najbolj splošno razširjenih konceptov pojmovanja glasbe v njenem časovnem razvoju je prepričanje o njenem napredovanju. Tako naj bi bila zgodnja, srednjeveška

¹ TOMLINSON, GARY, "The Historian, the Performer, and Authentic Meaning in Music", *Authenticity and Early Music*, ur. NICHOLAS KENYON, Oxford 1988, str. 135–136.

polifonija naprednejša od koralnega enoglasja; Machautova dela naprednejša od notredamskih organumov; monodija s prehoda 16. v 17. stol. kljub tehnični preprostosti naprednejša od polifone umetnosti druge polovice 16. stol. in pozni Bach naj bi bil navkljub tehnični dovršenosti v štiridesetih letih 18. stol. že zastarel. Tako gledanje vključuje misel, da je sedanjost najnaprednejša in da je prav to, kar je zdaj, točka, h kateri je težil stoletni razvoj. Drugi, tudi zelo razširjeni koncept pojmovanja zgodovine je prepričanje o tem, da ima vsako odbobje zgodovine svojega duha, ki se manifestira v vsem in v obliki sloga tudi v umetnosti in glasbi. Naloga glasboslovja naj bi bila odkrivanje duha dobe v glasbi, kar pomeni tudi raziskovanje zgodovine duha, kot se razkriva v umetnosti zvoka. Evropska glasbena romantika naj bi bila v tem smislu kljub temu, da je neločljivo zraščena z glasbo druge pol. 18. stol., nekaj povsem drugega kot glasbeni klasicizem; temeljila naj bi na povsem drugačnem občutenju sveta in pogledu nanj. Zgodovine, ki so usmerjene v razlike med nacionalnimi kulturami in tiste, ki obravnavajo zgodovino glasbe določenega naroda, pa pogosto izhajajo iz vnaprejšnjega prepričanja o tem, da je dana glasba določljiva predvsem kot glasba določenega etnosa. Tisto, kar tako značilno loči F. Couperina od J. S. Bacha je potemtakem predvsem francoskost prvega. Kot naj bi imeli narodi, subjekti zgodovine, svoja pota in usode, tako naj bi imele svoja pota tudi nacionalne glasbene kulture. Ni si težko predstavljati, da so koncepti nacionalnih glasbenih kultur pogosto ideološko obarvani, včasih pa tudi neposredno odvisni od danih političnih razmer in tendenc.

Prikazanim konceptom bi mogli dodati še katerega; še zlasti bi jim mogli priključiti prepričanje in vero v veličino posamičnih glasbenih del oz. prepričanje o vrednotah, ki naj bi jih imela tradicija umetne, komponirane glasbe, tako imenovana klasična glasba. Po tem splošno razširjenem prepričanju naj bi v zgodovini nastajala glasbena dela, ki naj bi imela potrebe svojega časa močno presegajočo veljavo; dela, ki naj bi predstavljala absolutne, neodvisne vrednote, in sicer ne glede na to, ali so bila v svojem času napredna ali ne, ne glede na to, v katerem slogovnem obdobju so nastala in kateri nacionalni šoli naj bi pripadala. Zdi se, da je prepričanje o veličini posamičnih glasbenih del in tradicije klasične glasbe nasploh osmišljalo in še vedno osmišlja glasboslovno ukvarjanje z glasbo. Osmišljalo je in še vedno osmišlja tudi spoznavanje tiste glasbe, ki naj bi ne bila tako pomembna, saj naj bi manj pomembne glasbene kulture in šibkejši skladatelji na neki način bodisi pripravljali pot velikim, ali pa naj bi njihove ideje s svojimi sicer ne tako pomembnimi deli širili v druge prostore. V tej zvezi je pomenljivo, kako je bilo v 19. stol. razvijajoče se glasboslovje povezano z nastajanjem kanona del klasične glasbe in kako je raslo obenem z zavestjo o obstoju glasbe, ki naj bi imela trajno, nadčasovno veljavo. Kot vzorčni primer take glasbe so obveljali zlasti Beethovnovi opusi. Vse večje zanimanje za glasbo bolj oddaljene preteklosti, značilno za 19. stol., si je mogoče razlagati tudi kot poskus razumeti in videti dela velikih skladateljev 18. in 19. stol. v sklopu strnjene in utemeljene pogleda na celotno zgodovino glasbe; morda si ga je mogoče razlagati tudi kot poskus, odkriti veliko glasbo obdobj, ki velike glasbe v smislu 19. stol. sicer niso poznala.

V zadnjih nekaj desetletjih so se v humanistični misli razvila gledanja, ki postavljajo tradicijo klasične glasbe in njene vrednote v novo luč, obenem s tem pa se na

novo zastavlja vprašanje o glasboslovju kot vedi o glasbi na sploh in vedi o klasični glasbi posebej. Nova gledanja na klasično glasbo sodijo v postmoderni humanistični diskurz: razumevajo se kot postmoderna oz. izhajajoča iz mišljenja postmoderne dobe. Novim, postmodernim gledanjem na klasično glasbo in klasično glasbo spremljajoče glasboslovje je skupno predvsem to, da dvomijo o utemeljenosti miselnih podstati ustaljenega pojmovanja zgodovine in umetnosti in da te miselne podstati vidijo kot ideologeme v službi svojega časa.

Med postmodernimi gibanji je vidna in posebej zanimiva zlasti dekonstrukcija, ki je, kot priznavajo njeni zagovorniki, bolj diskurzivni proces kot pa teorija. Kot je znano, skuša dekonstrukcija pokazati, da stvari nehotе same razkrivajo, da so ravno nasprotno od tistega, za kar se eksplicitno razglašajo. Dekonstrukcija je preizkušala in še preizkuša tudi sodobno muzikologijo in njene implicitne sisteme vrednotenja. Aplicirana na schenkerjansko glasbeno analizo je razkrila, da poteka schenkerjansko analiziranje v zaprtem krogu: Namen schenkerjanske analize je razkriti in prodreti v skrite in nedoumljive globine glasbenih del, ki so jamstvo njihove veličine; a metode schenkerjanske analize so izpeljane na glasbenih delih, ki so bila že vnaprej prepoznana za velika. Aplicirana na koncepte nacionalnih glasbenih kultur kot nosilcev glasbene zgodovine je dekonstrukcija skušala razgaliti njihove politične implikacije; za te se je izkazalo, da so prav v nasprotju z ideologijami demokracij druge pol. 20. stol. Slednjič je aplicirana na zgodovino glasbe dekonstrukcija skušala pokazati, da domnevnih ali celo izpričanih zakonitosti, ki naj bi usmerjale glasbeni razvoj, ni.² Takšno spoznanje oz. gledanje pa vključuje dvom o domnevnih vrednotah klasične glasbe: Zanikanje pojmovanja, da je razvoj glasbe povezan in razločljiv, da ima zgodovina glasbe rdečo nit, je hkrati tudi zanikanje tradicije; a če zgodovine glasbe ni mogoče videti v smislu tradicije, se pravi v smislu povezanega, pa čeprav včasih tudi zastalega razvoja, če ji ni videti smeri in smisla, so veliki glasbeni opusi postavljeni v zgodovinsko osamo; kot osamelci pa nimajo tistega leska, ki jim ga je dajalo gledanje, da pripadajo velikemu, tisočletnemu izročilu. Dvom v zakonitosti, ki naj bi usmerjale razvoj klasične glasbe, skriva tako v sebi dvom o njenih vrednotah.

Posvetimo se v nadaljevanju vprašanju dekonstruirane glasbene zgodovine.³ V zgodovinskih sintezah, tako manjših kot tudi večjih, je vedno nekaj, kar ostaja nepojasnjeno, česar zgodovinar ne more konsistentno razložiti, česar ne more spraviti v svoj pogled. Vse to zgodovinar odriva na rob svojega vedenja: v zgodovinskih prikazih so takšne stvari omenjane v drobnem tisku kot nekaj, kar je ob glavnem toku tudi obstajalo, ali pa so umeščene v opombe, ki naj jih bralec le ošine s pogledom ali pa tudi izpusti. Vse zgodovine, tudi obsežnejše, vsebujejo tudi vedenje o nečem postranskem, manj znanem, o nečem drugem, morda celo o nečem, o čemer

² NORRIS, CHRISTOPHER, »Deconstruction«, *The New Grove*, ²2001, 7, zlasti str. 124.

³ Med deli oz. razpravami, ki jih Norris navaja v zvezi z dekonstrukcijo zgodovine glasbe (*Music and the Politics of Culture*, izd. CHRISTOPHER NORRIS, New York 1989; NORRIS, CHRISTOPHER, *Paul de Man, deconstruction and the critique of aesthetic ideology*, New York 1988) ni nobene, ki bi se osredotočala izrecno na to temo. Drugačno, dekonstrukcijsko gledanje na zgodovino glasbe je sicer razvidno iz več mest v zborniku *Music and the Politics of Culture*: NORRIS, CHRISTOPHER, »Utopian Deconstruction: Ernst Bloch, Paul de Man and the politics of music«, str. 323–324; HIRSCHKOP, KEN, »The Classical and the Popular: Musical Form and Social Context«, str. 295–296 (o nastanku koncepta glasbenega dela).

naj bi sicer ne govorile; in s slednjo značilnostjo bi bile lahko šolski primeri dekonstrukcijskega branja.

Razumljivo je, da je tisto, kar je bilo na določeni stopnji glasboslovnega vedenja manj znano in morda tudi manj cenjeno, vzbujalo radovednost in vodilo k podrobnejšim raziskavam. Tako se je v drugi polovici 20. stol. zanimanje za glasbo raznih zgodovinskih okolij močno razmahnilo, zaradi česar je postajalo glasbeno-zgodovinsko vedenje vse večje in je danes nepregledno veliko. Med področji, ki so bila v drugi pol. 20. stol. deležna posebne pozornosti, je bila med drugim nezapisovana glasba, spoznavanje sledov katere je utrdilo zavest, da je poleg visoke skladateljske kulture, ki jo predstavlja komponirana in ohranjena glasba, v vsakem zgodovinskem okolju obstajala tudi druga glasba; dalje so bili posebne pozornosti deležni vmesni, dvolični, prehodni žanri – dvolični in vmesni le v očeh določene razlagalne sistematike, ki je imela vnaprejšnjo predstavo o stvareh, ki naj bi jih sistematizirala, in ki jo je naraščajoča zavest o drugih, domnevno obrobnihih žanrih motila ali ogrožala; nadalje so se odkrивale in spoznavale stare izvajalske prakse, kar je marsikdaj povsem spremenilo ustaljene predstave o tem, kako je glasba izpred stoletij v resnici zvenela; ne nazadnje je bilo v 20. stol. odkrito veliko število pozabljenih repertoarjev in pozabljenih ali zamolčanih skladateljskih imen, med njimi tudi ženskih, in njihova odkritja so neredko vplivala na ustaljeni način hierarhičnega vrednotenja že poznane. Ob rastoči zavesti, da je zgodovina glasbe nepregledno velika, je postalo glasbenozgodovinsko vedenje v drugi polovici 20. stol. tako obsežno, da more obstajati le še v obliki specializiranega znanja, ki se ne pusti razlagati z enim samim konceptom. S stališča praktičnega obstoja glasboslovne vede to pomeni: Sodobni glasboslovci so lahko le specialisti, poznavalci določenega zgodovinskega okolja ali določenega aspekta glasbene zgodovine oz. glasbe; pravo strokovno poznavanje je lahko le poznavanje določenega dela celote. Prav zaradi tega je pogled na celoto, pojmovanje in motrenje glasbe v širših časovnih obdobjih, stopilo v ozadje in pojavil se je celo dvom glede strokovnosti takega pogleda. Ker je celota postala preobsežna, da bi jo bilo mogoče zaobjeti z individualnim pogledom, je v zavesti poznavalcev komajda še prisotna. Posledično so obsežni zgodovinski pregledi, kakršnega podaja npr. *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*,⁴ le še zbirka monografij ali esejev, ki so napisani vsak s svojega zornega kota, tako, da tistih esejev, ki govorijo o glasbi 18. stol., ni mogoče videti kot nadaljevanje monografije, ki govori o glasbi 17. stol.: kot da je glasba 17. stol. nekaj takega, kar zahteva povsem drugačen pristop in drugačno topiko kot glasba 18. stol., in kot da Leipzig, v katerem je deloval J. H. Schein, nima prave zveze z Leipzigom J. Kuhnaua in J. S. Bacha.

A do dekonstrukcije zgodovine glasbe kot vede ni privedel le razmah glasbenozgodovinskega vedenja; spremljal jo je tudi sam metaglasboslovni diskurz: Obenem s kopičenjem vedenja o glasbeni preteklosti je kritično, metaznanstveno branje časovno že odmaknjenih zgodovinskih sintez razkrilo, da so časovno že odmaknjene zgodovinske sinteze in njihovi razlagalni koncepti tudi sami del zgodovine. Tako se je

⁴ Ur. CARL DAHLHAUS, Laaber-Verlag, Laaber 1989–1995.

pokazalo, da je razmerje med zgodovino glasbe in njenimi razlagami prav obratno od navideznega: Zgodovine glasbe ni mogoče razložiti s takšnim ali drugačnim filozofskim ali ideološkim konceptom, pač pa je zgodovina glasbe tista, ki lahko pojasni tak ali drugačen razlagalni koncept, kar je le enačica splošno znane misli, da je vsaka razlaga zgodovine zgodovinsko pogojena. Orisani aspekt razvoja zgodovine glasbe oz. glasboslovja v zadnjih nekaj desetletjih napeljuje na misel, da se je glasboslovje dekonstruiralo samo, da je doživelo naravno, notranjo dekonstrukcijo, če jo smemo tako imenovati, in zgolj samoumevno in naravno je, da se je ob tem spogledalo z dekonstrukcijo kot postmodernim diskurzom.

Dekonstruirana zgodovina glasbe se tako kaže predvsem kot razpad misli, prepričanja, vere, da je smisel zgodovine glasbe spoznaven in da ga je mogoče videti in razložiti. To hkrati pomeni razpad prepričanja, da je zgodovino glasbe mogoče razlagati na način vsevedne pripovedi, ki jo piše vsevedni pripovedovalec, ki ve, kam vodijo zgodovinski tokovi in kaj je cilj zgodovine. Če si izposodimo termin iz literarne teorije, je dekonstruirana zgodovina glasbe le dekonstruirana naracija o glasbi; razvpita misel o koncu zgodovine je tako predvsem misel o koncu določenega pripovednega žanra. Z drugega, afirmativnega zornega kota je mogoče reči: Dekonstruirana zgodovina glasbe je pripoved o glasbi, lahko tudi narativna, ki je rešena bremena, da bi morala vse vedeti in znati vse razložiti; zaveda se, da je sleherni koncept hkrati, ko se rojeva, tudi sam zgodovina. Zaveda se, da se s pozitivističnimi metodami ne da dokopati do stvari, ki so onstran pozitivističnih tipalk. Morda je dekonstruirana glasbena zgodovina tudi upor proti prikritemu ali celo odkritemu diktatu, po katerem naj bi zgodovinarji dokazovali relevantnost takih ali drugačnih filozofskih in ideoloških konceptov zgodovine umetnosti. Če jo vidimo tako, potem je dekonstruirana zgodovina glasbe osvobodjena bremena ideologije, ali se vsaj zaveda možnosti ideoloških implikacij katerega koli konceptualnega jedra.

Zgodovina glasbe in sodobne glasbene prakse

Pred štirimi desetletji še ni bilo aktualno vprašanje, katera glasba je tista, ki naj bi se ji glasboslovje posvečalo; splošno je veljalo, da je le klasična glasba vključno z njenim nadaljevanjem v sodobni čas tista, ki zaradi svojih notranjih vrednot zasluži raziskovalno pozornost. Ob klasični glasbi je uživala dolžno spoštovanje le še ljudska glasba, kot se je pojmovala v smislu folklorne tradicije. Danes ni redko prepričanje, da se veda ne bi smela omejevati na klasično glasbo, kar skoraj vedno pomeni tudi glasbo preteklosti ali vsaj glasbo, ki izhaja iz pretekle tradicije; slišijo se glasovi, da je glasboslovje na napačni poti, če ne odpre ušes za vse tisto, kar na različnih koncih globaliziranega sveta posluša na milijone in milijone ljudi.

Postavlja se vprašanje: Zakaj govori in razpravlja glasboslovje skoraj vedno le o glasbi preteklosti in zakaj se, kadar se usmerja v sedanjost, omejuje največkrat le na tako imenovano resno glasbo, ki nastaja iz pretekle tradicije in se nemalokrat vzdržuje le zaradi statusa pripadnosti resni, družbeno vsesplošno priznani glasbi? Ali ni ukvarjanje s preteklostjo beg pred sedanjostjo; ali ne bi bilo bolj ukvarjati se z glasbo, ki nastaja, se v resnici posluša in konsumira zdaj; ali ni tisto, kar nas obkroža, ne

samo lažje dostopno, pač pa tudi mnogo pomembnejše kot ono, kar je kdaj koli in kjer koli obstajalo? Nedvomno je obstoj sodobnih glasb tudi s stališča ukvarjanja z glasbo preteklih obdobij upoštevanja vreden, saj se katera koli glasba – tudi tako abstraktna, kot so npr. nekateri na nobeno priložnost vezani Bachovi opusi – vedno posluša v realnih okoliščinah, določenih z vsem, ne nazadnje tudi s sočasno obstoječimi glasbenimi praksami. Z drugimi besedami bi bilo mogoče reči, da je zanimanje za glasbo sedanjosti že vključeno v zavesti, da o smislu katere koli glasbe, tudi stare, soodloča ali celo izključno odloča njen vsakršni kontekst. A poleg tega se v svetu, kjer je vse hkrati dostopno in kjer je zato hkrati prisotno najrazličnejše, še posebej zaostreno postavlja vprašanje razmerja med različnimi glasbami. Sociološki pogled na glasbeno sodobnost prepričljivo vidi, da glasba ni brez ideološkega naboja in v tem smislu kljub temu, da ničesar ne imenuje, tudi ne brez vsebine.⁵ Ta pogled, ki zaradi stališča, s katerega motri glasbo, ne more videti bistvenih razlik med tradicijo klasične glasbe in katero koli zdaj obstajajočo živo glasbeno prakso,⁶ je upoštevanja vreden, saj s sociološkega zornega kota zelo zaostreno in celo izzivalno postavlja vprašanje o domnevnih posebnih vrednotah klasične glasbe. Še zlasti pa je vredno razmislaka postmoderno naravnano prepoznanje tako imenovane estetske ideologije, ki naj bi obvladovala glasbeno dogajanje v pretežnem delu 19. in 20. stol. in katere ideološko izhodišče naj bi bilo prepričanje, da je glasba prav s tem, da ne more ničesar pomeniti, privzdignjena in odmaknjena od vsega stvarnega in politično aktualnega.⁷ Misel na estetsko ideologijo je pomembna, saj terja ponovni premislek o nekaterih temeljnih aksiomih glasbene estetike. A kljub prepričljivosti prikazanih misli in gledanj ter naravnosti njihove pojavitve se zdi, da se vprašanje, kaj je klasično, preteklo in kaj sodobno ter aktualno, včasih poenostavlja.

Površinskemu pogledu je preteklost daleč, sedanjost blizu, sedanjost pomembna, preteklost pa bolj ali manj predmet zanimanja realnemu življenju odmaknjenih specialistov in njihovih strok. V tem smislu naj bi bila katera koli tema o sodobnem dogajanju v glasbi v bistvu pomembnejša kot pa npr. zasledovanje nenavadnega potopisa, ki ga je mogoče spremljati od Beethovnovne prve do njegove zadnje klavirske sonate; nenavadnega v tem, da kljub razpoznavno ponavljajočim se temam (v glasbenovsebinskem smislu) na svojem začetku ne daje nikakršne slutnje o tem, kje se bo končal. Gotovo je res, da je katero koli glasbo preteklosti treba odkriti; treba je priti do nje. Vendar ni res, da bi bil poglobljen vpogled v sedanjost kaj lažje izvedljiv. Pogledu, ki je globlje naravnano, misli, ki išče v globino, je sedanjost prav toliko oddaljena, kot ji je oddaljena katera koli preteklost. Še več kot to: Postmoderni diskurz se je odrekel iskanju smisla zgodovine. Prav s tem pa je zabrisal ali celo ukinil meje med preteklostjo in sedanjostjo. Če zgodovina nima razpoznavnega smisla, je vse preteklo relevantno na isti ravni kot vse

⁵ NORRIS, CHRISTOPHER, *Music and the Politics of Culture*, str. 7–9 (Introduction).

⁶ HIRSCHKOP, KEN, nav. delo, zlasti str. 298–303. Hirschkop prenaša Bahtinove teorije o poetičnih in novelističnih tekstih (kot jih je Bahtin pojmoval) in dialektični napetosti med njimi na področje glasbe, tudi sodobne. MATTHEWS, DAVID, 'The Rehabilitation of the Vernacular', *Music and the Politics of Culture*, izd. CHRISTOPHER NORRIS, New York 1989, zlasti str. 245–251.

⁷ NORRIS, CHRISTOPHER, *Music and the Politics of Culture*; estetska ideologija je eksplicitno označena med drugim na str. 9, 18 (Introduction).

sedanje. To pa pomeni: Zgodovina ni stvar od nas oddaljene preteklosti; niti ni pripoved o preteklosti, katere namen naj bi bil zlasti to, da bi osmišljala sedanjost in kazala pot v prihodnost. Bolj kot to je zgodovina vidik sedanjosti; je nekaj, kar kaže in opozarja na skrito stran tega, kar vidimo in slišimo okoli sebe. Postmoderna zgodovina glasbe, osvobodena vsevedne zgodovine, tako ne zakriva glasbene sedanjosti; prav nasprotno, videti jo je mogoče kot nekaj, kar odkriva njeno zakrito stran; je tisti vidik, ki omogoča, da glasbo sedanjosti bolj popolno slišimo, da vidimo na njej nekaj več, nekaj, česar sicer ne bi videli. Zaostreno bi bilo mogoče reči, da razkriva zgodovina glasbe tisti vidik glasbene sedanjosti, ki omogoča, da glasbeno sedanjost sploh slišimo. Prav zaradi tega je težko najti glasboslovno temo, ki ne bi imela svojega izvirnega in prvobitnega izhodišča v zgodovini glasbe. Seveda je takšna trditev sprejemljiva le, če v postmodernem smislu, brez ideoloških predsodkov, moremo videti, kaj dejansko pomeni ta termin, termin zgodovina glasbe, ki je prepogosto premalo jasno definiran in zato tudi zavajajoče poenostavljen.

Naj bo zamišljeno nekaj primerov: Glasboslovje se bo na svojem področju psihologije glasbe zelo verjetno še ukvarjalo z vprašanjem dojemanja tonalitete osrediščenosti, ki je eden od ključnih fenomenov glasbe sploh; še zlasti se glasboslovje temu vprašanju ne bo moglo izogniti, če bo pojavu v smislu postmodernih teorij odreklo naravnost, organskost⁸ in ga gledalo le kot projekcijo družbe, organizirane okoli absolutne moči. A tonaliteta osrediščenost je nekaj, kar je v prvobitni podobi mogoče spoznavati v glasbi čisto določenih razdobij, in izvirno vedenje o njej je zbrano in dostopno v doslejnjem zgodovinskem glasboslovju. To vedenje bo relevantna in neobhodna oporna točka tudi za tista študijska prizadevanja, ki bodo skušala presojati tonalitetni osrediščenosti podobne pojave v glasbah neevropskih okolij. Enako se bo glasboslovje na področju estetike glasbe najbrž še ukvarjalo s problemom oblike v glasbi. Ob tem se bo nujno vprašalo, zakaj se je vprašanje glasbene oblike začelo pojavljati zlasti v tistem času, ko se je začelo pojavljati tudi vprašanje glasbene vsebine. Od tod ne bo daleč do vprašanja, kakšna in kaj je bila glasba 19. stol., da se je vprašanje oblike in vsebine ostrilo prav ob njej. Nadalje si ni mogoče predstavljati, da nevmatski zapisi 10. stol. – nekaj, kar je kar najbolj oddaljeno od sodobnosti, ne bi bili zanimivi vsakomur, ki je o glasbi razmišljal s pojmi semiotične teorije: Kaj je zapisano nasproti slišnemu, mišljenemu, petemu, se kaže v nevmatskih zapisih na prvobiten način, in sicer zlasti zato, ker so nevmatski zapisi samonikel poizkus vzpostaviti znakovni sistem, ki bi ustrezal glasbi 9. stol. Še primer iz grške antike: Razmišljanju o Platonovi filozofiji glasbe gotovo nekaj manjka, če ni nobene predstave o tem, kakšno bi stvarno moglo biti tisto, kar je Platon imenoval »ta mele«, ali kar so mu bile harmonije; a vedenje o tem je stvar zgodovine glasbe. Tudi če ubira razmišljanje o Platonovi filozofiji glasbe ali ukvarjanje z njo povsem nova pota, ne more obiti glasbenozgodovinskega toposa grške melike.

Ob razmišljanju o glasbi v časovni razsežnosti in dekonstruirani vedi o njej se nakazuje najširši odgovor na vprašanje, kaj je glasboslovno ukvarjanje z glasbo. Ne-

⁸ NORRIS, CHRISTOPHER, »Utopian Deconstruction: Ernst Bloch, Paul de Man and the politics of music«, str. 324.

dvomno je glasboslovje danes tako obsežno in razvejano, da najrazličnejšim prizadevanjem in smerem ni mogoče poiskati skupnega imenovalca. Morda so jedro glasboslovja glasbena vprašanja v ožjem smislu, vprašanja o tistem, kar je v glasbi neposredno otipljivo: tehnike komponiranja, njihov razvoj, izsledki glasbenih analiz, ki vodijo k abstrakcijam na različnih ravneh, se pravi k teoriji glasbe. Vendar je v glasboslovju vse to predmet najrazličnejših refleksij, in sicer bolj ali manj istih, kot vse druge umetnosti in druga opredmetenja ali izrazi človekovega hotenja: Pred slabimi štiristo leti je avtor ene od latinskih glasbenih poetik Joachim Burmeister v svojem delu razlagal glasbo z retorično teorijo; čeprav je bilo njegovo delo zgolj poetika, je vzorčni primer glasboslovja kot humanističnega diskurza o glasbi. Podobno je bilo, ko je Arnold Schering iskal v glasbi preteklih obdobj simbolno;⁹ tako je imenoval tisto, čemur bi kdo drug rekel duh časa in kar je bila le aplikacija Heglovega pojmovanja zgodovine kot zgodovine duha na zgodovino umetnosti. Zdi se, da danes, ko muzikolog slovečega imena skuša pokazati, kaj naj bi bil proces dekonstrukcije na primeru izbrane Bachove fuge,¹⁰ ni bistveno drugače. Dejstvo, da se misli, teorije, diskurzi z drugih področij morejo aplicirati na glasbo, je pomenljivo; očitno kaže, da glasba kljub temu, da ničesar ne imenuje, zaradi česar njene vsebine ni mogoče prevesti v besede, ni odmaknjena ali odločena od vsega ostalega, pač pa je na neki način povezana in zraščena s svojim okoljem. To hkrati pomeni, da vedenja o glasbi ni mogoče omejiti na kompozicijsko poetiko in njo spremljajočo teorijo: v glasboslovju se glasba odpira širokemu in iz desetletja v desetletje drugačnemu diskurzu humanistične misli.

⁹ SCHERING, ARNOLD, »Musikalische Symbolkunde«, *Vom musikalischen Kunstwerk*, izd. FRIEDRICH BLUME, Leipzig 1951, str. 98–119.

¹⁰ JOSEPH KERMAN na 17. kongresu IMS v Leuvnu dne 6. 8. 2002.

Muzikologija – zapoznena znanstvena disciplina?

Musicology – A Belated Scholarly Discipline?

Ključne besede: muzikologija, slovenska muzikologija, univerza

Keywords: musicology, slovene musicology, university

POVZETEK

Prispevek obravnava mesto muzikologije in njeno družbeno vlogo na pragu združene Evrope ob velikih političnih spremembah, ki se zrcalijo v vseh humanističnih znanostih in vnašajo precej negotovosti, za katere nihče ne vé, kako bodo učinkovale na stroko (posebno pri narodih s komaj rojeno državno suverenostjo), zato sodijo na konico širšega zanimanja. Prispevek navezuje na znano nemško polemiko (*Musikwissenschaft – quo vadis?*), ki jo je sprožilo ob koncu osemdesetih let splošno nezadovoljstvo nad premalo učinkovitim vplivom muzikologije na javno življenje in (spodletele) poskuse za obnovo humanističnih načel. Pod drobnogled so postavili tedanje muzikološke stolice na univerzah z očitki o vsebinsko in idejno zgrešenem izobraževanju muzikologov. Aktualnost tega vprašanja je vesplošna, ker je muzikologija povsod nacionalna veda in nanjo pade pretežni del odgovornosti za glasbeno ozaveščenost naroda. Slovenska muzikološka dediščina se žal ne more postavljati s privilegirano politično podporo. Odvisna je od lastnih moči, ne glede na to, da ji je urojena malotičnost; obilica raziskovalnega gradiva daleč presega obstoječe (po številu samo pomlajajoče se) delovne moči. Zato je tem bolj odvisna od učinkovitosti koncepta, v katerem sta nadarjenost za stroko in osebna kreativnost poglavitni gibali. To

SUMMARY

The article deals with the place and social role of musicology on the threshold of a united Europe, taking into account the great political changes that have caused reverberations throughout the humanities, and have brought about many uncertainties so that no one knows how they will affect the discipline in question (especially with those nations that have hardly realized their state sovereignty). This question is therefore not only of topical but also of broader interest. Thus, the article takes up the well-known German polemics (*Musikwissenschaft – quo vadis?*) that erupted in the late eighties, following the unsatisfactory effectiveness of musicology regarding public life and (failed) attempts to restore humanistic principles. Chairs of musicology at various universities were then taken under scrutiny, accompanied by blames for failed education of musicologists. The topicality of this question is of general interest, since musicology appears to be a discipline of national importance, carrying predominant responsibility as regards the musical consciousness of a nation. Unfortunately, Slovene musical heritage cannot boast about any political privileges. It depends only upon its own strength, despite its inherent paucity of researchers, since the amount of research material exceeds far and wide current (only as regards their numbers rejuvena-

postaja z novimi časi vse bolj problem slovenske muzikologije, ne meni pa se za prislovično »slovensko trdoživost«.

ting) human capacities. Hence, its ever greater dependency on efficacious concepts, within which only talent and personal creativeness remain the chief upholders of the discipline. All of which, with new times dawning, is becoming a problem in Slovene musicology in spite of proverbial »Slovenian hardness«.

Naslov tega simpozijskega prispevka nikakor ne obeta negodovanja o sindromu »večnega« slovenskega zamudništva v glasbi, blizu pa se bo zdel morda tistim, ki vsaj občasno spremljajo tokove muzikologije zunaj naših meja ter z njimi povezane idejne kakor strokovne dileme. Te dvigujejo v novejšem času precej prahu (tako kot se za novi fin-de sièclovski čas spodobi). Vse bolj očitno postaja tudi nezadovoljstvo nad premalo učinkovitim vplivom muzikološke stroke na javno življenje in na sodobne poskuse za morebitno, več kot želeno obnovo razkrojenih humanističnih načel v vsakdanjem moralnem in etičnem vedenju, ter sploh za višjo duhovno stopnjo človeškega bivanja. Pod drobnogled še posebej prihaja študij muzikologije na univerzah, to je kakovost izobraževanja muzikologov in piscev o glasbi za današnji (in morda še bolj za jutrišnji) dan. Povsod po Evropi letijo nanj kritične opazke, ki jih prej ni bilo zaznati – vsaj v tolikšni množini ne; tudi pri nas, a s slovenskimi, največkrat podcenjevalnimi (omalovažujočimi) specifikami. Po številu se zdaleč ne morejo meriti z javnimi glasovi o tem, kaj bi bilo treba spremeniti, izboljšati, katere metode pedagoškega in znanstvenega dela bi bile ustreznejše; oz. ali so predavatelji – dejansko ali samo na papirju – usposobljeni za ta posel in kaj v današnjih dneh sploh šteje med naloge muzikologov na univerzah in zunaj njih. Vprašanje se je po padcu berlinskega zidu samo še ostrilo in privedlo do malone histeričnega vzdušja ob združevanju Evrope in za številčno šibke narode občutnega strahu pred bodočimi političnimi in duhovnimi imperializmi. Glasba zadnjih desetletij (tudi slovenska) ga sluti z njej dano preroško močjo, kakor neko težko opredeljivo tesnobo, podobno krizni fazi sodobne civilizacije po načelu: kjer ni življenja, ni glasbe, oz. nedefiniranemu zastoju umetniškega potenciala in dvomu o prihodnjem obstoju glasbene umetnosti.

Za razliko od drugih univerzitetnih disciplin ima muzikologija (= véda o glasbi) preobsežno snovno območje, da bi ga bilo mogoče strniti v jasno razpoznavno ime,¹ v katerem bi bili zaobseženi trije naglavni predmetni sklopi: zgodovina glasbe, sistematična muzikologija in etnomuzikologija. Muzikolog ni samo glasbeni zgodovinar ali publicist; predmeti sistematične muzikologije (teorija glasbe, harmonija, kontrapunkt, analiza skladb itn.) so tisti, ki zahtevajo praktična znanja ob klavirju in notnem papirju. Vsega drugega, kar bi sodilo v študij muzikologije – postavimo, strokovne lektorate iz kompozicijskih veščin, osnov vokalnega in ansambelskega dirigiranja, med drugimi strokami pa vsaj strnjene uvode v umetnostno zgodovino, filozo-

¹ Prim. Reflexion I in VI, str. 35 in 264), v: Hans Heinrich Eggebrech, Musik im Abendland, Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München-Zürich, Piper 1991.

fijo, psihologijo itn. – ne more izvajati nobena od obstoječih univerz iz trivialnega vzroka, ker bi presegla smiselni obseg študijskih ur. To, kar se zdi že na prvi pogled, da manjka v večini predmetnikov za študij muzikologije, ostaja skrivnost za univerzitetnimi vrati. Mišljeno je sistematično petje in igranje glasbenih jezikov od davnine do sodobnosti zaradi praktičnega stika z glasbenimi predlogami in njihovo pravilno tonsko artikulacijo, ki je pogoj za razbiranje glasbe z notranjim sluhom. Muzikologija pa vendarle povsod po svetu šteje med nacionalno pomembne vede, celo esencialne, ker vodijo raziskovalne niti te znanosti ob specifikah jezika (kot dva vidika posebnosti nacionalnih jezikov) – v bit nacionalne razpoznavnosti. Rezultati muzikološkega izobraževanja na univerzah se načeloma v pozitivnem in negativnem zrcalijo v glasbeni ozaveščenosti najširše populacije ljudi. Glede na pomen glasbene ozaveščenosti, sodi vzgoja dobrega glasbenega okusa v študijski proces – skupaj z njo še privzganje sodobne miselne orientacije, četudi si ju težko predstavljamo kot posebna »predmeta«.

Izbira študijskega programa po optimalnih strokovnih merilih največkrat skoraj ni uresničljiva iz različnih vzrokov. Za trd oreh se praviloma izkaže tudi sestava homogenega učiteljskega kolektiva, ki bi moral združevati mnogotere strokovne profile v smiselno ravnovesje, saj gre za raziskovanje zgodovinskih in modernih značilnosti glasbene umetnosti, s katero je povezan (od rojstva do smrti) sleherni človek. Statistika izpričuje, da tudi dve univerzi nimata enakih predmetnikov za študij muzikologije. Omejitve študijskega programa je torej zavoljo obsežnosti predmeta neizogibna. Vsaka univerza jo izoblikuje po lastnem umevanju muzikologije (se pravi glede na kulturno in politično težo, ki ji jo pripisuje) in trenutnih izobraževalno-političnih možnostih. Ta okoliščina povzroča velike razlike v pogojih za študij muzikologije (tuje univerze jih večinoma niti ne postavljajo, v veri, da ne more biti skrb univerze, koliko glasbenih sposobnosti imajo bodoči študenti), in strokovni pripravljenosti bodočih študentov za poklic muzikologa.

Izbira študijske snovi in sekundarnih disciplin je praviloma odvisna od koncepta, se pravi »širine« in »globine«, kakor sta zastavljeni v skladu z razpoložljivimi kadrovskimi in drugimi realijami. Koncept kajpak ne more biti kolektivno delo, kakor tudi odgovornost zanj ni kolektivna. Ob neštetih možnih kombinacijah ga premisli in izoblikuje posameznik – po merah svojih nazorov in glasbene inteligence ter individualnega razumevanja zgodovine glasbe, teoretskih disciplin, estetike glasbe in etnomuzikologije. – Ker se koncept muzikološkega študija na univerzah ne menjava prepogosto, tudi brez posebnega (navadno »zunanjega«) razloga ne, mora računati na dolgoročno veljavo. Potek in kakovost študijskega procesa se reflektirata že v konceptni zasnovi ter v njej predvidenih dosežkih. Glas o kakovosti študija na tej ali oni univerzi prav hitro prodre, kot rečemo: v sleherni vas, traja pa, dokler se študijska in raziskovalna uspešnost vzpenjata. Med znanimi koncepti delovanja muzikologije na univerzi in njeni daljni okolici navedimo na tem mestu en sam zgled, Carla Dahlhau-
sa. Imel velik vpliv na tedanjo (z današnje perspektive kar štrlečo) kakovost muzikologije na Tehnični fakulteti v Berlinu, prek nje tudi na muzikološko dogajanje po vsej Evropi, dokler ga ni zaustavila prezgodnja smrt. Vzorci dobrih konceptov muzikologije ne obstajajo (tudi ta ni obstal), niti niso »prenosljivi« (še podedovanje dobrega

koncepta z drugim vodstvom in kolektivom se ne obnese za daljše obdobje), medtem ko se tudi najboljši med njimi sčasoma postarajo in se izgubijo v anonimnosti. Zastarelost je tu mišljena kot lastnost, ko muzikologija ne more več slediti spremembam časa, ne sprejema sodobnih metod dela in se ne odziva na aktualne duhovne in družbene spremembe.

Muzikologija odkriva v novejših raziskavah – tistih, ki jih ne zanimajo nobene ideološke podstati, temveč kolikor mogoče do konca razodeta resnica – še tretjo obliko koncepta, ki so jo krstili z »zaprlo muzikologijo«, bi ji pa bolj ustrezala oznaka politične ukinitve muzikološke znanosti. Epiteton zapoznelosti je tu zavajajoč, ker ne gre za to, da bi muzikologija ne bila sposobna loviti koraka s časom, temveč je politika tista, ki ji nasilno zaveže peroti. Vsebina »entartete Kunst« zares zapoznelo prihaja v muzikologijo in obelodanja nova, neslutena pričevanja o vdoru nacistične miselnosti in drugih oblik nacionalistične prepotentnosti v muzikologijo, te pa, razumljivo, izkrivljajo glasbeno podobo časa. Korenito in zunaj vsakršnih idejnih oz. nazorskih zavor (čeprav gre za vrsto »najuglednejših glasbeniških« imen), se je pred kratkim lotil tega vprašanja švicarski Inštitut za muzikologijo v Bernu.² To dejanje je razumeti kot daljnovidno oporoko evropske muzikološke dospelosti, ob vstopu v tretje tisočletje – pa kot pogumen in pošten korak.

Ob koncu osemdesetih let prejšnjega stoletja se je sprožilo precejšnje negodovanje ob splošno proklamirani ali domnevni izgubi stika s sodobnostjo v muzikologiji. Najbolj pred oči javnosti ga je postavila Nemčija, deloma tudi nemško govoreče dežele. Najprej je izbruhnilo na tečaju za Novo glasbo v Darmstadtu ob nekem simpoziju, ki je napovedal témo iz sodobne ustvarjalnosti (o glasbenem gledališču osemdesetih let), v resnici pa so poslušali in govorili o dvajset in več let starih partiturah Stockhausna in Messiaena. S tem je znamenita darmstadtska ustanova kršila svoje temeljno načelo, ker se je porodila iz prav urgentne potrebe po novi glasbi. Kakor da jo ne zanima več glasba neposredne bližine, takšna, ki bi utegnila obelodaniti komaj iznajdene kompozicijske rešitve ter nakazati pot v še neznane zvočne svetove. To je bil povod za širše zastavljeno in nič kaj akademsko privzdignjeno anketo med »obsojenci«, najbolj znanimi visokošolskimi učitelji, po naslovom Musikwissenschaft — quo vadis?³

Med petindvajsetimi imeni, ki so prišli v ožji zbor, se jih je odzvala slaba polovica.⁴ Štiri anketna vprašanja so si sledila v naslednjem zaporedju:

- *kako se je muzikologija spreminjala v zadnjih dvajsetih letih?*
- *kako pride do tega, da ima akademska muzikologija v javnem življenju neznatno težo?*
- *zakaj ima muzikologija v kulturnem življenju tako majhno težo?*
- *Ste z akademskim naraščajem zadovoljni?*

² Musik – wissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Forschung zwischen Fortschritts glauben und Modernitätsverweigerung. Ur. Anselm Gerhard. Stuttgart, Metzler 2000.

³ Lotte Thaler, Musikwissenschaft – quo vadis? Ergebnis einer Umfrage unter Professoren an deutschsprachigen Universitäten, v: Neue Zeitschrift für Musik II/1991, 13–21.

⁴ H. H. Eggebrecht je odgovoril izčrpno, s kratkimi oz. najkrajšimi možnimi odgovori sledijo: H. Danuser, E. Jost, Fr. Krummacher, S. Mausser, P. Petersen, F. Reckow, P. Schleuning, W. Steinbeck, J. Stenzel, W. M. Stroh in M. Zenck.

Vprašanja je avtorica ankete pospremila z uvodom, kjer je naštel nekaj iztočnic za polemiko. Med njimi: kako naj bodo glasbeni kritiki ustrezno izšolani, če sodobne glasbe ne spoznajo (ali jo v najboljših primerih premalo spoznajo) med študijem; kako reagirajo glasbeni etnologi na »groteskni nesporazum evropske recepcije« indijske glasbe; da obravnavajo pri sistematični muzikologiji same neživljenjske teme, ki nikomur ne koristijo, aktualnih muzikoloških problemov pa naj ne bi bilo niti za vzorec; da muzikologija praviloma molči na nove izzive, namesto da bi jih avtoritativno postavljala na mesto, kamor spadajo.

Naslovniki so kritiko sprejeli različno. Večini se ni zdel primeren ironični ton uvodnega besedila, en sam (Hans Heinrich Eggebrecht) je menil, da ni kritika muzikološke stroke in študija muzikologije na univerzah samo dobrodošla, temveč nad vse koristna, in da si brez nje ni mogoče predstavljati nikakršnega prospeha discipline. K zapisanim vprašanjem je dodal še enega, ki se mu je zdelo enako pomembno (»če ne še pomembnejše«!): zakaj se izobraženi muzikologi tako težko prebijajo v širši kulturni prostor, glede na to, da ima glasba v sodobnem kulturnem življenju nepopisno veliko vlogo, posebej še pri najmlajši populaciji. Avtorje anketne zamisli je spomnil tudi na bistveno vprašanje – o intelektualnem in duševnem profilu muzikologa; pomeni na muzikologijo kot zahtevno kreativno delo, za katerega je potreben talent, znatna humanistična razgledanost – ob potrebni subjektivni narodenosti za poklic muzikologa.

Anketni odgovori drugih vprašancev so vsi po vrsti branili stališče, da igra muzikologija precej važno vlogo v javnem življenju (češ da izhaja nepregledna količina knjig o glasbi, glasbenih revij in tiskov vseh vrst, kritične izdaje glasbenih spomenikov itn.) – da pa vsakdanje glasbene afere in modne teme pod zaveso kulturološke populistike ne sodijo na univerzo, še manj v muzikološki študijski program. Za večino vprašanih se je zdelo kulturno-politično angažiranje univerzitetnih učiteljev nepotrebno, medtem ko je en sam v svojem odgovoru spomnil na problem še vedno žive in nevarne vloge, ki jo je muzikologija odigrala v času tretjega rajha.

Že površen pogled na probleme, ki jih je odprla gornja anketa, skupaj s slabo premišljenimi vprašanji, tonom in reakcijo tistih, ki so odgovorili prav na kratko ali sploh ne, ne more ovreči omenjenega očitka, da je muzikologija (napačna in nezadostna delovna usmeritev te stroke v resnici kar njene stolice na univerzah), kriva za nenehne zastoje glasbenega življenja, vključno z napakami glasbenih ter izobraževalnih ustanov. Pri nas imamo eno samo muzikološko stolico, staro štirideset let – s problemi, ki niso prav nič specifični, ker reflektirajo neoziraje se na njeno majhnost sorodna znanstvena znanstvena, strokovna in metodološka vprašanja. Eksistencialne težave pa se v mnogočem razlikujejo; kot študijska smer potegne domača muzikologija krajši (največkrat celò najkrajši) konec. Brez ovinkov: prejšnja federalna ureditev države jo je odrivala na nepomembno mesto, sedanja državniška suverenost ni spregledala nič ostreje, saj ni prispevala še ničesar, kar bi izboljšalo raven slovenske glasbene zavesti. To je obravnavala naša stolica ob prejšnjem jubileju in odprla žareče točke, toda zgodilo se nič prevratnega. – Ko štiridesetim letom trajanja prištejemo desetletje in pol dislociranega obstoja pod imenom Znanstveni oddelek, se zunanji obris muzikologije na domačih tleh razpotegne v podobo, ki že ima svojo lastno tradicijo. Žal šteje manj kot prva slovenska univerza (ustanovljena 1919), ker

so takrat o njej govorili in jo (brez razlage) »spregledali«. Slovenska muzikološka dediščina se ne more hvaliti s posebno družbeno podporo ali drugačnimi privilegiji, ki bi pospeševali njena prizadevanja. Odvisna je od lastnih moči ter vizij o pomenu glasbe za harmonično ravnovesje posameznika in države. Pri tem ni nobenih skrivalnic. Samostojna (samonikla ne more biti) je toliko, kolikor je sposobna samoniklega mišljenja o glasbi, oz. sprejemanja in ustvarjanja novih iztočnic za izpolnjevanje nalog nacionalne discipline. Po številu je majhna skupnost, a toliko bolj raznorodna v mnogih pogledih, med drugim tudi na reči, ki jih je H.Eggebrecht omenjal v anketnem odgovoru kot bistvene, ne gledamo enako. Vsakdo pozna vsakogar in vé, koliko talenta in kritičnih delovnih sposobnosti tiči v njem. oz. česa ne zmore (ali se mu ne ljubi) in namesto tega neguje svoje kvarne karieristične ambicije z doneski, ki niso v prid slovenski muzikologiji.

O zamudništvu slovenske muzikologije bi težko govorili, ker se je v današnjem pomenu besede osnovala v drugi polovici 19.stoletja, seveda vedno in povsod na ali ob nacionalnih ustanovah. Zgodovina slovenskega nacionalnega zavedanja se je začela v tem smislu prebujati prav v tem času. Tedaj se je toliko okrepila slovenska zavest, da so vznikale druga za drugo glasbene prireditve, predhodnice današnjih glasbenih ustanov. Glede na relativno pozno utemeljitev slovenske univerze, in še poznejši nacionalni konservatorij s statusom državnega zavoda (1929), je slovenska muzikologija nekoliko zamudniška v odnosu do literature in drugih nacionalnih umetnostnih ved. Zamudništvo, kakršnokoli že je, pa ni njen sedANJI problem, še manj temeljni. Problem tudi ni učni program za študij muzikologije (nedavno je bil spet smiselno preurejen). Raziskovalno težišče je bilo vedno obrnjeno v raziskovanje izvirne slovenske glasbe in okoliščin za glasbeno delo v zgodovinskem obrisu od pradavnine naprej, ne glede na to, da obilica gradiva močno presega obstoječe (po številu sicer vedno številčnejše) delovne moči. Toda opaziti je neke druge spremembe v bližini tistih, ki so bile omenjene uvodoma ob sodobnem razvrednotenju nekaterih, za muzikologijo esencialnih načel. Pridružuje se zavestni ali nezavedni odstop od višjih ravni kritičnega vrednotenja glasbe, ki so bile že dosežene. Krešendirajoči problem se zdi počasno odmikanje od storitvene kakovosti in meril znanstvenega dela, ki se jim je treba brezpogojno podrežati oz. upoštevati, kakor bi rekli naši glasbeni pisci ob začetku prejšnjega stoletja, znana merila za ustvarjanje dobrega glasbenega slovstva. Ob tem zgodovinski spomin s tujih in domačih logov izpričuje, da niso potrebni veliki kolektivi za ustvarjanje tehničnih, vsebinsko polnih (učinkovitih) stvaritev.

UDK 781:37

Nikša Gligo

Music Academy, University of Zagreb
Akademija za glasbo Univerze v Zagrebu

Musicology: Doubts about its Subject(s) and its Pedagogical Function(s)

Some deeply personal remarks

Muzikologija: Dvomi o njenem predmetu(-ih)
in njeni pedagoški funkciji(-ah)
Nekaj skrajno osebnih opazk

Ključne besede: sodobna glasba, nova muzikologija, sociologija glasbe, kontekstualna analiza

Keywords: contemporary music, new musicology, sociology of music, contextual analysis

POVZETEK

Avtorjeva izkušnja z muzikološkim raziskovanjem sodobne glasbe je razvila njegovo kritično držo do muzikologije na splošno, posebej do tiste, ki ima glasbo samo za tekst in omejuje pristope h glasbenemu delu na zgolj filološko metodologijo. Tako Sheringova *Experimentelle Musikgeschichte* (1913) kot Kermanove zahteve za muzikologijo kot zlitje znanstvenega muzikološkega dela z občutkom za glasbo kot umetnost (1985) si prizadevajo, da bi se znebile tega »filološkega bremena«. Nadaljnji problem je vsekakor enakovrednost vseh zvrsti glasbe, ki jih zahteva Nova muzikologija, ter nezmožnost razvijanja ustreznih analitičnih orodij za vsako od njih. Harrisonovo predlaganje etnomuzikološkega (tj. sociološkega) pristopa ni dovolj prepričljiv, ker – kot dokazuje Treitlerjev navedek – je zelo težko razbrati kontekstualni (tj. sociološki) pomen katerega koli glasbenega dela. Avtor se poteguje za zavestni kritični pristop k muzikološkemu raziskovanju, ki dovoljuje celo nasprotujoča branja istega teksta in opozarja, da je to način, s katerim prepriča

SUMMARY

The author's experience with musicological research of contemporary music developed his critical attitude towards musicology in general, especially towards the one that considers music only as text and limits the approaches to musical works on philological methodology. Both Schering's *Experimentelle Musikgeschichte* (1913) and Kerman's requests for musicology as fusion of scholarly musicological work and sense for music as art (1985) attempt to get rid of this »philological burden«. A further problem, however, is the equality of all kinds of music, requested by the New musicology and the impossibility to develop appropriate analytical tools for each of them. Harrison's suggestion of ethnomusicological (i.e. sociological) approach is not sufficiently convincing, because – as proven by the quotation from Treitler – the contextual (i.e. social) meaning of any musical work is not so easily to decipher. The author pleads for consciously critical approach to musicological research which permits even contrary readings of the same text, and

svoje študente, da obvladujejo praznine v poznavanju njihovega subjekta zanimanja.

points out that this is the way in which he persuades his students to cope with the lacunae of their subjects of interest.

These remarks are deeply personal at a purely (auto)biographical level. Although this might bother you, it seems to me that this is nevertheless the right time and place to remind of them: Namely, I obtained my BA and PhD degree at this Department, indeed with the papers dedicated entirely to contemporary music – I would say, a rather rare case in musicology. However there was no unwillingness at the Department to accept these topics which I proposed myself and which were in both cases sincerely supported by my mentor, Prof. Andrej Rijavec. I came to study musicology in Ljubljana after I had obtained a BA degree in comparative literature at the University in Zagreb. That is, I already had some kind of critical feeling toward any kind of scientific approach to the arts in general, especially toward the ambitions of this approach to prescribe and to dictate how the arts should behave. (My BA paper in Zagreb dealt with music critiques of Bernard Shaw.) I had no special inclination toward contemporary music but the musicology I got acquainted with during my studies in Ljubljana seemed to me even more prescriptive than the literary theory I become acquainted with during my studies of comparative literature in Zagreb. I thought therefore that one of the *raisons d'être* for musicology in general should be its contact with live, i.e. contemporary music because its stressed interest toward the music of the past, especially toward the music hidden in the dusty boxes, did more harm than benefit to this music. At least, nobody needs musicology to enjoy music! I admit, it is rather strange to have such an attitude toward a scientific discipline that one pretends to accept as one's professional vocation. But this attitude – which was only critical but not negative – was first of all supported by my mentor in Ljubljana and further on by the delicate sense for relativization of Carl Dahlhaus (with whom I had the honour to work for shorter time in Berlin during the preparation of my PhD paper) and by the cynical relationship toward so-called »scientific truth« in musicology of Hans Heinrich Eggebrecht (with whom I had the honour to work and to discuss various interesting matters many times).

Although I was brought up in the tradition of German musicology (one might ask which other musicological tradition exists at all, but this important question is not the matter of my interest now!), what bothered (and still bothers) me was just the relationship of this tradition toward music as an art. This shows quite clearly the relationship of this (but also of any other) musicology toward contemporaneity, i.e. toward contemporary music. Although Guido Adler in 1885 believed that »[t]he theorist of art ... serves as life companion to the inspired creative artist« (Adler 1988: 351), he nevertheless in fact imagined this service as a kind of theorist's (i.e. musicologist's) **control** over creative artists. The musicology that Adler founded was primarily **historical** and this meant that the contemporaneity could not be its matter of interest because of apparently non-existent historical distance as the faked proof of so-called objectivity. Certainly no history of music is imaginable without musicological research, but the question is what is music in the history of music. It is bound with the concept

of work as text and is therefore primarily the matter of philological research. Philipp Spitta, well-known because of his pioneering work on Bach in late 19th century, was educated as a classical philologist. Joseph Kerman is fully aware of this »philological burden« that musicology obviously cannot avoid in its relationship to music as art and he hopes for musicology as **fusion** of scholarly philological work and sense for music as art: »There is a widely held conviction that musicologists are, if not actually failed musicians, then at any rate persons of sharply limited musical sensibility – persons who know a lot of facts about music and very little about 'the music itself'. That could be true of certain musicologists. But with the majority of them, in my experience, it is not so much a matter of inherent musicality as of a deliberate policy of separating off their musical insights and passions from their scholarly work. I believe this is a great mistake; musicologists should exert themselves towards fusion, not separation.« (Kerman 1985: 18–19). And Arnold Schering (1912–1913) sketched in 1913 his *Experimentelle Musikgeschichte* with the request that the scholarly, scientific »paper« research should obligatorily be connected with the practical verification of their results.

Nobody can complain about these demands! But the question (on which I still have no answer) is how to realize it through the curricula of our teaching classes. Some solutions can be envisaged (at least at the level of *histories of music in sound*) if we restrict ourselves to the so-called art music. But the postmodern idea about the equality of all kinds of music (which makes it necessary to speak about music in the plural – i.e. about **musics**!) confronts us with the problem of appropriate scientific methods for approaching them. Due to the lack of time it is absolutely impossible even to mention all the musics (if it is done, then in most cases from the point of view of the teacher's preferences), not to mention all the methods for the approach to their individual research. I have also noted in last five or six generations which have passed through my classes that the students have been far less interested in art music (which is, of course, supposed to be the main subject of studies) than in more popular contemporary musical phenomena like new age music, techno, hip hop, ethnic musics, extra-European folklore etc. As I have never felt competent to soothe these kinds of interest, my ethnomusicological colleagues had to take the responsibility. This reminds us again of the well-known anthropological issue about »the history of music as an aspect of the history of man in society« (Harrison 1963: 79) that caused Frank L. Harrison to claim that »the function of all musicology [is] to be in fact ethnomusicology, that is, to take its range of research to include material that is termed 'sociological'« (Harrison 1963: 80). As we shall try to suggest later, the issue of sociology (of music) makes the core of contextuality of music in so-called *New Musicology*.

With the emergence of *New Musicology* our position was rather paradoxical: The backbone of our curricula is primarily formed around German musicological tradition. And the idea (or even ideology) of *New Musicology*, which cannot be ignored if we want the students to be properly informed about most recent streams, is frequently opposed just to this German musicological tradition. Our students are in fact situated between two traditions (or »schools«) which they tend to conceive as opposed as if the one excludes the other. If we add to this supposed opposition between

traditions (or »schools«) further the distinction between theory, analysis, criticism, music history and musicology in the British-American area, which does not exist in Continental Europe, the problem becomes unsolvable. What are actually the real disciplines of musicology with which the students have to get acquainted with during eight semesters of their studies? We can only yearningly look at Adler's »tabular survey« at the end of his above mentioned article from 1885 (Adler 1988: 354–355) (in spite of some unexcusable mistakes in its English translation).

New Musicology clearly opposes the German concept by negating the musical work as an autonomous entity; instead it should be regarded as a part of the »social context« (Harrison 1963: 80), i. e. the musicology should become **contextual**. Lawrence Kramer considers it as the condition that has to be fulfilled by the »postmodernist musicologies«: »The emergence of postmodernist musicologies will depend on our willingness and ability to read as inscribed within the immediacy-effects of music itself the kind of mediating structures usually positioned outside music under the rubric of context.« (Kramer 1995: 18) But that what is »positioned outside music under the rubric of context« reminds us so strongly of Adorno's »deciphering of social content of music« (Adorno 1998; Adorno 1998a) which Tibor Kneif understands as »an esoteric secret skill« which should also be the subject of the semiotics of music (Kneif 1990: 141), especially regarding the shift of the composer's interest from beautiful to truthful, because this shift represents the clear sign of contextual negation of the primacy of aesthetic autonomy of musical works. In other words the deciphering of this context is nothing explicitly new, neither in the sense of »postmodernist musicologies« or *New Musicology* in general. Leo Treitler points out to the fact that the work of art cannot bear the dynamism of social context and in fact escapes the possibilities of its analytical deciphering:¹ »... the question arises... about the *participation* of music in the society or the culture in the sense of the interpretations, and it is perhaps the most important question. Has the case really been made that the mirror relationship of the harmony of *Estrella* and *Chiarina* represents 'a concrete effort to affect the culture amid which it is produced and received', as Kramer puts it? If music is to be understood, as McClary proposes, as 'social discourse', was anyone listening to the slow movement of K. 453 in that sense? No evidence or even suggestion is offered to that effect by either author. That is what makes these proposals seem precariously close to interpretations that are driven by little more than the need to make them. In both cases what is being proposed is not really a picture of music interacting with society or culture of its time, but another way of reading musical works which, like so many blotters, have soaked up the conditions of their time but which, as we read them, are nevertheless considered in their autonomy, as inert records.« (Treitler 1999: 369–370)

How can I then convince anybody, especially my students, that the emergence of contextuality in musicology is the right way of its salvation and that the concept of autonomous musical work is just a fallacy?

¹ Treitler refers to Kramer 1993 and McClary 1986.

However, my educational doubts do not relate primarily to the choice of disciplines, that is to the methods corresponding to them. I want my students to think critically about musicology from the very beginning. They must – also from the very beginning – be aware of the dialectics of scholarly discourse, of functioning of the hermeneutic spiral, i.e. of the necessity of various coexisting interpretations of the same content or about the possibility of even contrary readings of the same texts. The positive achievements should prove that the lacunae of their scientific discipline are always positive stimuli for still deeper discourse. Fortunately enough, I have in a number of cases succeeded to direct them toward these incommensurable depths.

Literature

- Adler, Guido, 1988. »The Scope, Method and Aim of Musicology« (transl. by Martin Cooper). In: BUJIC, Bojan (ed.). *Music in European Thought 1851–1912*. Cambridge: Cambridge University Press. 348–355.
- Adorno, Theodor W., 1998. *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* (= *Gesammelte Schriften*, vol. 14). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 169–447 (especially 422–433).
- Adorno, Theodor W., 1998a. »Zur gesellschaftlichen Lage der Musik«. In: *Musikalische Schriften V* (= *Gesammelte Schriften*, vol. 18). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 729–777.
- Harrison, Frank Ll, 1963. »American Musicology and European Tradition«. In: Harrison, Frank Ll. – Hood, Mantle – Palisca, Claude V. (eds.). *Musicology*. Englewood Cliffs (NJ): Prentice-Hall. 1–85.
- Kerman, Joseph, 1985. *Musicology*. London: Fontana Press/Collins.
- Kneif, Tibor, 1990. »Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik«. In: Karbusicky, Vladimir (ed.). *Sinn und Bedeutung in der Musik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 134–141.
- Kramer, Lawrence, 1993, »Carnaval, Cross-Dressing, and the Woman in the Mirror«. In: Solie, Ruth A. (ed.). *Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press. 305–325.
- Kramer, Lawrence, 1995, »Prospects. Postmodernism and Musicology«. In: *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley: University of California Press. 1–32.
- McClary, Susan, 1986, »A Musical Dialectic from the Enlightenment: Mozart's Piano Concerto in G Major, K. 453, Movement 2«. *Cultural Critique*. 4. 129–169.
- Schering Arnold, 1912–1913, »Experimentelle Musikgeschichte«. *Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft*. 14. 234–240.
- Treitler, Leo, 1999, »The Historiography of Music: Issues of Past and Present«. In: Cook, Nicholas – Everist, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press. 356–377.

UDK 781:78.082.1 Mahler

Niall O'Loughlin

Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

Interconnecting Musicologies: Decoding Mahler's Sixth Symphony

Muzikologije v prepletu: Dekodiranje Mahlerjeve Šeste simfonije

Ključne besede: Gustav Mahler, Šesta simfonija, oblikovna analiza, programska glasba, glasbeno slikanje, glasbena biografija, glasbena narativnost

Keywords: Gustav Mahler, Sixth Symphony, formal analysis, programme music, musical imagery, musical biography, musical narrative

POVZETEK

Avtor želi razgrniti model večplastnega pristopa k razumevanju kompleksnega glasbenega dela. Za to uporabi vrsto med seboj povezanih muzikologij. V 19. stoletju so simfonijo pogosto šteli za abstraktno glasbeno stvaritev, v nekaterih primerih pa za programsko delo. Prve štiri simfonije Gustava Mahlerja so programske v tem, da tri med njimi vsebujejo uglasbeno besedilo, medtem ko je za vse štiri mogoče zlahka izvesti zunajglasbene interpretacije. Naslednje tri simfonije je mogoče različno razumeti kot abstraktne simfonije, ker so zveste vzorcu štiriali petstavčne cikličnosti, kjer so stavki med seboj kontrastni in nimajo eksplicitnega programa. V okviru tradicionalne muzikologije je mogoče s formalnimi metodami analizirati in tako razumeti učinkovanje tematike in motivike ter sonatnega stavka, rondoja in scherza, vendar je iz študij nekaterih raziskovalcev razvidno, da imajo te metode samo omejeno uporabno vrednost. Vse tri simfonije namreč vsebujejo poteze, ki nakazujejo programske člene celo pri najbolj 'klasični' med tremi, pri Šesti simfoniji. Raziskave muzikologije glasbenega imaginarija tega dela, npr. motiv usode, udarci kladiva v Finalu, 'pastoralne' epizode in uporaba kravjih zvoncev indicirajo, da simfonija vključuje tudi druge sile. Da bi razbrali njihov delež, moramo gledati

SUMMARY

This paper aims to establish a possible model for a multi-dimensional approach to understanding a complex musical work, using a number of interconnecting musicologies. In the 19th century the symphony was often considered an abstract musical creation, but in other cases a programmatic work. The first four symphonies of Gustav Mahler are programmatic in that three set words to music, while extra-musical interpretations can easily be inferred for all four. The next three symphonies can be variously understood as abstract symphonies because they adhere to a pattern of four or five movements of contrasting character without any explicit programme. By using the musicology of traditional formal methods one can analyse and thus understand the workings of themes and motives and of the structures of sonata form, rondo and scherzo, but this seems in the studies of some commentators to have only limited application. All three have features which suggest programmatic elements, even the most 'classical' of the three, the Sixth Symphony. Investigations of the musicology of the musical imagery of this work, e.g. the Fate motive, the hammer blows in the finale, the 'pastoral' episodes, and the use of cowbells, indicate that there are other forces at work in the symphony. To un-

v drugo smer, k drugim muzikologijam. Naslednja je biografska muzikologija, ki opozarja na skladateljeve težave pri vzpostavljanju zaporedja obeh srednjih stavkov – nekaj, kar ima veliko vlogo razumevanje pomena tega dela. Medtem ko je bil v partituri, ki je izšla pred prvo izvedbo, Scherzo pred Andantem, je Mahler spremenil njun vrstni red tako pri izvedbah, ki jim je dirigiral, kakor tudi v revidirani partituri. Njegovo sosledje je pri celotni ediciji zopet obrnil Erwin Ratz na podlagi precej pičlih razlogov in nekaj takih, ki so danes nesprejemljivi. Glasbeni razlogi so ostali, toda biografska pričevanja so tako močna, da so Ratzovi pogledi bistveno, če neže povsem ovrženi. Tonalitetni razlogi krepijo to pozicijo in omogočajo razumeti Mahlerjev načrt brez nejasnosti. Na tej točki se je mogoče obrniti k muzikologiji naracije. Z muzikologijami tradicionalne analize, imaginarija, biografije in tonalitetnosti je mogoče nadalje obravnavati razvoj dela od začetka do konca. Na ta način se vsi deli povežejo v celoto in pokažejo v pravi luči, ki spodbuja k pozitivni interpretaciji prvih dveh stavkov, z idilično situacijo na koncu prvega stavka, in pesimističnim rezultatom kombinacije zloveščega Scherza in prevzemačnega Finala. In končno, omenjene muzikologije bi bilo napačno razumeti kot medsebojno izključujoče se in nepomembne druga za drugo. Da bi največ zvedeli o večplastnem glasbenem delu, kakršna je Mahlerjeva Šesta simfonija, je bistvenega pomena, da upoštevamo vse postopke, in to ne vsakega posebej, temveč združene skupaj v koordinirano enoto.

cover the implications of these we must look in other directions, to other musicologies. The next is biographical and points to some difficulty on the part of the composer to establish the order of the two middle movements, something which has a strong bearing on the overall meaning of the work. While the scherzo preceded the Andante in the score published before the premiere, Mahler reversed the order for all performances that he conducted and for the revised score. This order was reversed again by Erwin Ratz for the collected edition on some very slender evidence and some which is now discredited. Musical arguments have continued but the biographical evidence is so strong that Ratz's views are substantially if not totally undermined. Tonal evidence reinforces this position, making it possible now to understand Mahler's plan in an unambiguous way. At this point we can introduce the musicology of narrative. With the musicologies of traditional analysis, of imagery, of biography, and of tonality revealed, one can now proceed to investigate the progress of the work from beginning to end. In this way all the elements come into proper perspective with an overall plan suggesting a positive interpretation of the first two movements, with an idyllic situation at the end of the slow movement, and a pessimistic outcome of the combination of a sinister scherzo and overwhelming finale. In conclusion it is a mistake to think that each of these musicologies presented here as mutually exclusive and of no significance to another. In order to derive the most from a multi-faceted work such as Mahler's Sixth Symphony, it is essential to take account of all these procedures, not singly but fused together as a co-ordinated unit.

This paper aims to establish a possible model for a multi-dimensional approach to understanding a complex musical work. The method is to use a number of inter-related musicologies or different aspects of the wide range of musicological disciplines to achieve this, thus avoiding the limitations and inconsistencies that are inevitable in a one-dimensional approach.

Introduction

In the early 19th century, the symphony was considered an abstract musical creation usually planned in four contrasting movements. Certainly some composers continued this tradition, notably Beethoven, Schumann, Brahms, Dvořák and Bruckner. In the hands of some composers, however, such as Beethoven in his Pastoral Symphony, Berlioz, Liszt and Mahler, the abstract nature was often modified by extra-musical elements and the programmatic symphony arose. In some cases composers

published detailed stories or narratives to accompany performances of these works, but quite frequently these programmes were later withdrawn because they took the attention of listeners away from the music.

This is the situation in the case of the middle period symphonies of the Austrian composer Gustav Mahler (1860–1911). Mahler had composed his first three symphonies with detailed programmes which he subsequently withdrew, because they appeared to create the wrong response to his music. In the case of the Second and Third Symphonies, the words that he set in some of the movements gave some clue to a programme or perhaps even a 'meaning'. There is also the incorporation in these symphonies of various melodic elements from the songs that he set from the poetic collection *Des Knaben Wunderhorn*. The next symphony, the Fourth, belongs partly to this group, although the first three movements are part of Mahler's new trend, one that excludes specific programmes. The implicit programme of this symphony is not difficult to infer, because of the soprano's words in the finale and the thematic connections found in the earlier three movements. It is in the next three symphonies, the Fifth, Sixth and Seventh, however, that there is a tantalising ambiguity.

At first acquaintance the Fifth, Sixth and Seventh Symphonies are completely different from the earlier works. They are purely instrumental, with no vocal parts, either solo or choral, as there were in the previous three symphonies. Consequently they do not have words that suggest extra-musical meanings and do not have explicit programmes attached to them. They are laid out in a number of separate movements, either four or five, thus appearing to be planned in the abstract symphonic tradition. Indeed, numerous studies of these works base their arguments solely on this basis. There are some other accounts, however, that go to the other extreme, and relate the music to detailed programmes in much the same way as those that were published with works by Berlioz and even with Mahler's earlier symphonies. Can we find an approach to interpreting these works that encompasses the formal analytical studies as well as numerous other musical and quasi-musical features. It is this conflict which the present paper attempts to reconcile.

Different Approaches

In the first instance, it is the music itself which is the most important feature. With works such as those by Mahler, however, it is very revealing to investigate the extent to which his music goes beyond the abstract model towards programme music. In order to explore this properly, it is necessary to use not just one method, but a number of connected analytical musical or music-related disciplines. For the first method, we can employ the techniques of formal musical analysis to determine the musical events, their sequence and their relationship to the traditional model. Other forms of musical analysis can be of some help, too. The second is the use of musical imagery. In one way it can be seen as the use of melodic phrases from Mahler's songs and earlier symphonies; quotations and quasi-quotations from other composers' music; and generalised phrases which have been determined by composers' practice over the centuries. The other kind of musical imagery is more explicit, for example, the

use of cowbells, marches of funereal character, parodistic dances, and birdsong. A third discipline that can be brought to bear on the 'meaning' of the music is biographical. With such an eventful and turbulent life such as Mahler's, it is not difficult to imagine that it affected his music in numerous ways. The fourth aspect that can be applied to these works is that of the study of musical narrative, the idea that a musical work can progress in the same or comparable narrative way as, for example, a novel. It is in this area that we can find a middle way between the principles of traditional abstract formal analysis on the one hand and the extra-musical elements thrown up by any ideas of programme. These interconnected 'musicologies' will all be drawn together to present an integrated viewpoint on a major work that dates from the first few years of the 20th century.

Formal Analysis

Mahler's Sixth Symphony is considered the most 'classical' of his symphonies; it begins and ends in the same key, A minor, and it is nominally structured in the traditional four movements. The first three of these are considered 'regular' in their forms. The first movement has an identifiable sonata structure with two major thematic groups determined by key centres. Its exposition section is repeated, an unusual feature for an early 20th-century symphony. Its development section, recapitulation and extended coda follow an easily recognisable pattern. The slow movement is planned as a rondo in the contrasting key of E flat major. The scherzo in A minor with two trio sections, the first in F major and the second in D major would appear to be fairly normal. The finale, despite its length and complexity, can be related to the traditional sonata structure. It is made complicated by the appearance of a slow introduction which introduces each of the main sections in turn, by the fact that some of the second subject returns in the recapitulation before the first subject, and significantly by the sheer length of the movement (approximately 30 minutes).

It would be impossible in a short space to do justice to the observations made by many commentators and musicologists to the work. Their approach varies considerably. Erwin Ratz took a very straightforward view that the work, and in particular the finale, can be considered to be in the line of the Germanic abstract symphony.¹ It follows all the standard forms of the genre (sonata form, rondo, scherzo and trio) in a way that can be fully appreciated by anyone familiar with these concepts. Even with the finale, Ratz found no difficulty in justifying his claim about the outstanding manipulation of form that the composer displayed by confining his analysis to the workings of the traditional concepts of formal working. This clearly has implications for his view the work as a whole. Peter Andraschke followed a very similar line of thought in his study.² The more broad-ranging analysis and discussion by Henry

¹ Erwin Ratz: 'Musical Form in Gustav Mahler: An Analysis of the Finale of the sixth Symphony', *The Music Review* vol.29 (1968), 34–48, translated from *Die Musikforschung* 9 (1956).

² Peter Andraschke: 'Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie', in *Gustav Mahler*, ed H. Danuser (Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1992), 206–237, reprinted from *Archiv für Musikwissenschaft* XXXV, 4 (1978), 275–96.

Louis de La Grange³ are substantial and very informative in the same way that Ratz was. It takes account of many earlier analyses but stays generally within the area that Ratz charted.

Turning to other analyses, one notes in the more recent publications that there is a considerable questioning about the ideas of programme music and narrative. For example, Constantin Floros provided a very straightforward description that presents the work in generally abstract terms.⁴ However, in his introductory material, he questioned certain assumptions, and one in particular: 'Since numerous symbolic tonal features of the Sixth point towards programmatic intentions, it seems strange that the work has been widely regarded as absolute music.'⁵ Because Norman Del Mar conducted the work on a number of occasions, his testimony can be seen to come from first-hand experience. His 'Thematic Analysis'⁶ and the 'Discussion and Analysis of Form'⁷ are presented in traditional terms that show the musical workings of the symphony in exemplary clarity. Yet Del Mar constantly hinted at programmatic elements in the work in the rest of his study. Hans-Peter Jürg made a very detailed study of the motivic workings in the symphony that can form the basis of any understanding of the intricate workings of the melodic material.⁸ He also had certain reservations about ignoring the ideas of programmatic connections as can be seen in his extended discussion of the problem: is there a programme in the symphony or not?⁹

Musicology of Musical Imagery

Mahler's Sixth Symphony, like the Seventh, has many instances of musical imagery. They appear in all the movements and are often connected to each other. In some cases the imagery is unambiguous, but in others it is less clear.

The most obvious and prominent 'event' is the so-called Fate motive, the sustained major chord which fades to a minor one. It seems to represent a move from optimism to pessimism. In the first movement Mahler used it prominently four times: at bars 59–60 (exposition repeated), in bars 203–11 (in the slower pastoral interlude), and in bars 334–35, but it also infiltrates the texture on a number of other occasions. It does not occur in the Andante, with major chords being sustained without change to the minor. In the scherzo the motive is played three times at the point of the collapse of the Scherzo proper, before the Trio, by the trumpets at bars 87–91, trombones and trumpet at bars 261–65, and the trumpets at bars 420–22 and in various versions in the bars following this passage. In the finale it appears ten times: at bars 9–12 (at the beginning of the introduction), bars 65–67 (after the chorale), bars 96–97 (just before

³ Henry Louis de La Grange: *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 808–41.

⁴ Constantin Floros: *Gustav Mahler: the symphonies* (Aldershot: Scolar, 1994), 164–86.

⁵ Ibid. 162.

⁶ Norman Del Mar: *Gustav Mahler's Sixth Symphony a study* (London: Eulenburg, 1980), 23–33.

⁷ Ibid. 34–64.

⁸ Hans-Peter Jürg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (Munich: Katzschler, 1986), 42–158.

⁹ Ibid. 13–17.

the main Allegro moderato), bars 338–39 (on horns, just after the first hammer blow), bars 395–96, bars 401–2 (disguised), bars 530–335 (in return of introduction prefacing recapitulation), bars 668–70, bars 686–87, bars 783–89 (introduction before coda at the moment of third hammer blow). The last time the sustained triad on A is played (bars 820–21), it is in the minor only. Alongside this is the Fate *rhythm* on the timpani. Sometimes it appears just before the major-minor motive, sometimes at the same time and sometimes separately. It dominates the early part of the development of the first movement and underpins sections of the finale. These two materials have a chilling effect on the music and must surely have some significance in the way the music 'progresses'.

The main second main theme of the first movement was said by Mahler, as reported by his wife, Alma, to be a musical representation of her character. It seems that Alma was flattered by the tribute, as it has an exuberant character full of optimism and vitality. Its expansive arching melodies and yearning character and above all its emphatic major key make this one of the most positive elements in the movement. Inevitably this is seen to contrast with the determined minor-key march-like opening music of this movement. It is not difficult to relate this to the composer himself. Norman Del Mar had no doubts about its significance, 'And it required no great stretch of imagination to see the stormy but heroic material of the primary subject matter as a self-character-study'.¹⁰ It is interesting to note too that the two themes do have some parts in common, a feature also noted by some commentators.¹¹ The return of this theme in the recapitulation is considerably abbreviated by Mahler, because he used it in the whole of the coda of nearly forty bars to exult in the most joyous way in the entire symphony.

There is a linking section between the two themes and the two fate motives, a chorale which first appears after the fate motive in the first movement (bars 61–76). It appears to have a mollifying influence on the march first theme, which now appears with the chorale in skeletal form, played pizzicato on the strings. After its reappearance in the repeated exposition, it immediately follows the major-minor motive twice in the pastoral interlude in the development section (bars 203–14) and on its own at the end of the closing section in E flat major (bars 239–42). The first four notes are used extensively in the rest of the development, while in the recapitulation the chorale appears mysteriously at double speed. In the Andante moderato the very brief return of the chorale from the first movement at bar 165 (*Immer mit bewegter Empfindung*) is surely poignantly significant. If the Andante were placed after the scherzo the significance of this reminiscence of the chorale would undoubtedly be lost. The chorale does not appear in the scherzo, but in the finale there are numerous chorales and some thematic material that has a clear connection with the chorale originating in the first movement. There is no obvious quotation of the four-note figure of the earlier chorale, but there is a significant quotation which has not been

¹⁰ Norman Del Mar: *Gustav Mahler's Sixth Symphony a study* (London: Eulenburg, 1980), 16.

¹¹ David Matthews: 'The Sixth Symphony', *The Mahler Companion*, ed Mitchell and Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 367; Hans-Peter Jürg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (Munich: Katznbichler, 1986), 52.

mentioned by other commentators: at bars 49–64 a version of the chorale from the fifth movement of Mahler's Third Symphony is played, *Schwer. Marcato* (ungefähr *l'istesso tempo*). Is there any hidden meaning here?

Another element of musical imagery that Mahler used in the Sixth Symphony has received considerable comment: the use of cowbells. This has been justifiably related to the environment in which the work was composed, the countryside around the composer's summer residence near Maiernigg on the Wörthersee in Southern Austria. Their use in this symphony relates to the calm sections of the work. The passage in the development of the first movement (*Allmählich etwas gehaltener*, bars 196 ff) suddenly occurs, almost as if we emerged into a clearing (Adorno's expression is 'suspension'). The cowbells are meant to sound erratic,¹² both high and low, sometimes close, sometimes far away. Mahler makes his intentions explicit: 'Die Herdenglocken müssen sehr diskret behandelt werden – in realistischer Nachahmung von bald vereinigt, bald vereinzelt aus der Ferne herüberklingenden (höheren und tieferen) Glöckchen eine weidenen Herde'¹³ Despite all this obvious 'picture-painting', the composer warns against reading too much into the passage: 'Es wird jedoch ausdrücklich bemerkt, dass diese technische Bemerkung keine programmatische Ausdeutung zulässt.'¹⁴ The *Andante moderato*, with its invocation of a pastoral setting, is, not surprisingly, the next movement which includes the cowbells, while the *Scherzo* does not use them at all. In the finale, however, Mahler again suspends his main *Allegro* tempo, not only for the reappearance of the introductory passage but for a few bars beyond while the cowbells make their appearance as a distant memory of the slow movement, before the main *allegro* tempo is restored (bars 229–59). Significantly the key is now D minor and not E flat major. The final appearance of the cowbells is surely the most poignant of all (bars 550–74). They emerge in a fragmentary texture after the introductory slow section together with the fate motive (major-minor chords, march rhythm) that introduces the recapitulation. The main *allegro* tries to start in fragmentary fashion but is interrupted by the mysterious chorale and the cowbells in a recollection of the pastoral section of the first movement and its full blossoming in the *Andante*. The key is again no longer the optimistic E flat major but the sinister C minor. This, despite the composer's warning against programmatic interpretations, must surely indicate the last fleeting memory of the idyll that might have been, before the final catastrophe descends.

Related to this is the particular importance of the key of E flat major and the way that the composer used it in this symphony. The Second Symphony, for example, begins in an unambiguous C minor but reaches E flat major in the finale to mirror the idea of resurrection. E flat major is the key of his most unashamedly optimistic work, the Eighth Symphony, which exults and reaches a form of redemption in the closing scene of Goethe's *Faust Part II*. In the Sixth Symphony, this is the key of the pastoral

¹² While rehearsing the percussion players of the BBC Symphony Orchestra at the Edinburgh Festival 2 September 1963, Norman Del Mar was having problems with the cowbell player who was playing in time with the orchestra and not rhythmically independently (personal observation).

¹³ Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 6 in vier Sätzen für großes Orchester* (Lindau-Bodensee: Kahnt, 1963), 35.

¹⁴ *Ibid.* 35.

episode in the first movement, and the key of the whole of the Andante moderato slow movement. It is perhaps of some importance to the impact of this movement that it ends with a sustained and unwavering chord of E flat major. However, in the two passages in the finale in which he also uses the cowbells, the keys are D minor and C minor, a significant change from the key in which the cowbells have previously appeared. The question arises as to why Mahler did this.

The Scherzo in Mahler's Sixth Symphony presents a particular problem. While it stands as an independent movement, it appears to parody the key structure of the first movement.¹⁵ This can be seen to relate to the first and second main themes of the first movement, which in the exposition are in A minor and F major and in the recapitulation in A minor and D major. This appears to be a somewhat simplistic view of the music. Four main points should be noted. The development of the first movement includes, as we have seen, a substantial section in the remote key of E flat major which has no place in the scherzo; the recapitulation starts, not very securely admittedly, in A major; the second theme in the recapitulation is deliberately abbreviated substantially in its appearance in D major; the second theme reaches its real climax in the coda where it is emphatically in A major. The A minor of the final appearance of the Scherzo differs fundamentally, of course, from the A major here. The character of the scherzo parodies the march-like first theme of the first movement, the three in a bar and the many offbeat accents, as well as the vivid and biting orchestration, emphasising this point. The trio, marked *Altväterisch*, is deliberately laboured and irregularly barred. It was said to represent children at play by Mahler to his wife.¹⁶ Thus this shows a completely different character from that in the 'Alma' theme of the first movement. The way that the movement progresses is particularly relevant. The main scherzo section is progressively reduced in length at each appearance,¹⁷ each time breaking off with the appearance of the A major-minor chord. The complete collapse at the end of the movement (from bar 409 onwards) into a series of fragments and whimpers is so evocative that one can hardly take it at face value. The question that can then be asked: what is the position of this parody in the symphony itself? Does it follow the first movement as a distorted mirror or should it set in motion a pessimistic viewpoint after the idyll of the slow movement?

The finale, despite its structural complexity, does not present the same difficulties. Some of the imagery found in this movement has already been discussed, the appearances of the major-minor chords, the minor keys of the cowbell passages, the mysterious chorale from the Third Symphony (related to the words *Es sungen drei Engel*). The most talked about aspect is the use of the hammer blows. The two that remain in the Internationale-Gustav-Mahler Gesellschaft score (bars 336 and 479) certainly appear to cause a great deal of excitement in the music. The third one at bar 783 was removed by Mahler after the first performance, although in this position,

¹⁵ The keys of the first four sections, A minor, F major, A minor, D major, relate to the keys of the first movement's exposition's first theme and second main theme, and the first and second theme in the recapitulation, respectively.

¹⁶ Alma Mahler: *Gustav Mahler: memories and letters* (London: John Murray, 3rd edition, 1973), 70.

¹⁷ Niall O'Loughlin: 'The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies', *Muzikološki zbornik* 35 (1999), 136–37.

when it would be played simultaneously with the beginning of the major-minor chords and the fate rhythm, it has a special significance. As a preface to the doom-laden coda, its meaning is unmistakable. The minor key chord in the final bars makes a most obvious contrast to the major key chord that ended the Andante moderato.

Biographical Musicology

We can now turn to thirds of the connected musicologies, biographical. Mahler composed the middle movements of the Sixth Symphony at his country retreat at Maiernigg on the Wörthersee in the summer of 1903. It seems that he also sketched some of the first movement during the same period. The opening movement and the finale were composed in draft form the following summer. The autograph score was ready in May 1905 for the copyist, with the Scherzo placed before the Andante. The score was published in this form some three months before the premiere in Essen in May 1906. However, in the final rehearsals in Essen, Mahler reversed the order of the middle movements for the first performance. He immediately issued instructions for a correction slip to be inserted into the remaining unsold copies of the published scores and prepared a new edition to take account of the movement order and the revised orchestration. All the performances in Mahler's lifetime, whether conducted by him or not, adhered to this order. Mahler had discussed the symphony in 1907 with his friend the Dutch conductor, Willem Mengelberg, who performed the Sixth Symphony in 1916 with the Andante-Scherzo order. For reasons that may be connected with the existence of copies of the uncorrected first edition study score of the symphony, in 1919 Mengelberg wanted to check that Andante-Scherzo was really the correct order.¹⁸ He contacted the composer's widow who sent a famous telegram on 1 October 1919 saying 'Erst Scherzo dann Andante herzlichst Alma'.¹⁹ We do not know whether this represents the composer's last thoughts on the issue, which is possible but otherwise totally unsubstantiated, or whether this represented her own opinion as to how the music should be performed, which is possible in view of the conflict with her husband's apparently firm position as established by the performances and publication. It, of course, contradicts her statement *Gustav Mahler: memories and letters* that the Scherzo was the third movement.²⁰ On the strength of this telegram, Mengelberg marked his score 'Nach Mahlers Angabe II erst Scherzo dann III Andante'²¹ and performed it accordingly in 1920. Virtually all performances from then on, however, followed the revised published order of movements (Andante-Scherzo), in public performances and recordings until the late 1950s when Erwin Ratz cast some doubt on the authenticity of this order.

¹⁸ Jerry Bruck: *Undoing a «Tragic» Mistake: Determining the inner-movement order of Mahler's Sixth Symphony*, (New York: Kaplan Foundation, 2002). I am very grateful to Mr Bruck for allowing me to read his paper in advance of publication.

¹⁹ Henry-Louis de La Grange: *Gustav Mahler, Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 815.

²⁰ Alma Mahler: *Gustav Mahler: memories and letters* (London: John Murray, 3rd edition, 1973), 70.

²¹ de La Grange: *Ibid.*, 815.

Order of the Middle Movements

Ratz put his ideas into concrete form with his edition of the work for the Internationale Gustav-Mahler-Gesellschaft Critical Edition of 1963, placing the Scherzo before the Andante.²² Because of the authority that this edition established, it has become normal for the work to be performed with the Scherzo before the Andante, even if some conductors dissented from this view.²³ In his *Revisionsbericht* to the score, Ratz offers the following provocative remark: 'Eine weitere Änderung gegenüber der leider bisher geübten Praxis betrifft die Reihenfolge der Sätze.'²⁴ In other words he is casting doubts on the order that Mahler *always* chose for his performances, *emphatically* authorised for his printed scores and *never* changed in his lifetime. By way of evidence he makes an unsubstantiated supposition: 'Mahler aber erkannte sehr bald, daß damit die dem Werk zugrunde liegende idee zerstört was und stellte die ursprüngliche Reihenfolge (1. Satz, Scherzo, Andante, Finale) wieder her.'²⁵ In effect Ratz knew better than Mahler did about how he wanted his music to be played.

This position was emphatically supported by Theodor W. Adorno, who made the following statement: 'The conductor's productive irritability may have been irked by some ossifying details in the Sixth, above all the Scherzo; he was never entirely satisfied with the published version and revised the instrumentation extensively; his last arrangement of the movements, with the E-flat major Andante before the Finale, should be respected, if only for the modulation scheme; E-flat major is the relative of C minor, with which the Finale begins, only to decide, after long preparation, on A minor as its principal key.'²⁶ This is riddled with mistakes and unfounded suppositions. The remark about the conductor has no basis in fact and Mahler's lack of satisfaction with the published version was with the orchestration, as was normal with Mahler, not with the order of movements. Adorno assumes that the Scherzo-Andante order was his last arrangement of the movements when it was not, as Mahler adhered to the Andante-Scherzo order in his Vienna performance and never gave instructions to anyone to change this. The statement about key relationships involving major keys and relative minors has more to do with Beethoven than Mahler. The latter found much greater interest in mediant relationships and major-minor relationships involving the same tonic. Finally the statement about long preparation for A minor is confusing – Mahler arrives at A minor after only nine bars and then moves to C minor for a long section before the main Allegro in A minor.

Further support for this position is provided by Peter Andraschke in his article on the finale of the Sixth Symphony, in which he does attempt to tackle the problem with some rigour. In the part of his article entitled 'Exkurs III: Die Retuschen Mahlers an seiner 6. Symphonie',²⁷ Andraschke relates the remarks by Klaus Pringsheim about

²² Gustav Mahler: *Symphonie Nr. 6 in vier Sätzen für großes Orchester* (Lindau-Bodensee: Kahnt, 1963).

²³ Norman Del Mar and John Barbiroli and more recently Simon Rattle, Glenn Cortese, Leonard Slatkin and James Judd.

²⁴ Mahler: loc. cit.: *Revisionsbericht*.

²⁵ Ibid. *Revisionsbericht*.

²⁶ Theodor W. Adorno: *Gustav Mahler* (Chicago: Chicago UP, 1992), 85.

²⁷ Peter Andraschke: 'Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie', in *Gustav Mahler*, ed. H. Danuser (Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1992), 234–37.

Mahler's uncertainty at the rehearsals for the premiere as some evidence for the uncertainty. He points to the *Dirigierpartitur* of the Zweiter Fassung having tempo markings which contradicted the movements in the score. This score seems to be the one which Mahler used to conduct the first performance and is not the score that Andraschke identifies. His musical arguments to using Ratz's order are four in number:

1. Ending the first movement in A major and starting the Scherzo in A minor would mirror the way the motto moves from major to minor.
2. As the pastoral episode in the first movement relates to the Andante, the Andante should lie in the middle of the work, i.e. as the third movement
3. The E flat of the Andante relates better to the C minor at the beginning of the Finale.
4. The contrast between the movements is better effected by the Scherzo-Andante order.

The first argument is ingenious but difficult to support. The major-minor change in the symphony is effected by sustained chords with a lowered third. The first movement ends with a short quaver and the Scherzo starts with low As from timpani and string basses without a sustained A minor chord. The arguments of the second and fourth are highly subjective and hardly convincing. The third was the point that Adorno made. The appearance of C and A at the end of the Scherzo effectively links this with the finale's two opening keys of C minor and A minor. The relationship between E flat major and C minor was not a normal part of Mahler's key relationships.

Kark Heinz Füssl repeated a number of similar points, but there enters into his discussion a new layer of alleged uncertainty. Of the middle movements' order, he says: 'It remains something of a mystery why their reversal took place several times; it is as if Mahler... could not make up his mind which ordering would give the better, more effective rendering of the work.'²⁸ Did the reversal take place several times? The evidence suggests that it was once only. He makes the point: 'The Scherzo continues in the spirit of the first movement but does not act simply as a variation of it.'²⁹ In actual fact the first movement moves in exactly the opposite direction to the Scherzo. The former goes from a rather grim march to end in an exuberant A major, while the Scherzo stays firmly in the minor, gradually contracting and ending each of three times with the fate motive. Its final collapse into whimpering fragments prepares us perfectly for the heroic struggle and ultimate failure in the finale. Henry-Louis de La Grange follows Füssl in broad outline, being convinced that Mahler was persuaded, by implication against his better judgement, by those around him to change the order at the time of the first performance.³⁰ This last is a highly subjective view which appears to derive from Mahler's highly emotional state at the time of the final rehearsals in Essen.³¹ There is no doubt at all that Mahler was distraught at the time of the first performance and that

²⁸ Karl Heinz Füssl: 'On the Order of the Middle Movements in Mahler's Sixth', *News About Mahler Research* (Vienna: International Gustav Mahler Society, March 1992), 5.

²⁹ Ibid. 6.

³⁰ Henry Louis de La Grange: *Gustav Mahler, Vienna Triumph and Disillusion* (1904–1907), vol 3 (2000), 815–16.

³¹ Alma Mahler: *Gustav Mahler: memories and letters* (London: John Murray, 3rd edition, 1973), 99–100; Henry Louis de La Grange: *Gustav Mahler vol 3* (2000), 410–12.

he was unhappy with some matters, but to infer that he was ready to respond to pressure is unjustified. David Matthews believes that the A minor movements create a more powerful effect if they are played directly after one another.³²

If this were simply an instant reaction to the situation, why did Mahler then instruct his publisher to change the order permanently, a complicated and costly operation? Why too did he continue to perform the work in Munich and Vienna, and allow it to be performed in Berlin, with the same order of movements? Surely we must look to the cumulative performing experience of the rehearsals in Essen in the days preceding the first performance to determine why the change was made. It must have been the experience of how the work really sounded that may well have convinced Mahler that he had finally chosen the better order for the middle movements. At this stage we must also now begin to question the propriety of these various musicians in presuming to correct a composer's clearly defined intentions, as shown in both performances and publications. A large number of people, following Ratz, presume to know the composer's intentions better than he did.

The opposite case has been taken by Deryck Cooke,³³ Norman Del Mar,³⁴ Christopher Hailey³⁵ and Jerry Bruck,³⁶ as well as by conductors. Eduard Flipse, Dmitri Mitropoulos, Charles Adler, William Steinberg, Sir John Barbirolli and Norman Del Mar who always performed the work in the published order.³⁷ Simon Rattle continues to do so. Of course, only Barbirolli and Del Mar knew of the new Ratz edition, which has been the standard one available to Rattle. In his book on the Sixth Symphony Del Mar went out of his way to state his view that the correct order of movements was that found in the revised Kahnt edition of 1906. His justification for this view still carries weight today 'For Mahler's reaction, even during rehearsals, had been to realise that the Scherzo was too similar in style and dynamism to follow directly upon the enormously strenuous twenty-two-minute opening movement. Equally, for the Andante to precede the long slow introduction that opens the monumental Finale was not really satisfactory, whereas by reversing the order the necessary contrast and relief on both counts was solved at a single stroke.'³⁸ It would seem likely that his experience of conducting the work on a number of occasions was similar to that of Mahler. David Matthews challenged this view, thinking that it removed the prophetic power of the work,³⁹ although as he admits, it is only speculation. My view is that it does quite the opposite.

³² David Matthews: 'The Sixth Symphony', *The Mahler Companion*, ed Mitchell and Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 366–375.

³³ Deryck Cooke: *Gustav Mahler, an introduction to his music* (London: Faber, 1980), 87.

³⁴ Norman Del Mar: *Gustav Mahler's Sixth Symphony a study* (London: Eulenburg, 1980), 89–92.

³⁵ Christopher Hailey: 'Structure and Tonal Plan in Mahler's Sixth Symphony', *Gustav Mahler*, ed. H Danuser (Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1992), 253–75.

³⁶ Jerry Bruck: *Undoing a «Tragic» Mistake: Determining the inner-movement order of Mahler's Sixth Symphony*, (New York: Kaplan Foundation, 2002).

³⁷ It seems that Mitropoulos did in fact follow Ratz's suggestion in his performance in the late 1950s and played the Scherzo before the Andante at that time.

³⁸ Norman Del Mar: *Ibid.*, 90.

³⁹ David Matthews: 'The Sixth Symphony', *The Mahler Companion*, ed Mitchell and Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 372–74.

Christopher Hailey charts a very convincing large-scale tonal scheme that makes a great deal of sense of the order that Mahler always used for his performances. He connects, *inter alia*, the idyllic E flat major episode in the development of the first movement with the key of the Andante, and catalogues numerous motivic connections between the two movements.⁴⁰ The implication is that the two belong together. Hailey interestingly relates and interprets the motivic connections between Andante and Scherzo in two ways⁴¹ depending on which order is chosen, even if he gravitates strongly towards placing the Andante first. He pertinently comments: 'Anything following the first movement will take on the quality of an intermezzo,'⁴² a view which is not completely consistent with the ideas put forward in this paper. The motivic and tonal relationships between Scherzo and Finale are even more important.⁴³ Despite putting a very strong case Hailey maintains an open mind: 'While I would argue on esthetic grounds for an Andante-Scherzo ordering, it is not a question that can be resolved with complete satisfaction'.⁴⁴ Christopher Hailey's tonal evidence substantially undermined the stand taken in the complete edition and put considerable doubt on the rather glibly accepted orthodoxy of Erwin Ratz and Adorno.

The problem then can be summed up as follows: on the one hand, the Andante-Scherzo order was maintained by Mahler in all performances he conducted to the end of his life and in all the publications after the first; on the other hand, the Scherzo-Andante order has been championed in retrospect by others who seem to know Mahler's mind better than he did. In other words, there is strong circumstantial evidence to support the former: to parody Alma Mahler's words 'Erst Andante dann Scherzo'. The case for the other point of view rests by and large on subjective ideas and hypothetical suggestions.

The Musicology of Narrative

Much has been written on the subject of musical narrative in recent years. In Mahler's case the writings of Adorno have usually formed the basis of discussions about his music. 'It is not that music wants to narrate, but that the composer wants to make music in the way that others narrate',⁴⁵ He continues: 'The movement of the musical concepts begins... with the facts of experience, transmitting them in the unity of their succession and finally striking from the whole the spark that leaps beyond the facts.'⁴⁶ 'Mahler works decisively toward the abolition of tradition.' 'However, he does not construct new forms, but sets neglected, despised, rejected ones in motion.'⁴⁷

⁴⁰ Christopher Hailey: *Ibid.*, 265–66. Some of these connections are given by Robert Samuels: *Mahler's Sixth Symphony* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 26.

⁴¹ Hailey: *Ibid.*, 266.

⁴² *Ibid.*, 267.

⁴³ *Ibid.*, 267–68.

⁴⁴ *Ibid.*, 268.

⁴⁵ Theodor W. Adorno: *Gustav Mahler* (Chicago: Chicago UP, 1992), 62.

⁴⁶ *Ibid.*, 62.

⁴⁷ *Ibid.*, 62.

This in many ways sums up the problem of musical narrative in Mahler's Sixth Symphony. On the one hand, the work is considered the most 'classical' of the symphonies; it begins and ends in the same key and it is nominally structured in the traditional four movements. The first three of these are considered 'regular' in their forms and proportions and the finale, despite its length and complexity, can be related to the traditional sonata structure. Appearances are, however, deceptive, because on the other hand, there is without doubt a personal involvement in the music that has a strong bearing on certain details. The work is in some sense abstract in content, but it has a powerful emotional tone that constantly suggests an extra-musical meaning. The movements are filled with a great number of examples of musical imagery which add a new layer of interpretation to the progress of the work and at the very least undermine its sometimes supposed status as a 'pure' symphony. One wonders whether Mahler's emphatic denial of any programmatic interpretation is to be taken seriously.⁴⁸ It is more likely that he did not want some kind of simplistic programme being affixed to the work, thus reducing the music to mere picture painting. This desire by critics and audiences to have a programme to use to follow the work was a problem that dogged him for most of his composing career, not least in America in his last years. The truth probably lies somewhere in between musical narrative and programme music, but we must ensure that neither interpretation detracts from the music itself.

To investigate the narrative of the middle-period symphonies it is helpful first to consider the earlier Fifth Symphony, about whose order of movements there is no controversy. It is generally agreed that in some way the work moves from darkness to light. Part 1 (the first two movements) comprises a grim funeral march interleaved with fast, violent and explosive sections in an interconnected series of recurring minor-key sections, which reach their climax in the D major chorale near the end of the second movement that momentarily expresses some kind of triumph.⁴⁹ At this point the D major tonality is not sustained and the music collapses back into A minor in some kind of 'failure'. The Scherzo of Part 2 reintroduces D major in an exuberant dance-related context. Part 3 (*Adagietto* and Rondo-Finale), almost exclusively in major keys, presents another interlinked series of three 'rondo' materials: the middle section of the *Adagietto* and its related *grazioso* of the finale; the finale's main rondo theme itself; and the five fugal episodes.⁵⁰ As in part one the music reaches a climax in the appearance of the D major brass chorale. In contrast to the collapse in part one, the music remains firmly anchored in D major right up to its triumphant conclusion. The narrative relates to the significance of major and minor keys, and the opposition of the march to the dance. The work in broad terms tries to achieve some kind of 'victory'. In the first instance, through the funeral march and the wild episodes, it is unsuccessful. After the invigorating experience of the scherzo, the following *Ada-*

⁴⁸ Hans-Peter Jürg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (Munich: Katzbichler, 1986), 13.

⁴⁹ Niall O'Loughlin: 'The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies', *Muzikološki zbornik* 35 (1999), 143.

⁵⁰ Niall O'Loughlin: 'The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies', *Muzikološki zbornik* 35 (1999), 143–44.

gietto and Rondo-Finale lead the music to a second attempt, now successful, to reach a sustainable D major climax.

The process or narrative of the Sixth Symphony works the other way round. The first part can be seen to be positive, despite the appearance of disruptive or negative elements; the second part can be seen to be parodistic, negative, cynical and despairing. Despite positive and defiant elements, especially in the finale, it ends ultimately in some kind of 'disaster'. Of course, this scenario begs two questions. It assumes that the Andante precedes the Scherzo, and that the work divides into two parts, each of which consists of two movements. Mahler never explicitly divided the work into two parts, but nevertheless many commentators have preferred to think of it in two parts with the first three movements balancing the third. If one considers the actual durations of the movements, this would mean that part 1 would be nearly twice as long as part 2, a fact that would counter the idea of balance. More plausible and of balanced duration is the suggestion that it is in three parts, the first movement, the two middle movements, and the finale, even if no rationale is given for this division. The third choice of two parts, each of two movements has not been seriously considered, but to take part 1 as Allegro energico and Andante, and part 2 as Scherzo and Finale does produce two approximately equal durations.

To determine why the Andante-Scherzo order is so compelling on a narrative level, we must look at the detailed operations of each of the movements and seek to explain why Mahler finally settled on a specific order. This is done simply to explain the rationale behind Mahler's choice and give some idea why he dispensed with the Scherzo-Andante order in his performances and in all but the very first printing of the first edition of the printed material.

A good place to start the investigation is with the element in the musical narrative for which we have firm evidence. The second main theme of the first movement was said by the composer's wife, Alma, to represent her in music. Its expansive arching melodies and yearning character and above its emphatic major key make this one of the most positive elements in the movement. Inevitably this is seen to contrast with the determined minor-key march-like opening music of this movement. It is not difficult to relate this to the composer himself. Norman Del Mar had no doubts about its significance, 'And it required no great stretch of imagination to see the stormy but heroic material of the primary subject matter as a self-character-study'.⁵¹ Interestingly the themes are related by common rhythms and melodic shapes.⁵² Separating these two elements in a relatively traditional sonata structure are the fate motifs, the rhythmic marching pattern and the major chord fading to a minor chord, followed by an ethereal chorale. It is no surprise that after the heavy impact of the fate motifs that the previously defiant 'Gustav' music appears together with this chorale but toned down to a gentle, skeletal pizzicato form, as an accompaniment. The 'Alma' theme then appears with incredible energy almost immediately.

⁵¹ Norman Del Mar: *Gustav Mahler's Sixth Symphony a study* (London: Eulenburg, 1980), 16.

⁵² This is noted clearly by Andraschke, op. cit., Notenbeispiel 3, 222 and by David Matthews in *The Mahler Companion*, ed Mitchell and Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 367.

After the exposition is repeated, as Mahler instructed, the development produces some interesting juxtapositions. The rhythmic fate motif underpins the march-theme, almost as if it is transformed into something positive. The Alma theme is infiltrated into the textures until Mahler reaches the moment when time stands still (*Allmählich etwas gehaltener*) in the 'pastoral' episode. The major-minor fate motif and the ethereal chorale compete for our attention with intermittent cowbells and a new derivative of the Alma theme. Its ultimate destination is very significantly a firm and calm E flat major. Suddenly the vision is over with the tonality wrenched to B major with E flat becoming D sharp and the tempo restored to that of the opening and the character *sehr energisch*.

The music then strives for the moment of recapitulation, which significantly is momentarily in A major, but this reverts to A minor four bars later. The fate motifs are still present but the chorale is now doubled in speed. The Alma theme is gently introduced, unlike its explosive and dramatic interruption of the chorale in the exposition, but is very brief. The coda then passes through a wide range of key-centres (D major, E minor, E flat minor, C major, A major) with the Alma theme and its derivatives finally exulting in almost every possible way. Norman Del Mar's description exactly reflects the tone: 'Love has triumphed and from here to the end, all is jubilation'.⁵³

It is not difficult to connect the Alma theme with that of the opening of the Andante moderato, the stepwise rising quavers, the melodic arch shape and the major key. It follows the first movement very naturally. This idyllic movement, following the major-key striving at the end of the first movement, mainly avoids minor keys, and banishes the fate motives and the defiant marching rhythms of the Allegro energico. Its constant return to the E flat major theme in a wonderfully varied number of guises must surely reflect in some oblique way the firm and stable tranquillity that Mahler was achieving in his family life (see Alma's memoirs). The very brief return of the chorale from the first movement at bar 165 (*Immer mit bewegter Empfindung*) is surely poignantly significant. What must decisively confirm the interpretation is that the E flat chord held in the horns at the end of the movement maintains its major tonality right to the last crotchet, without fading into the minor key.

The objections to the E flat major of the Andante following the A major of the first movement are surely irrelevant. There is no reason to worry about the change from A major to E flat major, because Mahler specified a pause between the movements. His instruction that the movements were not to be played attacca is clear: 'Nach jedem Satz findet eine kurze Pause statt'.⁵⁴ With a pause of only a few seconds there is no problem for the listener to adjust to the new key. The E that sounds in the chord of A major at the end of the first movement is simply lowered by a semitone to the Eb that begins the Andante. We need only remind ourselves of the extreme key shifts that Mahler used in the first movement, e.g. A minor to F major from the chorale to the second main theme and from E flat major to B major to close the pastoral episode in the development. As mentioned earlier, Andraschke's suggestion that the change

⁵³ Norman Del Mar: *Gustav Mahler's Sixth Symphony a study* (London: Eulenburg, 1980), 41.

⁵⁴ Hans-Peter Jürg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (Munich: Katzschler, 1986), 33.

from the A major at the end of the first movement to the A minor of the Scherzo (if placed second) reflects the symphony's motto (A major-A minor) is ingenious,⁵⁵ but would not be heard by the listener as a sustained chord that is transformed from major to minor.

Mahler was well aware from performances that he conducted of the parody that Berlioz employed in the last movement of his *Symphonie fantastique*, and, although he appeared never to have conducted it, he may well also have been familiar with Liszt's Faust Symphony with its third-movement parody of the first movement. It may be that this was carried over into Mahler's Sixth Symphony. Whatever the case the idea that the Scherzo is a parody of the first movement is undoubtedly true. The four-square themes of the first movement are changed and distorted to fit a sinister three-in-a-bar, with occasional extra beats, or, in the case of the Trio, some considerable irregularities in the metrical pattern. To make this happen before the appearance of the Andante moderato is undoubtedly to destroy the idyllic atmosphere anticipated by the positive and exultant coda of the first movement. To suggest that the audience's memory of the first movement would be lost during the serene moments of the Andante is to insult their intelligence. To put the Scherzo first and thus align it directly with the first movement, as David Matthews suggests,⁵⁶ does reinforce the message of the scherzo, but to what purpose? Is there any point in parodying the first movement at this stage, before the pastoral scene anticipated in the E flat major episode of the first movement is reached? In Liszt's Faust Symphony there is no problem relating the parody third movement to the first, despite the intervening slow movement. It is more than likely that Mahler found this too in his rehearsals. Not quite in the manner of the Fifth Symphony, but in something of the same spirit, Mahler was looking prophetically, in the Scherzo and finale, at what *might* happen, having just explored in the first movement and the Andante what he *hoped* would be the case. All the positive elements of the Allegro energico and Andante moderato were perhaps an illusion. While the Fifth Symphony made one unsuccessful attempt to maintain D major, it succeeded the second time. In the Sixth Symphony (in Mahler's own performances), the first attempt to banish A minor (the 'danger' key of the Fifth Symphony) and hold on to A major and E flat major appeared to be successful. However, if he then ran through the materials of the first movement in a pessimistic way, A minor would have gained a firm hold. Despite the heroic efforts of the music of the finale, the alternative ending is bleak and unavoidable. In contrast with the sustained E flat major chord that concludes the Andante, the finale ends with the simultaneous rhythmic motto and an unambiguous A *minor* chord, without the linked A major chord.

Mahler's view would thus have been that the Allegro energico and Andante moderato represented his optimistic view of (his) life, while the Scherzo and finale the pessimistic (and ultimately realised) view of the course of the rest of his life. Is it no wonder then that, having chosen to perform the work with this order of movements,

⁵⁵ Peter Andraschke: 'Struktur und Gehalt im ersten Satz von Gustav Mahlers Sechster Symphonie', in *Gustav Mahler* (ed. H. Danuser) (Darmstadt: Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1992), 234–37.

⁵⁶ Matthews: op. cit. 373–74.

he was so emotionally shaken by the work? It remained for him somehow to exorcise this dread premonition in the next two symphonies. The Seventh Symphony attempted to use similar materials to create a new and much more optimistic intimate and personal interpretation on life, a view that I suggested recently⁵⁷ and explored more extensively.⁵⁸ The optimistic view presented in the Eighth Symphony is one that is less personal, and more universal, and shows that Mahler had succeeded in overcoming the inner personal concerns that he had and clearly had come to terms with his premature demise.

The narrative idea can be seen very clearly in the Fifth Symphony. We can take part one (movements 1 and 2) as an interconnected series of recurring minor-key sections, much of march-like character, which reach their climax at the D major chorale near the end of the second movement. It is the rondo-like elements that build up the tension and expectation. The music collapses into A minor in some kind of 'failure'. Part two (the scherzo) reintroduces D major now in an exuberant dance-related context. Part three (*Adagietto* and Rondo-Finale), almost exclusively in major keys, presents another interlinked series of three 'rondo' materials: the middle section of the *Adagietto* and its related *grazioso* of the finale; the finale's main rondo theme itself; and the five fugal episodes. As in part one the music reaches a climax in the appearance of the same D major brass chorale. In contrast to the collapse in part one, the music remains firmly anchored in D major right up to its triumphant conclusion. The narrative relates to the significance of major and minor keys, and the opposition of the march to the dance.

In the Sixth Symphony the process is reversed, but in order to see the full significance of this, however, one must use the order of the middle movements which Mahler used at the first performance and for the revised publication. In this format the first two movements contain the triumphant climaxes, the third and fourth movements the collapses. The conflict between the A minor march material of the first movement (perhaps the 'Gustav' music) and the 'Alma' theme results in a triumph for the latter. The three appearances of the chorale in the first movement separated the two predominant themes. The return of the chorale at the climax of the almost totally major music of the *Andante* has some hidden significance. There are further links between the movements in that the 'pastoral' episode's main key (E flat major) foreshadows that of the *Andante moderato*.

The scherzo and finale now turn the triumphs on their head. The scherzo parodies the first movement, tonally, rhythmically and thematically. Its three-in-a-bar music sardonically mocks the march material, while the keys of the two trio sections (F and D major) mirror in parodistic fashion the predominant keys of the positive 'Alma' music. The main scherzo section is progressively contracted at each appearance with a devastating collapse at the third time. As noted above, the collapse ends by emphasising the two notes A and C, significantly the key-notes of the two minor-key tonali-

⁵⁷ Niall O'Loughlin: 'The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies' *Muzikološki zbornik* 35 (1999), 144–45.

⁵⁸ Niall O'Loughlin: 'The Hidden Programme of Mahler's Seventh Symphony', (Keele: ESCOM, 2000); *Muzikološki zbornik* 36 (2000), 73–82.

ties that dominate the early part of the finale which results in the biggest collapse in all of Mahler's music.

Conclusion

Mahler's symphonies are complex and often contradictory. Using the first musicology, it is possible to investigate and analyse the music in a traditional way in much the same manner as one would study a symphony by Beethoven. This has been done with great skill by such musicologists as Erwin Ratz. With the second musicology, however, one can observe so many different images suggesting some extra-musical meaning that it is impossible to ignore their significance. By co-ordinating these there is the implication of considerable programmatic evidence. By investigating the work using the biographical musicology, one can determine, among other things, the way Mahler wanted the music to be performed and consequently how the programmatic elements interact and develop. One can use the musicology of narrative to determine how the music progresses from beginning to end and understand in some way the message that Mahler was communicating. The mistake is to think that each of these musicologies is mutually exclusive and of no significance to another. In order to derive the most from a multi-faceted work such as Mahler's Sixth Symphony, it is essential to take account of all these procedures, not singly but fused together as a co-ordinated unit.

UDK 781.6(497.4)

Gregor Pompe

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

Sodobna slovenska kompozicijska praksa in muzikologija

Contemporary Slovene Compositional Practice and Musicology

Ključne besede: metodologija muzikologije, sodobne kompozicijske tehnike, glasbeno mišljenje, postmodernizem

Keywords: methodology of musicology, contemporary compositional techniques, musical thinking, postmodernism

POVZETEK

V članku avtor shematično pregleda stanje v sodobni metodologiji muzikološke stroke in sočasni kompozicijski praksi s posebnim ozirom na slovensko ustvarjalnost. Pri tem se razkrivajo številne duhovnozgodovinske vzporednice: tako sodobno muzikologijo kot kompozicijo je zaznamovalo postmodernistično razsrediščenje, sobivanje povsem dispartnega in pluralizem. V ospredju ni samo ena metodološka paradigma, zato se poudarek iz metode prenaša na preiskovani predmet, hkrati pa je podrt epistemološka hierarhija. Temu ustrezno je kompozicijo zaznamoval dokončni razpad skladateljskega metiera – skladatelj danes ne more več obvladovati celotnega kompozicijskega arzenala, zaradi česar je še bolj pomembna vez med mislijo o glasbi (muzikologija) in glasbenim mišljenjem (kompozicija).

V nadaljevanju avtor analizira skladateljske zapise v koncertnih listih in v njih išče verbalne ostanke glasbenega mišljenja. Pregled takih zapisov razkriva različno stopnjo reflektiranosti skladateljskih misli, ki segajo od prigodniških, tavtoloških zapisov, navajanja okoliščin, ki so pripeljale do ideje za skladbo, poetičnega programa, do analitičnih prerezov skladb in predstavljanja kompozicijske ali strukturalne problematike. Skladatelji, zavezani

SUMMARY

In this article, the author gives a schematic survey of current methodology in musicology and of synchronous compositional practice with special regard to Slovene creativity. In the process, numerous philosophical parallels come to the fore: both contemporary musicology and composition have been marked by postmodernistic defocusing, co-existence of disparities, and pluralism. In the foreground, there is not only one methodological paradigm, so that emphasis is being transferred from methodology to the subject under consideration, while the epistemological hierarchy has been shattered. Correspondingly, in composition, the composer's *métier* has fallen apart, since today no one can master the entire compositional arsenal, so that ties between thinking on music (musicology) and musical thinking (composition) have become ever more important.

Subsequently, the author analyses composers' utterances in concert notes, seeking verbal remnants of their musical thinking. A survey of such records reveals various levels of reflection, ranging from accidental, tautological utterances, explaining the circumstances that brought about the initial idea for a new composition, or its poetic programme, to analytical cross sections of individual works, as well as pre-

modernističnim iskanjem, namenajo več pozornosti misli o glasbi in živijo v ozki zvezi z muzikološkim razgrajevanjem sodobne ustvarjalnosti, manj pa so reflektirana snovanja skladateljev, ki postavljajo svoje delo v zvezo s postmodernizmom. Kvantitativno prevladuje slednja skupina skladateljev, zato je odkrita slaba povezanost med slovensko kompozicijsko prakso in muzikologijo.

sentations of compositional and structural problems. Thus, composers, that follow modernistic trends, pay more attention to thought on music, and live in close touch with musicological deconstruction of contemporary creativeness, whereas the endeavours of those composers who relate their work to postmodernism appear to be less reflected. Quantitatively, the latter group of composers is prevalent, hence the loose connectedness between Slovene compositional practice and musicology.

Naslov članka vključuje kar tri problemska območja: sodobno slovensko kompozicijsko prakso, problematiko sodobne muzikologije in njene metodologije ter povezavo med obema širokima področjema; zanimalo me bo torej, v kakšnem medsebojnem odnosu sta sodobna slovenska glasbena ustvarjalnost in sodobna muzikologija kot znanost o tej ustvarjalnosti – ali vplivata druga na drugo, obstajajo med njima trenja, ali poteka morda njun razvojni tok indiferentno eden mimo drugega. Glede na to, da sta obe glavni problemski sidrišči – kompozicijsko in muzikološko – precej obsežni, bo v mojem prispevku ključen poudarek namenjen prav vprašanju njunega medsebojnega prežemanja oz. neodvisnosti.

Podobno kot za kompozicijska snovanja zadnjih dveh desetletij v Evropi je tudi za slovensko sodobno glasbo značilno postmodernistično slogovno razsrediščenje, katerega ena izmed glavnih značilnosti je sobivanje povsem dispartnega. Pri tem se je treba nujno zavedati, da slovenski glasbeni prostor sodi na geografsko obrobje glasbene Evrope, kar pomeni, da vanj ves čas dotekajo novi tokovi – včasih dokaj promptno, drugič tudi z relativno zamudo –, vendar pa se glavni signali od centra do obrobja pogosto popačijo, zato je za »slovensko resno muziko obdobja, ki se ga je oprijela oznaka postmoderna«¹ potrebno vzpostaviti posebne kriterije: v njej namreč močnejše bivajo lokalni odmevi in osebna predruženja kakor izvirna ideja postmodernizma. Posledica lokalnih specifik sodobnega slovenskega kompozicijskega ustvarjanja se še najbolj kaže v relativni nekonfliktnosti različnih, v času brez vsakršnih orientirjev seveda popolnoma legitimnih avtorskih poetik. Zato je tudi mogoče, da Leon Stefanija² pri pregledovanju kompozicijskih zasnov v slovenski instrumentalni glasbi zadnjih petindvajsetih let uporablja relativno enotno metodološko orodje, ki mu omogoča, da v luči prežemanja »starega« in »novega« oz. »predruženja minulega« kot osrednjo značilnost izpostavlja prav različne oblike »dialoga s preteklostjo«: poleg historičnega in historicističnega še transhistoricističnega, katerega glavne »značilnosti so zvočni vzorci, ki se izmikajo vzporednicam z minulimi ali obstoječimi kompozicijskimi predlogami, čeprav bi jih mogli izslediti v 'estetskem kapitalu' (N. Cook) Nove glasbe.«³ Prav zadnji »tip estetike«, značilen za slovensko glasbeno

¹ Leon Stefanija, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 114.

² Prim.: prav tam in isti, *Umevanje »starega« in »novega« v novejši slovenski glasbi*, diss., Ljubljana 1999.

³ Isti, *Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja*, str. 119.

sodobnost pa prinaša pomembno spoznanje: tudi za izmikanje »staremu«, zvestobi idejama stalne inovacije in napredka je potreben odnos do »starega«, torej poznavanje tradicije in z njo zgodovine. Za sodobno slovensko kompozicijsko prakso so značilne nasprotnosti, »sočasnost različnega«, pluralistične estetike, vendar pa le-te nikoli ne zapadajo ekstremom. Tako skladatelji, ki želijo v kvazipostmodernistični maniri poudarjeno razpirati komunikacijo s čim večjim številom konvencionalno izobraženih poslušalcev, iščejo rešitve v apliciranju in sopostavljanju modelov iz glasbene preteklosti, manj pa nanje vplivajo vzorci iz popularne glasbe ali celo filozofsko-religiozne tendence neevropskih kultur, na drugi strani pa se skladatelji, ki vsaj v svojih estetskih proklamacijah ostajajo zavezani modernistični doktrini, ne navezujejo na najbolj radikalne variante Nove glasbe – avantgardistična razbijanja tradicionalno pojmovanega umetniškega dela in umetniške prakse ali totalno organizirana serialna dela –, temveč sledijo bolj »zmerni« »poljski šoli« (predvsem dvojcu K. Penderecki – W. Lutosławski), v kateri so najbolj odločna modernistična snovanja »samo« odmevala.

Tako kot sodobne kompozicijske prakse pa je razsredičenje zaznamovalo tudi sodobno muzikologijo. V ospredju ni samo ena metodološka šola oz. raziskovalna paradigma, s katere orodjem bi raziskovali vsi muzikologi, zato so vse manj mogoče sprotne primerjave in aksiološke sodbe. Tak »metodološki pluralizem«⁴ ima seveda tako svoje svetle kot tudi nekoliko temnejše plati. Končno je tako mogoče, da izbrani, preiskovani predmet narekuje izbiro metode, s čimer se poudarek iz značilne perspektive izbrane metode prenaša na predmet sam, obenem pa omogoča istočasna izbira najrazličnejših metod tudi osvetlitev istega predmeta iz različnih, včasih tudi diametralno nasprotnih smeri, kar prispeva k plodnemu dopolnjevanju znanja – »ideološke« metodološke vojne in različna dokazovanja o smotrnosti izbranih metod so tako večinoma končane. Bolj problematična pa v takem skupinskem metodološkem »loncu« postaja epistemološka hierarhija. Že tako kompleksna sistematizacija metod, ki je vedno vpeta v širši kontekst⁵ – tega določajo *subjekt*, ki metodo uporablja (tudi: *perspektiva*), *predmetno področje*, ki mu je ta uporaba prirejena in *cilji*, h kateremu je naravnana –, se zaradi »dvosmernosti« metod, ki niso vezane na specifično predmetno področje, še bolj zapleta. Samo za primer: ali se rezultati antropologa, ki raziskuje glasbo, in muzikologa, ki pri svojem preučevanju uporablja antropološko metodo, kaj razlikujejo? Metode, kakršna je tudi antropologija, silijo vede z natančno določenim, največkrat ožjim in omejenim predmetnim področjem, k odpiranju teh meja in neslučenemu širjenju svojega predmeta. Zato je danes praktično nemogoče, da bi imeli pregled nad celotnim znanjem in metodološkim spektrom neke vede, kot posledica take razpršenosti in »razlitja« pa se kaže močno omejena možnost vrednotenja: posameznih raziskav in v primeru naše vede tudi umetniških predmetov.

Iz takega kratkega, shematičnega in zato seveda tudi nepopolnega pregleda sodobne kompozicijske in muzikološke prakse je razvidno, da obe področji človekovega duha vendarle zaznamujejo skupne težnje – tako kompozicija kot tudi muzikologija sta močno zaznamovani z duhom časa. Za naše osrednje vprašanje pa je še

⁴ Prim.: Janko Kos, *Uvod v metodologijo literarne vede, v: Primerjalna književnost* 11 (1988), št. 1, str. 1–18.

⁵ Prim.: prav tam.

pomembneje, ali med kompozicijo in muzikologijo poleg duhovnozgodovinske obstaja še kakšna druga vez. Gre pravzaprav za večno dilemo o razmerju med glasbenim mišljenjem, ki »označuje središče ustvarjanja glasbe, pravo prizorišče nastajanja umetnin, – samo pa ostaja nevidno«⁶ in mislijo o glasbi kot osrednjo muzikološko domeno.

Marija Bergamo je smiselno, s pomočjo kratkega zgodovinskega prereza pokazala, da »[t]ako kot je *glasba* ena nepogrešljivih konstituant človekove biti v vsej zgodovini njenega obstoja, je *misel o glasbi*, ki jo ne le spremlja, temveč pogojuje in opredeljuje – del življenja glasbe skozi stoletja.«⁷ Kljub temu, da se je skozi zgodovino vse bolj trgala enovita popkovina, ki je v svojih začetkih vezala enovitost glasbe in misli o glasbi, pa Bergamova na ozadju Eggebrechtove teze o tem, da glasbo sestavljata »mathesis« in emocija, pri čemer tudi slednje ni mogoče doseči drugače kot s pomočjo racionalnosti, svoj ekspozice zaključuje z mislijo, da se skladatelj in muzikolog »ne v metodi, ne v obvladovanju veščin, ki so potrebne za glasbeno upodabljanje oz. muzikološko interpretacijo, ne razhajata.«⁸ Tak zaključek je seveda mogoče razumeti tudi kot apologijo muzikologovih znanj; muzikolog, raziskovalec skladatelju ni inferiorni oproda, temveč samosvoj »umetnik«, ki se do bistva, iz katerega se je rodila skladateljeva glasba, skuša dokopati v obratni smeri: če skladatelj »potuje« od zamisli, osrednje »glasbene misli« k izdelku, ki se kaže muzikologu v obliki glasbe, muzikolog začenja prav pri glasbi in se skuša dokopati do izvirnega skladateljevega glasbenega mišljenja. Vendar iz tega sledi le to, da morajo biti določena muzikologova znanja nujno identična s skladateljevimi. Ključno vprašanje pa je: ali lahko optiko tudi obrnemo – mora danes skladatelj imeti tudi nekatera muzikološka znanja?

To vprašanje je tesno povezano s slogovnim razsrediščenjem kompozicijskih praks, ta pa, kot smo že spoznali, v svoji posebni lokalni zaznamovanosti določa tudi snovanja slovenskih sodobnih skladateljev. Izguba orientirjev, središčnih navezovalnih točk prinaša dokončno uresničitev sintagme »anything goes«, ki je ne gre razumeti več kot avantgardističnega rušenja tradicionalnega pojma umetniškega dela, temveč kot možnost vsakršnega sopostavljanja oz. koeksistence. Drug poleg drugega ali celo drug v drugem lahko sobivajo najrazličnejši kompozicijski slogi in tehnike, ne da bi bila mogoča njihova sistematična hierarhizacija. To pa hkrati pomeni tudi dokončen razpad skladateljskega metiera, saj ni več popolnoma jasno, katere so tiste veščine in znanja, ki bi jih moral nujno obvladovati prav vsak skladatelj. Skladatelj-umetnik je tako pred podobno težavo kot muzikolog-znanstvenik; skoraj nemogoče se namreč zdi, da bi obvladal ves zgodovinski in aktualni kompozicijski arzenal: od starih veščin (kontrapunkt, harmonija) do serialne tehnike, spektralne analize, postavljanja zapletenih struktur fraktalnih kompozicij, matematičnih algoritmov računalniških kompozicij, tehnologije komponiranja za elektroakustični medij itn. Zato se morajo skladatelji omejiti le na obvladovanje izseka take nepregledljive celote. Ker so osebne preference skladateljev različne, so različni tudi izbrani izseki – z njihovo razno-

⁶ Hans Heinrich Eggebrecht, *Musikalisches Denken*, v: *Archiv für Musikwissenschaft* 32 (1975), št. 3, str. 229.

⁷ Marija Bergamo, *Muzikologija med znanostjo in umetnostjo*, v: *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 8.

⁸ Prav tam, str. 14.

vrstnostjo se končujejo obdobja nadvlade posameznih slogov oz. šol in zmaguje post-modernistična razsredičenost.

Vendar pa taka skladateljska izbira vendarle ne more biti povsem arbitrarna: že sam proces izbire namreč nujno vključuje refleksijo, torej *misel o glasbi*. Katerokoli pot že skladatelj izbere – radikalno inovativno (modernistično, morda celo avantgardistično) ali histori(cisti)čno –, vedno se izkaže kot ključno poznavanje tradicije. Skladatelj ne more prosto pisati v nekem histori(cisti)čnem slogu, če ga ne želi zgolj umetniško neambiciozno kopirati, temveč dejavno soočati ali morda ironično potujevati, ne da bi tak zgodovinski slog tudi dobro poznal, hkrati pa je popolno distanciranje od vseh tradicij in iskanje novih poti nujno povezano s poznavanjem tradicije – nekaj je mogoče presegati le, če dobro poznamo izhodišče. Tako nadaljevanje kot tudi rušenje tradicije sta torej zvezana s poznavanjem tradicije in zakonitostmi njene zgodovinskega spreminjanja: ta znanja pa poseduje muzikologija. Skladatelj, ki glasbo predvsem misli, mora danes tudi misliti o glasbi.

Za razjasnitev problemskega razmerja med sodobno slovensko kompozicijsko prakso in muzikologijo je tako ključno vprašanje, v kolikšni meri tudi slovenski skladatelji mislijo o glasbi, kako reflektirano je njihovo glasbeno mišljenje. Odgovor na tako vprašanje seveda ni enostaven, saj za njegovo razkrivanje nimamo pravih virov – glasbeno mišljenje se »kot proces ne da opisati, v posameznih potezah se ga ne da pojmovno opredeliti in utemeljiti, ne da se ga podvreči izračunu, ni ga mogoče konkretno prijati.«⁹ Sam sem njegove ostanke skušal poiskati v izjavah skladateljev, dokumentiranih v koncertnih listih ob izvedbah njihovih del, pri čemer sem se seveda zavedal, da taki skladateljski zapisi niso vedno tudi veren odraz njihovega glasbenega mišljenja, da so v veliki meri odvisni od verbalnih sposobnosti, da včasih avtorji niti ne želijo razpreti vpogleda v svojo skladateljsko delavnico in da bi jih bilo nujno obravnati vzporedno z analizo teh del. Vseeno pa zapisane misli vsaj v določeni meri zrcalijo način in logiko skladateljskega mišljenja in jih razumem kot bolj ali manj posrečeno verbalno transpozicijo glasbenega mišljenja, njihova kompleksnost in predvsem vsebina pa v omejenem obsegu razkrivata raven glasbene refleksije ali celo njeno odsotnost.

Pregledal sem koncertne liste orkestra Slovenske filharmonije in Simfonikov RTV Slovenija za oranžni, modri in zeleni abonma od sezone 1991/92 do 2001/02 – torej dobro desetletje po slovenski osamosvojitvi, pri čemer se zavedam, da ta politični datum verjetno niti nima pomembnejšega vpliva na snovanja slovenskih skladateljev, predstavlja pa »ugodno« periodizacijsko točko. Na ta način nisem zajel prav vseh slovenskih simfoničnih del, ki so bila krstno izvedena v tem času, temveč le tista, ki so bila izvedena na abonmajskih koncertih in so bila tako predstavljena najširši slovenski glasbeni javnosti, vključitev v sicer tradicionalno zasnovane abonmajске sheme pa naj bi potrjevala njihovo reprezentativnost in kakovost. V tem obdobju sta oba orkestra na svojih abonmajskih koncertih izvedla 59 simfoničnih del, ki so jih sloven-

⁹ H. H. Eggebrecht, nav. delo, str. 229.

ski skladatelji napisali v zadnjem desetletju.¹⁰ Z izjemo štirih skladb so vse ostale izvedbe skladatelji v koncertnem listu pospremili tudi z lastnim komentarjem.

Prerez spremnih besed večinoma razkriva zadrege skladateljev pri ubesedovanju misli o svoji glasbi. Vzrokov za taka jezikovno in tudi muzikološko šibka besedila je verjetno več; nekateri skladatelji očitno niso najbolj vešč verbalnega izražanja (upravičeno lahko dvomimo, da nizek nivo jezikovnega izražanja takoj implicira že tudi nerazvito glasbeno mišljenje), drugi morda namenoma ne želijo razkriti podrobnosti svojega kompozicijskega procesa, tj. glasbenega mišljenja, pri nekaterih pa zakrnelost in redkobesednost verjetno vendarle izdajata tudi nereflektiranost kompozicijskega procesa. Pomenljivo je, da gre v treh od štirih primerov, ko v koncertnem listu ni skladateljeve lastne izjave, za istega skladatelja, kar razodeva njegovo stisko pri pisanju takih besedil ali splošne averzije do »verbaliziranja« glasbe.¹¹ Ostale izjave pa lahko uredimo v šest skupin in jih nekako hierarhično uredimo od muzikološko neustreznih in vsebinsko praznih do strokovno tehtnih in vsebinsko povednih. Najmanjšo stopnjo reflektiranosti glasbenega mišljenja ali nizko željo po ubesedovanju problematike kompozicijskega procesa predstavljajo »prigodniški« zapisi (1) – večinoma zahvale izvajalcem, solistom ali naročnikom,¹² podobni pa so tudi razni »tavitološki« zapisi (2), v katerih skladatelji ponavljajo dejstva, ki so jasna tudi brez njihove razlage (npr. število in imena stavkov).¹³ Po številu prevladujejo navajanja

¹⁰ Od tega jih je na svojih dveh abonmajih (modrem in oranžnem) Slovenska filharmonija izvedla 33, Simfoniki RTV Slovenija pa na zelenem abonmaju 26, kar nakazuje, da je radijski orkester v povprečju izvajal bistveno več novih del slovenskih skladateljev. Podoba po posameznih sezonah pa vseeno kaže precej klavno podobo, saj je bilo največ novih slovenskih simfoničnih del (8) izvedenih v sezonah 1992/93 in 1998/99, najmanj (3) – za slovensko glasbeno kulturno politiko že kar škandalozno malo – v sezonah 1995/96, 1996/97 in 2000/01.

¹¹ Podoben primer predstavlja tudi naslednji zapis: »Komentar? Eh. Glasba prihaja iz popolnoma drugega sveta kot besede (vsaj zase lahko trdim tako). Po razmišljanju [sic!] kaj naj napišem, mi je prišlo v glavo, da ne bom žlobudral o zgradbi, orkestraciji ali karakterju in ne bom filozofiral o kakem smislu ali pa jo analiziral in skušal pojasnjevati, ker je to čisto nepomembno. Človek odprtega srca jo bo sprejel in dojel... Naj povem le to, da ta simfonija prihaja neke druge, iz drugih sfer, zato je tudi z realnimi besedami ne morem opisovati. To je svet, ki je hkrati bolj vesel in pravilčen ter istočasno bolj resničen in žalosten, v njem pa so zajeti praspomin in pračustva. Še to – simfonija je bila napisana kot moje diplomsko delo, še pred odhodom v ZDA. Posvečam pa jo svojim staršem, še posebej očetu, ki me je popeljal v svet čudovite glasbe...« (Rok Golob, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 1. koncert zelenega abonmaja v sezoni 1999/2000*, 24. 9. 1999.)

¹² Prim.: Pavel Šivic, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 1. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 1994/95*, 29. 9. 1994 (»Svoje **Freske za simfonični orkester** sem posvetil Ivu Petriču, umetniškemu vodji Slovenske filharmonije, za opazne zasluge, ki jih ima za slovensko glasbeno kulturo. Pod njegovim umetniškim vodstvom je filharmonični orkester dosegel zavidljivo poustvarjalno raven, v Ljubljano je pripeljal imenitne dirigente in z dopadljivo repertoarno politiko že več let do vrha polni abonentske koncerte.// Svoje tri stavke za simfonični orkester sem naslovil *Freske*, ker v njih nizam glasbene epizode takó, kot slikar nanaša svoje barvne ploskve brez ostrih kontur na belo podlago. *Freske* so nastale letos spomladi.« in Jani Golob, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 6. koncert zelenega abonmaja v sezoni 1994/95*, 7. 4. 1995 (»Variacije za violino, klavir in orkester sem napisal po naročilu Glasbenega programa Radia Slovenije za gostujoča umetnika – violinista Sergeja Krilova in pianistko Stefánio Mormone, ki tudi sicer redno nastopata kot uspešen koncertantski duo.// Komponiranje za ta sijajen duo je bilo zame še poseben izziv in upam, da bo tak izziv tudi za izvajalca.«).

¹³ Prim.: Marjan Gabrijelčič, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 5. koncert zelenega abonmaja v sezoni 1992/93*, 5. 3. 1993 (»Zvočna znamenja za violončelo in orkester so bila nared na začetku leta 1993. Naročilo zanje sem dobil od vodstva RTV Slovenije in zato se zahvaljujem.// Skladba ima tri stavke: Allegro molto attacca, Adagio, Allegro, z vmesnimi spremembami tempov, seveda.// Solistu je namenjena obsežna vloga, zahtevna po izvajalsko tehnični, še posebej pa po glasbeno izrazni plati. Snov in gradnja skladbe dajeta solistu-violončelistu veliko možnosti, prav tako pa tudi simfoničnim solistom.// Glede sporočilnosti pa – odvisna je od dojemljivosti in občutljivosti vsakega posameznika in pojasnila zato niso potrebna.«) in Samo Vremšak, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 1. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 1997/98*, 2. 10. 1997 (»**Suita za orkester** je bila končana v lanskem letu. Obsega sedem stavkov

okolščin, ki so pripeljala do ideje za kompozicijo (3) – taki zapisi razkrivajo sprožitev kompozicijskega procesa, ne pa tudi dejavnosti same in s tem pravega glasbenega mišljenja.¹⁴ Razgaljanje navdiha je razvidno tudi iz besedil, v katerih skladatelji predstavljajo poetični program svoje skladbe (4). Taki spremljajoči teksti se zdijo še posebej smiselni, kadar skladatelji z njim skušajo razložiti vokalno-instrumentalno delo,¹⁵ v katerem ima pomembno vlogo za razumevanje dela tudi izbrano besedilo, bolj nedorečeni in izmuzljivi pa se zdijo kot opisi instrumentalnih del, saj je iz njih mogoče razpoznati le prevladujočo atmosfero dela oz. razpoloženje skladatelja v trenutku, ko je pisal skladbo.¹⁶ Redki so poizkusi analitičnih prerezov skladb (5), pa še ti se

pretežno plesnega značaja, kot je razvidno iz naslovov stavkov. Želel sem ustvariti delo, večji del vedrega karakterja, dovolj razgibano tudi v ritmičnem pogledu. Intrada ima svečan izraz, kot tej obliki tudi pritiče. Saltarello je precej živahen. Pavana ima nekoliko resnobnejši pridih. Galliarda je zopet razgibana. Tango je umirjen in rahlo otožen. Marche se ne oddaljuje od karakterja večine te glasbene oblike. Kólo (rondeau) se začenja v zelo počasnem tempu, se nato stopnjuje, dokler se v razbrzdanem tempu ne zaključi. Ima nekaj potez južnjaškega kola.-)

¹⁴ Prim.: Pavel Šivic, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 2. koncert modrega abonmaja v sezoni 1992/93*, 5. 11. 1992 (Z velikim zanimanjem sem po vojni sledil vsem dosegljivim izvedbam kantate Carmina burana nemškega skladatelja Carla Orffa tako pri nas kot drugod. Ko je konec sedemdesetih let v tisku izšlo originalno latinsko besedilo teh mestoma kar kosmatih srednjeveških pesmi skupaj z izvrstnim prevodom Primoža Simonitija, so me nekatere tako navdušile, da sem jih uglasbil za tenor in orkester. Pri tem nisem upošteval, da so nekatera besedila teh študentskih pesni iz samostana Benediktbeuern na Bavarskem ohranjena tudi s podloženo melodijo v prepričanju, da oprijemljivost samega besedila nudi dovolj možnosti za povezavo s koncertantno glasbo.-), Ivo Petrić, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 2. koncert modrega abonmaja v sezoni 1993/94*, 11. 11. 1993 (Leta 1991 smo se Slovenci poleg vsesplošnega proslavljanja Mozartove obletnice spominjali tudi 400-letnice smrti enega največjih renesančnih skladateljev, ki je bil našega rodu. Moram priznati, da me ta domača evforija sprva ni prepričala, ko pa sem na televiziji videl enkratno televizijsko baletno postavitev Milka Šparembleka, ki je sijajno izkoristil Gallusovo glasbo za koreografsko vizijo svetovne kvalitete, se mi je utrnila misel, ki me ni zapustila vse dotlej, dokler se nisem odločil tudi sam postaviti delček spomenika temu našemu velikemu predhodniku. Poglobil sem se v tri njegove znane in imenitne stvaritve (Quam pulchra es, amica mea... Ecce quomodo moritur iustus... Musica noster amor...) in jih vzel za srž mojega meditiranja in metamorfoz ob njem, z njim in... toliko let po njem. [...] Zavedam se, da je takšno spajanje pretekle zgodovine in sedanjosti zelo tvegana zadeva in da se le redkokdaj posreči, potešil pa sem svoj dolg do tega velikega mojstra in se skromno pridružil praznovanju visokega jubileja, ki ga je njegova glasba vzdržala vse do današnjih dni.-) in Alojz Ajdič, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 8. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 1998/99*, 6. 5. 1999 (Ko sem leta 1994 vsakodnevno poslušal poročila o številu mrtvih v Sarajevu in drugih krajih Bosne in Hercegovine, me je nekega jutra pretresla novica, ko je napovedovalka prebrala, da so tega dne ostrostrselci ubili dečka z violino. Ta novica me je tako pretresla, da sem tisti trenutek ves šokiran in zgrožen sam sebe vprašal: Pa kaj vam je naredil ta ubogi deček! Podoživljal sem njegove zadnje trenutke življenja in ker sem v tistem času pisal danes izvajani koncert za violino, sem sklenil, da to delo posvetim vsem glasbenikom v Bosni in Hercegovini, ki so padli v tej nesmišljivi vojni.-)

¹⁵ Prim.: Lojze Lebič, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 8. koncert zelenega abonmaja v sezoni 1998/99*, 17. 5. 1999 (Skladba je štiridelna, a poteka v enem. Glasbeno vsebinska razpoloženja je mogoče razbrati iz naslovov pesmi [sic!] kot si sledijo. Prvi ŠE VEČ VEMO PA NE POVEMO meri na nedoumljive skrivnosti človekove duše; drugi DOLGO TIHO je na videz pripoved o naravi in preprostem bivanju. Izžareva nevarno začaranost; tretji, dramatični del skladbe, ima za pesemsko osnovo dve znani baladi: GODEC PRED PEKLOM in MRTVAŠKA KOST. V sodobni pesniški in glasbeni preobrazbi sta polni ironije in grotesknih poudarkov, vendar je v tej apokrifni preoblikovanosti čutiti tragičnost našega bivanja in umiranja ter neizbežnost kazni za človekovo objestnost. Četrty, sklepni del skladbe, glasba slovesa, prihaja iz prvinskega animizma in se končuje z besedami: 'prosim, vzemi me nazaj dež, oblak... ti ptica in voda in kamen... vzemi me nazaj še pred mojo smrtjo...' [...]).

¹⁶ Prim.: Pavel Mihelčič, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 1. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 1995/96*, 5. 10. 1995 (V tišini ima zvok čisto drugačno vrednost. Poslušamo ga in ga uvrščamo. V mozaiku drobnih zvočnih dogodkov iščemo harmonijo in melodije, odkrijemo ritme in najdemo barve. Glasba se rojeva v tišini, tudi odide v tišino. In ko iščemo tišja zvočna razpoloženja, se dotikamo narave. Tudi v naravi so zvoki urejeni. Prav tam, na primer v gozdu, pa se zgodba o zvoku v resnici začne. Vrnitev v tišino je moj pogled na naravo. To je zgodba o zvoku, ki išče svoj začetek, svoj prazvok. [...] Melodija je v dotiku z naravo. Pesem gozdne ptice je komaj slišna poanta: vrnitev v tišino.-) in Rok Golob, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 8. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 2001/02*, 18. 4. 2002 (I. Otroci gozda živijo sredi divjine in nihče ne ve, da obstajajo. Ker so globoko v pragozdu in daleč od civilizacije, živijo posebno življenje. Le izjemoma kakega popotnika zanese tako daleč v gozd in takrat se pravočasno skrijejo, saj imajo neverjetne sposobnosti zaznavanja. Po nekem čudnem naključju

večinoma razvođenijo v natančno popisovanje posameznih formalnih delov ali orkestracijskih prijemov, manj pa izpostavljajo osrednjo problematiko skladbe.¹⁷ Nekatera spremna besedila pa vendarle razkrivajo tudi bolj reflektirano glasbeno mišljenje, saj skladatelji v njih razgrinjajo osnovna kompozicijsko-tehnična vodila svoje skladbe, ponujajo bolj problemsko zastavljeno analizo dela, skušajo opravičiti nekatere formalne dileme ali pa natančno razlagajo vlogo nekega zunajglasbenega dejavnika pri nastanku glasbene strukture (6). Lojze Lebič se tako ob svoji *Simfoniji z orglami* sprašuje o vlogi in pomenu simfonične forme v sodobnem trenutku,¹⁸ ob krstni izvedbi *Glasbe za orkester – Cantico I* pa izpostavlja kompleksno razmerje med literarnim nagibom in avtonomnostjo glasbe ter razkriva formalno zasnovo dela, ki sloni na sumacijskem razmerju.¹⁹ Neville Hall, ki se tudi edini sprašuje, kaj naj v svojem ko-

sem jih našel... [...]// II. Eternal je večni, neskončen in zame zelo osebni. Posvečam ga svojemu pokojnemu dedku in vasici Zetale, v kateri je živel. Predstavljajo mi čudovite spomine, srčnost, preprostost in povezanost z naravo. Hvala neke nekomu za melodije... Eternal.// III. La vira agnias je bitka svetlih in temnih sil. Bitka iz vzporednega sveta. Medplanetarna. Je tu, pa ni. Včasih se nam pokaže v sanjah, včasih v prebliskih. Domišljija ne obstaja. Je le del mozaika brezčasnosti, brezprostornosti, informacija iz vesolja. Vse se je že zgodilo, vse se dogaja in vse se bo zgodilo. Energija je ena. La vira agnias je vse.-).

¹⁷ Prim.: Peter Šavli, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 9. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 1991/92*, 4. 6. 1992 ([...] Orkestralni uvod je grajen v razčlenjeni in svojstveni orkestraciji, altsaksofon pa nastopi s svežo obdelavo istega materiala. Melodične bravure solista pregibajo zvok skozi sorodne tempe. Dvojno zvočnost orkestra in solista v drugem stavku obarva baritonski zvok saksofona. V začetku drugega stavka nastopi osnovna kvaliteta zvoka – barva, ki jo nato instrumenti zlagoma melodično oblikujejo. Smiselnost melodičnih dogodkov se preseka z dramatičnim orkestralnim vložkom, ki se umiri v ponovno altovsko barvo saksofona. Pettaktni valovi sozvočij in melodij zastanejo pred kratko solistično kadenco. Tretji stavek prinaša elemente klasičnega koncerta, je bolj sproščen in razumljivejši. Prevzema tudi elemente prvega stavka, konec pa je umirjen. [...]) in Vladimir Hrovat, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 5. koncert zelenega abonmaja v sezoni 1994/95*, 3. 3. 1995 (**Že v uvodu oz. predigri** se v aleatoričnem delu pojavljajo motivi obeh osnovnih tem. Nekoliko spreminjajoči se motiv druge teme poteka ves čas v basovski liniji, tako nekako kot v passacagliji. V trobentah, pozneje še v rogovih, 1. trombonu in baritonu (baritonski rog) pa se oglašajo fragmenti motiva prve teme. Sklepni del nas pripelje do standardne **ekspozicije sonatnega stavka**. Le-ta vsebuje bolj razgibano **prvo** in preprostejšo, predvsem v prvem nastopu in potem reprizi spevnejšo, sicer sekvenčno **drugo temo** ter **zaključek**, nakar se ponovi v nekoliko spremenjeni obliki. Potem pa sledi – recimo temu – presenečenje. **Izpeljavo** istočasno uporabim kot nekakšen počasni 'drugi stavek', saj ima tudi predpisan enkrat počasnejši tempo. Pojavi se celo nova snov, lahko ji rečemo kar **tretja tema**, iz dela katere sredi 'počasnega stavka' izpeljem krajšo štiriglasno **fugo**; tej se na koncu pridruži še intervalno obrnjen peti glas v basovski liniji. Med 'dogodke' počasnega dela – te, sicer vendarle enostavne skladbe – sodi še nekajkratna navzočnost različno obdelanih fragmentov prve teme, nekoliko več druge in vnovično pojavljanje motiva druge teme v basovski liniji na način passacaglie, podobno kot v predigri, poteka pa sočasno 's' oz. 'pod' fugo. Sklep počasnega dela nas pripelje v **reprizo** spet nekoliko spremenjene ekspozicije, z vrhuncem na pospešenem (stretto) koncu, v katerem poleg motiva prejšnjih zaključkov ekspozicije slišimo hkrati še motiva prve in druge teme.-).

¹⁸ Prim.: Lojze Lebič, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 1. koncert zelenega abonmaja v sezoni 1993/94*, 8. 10. 1993 ('Zamisel za tovrstno delo sega že v čas pred petnajstimi leti, ko sem napisal orgelsko skladbo 'Okus po času, ki beži...' V letošnjem delu kljub naslovu ne obnavljam preteklega simfonizma, na katerega je vezanih preveč določnih glasbeno vsebinskih opredelitev iz začetka romantičnega 19. stoletja, pa tudi klasičnega simfoničnega (sonatnega) oblikovnega shematizma danes ni smiselno oživljati. Toda vse to vendarle živi v nas kot skupni spomin, ki napoveduje zvočno razsežnejši energetski prostor, v katerem bodo imele izpeljave prednost pred kontrasti, povezave pred prelomi, velik zvok pred komornostjo in širša celota pred posameznostmi.// Melodično vezivo 'Simfonije z orglami' je izpostavljeno takoj na začetku v podobi prepoznavnih (redundantnih) tonskih likov in figur oblikovanih po koralu 'Rorate caeli desuper, et nubes pluant justum:...' Ti se iz začetnega oktavnega vzgiba simetrično razraščajo, hierarhično večajo in – danes bi modno rekli – fraktalno širijo v tonski prostor. In z njimi tudi zvočna domišljija – kot da nas vodi zdaj po poznani zdaj po tuji pokrajini, ki nas kdaj razveseljuje drugič razočara, vselej pa preseneča.// Simfonija z orglami je nastala po naročilu glasbenega uredništva RTV Slovenija. Nocoj bo njena krstna izvedba.-).

¹⁹ Prim.: Lojze Lebič, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 4. koncert modrega abonmaja v sezoni 1997/98*, 18. 12. 1997 (**Glasba za orkester – CANTICO I** je prvi del diptiha. Zamisel zanj se je porodila ob dveh vznemirljivih besedilih, enem iz 13. in drugim iz našega stoletja. Obe začenjata z besedo hvalnica (Cantico... Hymne...). Literarni nagib se je pozneje umaknil avtonomnosti glasbene govorice, stopil v ozadje, skladatelju pa je ostal kot ustvarjalni

mentarju zapiše, da bo v pomoč poslušalcu, razlaga fraktalno strukturo svojega dela *Silence Rained Down Quenching Time's Fire* in oblikovne implikacije take kompozicijske zasnove.²⁰ Božidar Kos opisuje ob delu *Aurora Australis* naravni pojav (polarni sij) in princip njegovega »prevoda« v glasbeni stavek,²¹ po vsebini pa je temu podobno tudi besedilo Larise Vrhunc ob izvedbi skladbe *Hologram*.²²

simbol. Naslov torej ni nosilec zgodbe, zgodba je glasba sama.// Ta začne s 'pra-udarcom' polnega orkestra, v katerem so sežeti vsi poznejši harmonski liki. Takoj za tem tolkalci izpostavijo tudi vse ritmične vzorce, ki se pozneje proti koncu razrastejo v obsežno kadenco. Celota je iz treh med seboj povezanih delov. Prvi, najbolj kontrasten, je iz štirih enot, drugi – nekaj nocturno – iz treh. Preko starinske negibnosti čembala preide skladba v enovito usmerjeno stopnjevanje tretjega dela.// Nakazano sumacijsko razmerje 1, 3, 4, 7... opredeljuje formalno zgradbo celotnega diptiha, po svoji simboliki pa tudi vse druge skladateljeve odločitve. [...].

²⁰ Prim.: Neville Hall, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 3. koncert modrega abonmaja v sezoni 1999/2000*, 2. 12. 1999 (»Kaj lahko reče skladatelj ali skladateljica o svojem delu, da bi bilo zanimivo ali celo koristno za poslušalce? Izkušnja, ko prvikrat poslušamo sodobno glasbeno delo, je lahko izzivalna, brez dvoma pa tudi zahtevna. Ker poznamo prav toliko pristopov k skladanju, kolikor je skladateljev, mora biti poslušalstvo pripravljeno opustiti običajni način poslušanja in poiskati nove. Upam, da bo kratki komentar, ki sledi, lahko služil kot izhodiščna točka za krmarjenje po zvočnem svetu tišine, ki dežuje...// Vsi 'dogodki', ki sestavljajo pričujoče delo, so nekako izpeljani iz enega središčnega dogodka, ki ga slišimo proti koncu dela. Začetek tega dogodka označuje močan hkratni izbruh harfe, klavirja in uglasenega tolkala, katerega resonanco prevzamejo in nežno vzdržujejo godala. Bistvo te zvočne konfiguracije se skozi delo pogosto pojavlja, hkrati pa se spreminja in postopoma razgradi. Vsi ostali dogodki so bili 'zloženi' po strukturni pomembnosti, tako da so se od središčnega dogodka odmikali v koncentričnih krogih in ne po vrstnem redu njihovega pojavljanja v delu. Tako je torej ideja časovne kontinuitete ali glasbe kot kvazilingvističnega diskurza opuščena v podporo skoraj prostorske/arhitekturne/kiparske kontinuitete z 'genetsko' povezanimi dogodki, razpršenimi skozi skladbo.// Toda ta 'razpršenost' je daleč od naključne. Sledi določenim principom, tako da se poslušalec zave slojevitosti in kopičenja gradiva, saj se dogodki nalagajo in postopoma pridobivajo na teži. Pravzaprav gre v tem primeru za obrnjen skladateljski proces. Med skladbo naletimo na zaporedno razpršitev gradiva, saj se dogodki iz osnovne ideje, vse bolj in bolj razvijajo ter oblikujejo drevesu podobno strukturo...// Čeprav je v glasbi več dolgih tišin, to niso tiste, na katere se nanaša naslov. So rezultat snovnega drobljenja in razkosavanja med procesom skladanja. Včasih se je zdelo mikavno odstraniti ali omejiti te tišine, toda naposled je bilo, v tem pogledu, skladbi dovoljeno določiti samo sebe. Če imamo v mislih, da cilj ni bil doseči časovno kontinuiteto, postanejo tišine manj problematične, tako da delujejo bolj kot 'prazen prostor' kot pa časovni razdelki.// Reči nekaj o 'tišini' in 'času' iz naslova, je precej težje. Morda bi ju lahko nadomestili z drugimi dihotomijami kot 'duhovno/snovno', 'prostorsko/časovno', 'nevidno/vidno', 'neizgovorljivo/izgovorljivo', 'poetično/prozaično'...«).

²¹ Prim.: Božidar Kos, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 4. koncert oranžnega abonmaja v sezoni 2000/01*, 1. 2. 2001 (»*Aurora Australis* je polarni sij, ki je viden ponoči na južnem nebu kot bleščeč trepetajoč žar. Pojavlja se v neskončnih različicah, a najbolj pogosto kot valovi in nagubane plasti barvaste svetlobe. Svetlobne zaplate in stolpci v raznih barvnih odtenukih se naglo premikajo sem ter tja, kot da plešejo visoko v atmosferi, pod njimi pa je temno nebo.// Aurora pomeni tudi svitanje, jutranja zarja ali zora. V prenesem smislu bi lahko rekli, da pomeni tudi začetek tistega, kar se bo šele zgodilo, nečesa, kar je še nepoznano in skrivnostno. Skladba *Aurora Australis* ni programska delo, vendar pa po zgradbi spominja na ta atmosferski pojav. Oblika skladbe poteka v valovih in orkestrske barve se nenehno spreminjajo. Glasbeno gradivo, ki ga igrajo flavte, oboe in klarineti, pogosto vzbuja vtis migljajočega, bleščečega zvočnega tkiva, medtem ko tolkala često igrajo domala plesne ritme zelo potihno, kot da so ti izvajani nekje v daljavi. Fagot, kontrafagot in tuba pa igrajo, posebno v prvem delu skladbe, globoke in počasne melodije, ki predstavljajo temno stran zvočnega spektra.// Skladba je zasnovana na harmoničnem in zunajharmoničnem spektru. Številne tonske višine se zato razlikujejo od tradicionalnih tonskih višin; včasih za približno šestino, drugič pa za četrtno. [...].«).

²² Prim.: Larisa Vrhunc, *Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 1. koncert zelenega abonmaja v sezoni 2001/02*, 5. 10. 2001 (»*Hologram* je tridimenzionalna slika, ki jo ustvarja interferenca med dvema snopoma svetlobe. Edem od snopov se odbije od nekega predmeta, drugi pa rabi kot nosilec slike. Pričujoča skladba je kot igra svetlobe, ki potuje od izvira k prizmam, ki jo cepijo, žarki se srečujejo, dokler na koncu ne nastane hologram. Ta nato počasi izgine. To je seveda samo ena od možnih zgodb. *Hologram* ima namreč lahko tako kot drugi modeli iz naravoslovja tudi simbolni pomen.// Obstaja teorija v psihologiji, ki pravi, da možgani zapisujejo dogodke v obliki holograma: vsak zapis je sestavljen iz srečanja naših preteklih izkušenj z doživetjem dogodka. Zato lahko isti dogodek vsakdo občuti drugače.// Tudi pri dojemanju glasbe je to zelo očitno: ob poslušanju skladbe so odzivi poslušalcev zelo različni glede na njihov okus, trenutno počutje, poznavanje glasbenega jezika in podobno. Ta pojav sem uporabila za igro s poslušalčevimi pričakovanji: ob poslušanju si predstavljamo, da se bo glasba nadaljevala na določen način, zgodi pa se nekaj drugega: šele ob zadnjih tonih vsi prej slišani drobci dobijo svoje pravo mesto.«).

Pomenljivo je, da naštetih skladatelji, ki očitno posvečajo več pozornosti zapisanim mislim ob izvedbah skladb in s tem posledično namenjajo tudi več časa mislim o glasbi, ki jo pišejo, pripadajo podobni slogovni orientaciji – glasba vseh raste iz modernistične usmeritve in jo tako določata želja po inovativnosti, močni lastni izraznosti ter zaupanje adornoški »tendenci materiala«. Gotovo ni nepomembno, da sta bila oz. sta L. Lebič in L. Vrhunc v aktivnem kontaktu z muzikologijo – oba sta poučevala oz. poučujeta na ljubljanskem Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete, medtem ko je delo B. Kosa in N. Halla zaznamovala »tujina«: v prvem primeru gre namreč za Slovenca, ki deluje v tujini, in v drugem za »tujca«, ki živi in komponira v Sloveniji. Modernistična iskanja so torej očitno nujno povezana s poudarjeno mislijo o glasbi in morajo živeti v ozki zvezi z muzikološkim razgrajevanjem sodobne ustvarjalnosti, kratek prerez zapisanih misli v koncertnih listih pa izdaja, da so mnogo manj reflektirana snovanja tistih skladateljev, ki svojo ustvarjalnost pogosto skušajo postaviti v zvezo z modnim postmodernizmom.²³ Pa vendar se zdi, da je tudi za postmodernistična sopostavljanja, palimpseste, citate in pastiše nujna skladateljska refleksija, ki sploh šele omogoča tvorna soočanja in konfliktne potujitve. Zato se zastavlja vprašanje, ali lahko dela skladateljev, ki se odločajo za »prebavljive smeri«²⁴ in zato oporo iščejo v nekontroliranem navezovanju na pretekle, že znane modele, sploh razumemo kot postmodernistična? Ali ne gre bolj za željo po podeljevanju koncesij poslušalstvu, ugajanju in »tržnemu« uspehu – vse to je mogoče povezati z današnjo informacijsko prepleteno in globalno potrošniško postmoderno družbo?

Pregled zapisov v koncertnih listih posredno razkriva slabo povezanost med slovensko kompozicijsko prakso in muzikologijo: zavest o pomembnosti *misli o glasbi* je pri mnogih slovenskih skladateljih slabo razvita. Krivde za tako samozadostnost pa ne gre prelagati samo na eno stran, saj sta obe v resnici soodvisni. Tudi slovenska muzikologija mora ponuditi znanja in informacije, ki bodo slovenskim skladateljem v pomoč pri njihovem *glasbenem mišljenju*. To pa lahko dosežemo le z odpiranjem navzven, zato se bo moj sklep glasil nekoliko paradoksalno. Slovenski glasbeni kulturi in kompozicijski praksi lahko slovenska muzikologija najbolje služi s preučevanjem svetovnih glasbenih tokov in dogajanj, torej z informiranjem, povezovanjem in aktivnim primerjanjem naše glasbene kulture s svetovno. Z odpiranjem prek meja pa muzikologija ne služi le kot informacijski »servis« skladateljem, temveč prihaja v dotiki z najnovejšimi muzikološkimi metodami, ki jih lahko aplicira tudi na svoje gradivo: slovensko glasbo. Tak je tudi moj odgovor na temo našega simpozija muzikologija kot nacionalna veda v evropskih in globalnih integracijskih procesih – staro paradigmo bi samo nekoliko zaobrnil: danes mora biti muzikologija najprej svetovna, da bi bila lahko potem tudi nacionalna.

²³ Prim.: Marko Mihevc, *Koncertni list orkestra Slovenske filharmonije za 6. koncert modrega abonmaja v sezoni 2000/01*, 15. 3. 2001 (»Privlači me individualno iskanje vedno novih poti, tistih, ki podčrtavajo razpoznavnost moje glasbe. Iščem nove elemente, nikoli pa ne dodam toliko novega, da bi prestopil rubikon svojega lastnega sistema. Nekateri vplivi se lahko v mojih kompozicijah postmodernistično preoblikujejo in združujejo v povsem nov izraz. Menim, da nastopa novo obdobje v glasbi, ko se bo v pogledu kompozicijske tehnike atonalnost pomešala s tonalnostjo, predvsem v obliki več plasti, ki sočasno lebdijo druga nad drugo. Uho poslušalca pa lahko iz te večplastnosti izlušči, kar mu je najbližje... Nihče ni popolnoma neobremenjen individualist; tudi jaz ne, vendar pa si upam trditi, da me ljudje prepoznajo in ločijo moj način izražanja od glasbe drugih... [...]«).

²⁴ Pogovor s skladateljem Markom Mihevcem. Eva Senčar, *V resni glasbi ni dobrih nativcev*, v: *Delo* 41, 16. 1. 1999, str. 40.

Alenka Barber-Keršovan

Institut für Musikwissenschaft, Universität, Hamburg

Inštitut za muzikologijo Univerze v Hamburgu

Musicology Went Pop: Raziskovanje globalnih glasbenih tokov skozi prizmo nacionalnih šol in drugih znanstvenih konvencij

Musicology Went Pop: The research of Global Musical Trends through the Prism of National Schools and Other Scholarly Conventions

Ključne besede: kulturološke študije, študije spolov, glasbena pedagogika, glasbene subkulture, interdisciplinarnost

Keywords: cultural studies, gender studies, music education, music subcultures, interdisciplinarity

POVZETEK

Prav tako kot v ZDA in Veliki Britaniji je bil tudi v Zvezni republiki Nemčiji eden od prvih pristopov k raziskovanju popularne glasbe sociološki. Nadaljnji impulzi so prihajali s področja glasbene pedagogike. V okviru nemške znanstvene organizacije z imenom Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. se je akademski diskurz o popularni glasbi sprva naslonil na sistematično muzikologijo, nato pa je pričel upoštevati tudi izsledke sorodnih disciplin, med njimi sociologije, etnologije, antropologije, »cultural studies« in »gender studies«. S tem se je odprl nov zorni kot približevanja glasbenim fenomenom, ki skuša ujeti v smiselne aksiome predvsem kompleksnost in polivalentnost glasbenih procesov. Na osnovi teh izkušenj predstavlja za avtorico osnovni predmet muzikološkega raziskovanja glasbeno življenje kot živ in nenehno se spreminjajoč organizem. Zavzema se za celostni pristop k raziskovalni materiji, metodološki pluralizem, interdisciplinarnost raziskovanja, iskanje dialoga z drugimi znan-

SUMMARY

As in the US and in Great Britain, also in the Federal Republic of Germany the first studies in popular music were sociological. Further impulses came from music education. In the framework of the German scientific organisation called Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. the academic discourse on popular music was originally rooted in the systematic musicology. Later on, it opened up towards a number of related disciplines, such as sociology, ethnology, anthropology, cultural and gender studies. Herewith a new approach towards the musical phenomena unfolded, focusing on the complexity and polyvalence of musical processes. Based on these experiences, and as regards the author, the key subject of the musicological research represents the musical life in terms of a persistently changing living organism. She supports a holistic approach towards the topic of research, interdisciplinary and methodological pluralism, the search for dialogue with related scientific discipli-

stvenimi panogami ter vodenje konstruktivnega diskurza med različnimi pogledi, »šolami« in teoretskimi pozicijami.

nes and a constructive exchange between different points of view, »schools«, and theoretical positions.

Akademski diskurz na področju raziskovanja popularne glasbe se je prvotno nanašal na teme, ki niso bile primarno glasbeno orientirane. Med pionirje tovrstne raziskovalne dejavnosti sodi David Riesman, ki ga poznamo predvsem po njegovem klasičnem delu »The Lonely Crowd« iz leta 1950 in ki je s svojo študijo o glasbenem vedenju mladitih uveljavil nov pristop k obdelavi te tematike. Le-ta je bila dotlej predvsem lingvistično usmerjena in se je izčrpala v analizi besedil na osnovi literarne teorije.

V 60. letih prejšnjega stoletja se je pojavilo raziskovanje glasbenih subkultur. Izhajalo je iz Centre for Contemporary Cultural Studies Univerze v Birgminghamu in je neločljivo povezano z imeni Stan Cohen, John Clarke, Theodor Roszak, Dick Hebdige und Mike Brake. Subkulturna teorija je pomembno odjeknila tudi v Sloveniji, saj je v davnih 80. letih, ko so punk, alternativna kultura, Laibach in Neue Slowenische Kunst dodobra razburkali slovensko javnost, služila t.i. alternativni inteligenci kot interpretacijski model razlage dogodkov v smislu mita o rock'n'roll revoluciji. V centru subkulturnih teorij, ki so slonele na raziskovanju deviantnega vedenja in kriminologije, so se namreč nahajale naslednje tri teze:

1. Glasba in drugi izrazni mediji, kot so npr. plakat, film ali video, tvorijo delne aspekte subkulturnega stila. Pod tem izrazom razumemo celoto vseh tistih konstitutivnih elementov, ki so bistveni za konstrukcijo kulturne identitete neke določene skupine. Subkulturni stil deluje tako integrativno kakor tudi dezintegrativno, saj krepi pripadnost k neki določeni skupini in jo hkrati razmejuje od drugih oziroma drugačnih kulturnih grupacij.
2. Med vsemi konstitutivnimi elementi nekega subkulturnega stila (glasba, tekst, ikonografija, image, vedenjski rituali, uporaba jezika v smislu žargona ali argota) obstaja simbolična enakoznačnost, ki jo je raziskovanje glasbenih subkultur poimenovalo homologija. Subkulturni stil je zategadelj več kot le skupek svojih konstitutivnih elementev in se prezentira kot celostna, zaokrožena oblika glasbenega vedenja.
3. Oblikovanje subkulturnega stila vsebuje družbeno kritične komponente, saj predstavljajo subkulturni rituali neverbalno obliko upora proti obstoječim družbenim razmeram oziroma razreševanje socialne problematike na simbolični ravni.

Tem tezam primerno sta Stuart Hall in Tony Jefferson njun leta 1975 izdani zbornik ključnih beril s tega področja poimenovala »Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain«. To delo je – poleg sedaj že kultne razprave Dicka Hebdiga »Subkulture – The Meaning of Style« iz leta 1979, upoštevajoče tako različne vzornike kot so Lévi-Strauss, Louis Althusser, Roland Barthes in Julia Kristeva – postavilo tiste temelje, na katerih je slonelo tudi začetno delo leta 1981 ustanovljene mednarodne organizacije z imenom International Association for the Study of Popular Music. V začetku je bil to majhen krog ljudi – bilo nas je okrog 60 – ki se je pa vztrajno širil, tako da šteje danes ta asocijacija okrog 600 do 800 raziskovalcev na vseh kontinentih.

International Association for the Study of Popular Music prvotno ni le povezovala istomislečih posameznikov, ampak je dajala tudi vsebinske impulze. Naj navedem vsaj najpomembnejše. To je bilo predvsem vprašanje odnosa med popularno glasbo in politiko, ki je se sloneló na mitu o rock'n'roll revoluciji poznih 60. let in je bilo levičarsko politično obarvano. Iz istega pomenskega polja so črpale tudi prve razprave o glasbenem marketingu in masovni potrošnji. Glavne spodbude so prihajale iz Velike Britanije. Ena najvidnejših osebnosti tistega časa je bil Simon Frith, po izobrazbi sociolog, hkrati pa tudi glasbeni kritik. Njegova dela so bila prevedena v vrsto tujih jezikov, med drugim tudi v slovenščino oziroma v srbohrvaščino.

Za muzikologe pa je popularna glasba še nadalje predstavljala nepremostljiv problem. Kot je zapisala Susan McClary v članku »Start making sense! Musicology wrestles with Rock«, pri tem ni šlo le za tradicionalno nezaupanje klasične muzikologije proti vsemu, kar naj ne bi imelo neke določene estetske vrednosti oziroma kar naj bi se nahajalo na drugi strani demarkacijske meje med t.i. »resnim« in »popularnim«, ampak tudi za ključni problem muzikologije, kako govoriti o nečem, kar se pravzaprav izmuzne ubesedenju in lahko hkrati pomeni vse – ali pa tudi nič. Nadaljnji problem je predstavljala metodologija, saj imamo v glavnem opraviti z glasbo, ki ne pozna notnega zapisa oziroma katere srž je – tako kot npr. pri jazzu – le bežno skicirana v t.i. lead-sheetu. Semiotični pristop, kot ga je 1979 v svoji dizertaciji utemeljil Philip Tagg, zatorej v svojem času ni naletel na veliko razumevanja. Konkretno je šlo pri tem za mnogoplastno analizo 50. sekund uvodnega jingla popularne televizijske serije »Kojak«, ki je upoštevala poleg glasbe tudi vizualno plast in danes vedno pogosteje služi kot analitični model za raziskovanje filmske glasbe, video-klipov ter reklamnih spotov.

V poznih 80. in zgodnjih 90. letih so se dotlej veljavne, v glavnem sociološko obarvane paradigme razpršile in dale prostor vrsti novih pristopov. Najpomembnejši med njimi so bile t.i. »cultural studies«, kot so jih utemeljili v ZDA in ki so se naslanjale na študij komunikacije, semiotike, psihoanalize ter literarne teorije. Pomembne vzpodbude so nadalje prihajale s področja t.i. »gender studies« – pri tem bi rada omenila vsaj Angelo McRobbie – ter postmoderni teoremi v nasledstvu piscev kot so Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze, Jacques Derrida in Michel Foucault. Hkrati pa je postalo raziskovanje popularne glasbe oziroma popularne kulture tudi predmet drugih znanstvenih panog, predvsem etnologije in antropologije, tako da se po neki analizi predmetnikov ameriških univerz ukvarja s popularno glasbo nič manj kot 60 univerzitetnih disciplin. Nastalo je tudi več raziskovalnih institutov, ki pristopajo k raziskovanju popularne glasbe iz popolnoma različnih teoretskih pozicij.

V Zvezni republiki Nemčiji oziroma v nekdanji Zahodni Nemčiji je potekala stvar nekoliko drugače. Tudi tukaj je bil eden od prvih pristopov sociološki, pri čemer bi rada omenila predvsem knjigo »Beat, die sprachlose Opposition«, ki jo je 1972 izdal Dieter Baacke in ki se je v glavnem nanašala na subkulturni teorem o popularni glasbi v smislu neme opozicije. Pomembne spodbude pa so prišle tudi iz glasbene pedagogike, saj so se učitelji glasbe znašli pred problemom, da so se v glasbenem pouku osredotočili na klasično glasbo, medtem ko so se njihovi učenci nahajali na drugem glasbenem planetu. Tukaj sta pričela orati ledino predvsem Hermann Rauhe

in Winfried Pape, ki sta se že v poznih 60. letih pricela zavzemati za to, da mora glasbena vzgoja upoštevati tudi popularno glasbo.

Nadaljnji pomemben mejnik je bila mednarodna konferenca »Neue musikalische Verhaltensweisen der jungen Generation in der industriellen Gesellschaft«, ki jo je 1971 izvedel dunajski Mediacult. Brez nepotrebne samohvale bi rada ob tem omenila zanimivo podrobnost, da sem v pedagoškem projektu, ki je sledil tej konferenci, naredila za Mediacult primerjalno analizo avstrijskih in slovenskih učnih načrtov glasbene vzgoje ter o rezultatih poročala na kongresu »International Society for Music Education« v Montreuxu. Obe deželi sta se odrezali enako porazno, saj v takratnih učnih načrtih ni bilo niti besedice o tem, da mora glasbena vzgoja upoštevati tudi glasbeni repertoar mladostnikov, in ta je bil – kot je bilo npr. razvidno iz statistik Službe za študij programa in poslušalcev pri RTV Ljubljana – tudi pri nas v glavnem orientiran v popularno glasbo.

Po tem kratkem ekskurzu se vrnimo k nemški glasbeni pedagogiki. Jürgen Terhag je v svojem članku o »ne-učljivosti popularne glasbe« iz leta 1984 sicer se reflektiral o vlogi popularne glasbe kot mediju upora proti establishmentu v šoli kot enem osnovnih ideoloških aparatov taistega establishmenta. Toda pedagoška praksa je šla drugo pot. 1980 je bil na Glasbeni akademiji v Hamburgu etabliran modelni projekt, posvečen raziskovanju možnosti študija popularne glasbe na nivoju glasbene akademije. 1984 je sledila konferenca z naslovom »Popmusik und Lernen«. In če smo ob koncipiranju te konference temo še opremili z vprašajem, so referati sami – šlo je za predstavitev obstoječih pedagoških projektov na vseh ravneh glasbene vzgoje in izobraževanja – pokazali, da ne gre več za to, ČE naj se uči tudi popularna glasba, ampak le – KAKO.

1986 se je konstituiral Arbeitskreis Studium Populärer Musik e.V. kot znanstvena organizacija, ki se ukvarja z raziskovanjem popularne glasbe na nemško govorečem področju. V tem okvirju se je diskurz o popularni glasbi pričel izvijati iz objema glasbene pedagogike ter se naslonil po eni strani na sistematično muzikologijo, posebno na delo Kurta Blaukopfa, Hans-Petra Reineckeja in kasneje Helmuta Rösinga, po drugi strani pa na glasbeno analizo, kot so jo razvili predvsem na univerzi v Gießnu in ki ima svoje korenine v izsledkih raziskovanja jazza. Z novimi generacijami pa so se priceli uveljavljati tudi drugačni pristopi ter prispevki s področja drugih disciplin, od sociologije in umetnostne zgodovine pa vse tja do etnologije, antropologije in literarnih ved. Naj omenim vsaj nekaj tem naših konferenc, referatov oziroma publikacij, ki sem jih v namene boljše preglednosti strukturirala v večja pomenska polja:

1. **Teorija:** »Popularna glasba v muzikološkem oziroma kulturološkem diskurzu«; »Umetelnost kot umetnost: Fragmenti postmoderne teorije pop in rock glasbe«
2. **Analiza:** »Beatology: Muzikološki pristop k pesmim Beatlesov«; »Razvoj glasbenih značilnosti pri drum'n'bass«; »Kanonizacija v popularni glasbi«; »Ritmične konstante v popularni glasbi na Balkanu«; »Tradicija poetičnih struktur v blues in rap glasbi«
3. **Zgodovina:** »Popularna glasba v času Weimarske republike«; »Zgodovina popularne glasbe v Nemški demokratični republiki«; »Kabaret, opereta in revija kot emblemi popularne kulture dvajsetih let«; »O funkciji popularne glasbe v prvi svetovni vojni«

4. **Stilni pristop:** »Afrojazz in afrobeat«; »Techno«; »'Austropop' kot nacionalna pop glasba«; »'Musicalmania' v Nemčiji«; »Punk rock in razvoj k ameriškem hard coru«; »Narodno-zabavna glasba med tradicijo, komercializacijo in politiko«
5. **Sociološki pristop:** »Mladina, mladinska kultura, mladinske scene in glasba«; »Glasba obritoglavcev«; »'Boygroups' in njihovi oboževalci«
6. **Glasbeno-etnološki pristop:** »Ali je pop ljudska glasba nasega časa«; »Regionalni glasbeni stili in ljudske glasbene tradicije v popularni glasbi«; »Recepcija azijske in afriške glasbe v jazzu 60. in 70. let«; »Afriška glasba na nemškem tržišču popularne glasbe«; »Španska tradicija ljudske pesmi v kubanski glasbi«; »Glasba južno-francoskih Manouchov in Gitanov«
7. **Glasbeno-psihološki pristop:** »Glasbene biografije«; »Aspekti razvoja osebnega glasbenega okusa«; »Rock glasba in vedenje občinstva«; »Funkcija eskapizma v recepciji rock glasbe«; »Psihoanalitična teorija t.i. World music«; »Raziskava razširjenih oblik zavesti v okvirju techno-party«; »Glasba kot mamilo«
8. **Estetski pristop:** »Spektakel / Happening / Performance: Rock glasba kot celostna umetnina«; »Problem estetske analize video klipov«
9. **Različni aspekti glasbene prakse:** »Procesi glasbenega dela v amaterskih skupinah«; »Ekonomska situacija jazz glasbenikov«; »O t.i. 'svobodnjaštvu'«; »Rock / Pop / Jazz: Od amaterjev do profesionalcev«; »Popularna glasba kot poklic«
10. **Pristop z zornega kota t.i. gender studies:** »Glasbenice v damskih orkestrih«; »Ženski zvoki: Prispevki k nenapisani zgodovini glasbe«; »O pomenu, recepciji in delovni situaciji jazz glasbenic«
11. **Glasba in tehnologija:** »Nove studijske tehnologije«; »Instrumentalna glasba v znamenju elektronike«; »Razvoj kitarskega zvoka v rock glasbi«; »Computerska glasba v industriji nosilcev tona«
12. **Glasba in mediji:** »Novi glasbeni trendi – novi medialni konteksti«; »Glasbena dramaturgija t.i. servisnih valov«; »De-regulacija medijev in glasbena pestrost«; »O medijski konstrukciji glasbenih svetov«; »Popularna glasba v kontekstu t.i. video culture«; »net.music: Glasba v internetu«; »Medijska tehnologija in glasbena ustvarjalnost«
13. **Razno:** »Hanns Eisler in jazz«; »Vloga glasbe pri estetizaciji in inscenaciji vojne«; »Vloga telesnosti v rock kulturi«; »Analiza scenskih časopisov«; »Razmišljanja o genezi, obliki in funkciji rock plesa«; »Funkcija popevke v t.i. berlinskem romanu Weimarske republike«; »Vpliv filma na zgodovino rock glasbe«; »K podobi rock glasbenika v filmu«; »Med 'Jesus Christ Superstar' in 'Sympathy for the Devil'. Rock / Pop / Jazz in krščanske religije«

S tem lapidarnim pregledom našega dela se polagoma pricenjam približevati odgovorom na vprašanja, ki so bila zastavljena v razpisu za današnjo konferenco. Med ključne probleme sodi brez dvoma definicija predmeta raziskave. Na ustanovni konferenci International Association for the Study of Popular Music je Philip Tagg, eden od prvoborcev na tem področju dejal, da se raziskovanje popularne glasbe ukvarja z vsem tem, kar ne pokriva ne v raziskovanje zgodovine klasične glasbe orientirana muzikologija ne glasbena etnologija in kar se pravzaprav nanaša na dobrih 90% vse

glasbe. Ta definicija per exclusionem je zvenela svoje čase zelo radikalno, čeprav se je za njo se vedno skrival primat glasbenega objekta, to je glasbenega dela, pesmi ali komada po vzoru klasične muzikologije.

Da pa tovrstno izhodišče ne more biti edina iztočnica, kaže vrsta konkretnih primerov. Vzemimo npr. Novoletni koncert z Dunajskimi filharmoniki. Kar se tiče repertoarja, sodijo valčki in polke izpod peresa članov dinastije Strauß nedvomno k »popularni glasbi«. Toda: ali je v danem primeru ta klasifikacija ustrezna? Namesto plesnega imamo vrhunski simfonični orkester z znanimi dirigenti. Dogodek se odvija v dvorani »Musikvereina«, tradicionalnem templju klasične glasbe. Občinstvo se rekrutira iz obiskovalcev simfoničnih koncertov in si – razen če ni izrecno povabljen k ploskanju – na vse kriplje prizadeva mirno sedeti na svojih sedežih. In namesto da bi se prisotni vrteli v ritmu valčka, opravijo to solisti baleta Dunajske državne opere. Lahko ob tej rekontekstualiziji še govorimo o »popularni glasbi«? Ali pa so sedaj Straußovi valčki postali »resna glasba«?

Poglejmo si se nekatere druge primere. Islandska pevka Björk je v svojih intervjujih večkrat poudarila, da je zanjo eden od najvažnejših vzornikov Karl-Heinz Stockhausen. V njeni glasbi sicer ne najdemo nobenih neposrednih povezav. Pač pa v umetniškem pristopu, v nenehnem iskanju novega, v njenem odnosu do lastnega dela. Ali je Björk na osnovi teh kriterijev predstavnica klasične avantgarde ali pa ostaja pop zvezda? In kam bi s tremi tenorji, ki jih sicer prodajajo pod nalepko »klasika«, ki pa pojejo pravzaprav vse, kar se da dobro peti? Ali pa z Vanesso Mae in Niglom Kennedyjem? Kam naj vtaknemo »Heroes Symphonie« Philippa Glassa, Kynos kvartet, ki interpretira »Purple Haze« Jimmyja Hendrixa, skladbo »Yellow Shark« Franka Zappe in ne nazadnje Paula McCartneya, ki je napisal tudi vrsto bolj ali manj uspešnih klasičnih del?

Oziroma, vprašajmo se drugače: Ali so tovrstna vprašanja sploh smiselna? Glasbeno življenje – in to je zame osnovni predmet muzikološkega raziskovanja – je živ organizem, ki se nenehno in tudi vedno hitreje spreminja. Obsega glasbenike in glasbena dela, izvajalce in poslušalce, medije in nosilce tona, glasbene organizatorje in glasbeno novinarstvo, glasbeno industrijo in sorodne ekonomske dejavnosti ter zapletene, mnogoznačne in včasih tudi paradokсне odnose med njimi. Samo na osnovi glasbene strukture, pa naj je se tako pomembna, zato je ne moremo definirati ne predmeta raziskovanja popularne glasbe kakor tudi ne muzikologije v celoti. In tudi če tematski pregled nasega dela na prvi pogled zavaja h predstavi, da je treba klasični muzikološki raster le »napolniti« s temami z »druge strani« demarkacijske meje med »resnim« in »popularnim«, leži po mojem mnenju bistvo raziskovanja popularne glasbe nekje drugje. Tukaj gre predvsem za zorni kot, s katerega se glasbenim fenomenom približujemo oziroma za način, kako jih obravnavamo. Konkretno gre za celostni pristop k materiji, ki upošteva mnogo več kot le odnos med delom in njegovim ustvarjalcem in ki skuša ujeti v smiselne aksiome predvsem kompleksnost in polivalentnost glasbenih procesov.

Glasbeno življenje s svojo neskončno pestrostjo nam zato nudi vrsto različnih oblik obravnave in se mu lahko približamo iz najrazličnejših zornih kotov. S tem se seveda odpira vprašanje metodologije, odnosa do drugih disciplin in verifikacije

znanstvenih dosežkov. Samo s klasičnimi muzikološkimi pristopi, kot so npr. biografika, glasbena analiza ali hermenevtika, kompleksnih glasbenih fenomenov ne moremo raziskati. Zato se zavzemam za pluralizem metodoloških pristopov ter interdisciplinarnost raziskovanja, iskanje dialoga z drugimi znanstvenimi panogami, vodenje konstruktivnega diskurza med različnimi pogledi, šolami in teoretskimi pozicijami ter za ustvarjanje ustreznih organizacijskih infrastruktur, forumov in platform, na katerih lahko predstavniki različnih znanstvenih vej diskutirajo aktualne teme in fenomene. Pri tem se nam odpira širok spekter potencialnih kooperacijskih partnerjev od etnologov in sociologov preko politologov, ekonomistov, antropologov in semiotikov pa tja do raziskovalcev s področja medijev in komunikacijske teorije oziroma anglo-ameriških *gender* in *cultural studies*.

In tam, kjer velja paradigma različnih pristopov, se relativira tudi domnevna premisa o t.i. objektivnosti muzikološkega raziskovanja. Gotovo obstaja neka določena intersubjektivnost opazovanih procesov. Toda hkrati se moramo zavedati, kot je to poudaril že Hans-Peter Reinecke v svojem članku o »Popularni glasbi in prestrašenih muzikologih«, da je predmet raziskovanja vedno neposredno povezan s svojim opazovalcem, ki vanj projicira svoj lastni svet ter svoje lastne probleme in zategadelj posebno teme, ki se nanašajo na proučevanje lastne družbe in kulture vsebujejo poleg objektivnih izjav tudi določene subjektivne odzive. Prav tako ne smemo spregledati dejstva, da se s številom dimenzij predmeta proučevanja poveča tudi število asocijacijskih povezav in interpretacijskih alternativ. Rezultati nasega raziskovanja so zato – podobno kot pri glasbi sami – lahko le interpretacijske ponudbe, ki jih dajemo »potrošnikom« našega dela, t.j. kolegom, glasbenim ustanovam, medijem, »izobraženim bralcem« ali glasbenim pedagogom, na voljo v nadaljnjo reinterpreta-cijo in rekonstrukcijo. To pa je meja, ki je – kljub želji, najti edino zveličavno resnico – tudi dosedanja razmišljanja o glasbi in kulturi niso uspela prekoračiti.

Viri in literatura:

- Barber-Kersovan, Alenka & Poppensieker, Karin (1990): Rock/Jazz-Info 1990. Aus-, Fort- und Weiterbildungsangebote in der BRD. Hamburg.
- Baacke, Dieter (1972): Beat, die sprachlose Opposition. München.
- Blaukopf, Kurt (izd.) (1974): Neue musikalische Verhaltensweisen der Jugend. Mainz.
- Blaukopf, Kurt (1982): Musik im Wandel der Gesellschaft. München, Zürich.
- Brake, Mike (1981): Soziologie der jugendlichen Subkulturen. Eine Einführung. Frankfurt/M., New York.
- Bruhn, Herbert & Rösing, Helmut (izd.) (1998): Musikwissenschaft. Ein Grundkurs. Rowohlt's Enzyklopädie. Reinbek bei Hamburg.
- Clarke, John et al. (1979): Jugendkultur als Widerstand. Milieus, Rituale, Provokationen. Frankfurt/M.
- Frith, Simon (1983): Sound Effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock'n'Roll. London.
- Frith, Simon (izd.) (1989): World Music, Politics and Social Change. Manchester.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew (izd.) (1990): On Record. Rock, Pop and Written Word. New York.

- Hall, Stuart & Jefferson, Tony (izd.) (1975; 1996): *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain*. London.
- Hebdige, Dick (1979; 1983): *Subculture. Die Bedeutung von Stil*. In: Diedrichsen, D. & Hebdige, D. & Marx, O. D.: *Schocker. Stile und Moden der Subkultur*. Reinbek bei Hamburg.
- Hemming, Jan & Markuse, Brigitte & Marx, Wolfgang (2000): *Das Studium der Musikwissenschaft in Deutschland. Eine statistische Analyse von Lehrangebot und Fachstruktur*. V: *Die Musikforschung*, st. 53.
- Kopiez, Reinhard et al. (izd.) (1998): *Musikwissenschaft zwischen Kunst, Ästhetik und Experiment*. Festschrift Helga de la Motte-Haber zum 60. Geburtstag. Würzburg.
- McClary, Susan (1990): *Start making sense! Musicology wrestles with Rock*. V: Frith, S. & Goodwin, A. (izd.): *On Record. Rock, Pop and Written Word*. New York.
- Rauhe, Hermann (1975): *Jugend in der heutigen Gesellschaft. Analysen und Perspektiven*. Hamburg.
- Reinecke, Hans-Peter (1980): *Musikalische Unterhaltung, eine Lebensform*. *Neue Zeitschrift für Musik*, st. 1.
- Reinecke, Hans-Peter (1992): *Populärmusik und geängstigte Musikologen*. V: Hoffmann, B. & Pape, W. & Rösing, H. (izd.): *Rock / Pop / Jazz im musikwissenschaftlichen Diskurs. Ausgewählte Beiträge zur Populärmusikforschung*. Hamburg.
- Riesman, David (1950; 1958): *Die einsame Masse*. Reinbek bei Hamburg.
- Rösing, Helmut (1996): *Was ist »Populäre Musik«? – Überlegungen in eigener Sache*. V: *Beiträge zur Populärmusikforschung*, st. 17.
- Rösing, Helmut (izd.) (1986 – 1999): *Beiträge zur Populärmusikforschung*. Bd. 1 – 27: Kassel und Karben.
- Rösing, Helmut & Schneider, Albrecht & Pfeleiderer, Martin (izd.) (2002): *Musikwissenschaft und populäre Musik. Versuch einer Bestandsaufnahme*. Frankfurt/M., New York.
- Rösing, Helmut & Barber-Kersovan Alenka & Fuchs, Armin (izd.) (1985): *Popmusik und Lernen*. *Jazzforschung*, st. 17.
- Roszak, Theodor (1971): *Gegenkultur*. Wien.
- Sim, Stuart (izd.) (1998): *The Icon Critical Dictionary of Postmodern Thought*. Cambridge.
- Tagg, Philip (1979): *Kojak. 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*. Göteborg.
- Terhag, Jürgen (1984): *»Die Un-Unterrichtbarkeit aktueller Pop- und Rockmusik. Gedankengänge zwischen allen Stühlen*. V: *Musik und Bildung*, st. 5.
- Terhag, Jürgen (1989): *Populäre Musik und Jugendkulturen – Über die Möglichkeiten und Grenzen der Musikpädagogik*. Regensburg.
- Wicke, Peter (1997): *Popmusikforschung in der DDR*. V: Maas, G. & Reszel, H. (izd.): *Populärmusik und Musikpädagogik in der DDR*. Augsburg.

UDK 781:001.8

Marija Bergamo

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

Glasboslovni instrumentarij v času premen znanstvenih obrazcev

The Musicological Apparatus in Times of Changing Scholarly Models

Cljučne besede: muzikologija, estetika, teorija, analiza

Keywords: musicology, aesthetics, theory, analysis

POVZETEK

SUMMARY

Prispevek obravnava položaj glasboslovne stroke in njenih orodij glede na zapletenost konteksta (širšega, t.i. stvarnosti in ožjega, strokovnega), v katerem ji je delovati in napredovati. Kot ovire (tako za umetniško delo kot za oblikovanje znanstvene disciplinarne matrice) izpostavlja razsredičenost naravnega okolja, v katerem ni zaslediti enovitejšega nazora, obstoj različnih, posamičnih kontekstov in, posledično, izločenih teoretičnih polj. Tudi glasboslovje zajemajo procesi dehomogenizacije, izgube zgodovinskega spomina in konstruiranja problemov, ki ne izhajajo iz vitalnih nalog stroke. Včerajšnja estetsko refleksijo, v kateri se prežemata teoretična bit znanosti in estetska bit umetnosti, danes nadomešča komaj pregledna ponudba teoretičnih sistemov, modelov, analitičnih metod. Teorije se ukvarjajo druga z drugo, bolj kot s fenomenom, ki naj bi jih razlagale. Pri tem se pogosto prezrejo tiste teoretične podmine in zasnove, ki so vkomponirane v glasbeno delo in v njem presnovljene. Teorija pogosto sama gradi tako nalogo kot tudi instrumentarij za njeno razreševanje. Tudi muzikologija vse bolj postaja avtoreproduktivna in avtoreferencialna znanost. Perspektive? Na svoji nadaljnji poti bo gotovo morala ponovno najti pot do prvotnega, organskega *glasbenega* impulza, ki naj bi vodil misel o glasbi. Oprla naj bi se tudi na novopridobljeno pravico do osebnega odzivanja na pojave, do in-

The article deals with the position of musicology and its apparatus with regard to the complicated context (broader, so-called reality, and narrower, relevant to the subject) within which it is to operate and develop. As obstacles (both for artistic work as well as for establishing a scholarly matrix), a dissociated natural milieu is brought forward in which neither uniform concepts nor the existence of various individual contexts, and, consequently, eliminated theoretical fields can be detected. Musicology as such is also being infected by processes of dehomogenization, of loss of historical memory, and of creating problems that do not arise from the vital tasks of the discipline. Yesterday's aesthetic reflection, in which the theoretical essence of scholarship and the aesthetical essence of art pervaded each other, is nowadays being substituted by a hardly surveyable supply of theoretical systems, models, and analytical methods. Theories deal with each other rather than with the phenomena that should explain them. Many a time those theoretical hypotheses and dispositions that have materialized in individual compositions remain all but overlooked. Theories themselves often set up problems as well as the apparatus needed for their solution. Musicology too is becoming a more and more self-reproductive as well as self-referential discipline. Perspectives? In its further development it will cer-

terpretacije kot temeljnega glasbenega operativnega načela, celo do znanstvene avanture kot posledice silovite osebne izkušnje z umetnostjo. Vendar se dvom v možnost ponovne vzpostavitve trdnjše referenčnega sistema in enovitejšega pogleda na celoto zdi še nadalje upravičen.

tainly have to find its way back to the original, and organic, *musical* impulse that should lead our thinking on music. It should also be based on the newly acquired right to personal response as regards individual phenomena, to one's own interpretation as a musically basic operational principle, and even to scholarly adventures resulting from one's impetuously subjective experiences with art. However, a shadow of doubt about the possibility of renewing a firmer referential system and a more uniform view on integral wholes appears to be justified for the time being.

O vprašanjih iz naslova ne razmišljam prvič. Dolgo trajanje v stroki te, po eni strani, naredi za pričo tokov, ki danes že sodijo v zgodovino; tak položaj ti dovoljuje lasten pogled na stvari. Po drugi strani pa ti izostri občutljivost za vprašanja, ki segajo globlje od površja (tudi strokovnega) vsakdana, od prevelike zaupljivosti v dejstva in v prikupne, navidezno dokončne rešitve.

V gorišču mojega današnjega premisleka je položaj glasboslovne stroke in njenih orodij, glede na zapletenost konteksta v katerem poskuša delati in napredovati.

Ta kontekst naj ponazorita, – najprej na ožjem, umetniškem področju – dva zgovorna toposa:

1. Boris Groys je lani, ob obisku v Ljubljani, v razgovoru za *Delo* dejal, da »odnos do sodobne umenosti pomeni zgolj to, da te je umetnost *zmedla*, da ti spodnaša tla, da nisi prepričan ali veš za kaj gre, in da zgolj skušaš dojeti in sprejeti stvari kakršne so. Sodobna umetnost bega. A če bi vedeli kaj se dogaja, ne bi bilo več zanimivo... Umetnost kot socialno-politični in kulturni fenomen je kratkega daha in morda smo že na koncu tega fenomena. Ali pa tudi ne, pravzaprav ne vem.«¹
2. V uvodnem besedilu zbornika z naslovom *Rethinking Music*, ki ga je l. 1999 uredil Nicholas Cook, sklene Philip Bohlmann svoje razmišljanje o ontologiji glasbe z mislijo, da je »glasba lahko le to, kar mislimo, da je; lahko pa to tudi ni. Kaj glasba je, ostaja odprto vprašanje v vsakem času in v vsakem prostoru«. Urednik pa je v predgovoru previdno namignil, da bi bilo najenostavneje ugotoviti, da je »glasba prav tisto, kar mislimo, da je«.²

Gre za posrečena domisleka ali za dejansko *stanje stvari*?

Prej drugo, glede na to, da širši, življenjski kontekst, ti. stvarnost, kljub (navidezni) pripravljenosti za sporazumevanje, izpričuje stanje splošnega nesporazuma. Umevanja in občutenja tega *dan*es nihajo od trditev o *koncu zgodovine*, o *koncu velikih povesti*, o *koncu ideologije*, preko postavk o *prehodni dobi* (kot da ne bi bila vsaka doba po svoje prehodna!), do teze o *vzvišenem kaosu*, ki da tu in tam kaže na nov, drugačen, do potankosti še nepojasnen red. Očitno je, da mislimo in govorimo iz

¹ Teržan, Vesna: Pogovor z Borisom Groysom: V vlogi sodobnega Sokrata sprašuje: kaj je to, kar gledamo?, *Delo*, 30. 4. 2001.

² Cook Nicholas, Everist Marc (ur.): *Rethinking Music*, Oxford University Press, 1999.

stališča ti. *živetega časa*, ki zakriva izide prihodnje usode. Francoski literarni teoretik Paul Ricoeur ga poimenuje *predfiguracija*.³

Morebiti bo šele pogled iz vizure *zgodovinskega časa*, iz *figuracije*, s pregledom nad zaključenim obdobjem kot celoto zmogel urejujoče opredeliti pojave in spremeni umevanje današnjega položaja, čeprav v to dvomim.

V očitni mentalni zmedi se pogledi ne morejo osredičiti. Nekoč samoumevni, za določen čas in prostor vsaj do določene stopnje enotni nazor, je vedno fungiral kot nekakšno *naravno okolje* tako za umetniško delo, kot za znanstvene disciplinarne matrice. Današnja splošna razsrediščenost botruje rojevanju različnih, posamičnih kontekstov, iz katerih tudi teoretični nastavki črpajo svoje zasnove in pomene, ustvarjajo izločena teoretična polja. Teorije (tudi glasboslovne) se eventualno dotikajo druga druge, morda spletajo v mreže, ne zmorejo pa zajeti celote ali se o njej dogovoriti. V mislih mi je Openheimer, ki je diagnosticiral *propad fizike*, ko je ugotovil, da več ne ve kaj počne njegov kolega fizik v sosednji sobi.

Iz nezmožnosti dogovora o izhodiščnih opornih točkah se luščijo procesi dehomogenizacije strok, z močnimi nasprotovanji v akademskih skupnostih. Zaznamujejo jih praviloma krčenja podmen do preohlernih poenostavitvev, neodločnost pri izboru orodij, konstruiranje problemov, ki ne izhajajo iz dejanskih, vitalnih vprašanj in nalog stroke. Take tokove posebej boleče spremlja izguba zgodovinskega spomina, ki je danes nevarno zajela vsa področja duha. Kako obvladati sedanjost, če ne obvladamo preteklosti in njenih izkušenj?

Glasboslovno področje, ki nujno vključuje to širše obzorje in je njegov del, izkazuje enako zapletenost. Narava njegovega predmeta jo le še stopnjuje. Temeljna umeščenost stroke hkrati v dno in v vrh Aristotlove piramide, se pravi v čutno izkušnjo in hkrati logiko ter metafiziko ji nalaga nenehno posredovanje med znanstvenim in umetniškim, miselnim in čustvenim. Tak položaj ji – kot tudi nekaterim drugim znanostim o umetnosti – onemogoča vzpostavitev trdne znanstvene paradigme, v tistem smislu kot znanstveno paradigmo opredeljuje Thomas Kuhn, namreč kot »konceptualno in metodološko jedro, ki je skupno vsem članom znanstvene skupnosti v svojem času«. ⁴ Morda bi – pogojno – lahko govorili o nekakšni disciplinarni matrici, po definiciji »skupni lasti praktikantov strokovne discipline«. V njenem zavetju so namreč na voljo *simboli*, *modeli* in *vzorčni primeri* za razrešitev posamičnih vprašanj. Identiteto muzikologije pravzaprav zagotavlja le disciplinarni okvir s svojo pahljačo načel, možnosti in tehnik za opazovanje in razumevanje fenomenov. Disciplinski okvir nadomešča nekdanjo Kantovsko *regulativno idejo*, ki je utemeljevala cilje in metode muzikologije v 19. in začetku 20. stoletja. Od Adlerjevega zaupanja v možnost vzpostavitve *najvišjih zakonov umetnosti* ni ostalo veliko. Njegova dihotomična razdelitev muzikološkega področja na historični del (katerega naloga je zbrati dejstva) in sistematični (ki naj bi iz teh dejstev izluščil *večne zakonitosti*) je bila nekoč tako prepričljiva in učinkovita, da podtalno živi še danes. Tudi v razmerah, ko se nismo dogovorili niti o opredelitvi glasbenega dejstva, kaj šele o načinih njegove razlage.

³ Ricoeur, Paul: Temps et récit 1–3, 1983–85, Paris, cit. po Biti, Vladimir: Pojmovnik suvremene književne teorije, Matica Hrvatska, Zagreb 1997, p.96.

⁴ Ule, Andrej: Sodobne teorije znanosti, ZPS, Ljubljana 1992, p.144–150.

Če je do včeraj veljalo (zame velja še danes), da se v muzikološki estetski refleksiji srečujeta in prežemata teoretična bit znanosti in estetska bit umetnosti, je v množini današnje glasboslovne bere razmerje drugačno. Že glasba sama, od časa modernizma, in tudi v ti. postmoderni, obstaja prej v mediju misli kot pa občutenja. Rojeva se kot artificiozni konstrukt, osvobodjena pomenov in neposrednih učinkov. Težko funkcionira brez ustrezne in iz nje največkrat izhajajoče parcialne teorije. Brez tega spremstva in opreme je ne razumemo. Redko je namenjena našemu občutenjskemu in doživljajskemu svetu.

Današnja, komaj pregledna ponudba glasboslovnih teoretičnih sistemov, modelov, pomensko skrčenih vzorcev, analitičnih metod in (posamičnim poddisciplinarnim področjem zavezanih) predlogov pojasnjevanja glasbenih pojavov, izvira iz temeljne okoliščine, ki zaznamuje današnji položaj muzikologije: namreč, da se teorije nanašajo in navezujejo druga na drugo in ukvarjajo druga z drugo, prej kot pa s fenomeni, katere naj bi razlagale. Tako se pogosto dogaja, da ostanejo ob strani tiste teoretične podmene in zasnove, ki so vkomponirane v samo glasbeno delo in v njem presnovljene. Ne opazimo jih ali pa zamolčimo, če ne prispevajo potrditvi verodostojnosti teorije, oz. modela, ki smo si ga izbrali za interpretacijo skladbe. Večkrat si teorija sama zastavlja nalogo in izbira instrumentarij za njegovo razreševanje. Glasbena dejstva in pojavi se tako znajdejo na Prokrustovi postelji namenov, načrtov in zahtev teorije, namesto pred razumevajočim pogledom občutljivega raziskovalca.

Zato tudi muzikologija postaja danes vse bolj avtoreproduktivna in avtoreferencialna znanost, razsrediščena in razdrobljena, potujena in samovšečna. Še tako vedoželjnega porabnika zajetna glasboslovna ponudba sicer priteguje, vendar hkrati prepričuje, da njene nore progresije tako in tako ne more obvladati. Sprašujem se večkrat, kje je tisti organski glasbeni impulz, ki je znal sprožati in voditi misel o glasbi?

S tem ne izpričujem dvoma v teorijo. Nasprotno. Tudi ne v upravičenost različnih teoretičnih sistemov. Ne mislim, da bi vsi morali (ali mogli) biti splošno uporabni in enakovredni. Vendar bi morali izkazovati zadovoljive algoritme, merila, ki informacijam zagotavljajo vrednost. Kot tudi možnosti za vsaj delno medsebojno komuniciranje, da bi se njihovi uporabniki lahko razumeli.

Na kaj bi se torej v času znanstvenega »mnogoboštva« zmogel opreti glasboslovni instrumentarij?

Najprej na dejstvo, da se človekova narava (še) ni bistveno spremenila. Glasba je nepogrešljiv del človekove emocionalne inteligence, zdravilna oaza živega duha v obmrli kulturi. Identiteta glasbe same se namreč – ne glede na načine opazovanja – v svoji temeljni podstati ne spreminja. (Celo v aktualni, danes modni Luhmannovi teoriji sistemov, se umetniško delo opredeljuje kot strnjen in klen načrt za večkratno uporabo; *zunajčasovna tvorba* se, po Luhmannu, zaporedoma *hrani* s temporaliziranimi postopki lastnega opazovanja.) Skladbo pravzaprav opredeljujejo v njej kodirana umetniška vprašanja in načrti, enkratni izbor konstelacij in zvez, ki jih poskušamo analitično zajeti, dojeti in razložiti. Ne opisovati, temveč estetsko rekonstruirati.

Pomoč nam ponuja zavedanje, da je tudi muzikološko delo procesualnega značaja, da je naše opazovanje glasbenih umetnin na sebi dinamično in da, v procesu približevanja muzikološko delo samo svoj predmet v določenem smislu dograjuje ali spre-

minja. V današnjem spopadanju teorij, ki zagovarjajo red, s tistimi, ki navezujejo na predočbo kaosa in njegove nelinearne *urejenosti*, prav tako opazujemo nenehno spreminjanje, *dynamis*, dogajanje, tudi dopolnjevanje.

Izguba trdnejšega skupnega veljavnega disciplinarnega nazora je sprožila spremembo razmerja do subjekta in subjektivnega v znanosti. Celo v zgodovinskih razpravah, kjer smo še do včeraj vztrajali na, vsaj navidezni, akademski objektivnosti, se danes osebnostno obarvanemu delu odpirajo nove možnosti. Objava lastnega izhodiščnega in metodološkega stališča ter kriterijev odločanja pri selektiranju dejstev – razkriva pogledu Drugega tudi mentalni ustroj raziskovalca, razloge in pota njegovega zasledovanja začasne resnice, *njegove* resnice. Dovoljeni so mu dvomi, omahovanja, neodločnost. Nevarnost novega položaja se v našem času *vznepredovale stopnje estetske demokracije* (kot ga prizanesljivo vidi Peter Sloterdijk) sicer kažejo v skrajnostih preosebni in preohlapnih razlag, ki same na sebi nosijo postmoderni pečat. Vendar take stroka kot neuporabne spotoma izloča.

Z novopridobljenimi pravicami osebnega odzivanja na umetniške pojave, se – tudi v glasboslovni vedi – preveša nekdanji poudarek s spoznavnega vidika na interpretativni. Stališče, da stvarnosti pravzaprav ni izven subjekta, oz. njegovega pogleda, ker jo le-ta šele konstituira, – postavlja interpretacijo za temeljno glasboslovno operativno načelo. Seveda se hkrati zastavlja vprašanje zagotavljanja, oz. preverjanja širše veljavnosti in uporabnosti izidov interpretacije. Richard Rorty⁵ predlaga postopek *pregovarjanja*, ki naj bi se izteklo v dogovor o tem, kako vzpostaviti nekakšno *središče interpretacije*, določeno soglasje na ravni nadrejene, začasno sprejete matrice, kot pogoja sporazumevanja. Takšno orodje bi bila na našem strokovnem področju danes estetika, pretolmačena in utemeljena kot interpretativna disciplina. Razlage umetnosti sicer mnogi teoretiki vidijo le kot *parazitski diskurz* samih razlagalcev, ki navadno z umetnostjo niso v nikakršnem stiku. O tem smo že spregovorili. Ker pa so na drugi strani še vedno *razlagalci starejšega kova* kot jih imenuje Albrecht Riethmüller,⁶ ki še znajo pričati o *sreči srečanja z umetnostjo*, se skupaj z njim odločam za slednje. Človek je tako in tako, po sebi hermenevtičen; z vsem, kar izpoveduje razlaga – posredno ali neposredno – samega sebe.

V stroki naj bi bila danes dovoljena, celo dobrodošla, tudi znanstvena avantura. Mislim pri tem na tisto *obliko doživljanja*, ki se zna pretakati tudi po znanstveniških žilah: kot močna energija, skorajda presežek življenske energije, se tu in tam prenese tudi na znanstveno gradivo in se nato iz njega spet črpa. Predmetu raziskave je lahko le v prid. Navidezna *nečistost* znanstvenega dela, se v takih primerih zna obrestovati. Silovita osebna izkušnja z umetnostjo tedaj namreč zmore premostiti odmik od predmeta. Tudi muzikološki izdelek lahko postane estetičen. Glasboslovna teorija si namreč v postmodernem času tudi sama pogosto privzema značilno distanco do sebe same, podedovano od glasbenega modernizma. Spodbudno alternativo je videti v temeljni

⁵ Rorty, Richard: *Contingency, Irony and Solicianty*, Cambridge, cit. po Biti, Vladimir: *Strano tijelo pri/povijesti*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb 2000, p. 126.

⁶ Riethmüller, Albrecht: *Interpretation in der Musik*, v: G. Funke – A. Riethmüller – O. Zwierlein: *Interpretation*, Stuttgart 1998, p. 18.

drugačni *opremljenosti* našega uma: v čustveno-zaznavno dejavni mreži posamične muzikološke zavesti, ki zmore razgibati ali sprostiti ustvarjalne moči in se z lastnim talentom dotakniti skladateljeve zavesti. Karl Popper te moči poimenuje z *intelektualno intuicijo*⁷. Opredeljuje jo kot občutenje, ki je praviloma izid daljšega analitičnega opazovanja pojava in nato procesa povezovanja delov v celoto. Predlaga celo, da bi intenziteto tega občutenja jemali za mero in merilo resničnosti, oz. veljavnosti misli, ki so ga sprožile. Pri našem delu je ustvarjalna intuicija danes še kako dobrodošel instrument. Od nekdanjih *odvetnikov preteklosti* postajamo vse bolj *reševalci ugank*, raziskovalci, ki naj bi z lastno občutljivostjo izsledili perceptivno, čustveno in sistemsko kodo drugega.

Glasba, razen tega – bolj dejavno in globlje kot katera koli druga umetnost – tipa v področjih še ne obstoječe stvarnosti. Sluti prihodnost, uvaja pogojni red v kaotično, zakrito področje možnega. Slediti temu prevajanju *možnega* v urejeno strukturo sodi med najbolj vznemirljive in najodgovornejše muzikološke naloge. Tako včeraj, kot danes. Ali tudi jutri? Nisem prepričana, da tudi jutri ...

Končno: današnji postmoderni svet zahteva tudi od glasboslovca, da pri svojem delu upošteva ves ti. *svet umetnosti*, (sintagmo predlaga Miško Šuvaković⁸ ob sklicevanju na Dantojevo izhodišče). Povezovanje umetniških fenomenov in umetniške prakse, obzorje, ki vključuje paradigme in posamičnosti, strukture in zgodovino, danes botruje prežemanju teorije in umetnosti, njunemu medsebojnemu sokonstituiranju. Estetika kot interpretativna disciplina pa naj bi bila tisti *prehod*, ki omogoča prehajanje od enega k drugemu in gibanje med deli tega *sveta umetnosti*.

Morda se prav v tem predlogu, – ob ohranjanju in razvijanju omenjene pristne umetniške občutljivosti glasboslovca, – skriva droben up v (z današnjega vidika sicer paradoksalno) restavracijo soglasja o pogledu na celoto, up v dogovor o trdnem referenčnem sistemu, ki bi tudi naši stroki omogočil lažje delo in plodovitejše izide.

⁷ Cit. po Engel, Gerhard: Musik und Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1980, p. 17–19.

⁸ Šuvaković, Miško: Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950., SANU/Prometej, Beograd–Novi Sad 1999, p. 325–327.

UDK 781(497.4)

Borut Loparnik

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana
National and University Library, Ljubljana

Prostor, razmerja in razmere

Space, Relations and Circumstances

Ključne besede: muzikologija, globalnost, nacionalno

Keywords: musicology, globality, nationality

POVZETEK

SUMMARY

Evropskost in globalnost nista estetsko oz. umetnostno definirana pojma. Še manj sta, če sprejmemo trenutno časnikarsko rabo, nova. Prostor glasbe in zato muzikologije sicer ni zunaj trenutnega ali splošnega, vendar je drugačen, predvsem tesno povezan s historičnim (in nacionalnim). Antihistorizem globalnega »napredka«, ki izloča individualno v imenu »dojemljivosti« (uniformnosti po vzoru tržnega povprečja), je torej nasproten vsebini umetniškega. Še zlasti umetnosti »nezgodovinskih« narodov, katerih glasba in ugotovitve o njej že dosihmal niso zanimale »sveta«.

Kot nacionalna veda je muzikologija dolžna upoštevati mere vsakokratne družbe in zakonitosti svojega okolja. Vedeti mora, kakšen delež ima v kulturni zavesti naroda sama in kakšnega njen predmet. Gre za vlogo umetniške glasbe, razmerja med praktičnimi glasbeniki in »teoretiki«, za znanstveni solipsizem, relevantne teme raziskovanja, za organon in kvaliteto njenega dela. Hkrati mora upoštevati, da se območje neodgovorjenih vprašanj s slehernim pojasnjevanjem preteklega in sočasnega (kajpak tudi evropskega in globalnega) naglo širi. Vezati vse to na skupni imenovalac združevalnih, bolj ko ne futurističnih imaginacij, je sicer oportuni politikum, nikakor pa nazor ali celo orodje znanoosti, ki se oblikuje iz umevanja zgodovine. Proces integracije so zgolj stalna okoliščina umetnostnega dogajanja, ne njegov program. So prva in ne sinonim glasbenega prostora, razmerij in razmer.

Europeanness and globality are neither aesthetically nor artistically defined terms. If we accept current journalistic usage, they are even less new. The place of music, and therefore of musicology, is not outside the momentary or general, but it is different, and above all closely connected with the historical (and the national). Antihistoricism of global »progress«, which eliminates the individual in the name of »comprehensiveness« (uniformity following the model of market averages), is thus opposed to artistic contents. All the more so in the art of »unhistorical« nations, the music of which, together with relevant and related observations, have not even hitherto interested »the world«.

Musicology, being a discipline of national importance, is obliged to pay regard to the standards of every individual society and to the patterns of its milieu. It has to be aware of its share in the cultural consciousness of the nation as well as of its subject matter. In fact, it is a matter of art music, of relations between »practical« musicians and »theoreticians«, of scholarly solipsism, of relevant subjects of research, of its organon and quality of its work. At the same time, musicology has to take into account the fact that the field of unanswered questions is – with each and every explication of the past and present (to be sure, of European and global) – growing rapidly. To reduce all this to a common denominator of unifying or rather futuristic fantasies is quite an opportune political issue, but

not a scholarly principle, let alone an instrument of scholarship that takes shape through its understanding of history. Processes of integration are only continual circumstances of artistic happenings, not their programme. They are a basic element, and not a synonym of musical space, as well as of musical relations and circumstances.

Naj mi bo dovoljeno, da se oglasim k besedi brez recentne zagledanosti v modo, ki se ji pravi globalizem. Težko namreč uganem, še težje razberem iz naslova simpozija, čemu se zdi globalnost tako nova in sodobna. Povrhu tudi ugibam, ali bi vsebinsko pojma zmogli opredeliti do mere, ob kateri bi našel skupno izhodišče vsaj danes zbrani krog. A to sega prek območja napovedane teme. In znane uganke s postmodernizmom oz. tistim, kar hoče ali bi menda hotel veljati, so dovolj opozorila, da je mimobežno razgrebanje na videz umljivih pojmov brez koristi. Najmanj, če že ne celó v primerih, ko jim ponujeni okvir nadeva procese oz. integracije, za katere sta med globalnim in evropskim očitno dopustna bodi enakost bodi nasprotje. Morda upoštevanje vsakršne definicije Evrope alias njenih (temeljnih) značilnosti.

Eno je kljub temu gotovo: svoje nezadostne privrženosti globalizmu ne omenjam iz kljubovanja t.i. trendu, ki nikakor ni bolj spodbuden ali manj brezglav od siceršnjih obrazcev za množično žebranje. Usmerja me zgolj preprosta zgodovinarska (pod)zavest, natančneje njen refleks. Vanj šteje med drugim opozorilo, da Lasso, Haydn ali Dvořák zavoljo svetovljanskih usod niso postali izrazitejši in tudi študije, se pravi sodbe o njih, ne globje ter bolj obvezujoče. Seveda je pri roki ugovor – globalnost (s pomenskimi izpeljankami vred) zadeva občna razmerja, razmere ali vsaj gibanja, šele iz njih vpliva na posameznike in posameznosti. A tudi tu šepeta advocatus diaboli o starih zgodbah. Denimo o množični, na vseh koncih razkričani in razpredeni salon-ski umetnosti ter tistem, kar je za njo ostalo. Nauk, kot znano, je star: spreminjajo se imena in razsežnosti, bore malo pa namen in pomen dogajanja. Svež primer je že omenjeni, kar moč globalizirani postmodernizem.

Kajpak pod plaščem takih refleksij ne namigujem, da sta prostor oz. vsebina glasbenega – in z njim muzikologije – zunaj sprotnih ali splošnih, tudi docela vsakdanjih uzanc. Zgodovina le uči, da sta drugačna, zato ne pomaga, kadar ju samozadostni antihistorizem odriva pod preprogo globalnosti. Najbrž ju vidi med hudo napotno šaro globalnih (okrajšano pravijo integrativnih) procesov. A kaj so ti nenehoma vzklicvani procesi, kaj integrirajo in kam so namenjeni, je doslej v megli, nemara sploh brez resne teže. Če poslušamo adepte, gre za kratko malo nujno, pravzaprav naravno spremembo, ki uvaja ali vsaj bo utrdila nova razmerja med stvarmi in zanje potrebne okoliščine. Ključna beseda teh kogitacij je seveda metamorfoza ... čeravno je ponavadi mišljen zgolj dobri stari »napredek«, torej zgodovinarska utvara o temeljni kategoriji umetniškega dela. Bolj preprosto, brez filozofemskih bergel in siceršje latovščine smemo reči, da nam modni izvedenci ponujajo okorno stesan nadomestek za znan, že dolgo zlorabljan terminus technicus. Povedal naj bi, da je premena vsesplošna, bolje globalna, do nje pa je prišlo z integracijskim, natančneje prilagoditvenim procesom.

Videz njegovega novotarstva, absolutne naprednosti, sozvočja s prihodnjim, bistveno moderne(jše)ga habitusa, slutenjske moči itn. vzdržujejo »globalisti« le v zavetju te nepotrebne soznačnice. Podobnih se je (in se jih bo) nateklo še brez števila, večidel od tam, kjer so modne besede ultima ratio, opredelitve lahkotne in smisel napredovanja potrošno blago. Vemo, avantgardno povečevanje ni bilo izumljeno v prejšnjem stoletju, četudi je zanj po pravici ostalo signum temporis. Žal tudi ne kaže, da se ga bo tretji milenij odkrižal, kljub marnjam, ki jih venomer meša. In muzikologija ter druge historično kontekstualizirane vede so mu dostopne brez ovir – kadar ne dvomijo o uporabljenem smotru in metodi. Edino z njima se namreč »integracijski proces« razveljavi sam: oznanila še nikoli slišane/videnege so igra, ki je v zunaj-zgodovinskem zavetju vendarle vsaj toliko preprosta kot naivna. Konec koncev se dogaja onkraj spoznavnega mišljenja in vseeno je, ali ji primaknejo epiteton globalnosti ali ne.

Vsekakor ni naključje, da spočenja znatno manj sinestetičnih repeticijskih pojmovna plat globalne integracije, ki domala oprijemljivo ironizira do danes uporabljive kalupe t.i. napredka. Mislim kajpak na izvorni smisel »razvojnostne« sintagme, kakor so ga nekritično našli med ekonomsko-politično leksiko ter dodali modni frazeologiji brez nujnih vsebinskih konotacij. V sveti preproščini negira individualno in posebno ter govori zoper edino dosihmal samoumevno zakonitost umetniškega. Prihodnost, je njeno sporočilo, bo(di) čas korenitega, najraje uniformnega poenotenja sub specie globalne dojemljivosti (berimo obvladljivosti). Za mero te nove paradigme se kaže pripravna informacijska naglica, ko bo iz trenutnega opoja dorasla v zrcalo pravčnosti... In oboje skuša zakriti, morda kje s pristno nedolžnostjo, da je vdano kar moč fiksni, »razumljivi«, ob kratkem tržni poprečnosti. Smoter naj bi bil nekaj enakovrednega zabavno-industrijskim uzancam – kalup modne izrabe domišljjskih utrinkov, v katerem izvirnost pa drugačnost nimata ne temeljne vloge ne selekcijske pravice. Po bistvu nam torej pletejo goli quid pro quo: kar šteje zgodovina med oblikovanje vodil (in »razvoj«), je tu posledica zunajumetnostne načelnosti (in pravilo). Ustvarjanju je dovoljeno varuštvo filozof(em)skih »predvidevanj« oz. »trend« poprejšnje (globalne) analize neizbežnega, ki jo v nazornost prihajajoče dobe modelira množica »pozitivno razmišljujočih«. Namesto jasnih aluzij glede vprašanj, s katerimi se ukvarja muzika, bi tu našli bežen popravek kvečjemu splošna psihologija in sociologija.

Mentalni higieni na ljubo torej ne gre pozabiti, da je omenjeno kljub orwellovskim barvam le dobesedna aplikacija globalnega integracionizma, se pravi hrbtina plat rečenice, ki ni bila nikomur vsiljena, ampak zlahka in oberoč sprejeta. Slej ko prej velja za vrhunsko futurološko videnje, komu bolj »naprednih« nemara že za realiteto sodobnosti. S tem kajpak ne trdim, da bi se ne mogla inkarnirati, tudi ne obnavljam Laokoonovih svaril in ne kličem na veliko vojno proti modernemu zlu. Marsikaj napovedovanega bo jutri ali pojutrišnjem dejansko, čeprav drugačno kakor si slika misel. Mnoge menjave bodo zares prilagajale in slednjič enotile razlike v dogajanju, veliko idej, če ne celó dejanj bo kmalu, morda osupljivo zlahka dobilo širok, na videz globalen odmev. Vendar mi zgodovinarski refleks tudi pove, da nisem naštel prida novega. Nov bo kvečjemu hitrejši, prav mogoče površnejši krogotok dogodkov, ampak

naglica ne zadeva smisla in prostora umetnosti niti med parametri avantgardnega lova na izvirno. Zadeva (in ogroža) ju edino nehistorična pamet, ki bega prek svetov zunaj duhovnega izročila in si prisvaja občutljivo tkivo muzike z ideološkimi skobami. Nobena globalnost, nikar integracija namreč ne more odtehtati, še manj nadomestiti palimpsesta preteklih vrednot ali vsaj njihove razločnejše, zapisane zgodovine. In natanko tja so položeni odgovori na uganko izvirnega prostora oz. vsebine glasbenega, prav tam velja iskati tudi samosvoje, neredko enkratne poteze njegovih nacionalnih deležev. Ter vede, ki jim sledi.

Po naravi humanističnih znanosti je muzikologija kajpak historična, v dobršni meri celó takrat, ko se loteva sistematike. Vrhu tega je mlada, njeni temelji so razvidno nacionalni, postavljeni v zavest o pripadnosti in s pripadnostjo večidel omejeni. Kadar jih dandanes hočejo rahljati, v resnici zgolj utišajo ontogenetsko avtarkijo, zato si ne kaže utvarjati globalnosti ali integrativnih potreb. Distinkcije so bolj realne in realistične. Navadno so jih vsilila dovolj dolgo, glasno in na zaležnem kraju izpostavljena (prezrta) dejstva. Kajti narodi so še vedno dveh vrst, »zgodovinski« in »nezgodovinski«, z novejšo terminologijo véliki in mali. Eo ipso je sleherni dopolnjevanje znane težavno, obremenjeno s pomisleki velikih na račun drobnih in malih spríčo samodrštva mogočnih. Upati v temeljit preobrat, ki ga obljublja globalnost, je kratko malo vedoma zgrešeno – tega bi se bili lahko naučili že med evropskimi integracijami, denimo od tistih iz habsburških časov naprej.

Njihovi zgledi so nedvoumni: vsako enotenje, združevanje ali povezovanje, ki prihaja »od zunaj«, bolj natanko »od zgoraj«, brez spontanega, v sebi utemeljenega hotenja oz. potrebe, je obsojeno na votlost. Vsi smo že kdaj doživeli, kako se mu ne dá ogniti, vendar enako nazorno, da sproži upor, podtalnost in pešanje samostojne presoje. Ob kratkem zastoj. Namesto hvalnic apologetov globalnosti bi bila torej pametnejša preudarnost željá – zlasti med »nezgodovinskimi« udeleženci, ki jih niti nove okoliščine ne bodo kmalu pustile k besedi. Bodimo raje trezni, navsezadnje se jim je enako godilo že dosihmal, brez »globalnih« in kljub »evropskim« procesom. Vsekakor moramo dojeti najmanj dvoje – da so tujini očitno ponujali ugotovitve oz. sodbe, ki je niso (dovolj) zanimale, in/ali da je bila njihova (naša) glasba za svet neprepoznavna. Prvo gre doma la v celoti na rovaš muzikologije, drugo se poraja onkraj znanstvenega dosega. Kljub temu je aksiomatično: kot nacionalna veda je muzikologija zavezana nacionalnemu ustvarjanju, naj bodo tuji vplivi in ocene kakršnikoli. Dolžna je iskati relevantne umetniške menjave in dejanja ter najti orodja, ki bodo pojasnila njihovo raven in veljavo. In to ni gola obrtniška naloga, dovoljkrat je predvsem rezultanta razmerij oz. razmer, v katerih se oblikuje kot veda in duhovna intenca. Globalizirajoči procesi so ji kvečjemu sproti namig za njen okvir, modus, obliko pojasnjevanja, – bolj trendovsko bi se najbrž reklo za trženje dognanj, – nikakor pa organon. Še metodološki napotek samó cum grano salis, kajti opraviiti ima z nadvse neglobalno, tudi »integracijsko« doce-la skromno tvarino. In vsaka tvarina terja ustrezno, se pravi smiselno obravnavo.

Danosti, ki našo vedo spremljajo oz. sodoločajo, je pač treba tehtati z merami družbe in nomosi okolja. Kajpak tvegamo, da bo orisani položaj teže pregleden kakor za varnimi stenami znanstvenega solipsizma, toda razved je slej ko prej konstitutivni parameter življenjskega ozadja in se nanj opira sleherna interpretacija zgodovine.

Prvo in poglavitno je zato vprašanje o deležu muzikologije v kulturni zavesti naroda. Če ga ne razumemo »načelno«, bo odgovor bržčas malo spodbuden; konec koncev si je izborilo domovinsko pravico marsikaj vnemarnega že glede t.i. umetniške glasbe. Na moč sorodne pomisleke bo razbral opazovalec pri določanju mesta, ki ga ima muzikologija med nacionalnimi znanostmi: izvedenska samozaverovanost je postala hujša kot kdaj, meje strok se zdijo nedotakljive. In kdor bo iskal še podrobneje, ga ne smejo zadržati ločnice, ki delijo tudi prostor glasbenega življenja. Med »praktiki« in »teoretiki«, kakor si jih podaja vsakdanja nomenklatura, gospodari vsaj enako globoko nezaupanje, če že ne dosledno nasprotovanje. Med »teoretiki« in ustvarjalci raje in celó kaj bolj izključujočega. Skupni imenovalac teh navzkrižij pa je (večidel do trivialnosti zabrisana) distinkcija, ki pojasnjuje naravi uporabnostne ter znanstvene paradigme, se pravi publicistične in kritiške besede, poročevalskega in raziskovalnega mišljenja. Koliko in kako je takih razmer kriva muzikologija, ali drugače, koliko in kako je njen doslejšnji organon sooblikoval razmerja, ki jo uvrščajo v nacionalni duhovni svet, je seveda apercipcija, ob kateri bi si moral izprašati vest sleherni poklicani, kadar hoče pred javnost. Navsezadnje ga stroka obvezuje, da doume okoliščine in razbere njihovo vlogo pri zorenju dejanj – tudi svojih.

Tako bo pač vedoma uporabil eno tistih (kajpak ne zgolj muzikoloških) vodil, ki bo ostalo nedotaknjeno vsem integracijam navkljub. Imenujmo ga samospraševanje. Še zmeraj se zdi hudo potrebno, nemara je sploh poglavitna zaščita pred vodenjem občnih in strokovnih meril, ki si na račun globalnih inovacij jemlje »ugled« trendovskih nujnosti. Resnica je namreč, da se dušimo v slabem zadahu banalne pameti in maloumnega postavljanja. To sicer ni nov ali lokalni blagor integracijskih procesov, gotovo pa memento z ilustracijo, kam (nas) je prignala lahka vera na uzdi preračunljivosti. Konec koncev vemo, vsaj morali bi že uganiti, da drži za uzdo industrijska reklama, iz katere štrli poleg oglaševalskih ideologemov komaj še njega dni sarkastično mišljena parafraza o kvantiteti, ki se levi v nekvaliteto. Jedro je zgolj prodaja (čezmernih količin) tržnega blaga brez umetniške namembnosti. Kar sodi k videzu, skušata o slednji dodati hagiografija »popularnega« ter modrovanje z aplikacijami njenih leksemov – oboje na ravni »preproste« ali »globoke«, v izhodišču ter intencah pa enakorodne (zunajglasbene) utilitarnosti.

Gotovo, dokler je šlo za sprotno publicistiko, ni bilo še nič narobe. Težave so se pričele, ko je obseg proizvodnje in recipientov podtaknil »odkritje«, da gre za umetniško inovacijo, za »novo(-e) smer(-i)«. Tvarina, ki se (je) ponuja(la), kajpak ni vzdržala strokovne obravnave, še manj takšno preučevanje. Njeno intelektualno zahtevnost in duhovno potenco so mogli opredeljevati le z besedili, s politično in/ali ideološko konotacijo pétega, sklicevanje na globalnost etc. pa je dobilo vlogo molilnega mlinčka. Toda obstret znanstvenega ni ozaljšal le industrijske glasbene ponudbe, hkrati in dodatno je »utrdil« še krepek del muzikološkega publicizma, ki (je) ribari(l) v enakih vodah. Spregledali so zgolj »drobnarijo« – da zabavljanje ne potrebuje »novih« raziskovalnih orodij, ker je množičnost sindrom iz območja socioloških tém, njen povod (glasbena storitev) pa bodi elementaren bodi strojen. In da se muzikologija res ne ukvarja izključno s t.i. visoko umetnostjo, vendar je, bi morala biti, kritična do predmeta svojih raziskav. Kar ji daje pravico na izbor tematike.

Sliši se kajpak umljivo, toda upoštevati velja, da se območje neodgovorjenih vprašanj s pojasnjevanjem preteklega in sedanjega naglo širi. Prav zato more ob vsakršnih procesih, tudi »evropskih in globalnih«, – če in kadar imajo granum salis umetnostnega refleksa, – dobiti koristno spodbudo (teže zgled, raje ne vzorca). V primeru seveda, da bo vedno opravek naše pameti in, upajmo, duha. Kajti za to gre. Brambovsko otepanje s »tujim« je mlatva prazne slame, malikovanje »svetá« rabota novih Ilirjanov: izzivi tičijo v jedru, ki ga poznamo sami. Pri tem so merila za vsebino relevantnih raziskav podvržena stalnim korekturam in so ob nenehno rastoči množici podatkov enako zahtevna kakor odgovorna naloga. Saj ni skrivnost, da opazimo fiziognomijo nacionalne vede najprej v pregledu njenih interesov. Pove nam, kakšen razved ima o gradivu ter nosilnih problemih in kakšna je smer, ki jo hodi.

Če nič drugega, postaja slednja vedno bolj kazalec na tehtnici družbene občutljivosti preučevanja glasbe. Živimo v svetu, ki si vročično želi nove podobe in morda res verjame, da jo bo našel zunaj zgodovine, denimo pri biofatalizmu, kakor naj bi se po kulturologu Ulrichu Raulffu trenutno imenoval rešni nauk. Vendar so, hkrati, v tem istem svetu, bolj in bolj nepregledna žarišča vseh vrst fragmentiranih znanj (tudi glasbeniških), nad katerimi bdijo večidel sprte kohorte specialistov, ki hočejo prvenstvo na ljubo ali pod egido svojih vedenj. Odmev pri občinstvu, socializacija njihovih znanosti ter jezik posredovanja se jim kažejo brez pomena – in natanko enako mislijo na drugem bregu o ceni preteklega ter vlogi historične zavesti. Vezati takšne razmere na skupni imenovalac združevalnih, še raje futurističnih imaginacij, je sicer oportuni politikum, nikakor pa nazor ali celo orodje znanstvenega dela, ki se oblikuje iz umevanja zgodovine.

Kdor raziskuje glasbo, mora tedaj najti pot med bregovima (današnjega) naprednjaštva, kajpak v primeru, da je zmožen odgovornosti, ki jo terja nacionalna veda. Za takšno usmeritev pa evropski in/ali globalni procesi integracije (pod pogojem, da jih opredelimo) niso program, temveč okoliščina. Gorje mu, kdor jo zanemari, ... toda zgubljen bo tudi, kogar pretenta. Okoliščine so prvina, ne sinonim prostora, razmerij in razmer.

UDK 78(497.4)(091)

Ivan Klemenčič

Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Ljubljana
Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

Slovenska glasba med evropskim in izvirnim*

Slovenian Music between the European and the Original

Ključne besede: slovenska glasba, evropska glasba, glasbena obdobja, bibliografija.

Keywords: Slovenian music, European music, musical periods, bibliography

POVZETEK

SUMMARY

Ker se je slovenska glasba v vseh obdobjih od srednjega veka do danes razvijala vzporedno z zahodnoevropsko, se postavlja vprašanje historičnega razmerja: kaj je od te glasbe sprejemala in kaj ji je po svojih močeh, s svojimi predstavniki in ustanovami, prispevala. Namen besedila je predstaviti slovensko glasbo v njeni zgodovinski nacionalni (in s tem tudi prednacionalni) vlogi in jo obenem identificirati v vlogi izvirnega preseganja na evropsko

Through all periods, from the Middle Ages to this day, Slovenian music has been developing parallel with that of Western Europe. Hence, there arises the question of historical relations: what has it received from, and what has it – to the best of its abilities, and through its representatives and institutions – contributed to this music. The aim of the text is to introduce Slovenian music in its historically national (and therefore also prenational) role, and after its originality seems to have exceeded expectations, in its ascension to European or, more directly, Central European standards – individually, creatively, interpretationally, and institutionally.

Razmerje, kakor je zajeto v naslovu tega besedila, seveda ne želi odrekati temu, kar je evropsko, bodisi ustvarjalno ali poustvarjalno, izvirnosti. Nasprotno, gre vendar za najvišjo obliko izvirnosti. Prav tako ne želi pripisovati nacionalnemu in z njim prednacionalnemu absolutne izvirnosti, ker je to nastajalo v kontekstu evropskega duha časa. Pa tudi evropsko izvirnost je treba najprej razumeti kot izvirnost posameznih evropskih področij, pokrajin, mest, dvorov, cerkva itd., poznejših narodnih

* Besedilo je bilo predstavljeno na simpoziju Die Grundlagen der slowenischen Kultur, ki ga je od 4. do 8. septembra 2002 v Göttingenu priredila nemška akademija znanosti in nanj povabila Slovensko akademijo znanosti in umetnosti.

skupnosti, ki je prav tako nastajala v evropskem kontekstu in je bila splošno sprejeta, včasih pa tudi pozneje odkrita in zato lahko brez vzratnega vpliva. Izvorno je bila vsa ta izvirnost izvirnost posameznikov. Bila je torej individualni prispevek vseprežemajočega evropskega duha, izvirnega duha časa in njegovih sprememb kot sprememb vrednot, ki je individualno oblikoval tudi evropske umetnosti. Glede na to in točneje povedano izpričuje evropska glasbena umetnost izvirnost tako v individualnem umetniškem kot v razvojnem smislu, dveh vidikih enega in istega dejstva. To je tista glasba, ki je ohranila nacionalno oziroma prednacionalno identiteto, iz katere je praviloma izšla, in je obenem segla prek nacionalnih meja na evropsko raven. Pomembna je bila torej za individualne dosežke in razvojni potek evropske glasbene kulture, zmožna je bila nagovoriti tudi evropskega človeka.

Nacionalna izvirnost, v katero terminološko uvrščamo tudi dolgo in vsekakor daljšo prednacionalno fazo razvoja, torej lahko pomeni obenem evropsko izvirnost, ki nas tu zanima, ne pa seveda nujno. To velja za vse nacionalne prispevke evropskih narodov, tudi za slovenskega, ki ga želimo predstaviti v njegovi temeljni nacionalni vlogi in obenem identificirati v vlogi izvirnega preseganja na evropsko ali neposredneje srednjeevropsko individualno ustvarjalno, poustvarjalno ali institucionalno raven.

Tako postavljeno razmerje med evropskim kot temeljno orientacijskim in vplivnim in po drugi strani izvirnim kot nacionalno presegajočim predpostavlja, da se je slovenska glasba razvijala v skladu z zahodnoevropsko. To pomeni, da je pripadala njenemu civilizacijskemu in kulturnemu območju, kar se v institucionalnem državnem smislu potrjuje šest stoletij znotraj slovenske zgodnesrednjeveške države Karantanije (ok. 570–12. stoletje) in zatem šest stoletij znotraj habsburške monarhije do njenega razpada. Pri tem ne upoštevamo spoznanj venetskih raziskav, aktualnih nekako zadnji dve desetletji in njihovih predhodnikov, po katerih so bili slovenski predniki Veneti med vzhodnimi Alpami, Panonsko nižino in Jadranskim morjem staroselci z blizu tri tisoč let staro kulturo. Po še ne dokončanih raziskavah te teorije o slovenskem izvoru, temelječi na nekaj virih, so bili Veneti kot pripadniki širše zahodnoslovanske skupine osrednji oblikovalci predrimске srednjeevropske kulture, ki je bila temelj evropski poantični kulturi, kar kaže na daljnosežno prevrednotenje evropske zgodovine.¹ Vendar o njej ni glasbeno oprijemljivih dejstev, kot jih ni sprva za Karantanijo, pri kateri se venetska naziranja o avtohtonosti in uradna zgodovina o preseljevanju narodov stikata. Po tej drugi, temelječi na sklepanju, so priseljeni zahodni Slovani s severa in južni z jugovzhoda utemeljili Karantanijo kot prvo slovensko in slovansko državo. Ta je s svojo državnostjo – državnim pravom *institutio Sclavenica*,² demokracijo – ustoličevanje koroških vojvod, in knjižnim jezikom in kulturo, kot jo izpričujejo *Brižinski spomeniki* (najverjetneje okoli 970 po predlogah iz 8. ali začetka 9. stoletja),³ bistveno prispevala k srednjeevropski identiteti. Karantansko kraljestvo,

¹ Tomažič 1990, še zlasti poglavje Stara zgodovinska pričevanja, 55–57, in kritičen pretres uradne teorije v poglavju Teorija o prihodu Slovencev v 6. stoletju, 123–129.

² Šavli 1990.

³ Kot Freisinger Denkmäler jih hrani državna knjižnica v Münchnu. Prim. Ramovš & Kos 1936, *Zbornik Brižinski spomeniki* 1996.

pozneje Velika Karantanija, je okoli leta 1000 kot Velika vojvodina Karantanija zajemala domala vse slovensko etnično ozemlje, vključujoč še Furlansko, Veronsko in Istrsko krajino. Sprva samostojna Karantanija je po napadu Avarov 745, ko so Karantanci skupaj z Bavarci premagali napadalce, priznala frankovsko nadoblast, ob tem zadržala svojo državnost in postala v začetku 9. stoletja del Svetega rimskega cesarstva. To je bilo ključno zgodovinsko dejanje, ki je pomenilo s sprejetjem razvitejše oblike fevdalizma sprejem krščanske vere in potrditev pripadnosti zahodnoevropski civilizaciji in kulturi.

Zato velja tudi v glasbeni kulturi za mejnik obdobje pokristjanjevanja od okoli 745 do 10. stoletja, o čemer priča rokopis *Conversio Bagoariorum et Carantanorum* iz 871.⁴ Kot v zahodnoevropski in s tem v srednjeevropski srednjeveški umetnosti je temeljilo predvsem na gojenju vokalne glasbe v cerkvah in samostanih. Ko so si slovenski predniki Karantanci 753 pri Krnskem gradu postavili prvo stolnico, cerkev Gospe Svete, se je umetna glasba postopno širila kot petje gregorijanskega koral in se v poznem srednjem veku razvila v gojenje figuralnega večglasja.⁵ O teh začetkih pričajo ohranjeni kodeksi in številni fragmenti, nastali od 10. stoletja, za katere domnevamo, da so bili predvsem prinešeni iz zahoda in severa Evrope in veljajo za njen neposredni vpliv.⁶ Pomembno vlogo ob tem je imelo ljudsko petje, od 8. stoletja znano kot petje kirielejsonov, o katerem priča *Conversio* in pri njem izrecno o rabi slovenskega jezika *Brižinski spomeniki*. Od 11. stoletja in v novih okvirih še v 15. stoletju je dokumentirano petje slovenskega kirielejsona ob ustoličevanju karantanskih oziroma koroških vojvod, obreda kakor druge kronanje, ki je že od 15. in 16. stoletja vzbujal veliko pozornosti zaradi svoje enkratne oblike državne demokratičnosti.⁷ Ta karantanska izvirnost na glasbenem področju, ki se je oplajala z gregorijanskim koralom, je bila podobno relativna pri širjenju srednjeveške slovenske cerkvene pesmi, katere nekaj primerkov so nam v 16. stoletju ohranili slovenski protestanti v izdajah svojih pesmaric. Enoglasne pesmi so namreč krožile v širšem srednjeevropskem prostoru in ljudstvo jih je prevzemalo v prevodih in priredbah latinskih in še posredno nemških predlog v slovenščino.

Iz vizitacijskih zapisnikov Paola Santonina, tajnika kardinala in oglejskega patriarha Marca Barba, ki je med leti 1485 in 1487 spremljal škofa Pietra Carla na poti po Koroškem, Kranjskem in Štajerskem, imamo potrdila, da je bilo v poznem srednjem veku na Slovenskem razvito večglasno figuralno petje. Isti pisec potrjuje tudi gojenje posvetne in posebej inštrumentalne glasbe, o čemer sklepamo tudi iz številnih fresk.⁸ Posebej razširjena je bila umetna glasba meščanskemu sloju namenjenih vagantov in

⁴ Prim. Kos 1936.

⁵ Med splošnimi glasbenozgodovinskimi in drugimi deli, ki jih tu navajamo tudi za poznejša obdobja slovenske glasbe, prim. Cvetko 1958–1960, Cvetko 1967, Cvetko 1975, Cvetko 1991 (2), Klemenčič 2002, Klemenčič 1998 (2), Klemenčič 2001, Höfler & Klemenčič 1967, *Monumenta artis musicae Sloveniae* 1983–, *Muzikološki zbornik* 1965–, Rijavec 1979, *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca* 2000, *Muzikološke razprave* 1993 in kot splošni deli tudi z glasbeno tematiko *Slovenski biografski leksikon* 1925–1991 in *Enciklopedija Slovenije* 1987–.

⁶ K literaturi v prejšnji opombi prim. še Höfler 1965, 164–181, Snoj 1987, Snoj 1997, *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice* 1998.

⁷ Klemenčič 2002, 18.

⁸ Prim. tudi Kuret 1998, 171–178, in Kuret 1973.

fevdalnim ali cerkvenim dvorom posvečenih minesängerjev. Med temi zadnjimi predvsem gostujočimi ustvarjalci in obenem izvajalci sta obiskala slovenske kraje vitez Ulrich von Liechtensteinski v 13. stoletju in v 15. stoletju pesnik Oswald von Wolkensteinski; ta drugi je kot poliglot med desetimi jeziki obvladal tudi slovenskega, ki ga je imenoval windisch, se pravi venetski, s katerim se je v več kot 40 uporabljenih besedah ohranila prva slovenska srednjeveška ljubezenska lirika. Oba sta izpričala, da je bila slovenska ljudska pesem cenjena tudi med plemstvom. Prav tako vemo, da takšna izmenjava in ustvarjanje temeljev umetne glasbe takratne slovenske etnije ni potekalo v srednjem veku samo enosmerno, se pravi iz Evrope. Kar zadeva izvajalce, pevce in inštrumentaliste, smemo v poznem srednjem veku in v 16. stoletju po nekaj znanih primerih sklepati o slovenski glasbeni emigraciji, ki je resda težje razpoznavna zaradi latiniziranih, germaniziranih ali romaniziranih imen. Med njimi najuglednejše mesto zavzema v Ljubljani rojeni Jurij Slatkonja (1456–1522), dunajski škof in vodja kapele cesarja Maksimilijana I., humanist in najbrž tudi skladatelj enoglasnih napevov.⁹ Pod njegovim vodstvom organizatorja, umetniškega vodja in dirigenta je zaslovela po srednjeevropskih deželah in širše in vplivala na glasbeno ustvarjanje in poustvarjanje takratne renesančne glasbe, kar je bil neposreden prispevek srednjeevropski glasbeni kulturi.

Po izumrtju karantanskih vojvod v 13. stoletju je slovenska etnija postopno prehajala v habsburško državo, ki je okoli 1500 zajela že večino slovenskega etničnega ozemlja. To je pomenilo nadaljevanje slovenskega srednjeevropeljstva in ohranjanje slovenske identitete v tedanjem prednacionalnem pomenu, čeprav sprva v težkih socialnih razmerah. Zlasti turški vpadi, ki so prihajali večidel kot roparski napadi iz slovanskega Balkana, so življenjsko ogrožali slovensko etnijo predvsem v 15. in 16. stoletju, dasiravno si Turki niso slovenskih ozemelj nikoli pokorili. Socialna kriza se je predvsem v 16. stoletju neposredno izrazila v kmečkih uporih, konec tega stoletja je prišlo še do zaostritve v spopadu reformacije s protireformacijo. Kljub tako zaviralnim dejavnikom se je delovanje v okvirih katoliške glasbene prakse v samostanih in cerkvah nadaljevalo. Protestantizem je sicer omejil, a ne povsem, dotok renesančne glasbe neposredno iz zahoda, se pravi iz Italije, in še iz avstrijskega severa. Širilo jo je tudi plemstvo, med njimi izdatno rodbina Khislov, ki naj bi se je priselila na Kranjsko v začetku 16. stoletja iz Bavarske in si blizu Ljubljane sezidala graščino Fužine. Kot ljubiteljem in mecenom jim je bilo v drugi polovici 16. stoletja in še pozneje posvečenih več zbirk tedaj uveljavljenih skladateljev iz Italije in dvora v Gradcu in tudi vse slovenske protestantske pesmarice.¹⁰ Protestantizem se je začel širiti vzporedno z nemškim od dvajsetih let 16. stoletja in je zlasti močno zaznamoval drugo polovico tega stoletja.¹¹ Z večjim nemškim civilizacijskim vplivom je prišlo do pomembnega upoštevanja avtohtonega prebivalstva in njegovega nacionalnega jezika. V tem smislu je kot idejni vodja s sodelavci deloval na Slovenskem Primož Trubar (1508–1596), z vzdevkom Carniolanus, kar je pomenilo kranjski, se pravi iz osrednje slovenske pokrajine

⁹ Prim. tudi Mantuani 1905, 67–68, 75–77, 84–85, 91–92.

¹⁰ Pokorn 1996, 447–449.

¹¹ Rijavec 1967.

takratne vojvodine Kranjske, duhovnik in izobražen v petju. Že prva tiskana knjiga v slovenščini, *Katekizem* iz 1550, je vsebovala tudi pesmi in litanije, zapisane v beli menzuralni notaciji. Prvi izdaji slovenske pesmarice *Eni psalmi* (1567) so sledile še štiri vedno bolj razširjene.¹² Enoglasni protestantski koral je podobno kot petje kirielejsonov obvladoval skupni srednjeevropski duh, ki ni poznal delitve na germansko in slovansko in je bil blizu tudi slovenskim vernikom. Viri zanj so bili ob že omenjeni srednjeveški slovenski cerkveni pesmi v prvi vrsti seveda nemški, začenši z Luthrovi-mi pesmaricami, nadalje latinski in še češki. Slovenski protestantje so iz tujih predlog ustvarili samostojne avtorske pesnitve, medtem ko so enoglasne napeve večidel prevzeli. Ti prvi slovenski glasbeni tiski so prav tako prišli iz širšega področja tiskarn v Ljubljani, Wittenbergu in zlasti iz Tübingena, kjer je bilo dolgoletno Trubarjevo zatočišče v času izgnanstva. Sad njihovih prizadevanj v drugi polovici obravnavanega stoletja je blizu 50 protestantskih knjig vključno s celotnim slovenskim prevodom biblije iz leta 1584. Ker je bil protestantizem razmeroma kmalu, že na prelomu v 17. stoletje, zatrt, ni mogel dati umetniških rezultatov, kot jih poznamo v nemških deželah vse v naslednje stoletje z vrhuncem v delih Johanna Sebastiana Bacha. Imel pa je velik pomen v nacionalnem smislu začenši s knjižno utemeljitvijo slovenskega jezika, kar je vodilo v povezovanje slovenskega človeka in v postopno izoblikovanje slovenske narodne zavesti.

Med vzgojiteljskim kadrom v ljubljanski protestantski šoli omenjamo v letih 1588–1592 kantorja Wolfganga Stricciusa (pred 1570–po 1611) iz rodnega Wunstdorfa pri Hannovru, ki mu gre še poseben pomen, ker so se med protestantskimi glasbeniki na Kranjskem ohranila le njegova dela. Posvetilo prve zbirke *Neue Teutsche Lieder*, natisnjene v Nürnbergu, je datiral leta 1588 v Ljubljani, za drugo zbirko, *Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge* (Ulssen 1593), domnevamo, da je delno nastajala v Ljubljani. Obe zbirki ne moreta zakriti, da so kljub povezanosti z nemškim severom in tradicijo nanju vplivali dosežki renesančne glasbe vključno s beneško tehniko *cori spezzati*.¹³

V nasprotni smeri govorimo še naprej o slovenski glasbeni emigraciji, kamor je med izvajalci sodil Matej iz Celja, eden najpomembnejših basistov svojega časa, pevec dunajske dvorne kapele v letih 1567–1580. Vendar to velja tudi za poglobitve slovenske ustvarjalce renesančnega in baročnega obdobja. Tako je deloval najpomembnejši slovenski skladatelj Jacobus Gallus, z vzdevkom Carníolus, tj. Kranjec, kot pevec in dirigent v samostanih srednjeevropskega prostora in kot vodja škofovske glasbene kapele v Olomoucu ter kantor cerkve sv. Jana v Pragi; Daniel Lagkhner kot organist pri baronu Losensteinu na Nižjem Avstrijskem, Gabrijel Plavec (Plautzius, Plautz, Blautz, tudi on z vzdevkom Carniolus) je bil ugleden kapelnik na dvoru v Mainzu, znan, da je kot glasbenik sodeloval tudi pri cesarskih kronanjih, Janez Krstnik Dolar je vodil glasbo v jezuitski cerkvi Am Hof na Dunaju. Če ne štejemo

¹² Elze 1884, Čerin 1908, Florjanc & Škulj 1996.

¹³ Obe Stricciusovi zbirki sta izšli v znanstvenokritični izdaji serije *Monumenta artis musicae Sloveniae* 1983–, zv. XXXII, 1997 (zunaj Slovenije to dvojezično serijo zastopa založba Bärenreiter iz Kassla). Njun redaktor Jože Sivec je o Stricciusu objavil tudi monografijo: Sivec 1972.

Slatkonje, začenja vrsto slovenskih skladateljev Jurij Prenner (zač. 16. stoletja–1590), rojen Ljubljčan in prvi z vzdevkom Carniolus delujoč v Pragi in na Dunaju.¹⁴ Kot renesančni mojster in sloveč ustvarjalec motetov, ki so jih razen enega vse danes znane uvrščali v reprezentativne zbirke tedanjega časa, je presegel pomen nacionalnega skladatelja. To lahko trdimo tudi za njegovega poznejšega sodobnika, v Mariboru rojenega Daniela Lagkhnerja (po 1550–po1607), ki je v svojem motetnem opusu segel v pozno renesanso in že deloma proti zgodnjemu baroku.¹⁵ Jacobus Gallus (1550–1591), v kratkem življenju avtor številnih maš, motetov in madrigalov, vsega več kot 500 kompozicij, sodi s Palestrino in Lassom med najpomembnejše evropske ustvarjalce renesančne glasbe in v sam vrh njenih poznorenesančnih dosežkov.¹⁶ Ni ga mogoče uvrščati ne med konservativne ne med radikalne umetnike, vsekakor sodi med izvirne mojstre evropske glasbe, ki so dali kánon njenemu renesančnemu obdobju.

Nasprotno tem zaznamujejo obdobje poldruega stoletja baročnih prizadevanj na Slovenskem ugodnejše socialne in družbene razmere: kmečki stan se je konsolidiral, turška nevarnost z Balkana se je bistveno zmanjšala po bitki v Sisku 1593, v kateri je slovenski plemič Andrej Turjaški (Andreas Auersperg) v neenakem boju s precej manjšo vojsko napadalce strahovito porazil, razmeroma hitra uveljavitev protireformacije je presegla versko razdvojenost. Tako ugotavljamo še izrazitejše glasbene vplive neposredno iz Italije kot vodilne v baročnem obdobju, za katero je Evropa kot »njena takratna provinca« desettletje do dve pozneje po svoje oblikovala njene dosežke.¹⁷ V Sloveniji govorimo o približno dvajsetletnem zamiku podobdobja zgodnjega, srednjega in poznega baroka med približno 1600–1650–1700–1760, s čimer je razvojno ohranjala stik z najbolj naprednimi evropskimi prizadevanji. Govorimo tudi širše o duhu baroka, ki se je na Slovenskem še posebno razmahnil v likovni umetnosti in arhitekturi, zlasti sakralni, pri čemer je bila vsaj v tem slogovnem obdobju glasba časovno vodilna.

Nekako prva tri desetletja 17. stoletja označuje z zgodnjebaročno še dotok prej ovirane renesančne glasbe. Pečat temu začetnemu obdobju je dajal ideološki vodja protireformacije knezoškof Tomaž Hren, rojen Ljubljčan, svest si svojega slovenskega porekla in kot Trubar pomena slovenščine, človek evropskega formata, ki je sam skrbel in izbiral novo glasbeno literaturo predvsem iz sosednjih Benetk in še iz Gradca. O tem priča ohranjena zapuščina v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani in seznam muzikalij ljubljanske stolnice *Inventarium librorum musicalium* iz

¹⁴ Za te renesančne skladatelje prim. še Höfler 1978 in za Prennerja Federhofer-Königs 1985, 149–161 ter *Monumenta ...* 1983–, zv. XXIV, 1994.

¹⁵ Sivec 1982, *Monumenta ...* 1983–, zv. II, 1983 in 1995, XXXIV, 1998.

¹⁶ Poleg že navedene glasbenozgodovinske literature iz opombe 5 prim. monografska dela Škerjanc 1963, Cvetko 1965, Cvetko 1972, Cvetko 1991 (I), *Gallusov zbornik* 1991, *Gallusovi predgovori in drugi dokumenti* 1991, Škulj 1992, Škulj 2000, zbornika dveh simpozijev *Jacobus Gallus and his time* 1985, *Gallus Carniolus in evropska renesansa* 1991 in 1992, razpravo Boetticher 1986, 5–13, najnovejšo izdajo vseh Gallusovih del v 20 zvezkih *Monumenta ...* 1983– med leti 1985–1995 in zvočne posnetke mdr. Gallus 2000, Klemenčič 2002.

¹⁷ Navedek in trditev sta iz monografije Bukofzer, Manfred F., *Music in the Baroque Era*, London 1948. Za slovensko glasbo prim. Klemenčič 1997, 65–84 in Klemenčič 2002, od koder je ponekod v tej razpravi kratko povzeto besedilo.

1620 z okoli 300 enotami, kjer so ob mojstrih nizozemske, rimske in beneške šole zastopani zgodnjebaročni italijanski skladatelji.¹⁸ Sprva, od preloma stoletij, so bile pomembne redne uprizoritve jezuitskega gledališča z vidnim deležem glasbe, zatem opera s prvimi dokumentiranimi predstavami v petdesetih letih 17. stoletja. Pri tem realna je domneva, da bi že ob samem rojstvu opere, se pravi od začetka tega stoletja, izvedli Caccinijevo *Euridice*, ki jo dvakrat navaja omenjeni *Inventarium*. Operne uprizoritve kot redna gostovanja italijanskih in pozneje nemških opernih družb so bolje dokumentirane od štiridesetih let 18. stoletja.¹⁹ V poustvarjalnem institucionalnem smislu največji dosežek tega obdobja je ustanovitev *Academie Philharmonicorum Labacensium* v letu 1701, ki je že kakšno desetletje prej neformalno delovala vzporedno s sestrsko znanstveno ustanovo *Academio Operosorum*.²⁰ Kot aristokratsko združenje za gojenje baročne glasbe je postala žarišče ustvarjalnega duha in humanizma svojega časa. Njen temeljni prispevek je bil poustvarjalno namenjen dvigu cerkvene glasbe, a tudi širjenju posvetne. Žal se ni ohranila glasba njenega razmeroma širokega skladateljskega kroga, kot tudi tistega jezuitskega gledališča, za katero sklepamo, da jo je že označevala poznobaročna usmerjenost. Bila je prva takšna slovenska in prva evropska ustanova zunaj romanskega in anglosaškega območja, odprta v Italijo, kjer so se šolali mnogi slovenski plemiči in kjer so morali najti spodbude in modele za njeno zasnovo. Kot markanten začetek institucionaliziranega glasbenega poustvarjanja te vrste na Slovenskem in kot pomemben začetek v nemajhnem delu Evrope je *Academia Philharmonicorum* presegla samo obdobje in območje, v katerem je nastala. V kontekstu evropske dvosmernosti je sprejela duha in dosežke najrazvitejše evropske glasbe in jih izvirno oblikovane tej vračala.

To velja predvsem iz neposredno srednjeevropskih izhodišč tudi za skladateljski prispevek v tujini delujočih ustvarjalcev s Kranjske. Časovno gre pomen najprej zgodnjebaročnemu Gabrijelu Plavcu (ok. 1590–1641) z edino ohranjeno zbirko duhovnih skladb *Flosculus vernalis* (1621), v kateri s krepko izraznostjo tega simboličnega »pomladnega cvetja«²¹ že izhaja iz zgodnje monodije in generalnega basa. Pokrajinski pomen delovanja med Koroško s tedaj »slovenskim«²² Celovcem/Klagenfurtom in Kranjsko z Ljubljano presega tudi Isaac Posch (ok. 1591–1622/1623), ki velja v svojih instrumentalnih delih za evropsko pomembnega ustvarjalca variacijske suite. Ta lokalni pomen pa je presegel tudi v latinskih motetih, s katerimi je monodični koncert po zgledu Lodovica Viadana uveljavil kot novost na območju severno in vzhodno od Italije. Janez Krstnik Dolar (ok. 1620–1673), ki se je od te zgodnjebaročne

¹⁸ Cvetko 1959. Za to obdobje prim. še Höfler 1978, Bedina 1992, 5–9, Kokole 1995, št. 2, 91–102, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba* 1997.

¹⁹ Škerlj 1973, Ludvik 1957.

²⁰ Prim. monografijo Cvetko 1962 in k temu Thalnitscher 1717, Radics 1877, Klemenčič 1988 (2), nadalje Kokole 1996, *Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum* 2001. Tristoletnici te ustanove sta bila posvečena mednarodna muzikološka simpozija v Ljubljani, oktobra 2001 v organizaciji Muzikološkega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, aprila 2002 Slovenski glasbeni dnevi; v pripravi sta simpozijjska zbornika.

²¹ *Monumenta ...* 1983–, zv. XXXIII, 1997.

²² Prim. Bukofzer 1948 (v tukajšnji opombi 17), 113; prim. tudi monografijo o Poschu: Kokole 1999 in izdajo celotnega Poschevega opusa v treh zvezkih v *Monumenta ...* 1983–, XXX in XXXI, 1996, XXXV, 1998.

glasbe razločno odmaknil v srednjo fazo, velja za srednjeevropsko pomembnega ustvarjalca maš, psalmov, sonat in posvetnih baletov, s tem pa tudi za evropsko relevantnega skladatelja.²³ Lokalni in danes nacionalni pomen gre v Kopru delujočima skladateljema, zgodnjebaročnemu Gabriellu Pulitiju (ok. 1575–1641/44), ki je z najboljšim zanimiv za evropsko glasbo,²⁴ in lokalnemu mojstru visoke kakovosti Antoniu Tarsii (1643–1722), ki še ni polno vstopil v pozni barok.²⁵ V Piranu rojeni Tartini, violinist evropskega formata, baročni in že zgodnjeklasicistični ustvarjalec, ima v rodnem mestu spominsko sobo z glasbenoteoretičnimi spisi, sicer je deloval na italijanskih tleh in sodi v italijansko glasbeno kulturo.

Nov vzpon glasbene umetnosti proti koncu 18. stoletja je bil že posledica vzpona meščanskega stanu. To je pomnožilo ustvarjalne sile, najprej v razsvetljenskih prizadevanjih nekaj krožkov, med katerimi najpomembnejšega je vodil baron Žiga Zois od osemdesetih let tega stoletja, tudi umetnostni mecen in prevajalec italijanskih arij v slovenščino. V jezikovni in literarni družbi tega takrat najbogatejšega Slovenca je vzniknilo spoznanje o Slovencih kot narodni celoti, takrat še razcepljeni na deželne enote. V glasbi se je nov duh s klasicističnim repertoarjem začel uveljavljati z gostovanji opernih družb v ljubljanskem Stanovskem gledališču, tako uglednih impresarijev Pietra in Angela Mingottija, Felixa Bernerja (prvič 1768), Mozartovega libretista Emanuela Schikanedra (prva gostovanja v letih 1779–1782) idr.²⁶ Slovenski preporod je spodbudil nastanek prve slovenske opere *Belin* (1780 ali 1782), katere libretist Janez Damascen Dev se je zgledoval pri Metastasiu, avtor pogrešane in verjetno zgodnjeklasicistične glasbe je bil Jakob Zupan.²⁷ Iz idej preporoda je nastala tudi iskriva klasicistična scenska glasba *Figaro* (ok. 1790) k Linhartovi komediji *Ta veseli dan ali Matiček se ženi* avtorja Janeza Krstnika Novaka.²⁸ V pevskih prizorih je skladatelj utemeljil slovenščino v glasbenem gledališču, kot je takrat v svojih opernih vrhuncih Mozart nemščino.

Pobudnim vplivom neposredno z zahoda so tako sledile nove pobude neposredno s severa. Do stika z razvito Evropo je prišlo tam, kjer se je vzpostavil model evropskega klasicizma in dosegel umetniški vrhunec. V ta okvir dosežkov dunajske klasičike se je naravno umestila ljubljanska *Filharmonična družba* (Philharmonische Gesellschaft). V novih razmerah, ko je delo *Academie Philharmonicorum* zaradi neaktualnosti zastalo, jo je približno stoletje po njeni predhodnici in vzornici leta 1794 ustanovilo kulturno osveščeno meščanstvo, ki je pritegnilo sprva zadržano plemstvo. Zasnovana je bila v duhu kozmopolitizma, združujoč v slovenskem kulturnem

²³ Sprva se je obravnaval kot češki skladatelj, na njegovo slovensko poreklo je opozoril Dragotin Cvetko. Prim. Cvetko 1958–1960, I, 217–218, prvi vir Valvasor 1689, VI, 359, gl. tudi Faganel 1989, Faganel 1993 (1), 43–56, Faganel 1993 (2), 141–151, in *Monumenta* ... 1983–, zv. IV, 1984 in 1995, XXII, 1992 in 1997, XXIII, 1993 in 1997, XXV, 1994, XXIX, 1996.

²⁴ Italijanski skladatelj je deloval v Trstu, Labinu in Kopru ter objavjal v Benetkah, zato se obravnava tako v italijanski kot hrvaški in slovenski zgodovini glasbe. Znotraj zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae* je v pripravi izdaja vseh Pulitijevih del z mednarodnim uredništvom vseh treh zainteresiranih strani. Doslej sta izšla dva zvezka: *Monumenta* ... 1983–, XL, 2001, in XLII, 2002.

²⁵ *Antonio Tarsia, 1643–1722* 1993, Höfler 1994, 17–21, Faganel 1994, 35–43.

²⁶ Gl. opombo 19 in še Sivec 1971, Sivec 1978, 77–91. Med splošnejšo glasbeno literaturo prim. *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem* 1988 in še Cvetko 1957, 200–206, Flotzinger 1988, 13–23.

²⁷ Sivec 1981, *Slovenska opera v evropskem okviru*, 1982.

²⁸ Cvetko 1958, 103–106.

središču glasbene ljubitelje nemške manjšine in slovenske večine.²⁹ Ni bilo naključje, da se je z rednim koncertiranjem orkestra in še zbora usmerila v izvajanje klasicistične glasbe in še zlasti del dunajske klasike. Takšno usmeritev je potrdila tudi z izvolitvijo njenih skladateljskih predstavnikov za častne člane. Ker za Mozarta, ki je umrl tri leta pred ustanovitvijo družbe, to ni bilo več mogoče, je čast pripadla njegovemu sinu z istim imenom ob gostovanju v Ljubljani (1820). Vsekakor pa velja izbor za posebno pogosto izvajanega Haydna (1800) in prav tako za Beethovna (1819), ki sta jima sledila med drugimi še Paganini (1824) in pozneje Brahms.³⁰ Ustanova si je skupaj s škofovsko kapelo in Stanovskim gledališčem prizadevala tudi za glasbeno vzgojo, kar omenjamo še posebej zato, ker je na razpisu za učitelja glasbe leta 1816 sodeloval takrat 19-letni Franz Schubert, ki pa mu zaradi nepoznanosti in mladosti usoda ni namenila delovanja v Ljubljani.³¹ Do razmaha Filharmonične družbe je morda presegnetljivo prišlo ob centralistični politiki habsburške oblasti na Dunaju, kjer se je osredotočala tudi kultura, kar je zmanjševalo vlogo deželnih središč, med katere je sodila Ljubljana. Glede na to, da se Filharmonična družba ni mogla opreti na zgled v habsburški državi in tudi širše, ker so se podobne ustanove začele z Dunajem ustanovljale nekoliko pozneje in glede na ambiciozno koncertno prakso, ji gre razviden srednjeevropski in s tem evropski pomen, na slovenskih tleh združen z oblikovanjem koncertne tradicije.

Glasbenoustvarjalno se ob že poznani in še aktualni emigraciji v tem obdobju soočamo s pojavom glasbene imigracije, se pravi delovanjem nekaj vidnih avstrijskih in čeških glasbenikov. Osrednja osebnost zlasti zgodnjega klasicizma iz večidel šestdesetih do osemdesetih let je Jakob Zupan, avtor duhovne glasbe, zasnovane v ljudskem in neposrednem in živem liričnem izrazu,³² medtem ko je o štajerskem pozno-klasicističnem skladatelju Valentinu Lechnerju malo podatkov. Francesco (Franc) Pollini je kmalu zapustil rodno Ljubljano, prišel na Dunaju v stik z Mozartom in se ustalil v Milanu kot ugleden profesor klavirja in mednarodno poznan skladatelj klavirske ter še operne in duhovne glasbe.³³ Častni član Filharmonične družbe Matej Babnik je odšel v Budimpešto, Jurij Mihevec (Miheuz, Michaux) je deloval na Dunaju, v Parizu in se ustalil v bližnjem Mennecyju kot popularen skladatelj lahkotnejše glasbe. Tako so zlasti v Ljubljani svoje izvajalske in skladateljske izkušnje prispievali Josef Benedikt Dussík, aktiven še v Pragi, Benetkah in milanski Scali in avtor v kranjski prestolnici nastalih simfonij, skladatelj mašnega opusa Venceslav Wratny,³⁴ naturalizirani Čeh Gašpar Mašek in med njimi najpomembnejši Leopold Ferdinand Schwerdt

²⁹ Klemenčič 1988 (2) in zgodovinski deli o tej ustanovi: Keesbacher 1862, Bock 1902.

³⁰ Haydn je ob izvolitvi ljubljanskim filharmonikom poklonil glasove svoje *Misse in tempore belli* («Paukenmesse»), Beethoven jim je 1818 izročil prepis partiture *Pastoralne simfonije* z lastnoročnimi dodatki in popravki. Obe deli hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani. Beethoven je naslednje leto po izvolitvi za častnega člana Filharmonični družbi poslal pisno zahvalo (njegovo pismo je od l. 1956 v Beethovenhaus v Bonnu). Prim. Klemenčič 1988 (1), 123–134, Klemenčič 2000, 119–130.

³¹ Mantuani 1930, 195–201.

³² Pokorn 1990–1991, št. 4–5, 177–181, Škrjanc 1999. V zbirki *Monumenta* ... 1983– je izšel prvi od dveh zvezkov s celotnim Zupanovim opusom (XXXVI, 1999), drugi (XXXVIII) je v pripravi.

³³ Klemenčič 1992, 73–91.

³⁴ V izboru so izšle v *Monumenta* ... 1983– tri njegove maše: zv. XXXVII in XXXIX, 2000, LXI, 2001.

z opusom religioznih in posvetnih del. Tudi iz mednarodnih razgledov so prispevali k oblikovanju in razvoju nacionalno pomembne klasicistične glasbe na slovenskih tleh zlasti v njeni pozni fazi.

Po sprva vzporednih romantičnih glasbenopoustvarjalnih začetkih od dvajsetih let 19. stoletja je s prelomnim časom marčne revolucije dozorelo novo obdobje, ko je začel slovenski narod kot novo oblikujoči se subjekt zavestno in iz lastnih moči ustvarjati glasbo z nacionalno identiteto, soustvarjajoč tako enega evropskih modelov nacionalno prebujenega razvoja. V letu marčne revolucije nastali politični program *Zedinjene Slovenije* in kulturna prizadevanja za oblikovanje nacionalne avtonomije in identitete slovenskega naroda sta glasbi sprva odmerili buditeljsko vlogo. Narodnostno prebujanje in evociranje nacionalnih čustev je narekovalo povezovanje besede z glasbo, tj. petje v zboru ali še solistično, in s tem začasno opustitev visokih umetniških ciljev. Dolgoročno je začenjanje na novo zahtevalo institucionalno ustvarjanje razmer za novo, celovito glasbeno življenje naroda. Od 1848 je dobila glasba pomembno vlogo na kulturnih in političnih družabnih prireditvah *bésedah* v organizaciji Slovenskega društva, ki je spodbudilo tudi izdajanje pesmarice *Slovenska gerlica*. Od šestdesetih let se je glasbeno delovanje nadaljevalo v *čitalnicah*, ki so nastajale v Ljubljani, Trstu, Mariboru in še v kakšnih 60 krajih na slovenskem etničnem prostoru. Njihove prireditve *bése* so bile zametek koncertnega življenja. V obdobju prehoda v šestdeseta leta so narodnობუდნიშკე vrednote zamenjale umetniške in z njimi estetika glasbenega romantizma z nacionalno identiteto. Vloga čitalnic je s tem prerasla v potrebo po oblikovanju osrednjih ustanov v podporo vsestranskega razvoja glasbe. Tako je kot prva in najpomembnejša 1872 nastala ljubljanska *Glasbena matica*. Nekako po dveh desetletjih je dosegala največje uspehe z nastopi dvestočlanskega zbora v večjih vokalno-inštrumentalnih delih, kar se je 1896 potrdilo s koncertom na Dunaju pod dirigentskim vodstvom Antonína Dvořáka, poznejšega častnega člana Glasbene matice. Iz *Dramatičnega društva* (1867) nastala slovenska *Opera* je 1892 začejala v novo zgrajenem *Deželnem gledališču*, ki ga je sprva delila z nemškim. Na pobudo Glasbene matice je narodno osveščeno meščanstvo utemeljilo *Slovensko filharmonijo* (1908–1913), h katere umetniškemu vzponu je pomembno pripomogel mladi češki dirigent Václav Talich.

V tako nastali dvojnosti je vzporedno delo Filharmonične družbe potekalo v razvidni organizaciji nemške manjšine, ki je skrbela za celotno glasbeno življenje še s komornimi koncerti in opero. Vodilo je v zdravo tekmovalnost, objektivno pa tudi v nasprotja dveh nacionalnih entitet. Za bogato glasbeno življenje slovenske prestolnice do prve svetovne vojne s spore, ki so poudarjali bodisi slovenski in slovanski ali nemški repertoar, je bil zaznaven tudi širši evropski duh. K njemu so poustvarjalno prispevali nekateri pomembni dirigenti, tako Talich, ki je nastopal tudi v slovenskem Deželnem gledališču, kjer je bil redno nastavljen Fritz Reiner (v sezoni 1910–1911); med te evropsko in svetovno pomembne poustvarjalce je prav tako sodil mladi Gustav Mahler, ki je v ljubljanskem Stanovskem gledališču začel kariero opernega dirigenta v sezoni 1881–1882.³⁵ K novim evropskim razgledom so prispevala gosto-

³⁵ Cvetko 1969, 74–83, Kuret 2001.

vanja nekaterih najboljših orkestrrov z Dunaja, Prage in od druge, tako l. 1903 Berlinškega orkestra z dirigentom in skladateljem Richardom Straussom.

Novi čas je pred skladatelje postavil še posebno zahtevno nalogo zavestno ustvariti nacionalni izraz. Če sprva zanj ni bilo izrazitih osebnosti, tudi vsebina kompozicijskih začetkov za prebujanje domoljubnih čustev ni terjala visoke profesionalnosti z razvito kompozicijsko tehniko. Vendar že od začetka ni bil romantični ideal nacionalne glasbe navajanje tematike iz znova odkrite zakladnice ljudske glasbe, marveč razvijanje abstraktnega in težko razberljivega izraza v nacionalnem duhu, tiste narodove usedline, ki se je najbolj nedvoumno izoblikovala v njegovem jeziku.³⁶ Možnost citiranja je lahko pozneje obstajala le podrejeno.³⁷ Iz teh izhodišč so se proti koncu 19. stoletja razvile tri skladateljske osebnosti, med katerimi je bil muzikalno najprodnornejši ter v najboljšem evropsko prepričljiv Benjamin Ipavec, delujoč sicer kot zdravnik v avstrijskem Gradcu. Slovenskost romantičnega glasbenega izraza je utemeljil kot lirično doživetje, iracionalno stanje torej, ki ga je prežl z močnim in toplim čustvom, resnobnim in eksaktno podanim. Ob nacionalno pomembnem Franu Gerbiču se je tudi naturalizirani Čeh Anton Foerster močno približal slovenskemu izrazu, da je – za lokalizacijo dogajanja tudi z obdelavo slovenske ljudske pesmi – ustvaril slovensko nacionalno opero (*Gorenjski slavček*). Vsi trije so segli in zgoščali svoj izraz od zgodnje do pozne romantike, na njihovih temeljih so nadaljevali ustvarjalci moderne generacije še do nove romantike, impresionizma in zgodnjega ekspresionizma. S starejšo generacijo jih je združil urednik Gojmir Krek v reviji *Novi akordi* (1901–1914).³⁸ Kot vodilni skladatelj, evropski ustvarjalec samospeva in zbora, ji je pripadal Anton Lajovic,³⁹ vanjo so sodili Risto Savin, Emil Adamič, Janko Ravnik, iz najmlajše generacije Marij Kogoj, slogovno pa bi tudi slovenskim staršem v Slovenj Gradcu rojeni mojster evropskega samospeva Hugo Wolf, ki se je razvijal in deloval v avstrijskem kulturnem krogu. Novi nacionalni idiom je poosebljal Lajovic s simboličnim sprejemanjem slovenske in evropske glasbene izobrazbe, na Dunaju še posebej srednjeevropskega ozračja pri Robertu Fuchsu, skladateljskem mentorju tudi njegovim sodobnikom Zemlinskemu, Schrekerju, Wolfu, Mahlerju. Iz širših evropskih razgledov je želel ustvariti slovenski nacionalni izraz, ne z navajanjem ljudske pesmi, če že, v njenem duhu, ali z izazom, ki ga lahko doživimo, občutimo kot slovenskega.⁴⁰ To zadnje smemo trditi še za katerega njegovih romantičnih sodobnikov, denimo Savina, prav tako Fuchsovega učenca, ali Josipa Ipavca, ki se je izpopolnjeval pri Zemlinskem in je svoje samospeve evropske vrednosti uglasbil največ na izvirna Heinejeva besedila. Tako se je slovenska glasba do začetka 20. stoletja razvojno zgoščala in po prelomnem letu marčne revolucije slogovno in z umetniškimi dosežki dosegla evropsko.

Na tej stopnji je slovenski narod kot razvit evropski narod zapustil habsburško monarhijo. Takrat je problematiko razsvetljene srednjeevropske države, ki je stoletja

³⁶ Klemenčič 1999 (1), 269–270.

³⁷ Podrobneje o tem gl. Klemenčič 1999 (1).

³⁸ Urejal jo je na Dunaju, izhajala je v Ljubljani. Prim. tudi Cvetko 1977.

³⁹ Škerjanc 1958, Cvetko 1985.

⁴⁰ Prim. Klemenčič 1999 (1), 274 in tam opomba 26.

nudila zaščito manjšim narodnim enotam, ni pa zmogla demokratično rešiti nastalega nacionalnega vprašanja, zamenjal še večji problem nove skupne države pod velikosrbsko hegemonijo in centralizmom. Ker ta hegemonija ni mogla temeljiti na evropski kulturi, ki je Srbija od 14. pa vse do druge polovice 19. stoletja zaradi turške okupacije ni poznala, z njo pa tudi umetne glasbe ne, je bil njen nadomestek združevanje na silo. To je pomenilo nacionalno zatiranje – z idejo troedinega naroda Srbov, Hrvatov in Slovencev – in ekonomsko izkoriščanje. Večstoletno evropsko državnost z visoko kulturo je zamenjala avtoritarna država pravoslavno-turškega tipa, zaostala civilizacija s srbskimi imperialističnimi težnjami v vsem 20. stoletju. S tem kraljevina Jugoslavija kot umetna versajska tvorba ni mogla izpolniti velikih upov, za slovenski narod je pomenila odhod iz Srednje Evrope na Balkan in izdajo ideje panslavizma iz 19. stoletja.

Naravno se je zato ohranila vsebinska vključenost slovenske glasbe v evropsko in z njo aktualni evropski model zgoščanja in prekrivanja slogov začenši s koncem 19. stoletja. V razvojnem pospeševanju na Slovenskem se tako med obema vojnama staro meša z novim in najnovejšim, še močno navzoči romantiki se pridružuje impresionizem, njima nasproti prevratnost ekspresionizma z avantgardnimi poudarki in k temu še umirjanje z novo stvarnostjo. Osrednja vloga Glasbene matice ostaja, že prej avtonomna Opera doseže prav zdaj velik razmah in razpon do aktualne sodobnosti, medtem ko nacionalnega orkestra ni mogoče obnoviti, kar pomeni zaradi centraliziranega financiranja v Beogradu zaviranje dvestoletnega izročila simfonične reprodukcije na Slovenskem. Njegovo vlogo prevzame v skromnejših okvirih *Orkestralno društvo* Glasbene matice in od srede tridesetih let še *Ljubljanska filharmonija*, poleg občasnih nastopov simfoničnega orkestra ljubljanske radijske postaje. V tem kontekstu simptomatično je, da se Dravska banovina, ki ni vključevala vsega slovenskega etničnega ozemlja, ne more imenovati Slovenija, in prav tako s težavo priborjena akademija znanosti ne more biti »slovenska«.

V nemajhnem ustvarjalnem razponu med tradicijo in modernizmom dajejo po predvojnih začetkih takoj po vojni pečat novega že predstavniki impresionizma. Vzore najdejo v čutnem izrazu srednjeevropskega območja ali impresionistični subjektivizem po svoje in izvirno občutijo. Le deloma so v sozvočju s sicer priznanim francoskim modelom, kot denimo Demetrij Žebre. Prvemu občutju blizu so zlasti Lucijan Marija Škerjanc, ena osrednjih osebnosti obdobja med vojnama, značilno študent Josepha Marxa na Dunaju in Vincenta d'Indyja v Parizu, pa tudi Janko Ravnik, ki začenja študijsko usmerjanje slovenskih skladateljev v Prago, že prej in sprva v tem obdobju Lajovic, prav tako delno Adamič, ki vsi v najboljšem prepričljivo dosegajo evropsko raven. Nov duh in rezko reakcijo na upirajočo se tradicijo romantizma vnašata avantgardni generaciji z Marijem Kogojem v dvajsetih in Slavkom Ostercem v tridesetih letih, utemeljujoč novi modernizem z ekspresionistično estetiko.⁴¹ Pri Kogoju, učencu Schrekerja in Schönberga na Dunaju, pomeni to nov poduhovljen in

⁴¹ Prim. Rijavec 1975, O'Loughlin 2000, Klemenčič 1988 (3), Klemenčič 1986, vol. I, 127–139, *Marij Kogoj 1892–1992* 1993, Klemenčič 1998 (1), 215–235, Cvetko 1988, Cvetko 1993, Klemenčič 1996 (2), 49–63, Bedina 1981.

disharmonični izraz v zmernejši obliki razširjene tonalnosti z delnim presejanjem v atonalnost, pri Ostercu, učencu Hábe v Pragi, novo stopnjevanje v atonalnost s prvim prodorom v dvanajsttotsko tehniko in z uvajanjem poznorekspressionističnega konstruktivistivizma. Njihova prizadevanja dosežejo najvišji umetniški vzpon v operi *Črne maske* (praizvedba 1929), s katero Kogoj simbolizira ves slovenski, ne le glasbeni ekspressionizem, in jo kot izviren vsebinski prispevek evropskemu ekspressionizmu postavlja ob bok Bergovemu *Wozzecku*. Pot v novo poduhovljenost dobi najboljši evropski korelat z dramsko idejo razvoja glavnega junaka – in s tem evropskega človeka, kot jo je označil skladatelj, »od vsakdanjega človeka v duhovnega«. ⁴² Intermedialni naravi avantgardnega gibanja dvajsetih let se v tridesetih pridruži internacionalnost, kar pomeni povezanost s praškimi glasbenimi avantgardisti in tudi s SIMC. Osterc je takrat uspel preseči zaprtost pomarčnega razvoja z izvedbami svojih skladb po evropskih glasbenih središčih, predvsem na festivalih sodobne glasbe. V vmesnem obdobju te ekspressionistične zavzetosti je leta 1929 utemeljil objektivno glasbo nove stvarnosti (Neue Sachlichkeit), ki je bila plod idejnih vplivov neoklasičističnega Stravinskega in neposrednejše orientacije pri Hindemithu. To leto nastalo klasično delo, *Suito za orkester*, označujeta tako slovenski izraz kot evropska raven.

Nova kompozicijska praksa po marčni revoluciji je v obdobju med vojnama privedla do naravne potrebe po osmislitvi vprašanja nacionalnega glasbenega izraza. Izhodišče polemičnih stališč iz dvajsetih let, ki so dobila epilog v tridesetih, je razumljivo postavil Anton Lajovic kot zastopnik nacionalne smeri. Ideološko izhajajoč iz nacionalnih zaostrovanj iz obdobja pred razpadom avstroogrske monarhije se je že kmalu zavzemal za začasno zaporo pred nemškimi vplivi in predlagal favoriziranje slovanske glasbe, naslon na ljudsko glasbo po ruskem, srbskem in hrvaškem vzoru in še profrancosko usmerjenost. ⁴³ Njegovo stališče je paradokсно demantirala sama Lajovčeva kompozicijska praksa, ki se je odprla evropskemu duhu; zato mu je njegov oponent Marij Kogoj utemeljeno navajal prav vpliv nemške romantike na njegovo ustvarjanje. Nasprotno je menil umetnostni zgodovinar in muzikolog Stanko Vurnik. Lajovčevi trditvi, da je »vrednostni moment v kulturnih proizvodih posameznega naroda ... podan ravno v njihovi narodnostni posebnosti, torej v čemer se ta narod razlikuje od vseh drugih narodov in ne v tem, v čemer si je on z drugimi narodi enak,« ⁴⁴ je postavil nasproti občečloveškost. Za svoj internacionalizem je trdil, da vsak narod prispeva k mednarodni umetnosti le tisto skupno in najboljše; zato pri Beethovnu abstrahiramo njegovo nemštvo in iščemo splošno umetniško sporočilo. ⁴⁵ Kogoj je v svojem polemičnem odgovoru Lajovcu z značilnim naslovom *Vzajemnost evropskih kultur* demokratično menil, da se mora vsak ustvarjalec sam odločiti, »ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam ...«. S to formulacijo je kot ekspressionistično predestinirani ustvarjalec postavil najvišje avtonomnost umetnikove izpovedi, njen izraz: »Treba je priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje oseb-

⁴² Klemenčič 1988 (3), 65.

⁴³ Klemenčič 1999 (1), 270–271, Klemenčič 1988 (3), 60ss, *Umetnik in družba* 1988.

⁴⁴ Navedeno po Klemenčič 1999 (1), 271.

⁴⁵ Ib.

nosti, in če to napravijo vsi – in to je edina naloga – čemu vsa skrb, da se ustvari nacionalno karakteristična muzika?⁴⁶ Gre torej za še danes veljavno stališče: če je skladatelj zrasel s svojim narodom, če je v njem zakoreninjen, in če se je polno izrazil, ne more, da ne bi izrazil duha svojega naroda. In če je bil kot človek velik in prepričljiv, ne more, da ne bi izrazil veličine svoje občečloveškosti. Glede na to terja Vurnikovo stališče dopolnitev: glasbena umetnost preseže nacionalne okvire takrat, ko je za mednarodno skupnost relevantna kot nacionalna in občečloveška vrednota.

Zato je Osterc sredi tridesetih let afirmativno zapisal po praški izvedbi svojega *Koncerta za klavir in pihala*: »Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimalne razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto.«⁴⁷ Zlasti razmerje do ljudske glasbene ustvarjalnosti se je pri modernistični generaciji tridesetih let povsem izostrilo. Tako je Osterc lahko ob Lajovčevih zborih ugotavljal, da so »pristno slovenski«, »ker komponist ni padel v folkloro, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti, in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno slovenskem.«⁴⁸ S tem je zavrnil agresivno folklorno ideologijo iz juga takratne skupne države, kot jo je v polemiki zagovarjal hrvaški skladatelj Antun Dobronić, po katerem Lajovic in Adamič »v nekaterih delih kažeta prizadevanje za vsaj zunanje slovenstvo,« medtem ko Kogoj, Osterc in Škerjanc sprejemajo določene moderne parole in zato »nimajo stika z glasbenim slovenstvom.«⁴⁹ Šlo je torej za razlikovanje med intencionalnostjo, oprijemljivostjo, zunanostjo citata in neoprijemljivostjo, iracionalnostjo nacionalnega duha. Nakazovala pa se je še nova pot, ki jo je iz Osterčevega kroga predstavil Danilo Švara »kot absolvent Seklesove šole« iz Frankfurta. V polemičnem odgovoru *Zakaj ne pišemo folklore* se je med tremi možnostmi, se pravi poleg citatov in pisanja v duhu ljudske pesmi, odločil za najnovejše stališče, temelječe na uporabi folklorne tematike, po kateri je skladba sodobna, a ni folklorna.⁵⁰ To načelo, ki ni bilo niti v evropski romantični glasbi povsem novo, je v sodobnem duhu razmeroma najraje upoštevala mednarodna in do neke meje poznejša slovenska kompozicijska praksa.

Nasilno so ta prizadevanja ustvariti nacionalno identično glasbo prekinili zunanji dogodki, vojna s komunistično revolucijo in nova država totalitarne identitete. Boljševiška Jugoslavija je tako nastala kot umetna ideološka tvorba brez konsenza pripadnikov posameznih narodov glede demokratične in federalne ureditve. Od 1945 je še bolj nasilno združevala civilizacijska in kulturna nasprotja na stiku pravoslavja, islama in katolicizma in z njimi srbsko dominacijo z neokolonialističnimi in prikritimi velikosrbskimi prizadevanji, se pravi državno obliko institucionaliziranega nasilja, ki jo je v devetdesetih letih 20. stoletja razbil velikosrbski imperializem. Na individualni ravni se je posameznika politično in ekonomsko desubjektiviziralo, se pravi reduci-

⁴⁶ Ib.

⁴⁷ Op. cit., 275.

⁴⁸ Ib.

⁴⁹ Ib.

⁵⁰ Ib.

ralo v objekt politike, s čimer je bil z resnico in svobodo zavržen tudi ogromen narodov ustvarjalni potencial. Slovenski narod je tako za domala pol stoletja izstopil iz svoje zgodovine in s tem iz zahodne demokratične civilizacije. Preobrat so po padcu berlinskega zidu izsilile nove demokratične sile, ki so sprejele osamosvojitveni akt slovenskega parlamenta 25. junija 1991, in po desetdnevni vojni s prosrbsko in srbizirano Jugoslovansko armado z vojaško zmago obranile slovensko ozemlje in samostojnost.⁵¹ Boj za demokratizacijo Slovenije zaradi razmerja sil še ni končan, demokratična javnost si vsekakor prizadeva za vrednostno in fizično vrnitev slovenskega naroda v zahodnoevropsko demokracijo in civilizacijo in za narodno spravo.⁵²

Glede na to označuje povojno obdobje na eni strani prizadevanje, da si slovenski človek dopolni, razvije ali na novo oblikuje vse kulturne ustanove, ki jih rabi za polno duhovno življenje naroda, tudi glasbene, in na drugi strani njihova neavtonomnost in ideologiziranost. To je pomenilo vsebinski in z njim kadrovski nadzor, cenzuro in samocenzuro, stvarneje repertoarno deformacijo poustvarjalnih ustanov in seveda finančno omejenost, ki ni bila v skladu z družbenim brutoproduktom; socialistična republika Slovenija namreč ni bila avtonomna subjektiviteta, da bi smela razpolagati s svojim nacionalnim dohodkom, ki je bil namenjen delovanju drage totalitarne države in je tudi sicer nesorazmerno odtekal na Balkan. Vendarle ta socialistična realnost ni mogla onemogočiti temeljne delavoljnosti in ambicij tudi na glasbenem področju.⁵³ Preoblikovani najvišji vzgojni ustanovi se je pridružilo takoj po vojni delo ljubljanske Opere z mednarodnimi uspehi, obnovljenemu radijskemu orkestru (1955) se je pridružila Slovenska filharmonija (1948), danes nosilka 300-letne tradicije in mednarodno priznana ustanova, delovati so začeli mednarodno uveljavljeni komorni ansambli, zbori in solisti, širila se je dejavnost blizu trideset glasbenih festivalov, izdajateljska dejavnost itd. Nacionalni pomen osrednjih poustvarjalnih ustanov in najboljših posameznikov je praviloma dosegal evropsko in lahko svetovno raven, ki ji ni bila neznana vrhunskost.⁵⁴

Sprva, zlasti prvo poldrugo desetletje po končani vojni, je bilo najbolj prizadeto ustvarjanje.⁵⁵ Govorimo o diskontinuiteti s predvojnimi obdobjem, ki gre v korak s fizično in duhovno izoliranostjo, z odhodom iz Srednje Evrope in iz Evrope na Balkan in v nerazviti tretji svet. Slogovna zmernost in pritajenost začneta reflektirati obdobje predmodernega, revolucionarnega duha, nesvobodo v negativiteti odslikavata zunanje zatrti in notranje zavrti umetnost. Določeneje govorimo bodisi o skladateljski notranji upornosti ali neprilaganjanju bodisi o podleganju pritiskom ali prostovoljnem konformizmu, ki podpira propagando o ustvarjanju boljše socialistične družbe.

⁵¹ Podpore za osamosvojitve in leto pozneje priznanje države Slovenije ni bilo sprva pri nekaterih večjih evropskih državah in tedanjem vodstvu Združenih držav Amerike, ki niso pravilno identificirale srbskih pretenzij. Vsekakor najpomembnejša je bila v vodstvu Nemčije in še pri avstrijskih krščanskih demokratih in v Vatikanu. Nemčija, danes za Slovenijo prva gospodarska partnerica, je pravilno razumela politično situacijo pred razpadom Jugoslavije in se je takrat za Slovenijo odločilno angažirala.

⁵² Klemenčič 1996 (1), št. 3, 52–61.

⁵³ Klemenčič 1999 (2), 51–65.

⁵⁴ Prim. mdr. Sivec 1981, Klemenčič 1988 (2), Klemenčič 2002.

⁵⁵ Za splošno predstavitev skladateljev in njihovih del prim. Rijavec 1975, Rijavec 1979, O'Loughlin 2000, za kritično presojo ustvarjanja in ustvarjalcev Klemenčič 2002.

Kompozicijska realnost v tej zmernosti so predvsem tradicija romantike, romantičnega realizma in še dopustnega impresionizma in z njimi lahko vsakršna deklarativnost in slavlilnost od naslovov do glasbenih vsebin. Odnos do modernizma v nacistični Nemčiji se zdaj v bistvu izenači z odnosom v komunistični Jugoslaviji, preganjani izrojeni umetnosti (Entartete Kunst) se pridruži preganjana dekadentna umetnost, kakor jo v obeh totalitarizmi predstavlja zlasti subjektivizem glasbenega ekspresionizma. Zato se nekateri skladatelji oprimejo objektivizma in optimizma neoklasicizma, ene širših povojnih možnosti tako na evropskem vzhodu kot na zahodu. V letu 1951 ga denimo najdemo zgoščenega v simfoničnih delih Primoža Ramovša, Uroša Kreka in Marijana Lipovška, ki v antologijski *Drugi suiti za godala* ne more zatajiti ne vzorov Beethovna ne vplivov Prokofjeva, a tudi ne lirizirano občutenega slovenskega izraza kot izvirnega prispevka evropski glasbi.⁵⁶ Drugi, kot denimo Zvonimir Ciglič, ostajajo pri subjektivizmu ekspresije, nekompatibilnosti težkokrvnega izraza in upornosti po nasilju v režimskih zaporih (simfonična koreografska pesnitev *Obrežje plesalk*, 1952). Izjemna je še pred sredo petdesetih let pri Matiju Bravničarju kompozicijska gradnja s svobodno uporabo dvanajsttonske vrste. Subjektivistična glasba z močnim disharmoničnim občutjem sveta političnega emigranta Božidarja Kantušerja iz Pariza, Messiaenovega učenca, v petdesetih letih kaže, kako bi se lahko kontinuirano razvijala slovenska glasba po obdobju med obema vojnama.

Po konsolidaciji komunistične oblasti se je začel proces odpiranja in opuščanja dogmatike socialističnega realizma po zgledu Sovjetske zveze. Ob pritisku ustvarjalcev je konec petdesetih let tudi na vzhodu odmevala znotrajpartijska polemika o umetnosti, v kateri je Josip Vidmar v nasprotju z ždanovsko dogmatičnostjo opone-ta umetnostnega ideologa očitno dopustno zagovarjal popolno svobodo umetniškega ustvarjanja, njeno nepartijnost.⁵⁷ Na prehodu v šestdeseta leta že ugotavljamo idejne vplive iz Darmstadta, Pariza, Varšavske jeseni, Zagrebškega glasbenega bienala, pa tudi oživljanje duha obeh slovenskih zgodovinskih avantgard. Nosilec avantgardnega prevrednotenja in povojnega modernizma je bila mlada generacija skupine *Pro musica viva*⁵⁸ in nekoliko starejši in takrat vodilni modernist Primož Ramovš. Iz nje izšli *Ansambel Slavko Osterc* je imel zlasti srednjeevropsko pomembno vlogo pri širitvi novo nastajajoče glasbe. V tujini so skupino dopolnjevali Tržičan Pavle Merkù, poleg Kantušerja v Parizu Janez Matičič, sodelavec skupine Pierra Schaefferja za elektronsko glasbo pri pariškem radiu, in eden vodilnih avstralskih skladateljev Božidar Kos. Njeno bistveno razširitev v konici svetovnih avantgardnih in modernističnih prizadevanj pomeni Vinko Globokar, poleg študija v domovini in Parizu s sedežem delovanja od ZDA do Kölna, Berlina, Pariza in od 1995 znova Berlina Evropejec in svetovljan.⁵⁹ Tudi pri tej tretji avantgardistični generaciji je bil sredstvo prevrednotenja subjektivizem ekspresionizma, ki je v poznih različicah radikaliziral duhovno-disharmonično občutje sveta in s tem abstrakcijo v serialnih tehnikah do totalne orga-

⁵⁶ O slovenskosti Lipovškovega zborovskega opusa prim. Loparnik 1971.

⁵⁷ Klemenčič 1999 (2), 60.

⁵⁸ Barbo 2001.

⁵⁹ König 1977.

nizacije, s preseganjem estetike tona na področje šuma, na svobodo aleatorike in nove možnosti elektronske glasbe. Nekaterim ustvarjalcem, kot Ramovšu,⁶⁰ Ivu Petriću, tudi Jakobu Ježu ali danes v domovini vodilnemu Lojzetu Lebiču⁶¹ je bil bližje svobodnejši kompozicijski način poljske glasbe, drugim, prav tako iz skupine *Pro musica viva*, kot Alojzu Srebotnjaku, Milanu Stibilju, Igorju Štuhecju je bolj ali manj ustrezala eksaktnost dvanajsttonske sistematike in posebej njene razvitejše serialne izpeljanke.

Šestdeseta leta 20. stoletja začne tako označevati novo razmerje med totalitarno družbo in umetnostjo, ki ga nacionalsocializem več ne pozna. Oblast je ohranila model predmodernistične totalitarne države, kar je pomenilo nasilje nad resnico, hkrati pa dopuščala modernizem in avantgardo. Bila je to nova neiskrenost in obenem premišljena prilagodljivost, da si poskuša za ceno ideološke doslednosti pridobiti doma in v svetu nekaj »demokratske« legitimnosti.⁶² Prav tako je ta novi čas šestdesetih let omogočil starejši generaciji, da bodisi iz notranjega eksila romantične ekspresije ali iz neoklasicizma seže v zmernejše oblike ekspresionizma z atonalnostjo ali dodekafonijo, kar je omogočilo oblikovanje novega avtentičnega izraza skladateljem Vilku Ukmarju, Bravničarju, Lipovšku, svobodneje Kreku in še komu.

Opuščena ni bila niti skrb ustvarjanju s slovenstvom identične glasbe. Dilema med opisnim folkloru in nacionalno izvirnim, med stališči Schönberga in prakso Bartóka, je bila v tem času načelno presežena.⁶³ Zato je želel ekspresionist Bravničar ustvarjati »glasbo, ki ima vonj po naši zemlji, ki izraža ... značilnosti slovenskega bistva,« in drugi simfonik Blaž Arnič kot privrženec romantično realistične tradicije oblikovati »svojestven glasbeni jezik, ki ga je mogoče ustvariti le v stiku z domačo zemljo,« in pri tem »oživiti predvsem duha in razpoloženja ter čustvovanje ljudske glasbe, ne da bi se pri tem posluževal ljudskih citatov.«⁶⁴ Bartókov način je lahko le sprva in omejeno relevanten, kot pri neoklasicističnem Kreku ali zgodnjem povojnem Bravničarju. Kadar pozneje vendarle prihaja do občasnih ekskurzov v folkloro, je to možno predvsem zaradi opustitve njene mimetičnosti, zato jo denimo lahko Uroš Krek vključi v svoj atonalni in celo dodekafonski kompozicijski stavek kot izrazno dopolnilo, kot stopnjevanje, s katerim po njegovih besedah »vdira topel dah neakademskega navdiha.«⁶⁵ Za avtentičnost nacionalnega izraza se zavzema tudi Lipovšek. Prepričan je, »da to ustvarjanje mora biti naše, ne samo evropsko ali svetovljansko, pa pri tem brezbarvno.« Le to nas enakovredno vodi v krog drugih narodov. Ob tem pogoju pa zanj evropska inspirativna bližina ni sporna, začeni z vrednotami »humanizma Srednje Evrope, te čudovite domovine, ki nosi v sebi še vedno komaj načeto bogastvo kulturnih dobrin svojih narodov.«⁶⁶

⁶⁰ Loparnik 1984, Klemenčič 1999 (3), 11–24.

⁶¹ O'Loughlin 1983, 71–81.

⁶² Klemenčič 1999 (2), ib.

⁶³ Prim. Schönberg, Arnold, *Folkloristic symphonies (1947)*, v: Arnold Schönberg, *Style and idea*, London 1975, in k temu Klemenčič 1999 (1), 268 in 276–278.

⁶⁴ Navedeno po Klemenčič 1999 (1), 276.

⁶⁵ V skladbi *Inventiones feriales* (1962) za violino in godalni orkester; prim. Klemenčič 2002, 210–211.

⁶⁶ Navedeno po Klemenčič 2002, 209.

Za novo generacijo skladateljev iz politično »svinčenih« sedemdesetih let z vsakršno kompozicijsko zmernostjo vsaj pri večini ne bi mogli trditi, da prinaša postmodernistično sintezo modernizma, pri katerem še vztraja starejša generacija. Takšno umirjanje poudarjenega subjektivizma je bližje v naslednjih dveh desetletjih mlajšim ustvarjalcem. V postmodernistični usmerjenosti devetdesetih let najizrazitejši je Marko Mihevc iz srednje generacije, ki v svojih simfoničnih pesnitvah kot pri preslikavi realistične slike uporablja tehniko nalaganja tonalnih ali atonalnih zvočnih ploskev eno na drugo. Virtuozno obvladanje orkestra in te glasbene oblike mu je po študiju v Ljubljani in na Dunaju dal neposreden študij opusa Richarda Straussa. Med starejšo generacijo ostaja v svoji modernistični nepopustljivosti najradikalnejši in vsebinsko najpobudnejši Vinko Globokar, ki ga kot družbenokritičnega umetnika vodi načelo etika pred estetikom. Odtod se začenja iz svoje glasbene abstrakcije odpirati tudi zunanosti, tako v skladbi *Eisenberg* (prazvedba orkestrske verzije 1994 v Ljubljani), posvečeni kraju njegovih dedov na Dolenjskem, stilizirano in sublimirano zazvenijo lokalna konkretnost fužin, živalskih glasov iz kmetijskega okolja, naravnih pojavov, oglašata se godba na pihala, harmonika. Ustvarjanje Ramovša in Lebiča zaznamuje deloma in bolj umirjanje disharmonije in abstrakcije izraza začenši z osemdesetimi leti in v kakem delu že prestop Rubikona postmodernizma, kar poteka skladno z Lebičevim novejšim načelom, da »je glasbi treba vrniti več pripovedne moči ...«⁶⁷ Pri njem in še kom iz modernistične generacije lahko zasledimo za utemeljevanje slovenskega občutja tudi občasno uporabo drobcev ljudske glasbe ali predvsem ustvarjenih v njenem duhu. Lahko pa se, kot pri Srebotnjaku, rešuje »prepad med skrajno abstrakcijo sodobne glasbe in figurativnostjo folklornega elementa«⁶⁸ po postmodernističnem modelu z izoliranimi in statičnimi citati, v tem primeru stare slovenske ljudske pesmi (orkestralna *Slovenica*, 1976). Nasprotno se je Vinko Globokar izvirno in celo z uporabo ljudskih glasbil iz svetovne zakladnice sem in tja odzival na ljudsko ustvarjalnost bolj s subjektivnim komentiranjem in psihoanalizo svojih spominov.⁶⁹ Mimo teh posebnosti ostaja seveda poglavitno vodilo avtonomnost glasbenega izraza, tudi pozneje in pri ustvarjalcih, ki so se umetniško izvirno dvignili nad povprečje. Tako bolj načelen odmik od radikalnega modernizma s specifično uporabo kompozicijskih sredstev in z njim prepoznavanje slovenskega izraza izpričuje predstavnik srednje generacije Uroš Rojko, ki živi in ustvarja med Freiburgom in rojstno Ljubljano, kjer je profesor na Akademiji za glasbo, in ki ga je pri tem spodbudil po Ljubljani in Freiburgu še študij pri Ligetiju v Hamburgu. Dobitnik uglednih evropskih nagrad potrjuje dejstvo, da slovenska glasba nadaljuje in obnavlja svoja temeljna prizadevanja na nacionalni kakor tudi na evropski in širši ravni.

Točneje in celoviteje glede na povedano govorimo o kontinuiteti razvoja na Slovenskem, ki je kontinuiteta evropskega razvoja, sprememb vrednot in duha časa in s

⁶⁷ Navedeno po Klemenčič 2002, 221. Nastavke novega pri Lebiču denimo izpričuje 1983 *Streichquartett*, nastal po naročilu Deutscher Verlag für Musik, delno umirjanje najdemo v velikih lokih *Queensland music*, nastale 1989 po naročilu Australian music Centre za Queenslandske simfonični orkester.

⁶⁸ Navedeno po Rijavec 1979, 272.

⁶⁹ Klemenčič 1999 (1), 278.

tem razčlenjenosti od srednjega veka, renesanse, reformacije in protireformacije, baroka, razsvetljenstva, klasicizma, romantike, impresionizma, modernizma ekspresionizma in nove stvarnosti, po povojnem zastoju z ideologizacijo umetnosti obnavljanja neoklasicističnih in ekspresionističnih praks do prodora modernizma z avantgardizmom in postmodernističnega umiranja. To slovensko duhovno sobivanje in oplajanje najprej v srednjeevropskem okviru, kar pomeni sprva še neposredno pri slovenskih zahodnih in severnih sosedih, se po svojih močeh ujema s prispevanjem izvirnih dosežkov v skupno evropsko zakladnico. To je izvirnost posameznih skladateljskih osebnosti ali njihovih posameznih del, pomembnost in vrhunskost poustvarjalnih osebnosti in ansamblov, aktualnost nekaterih poustvarjalnih ustanov. Še posebej ustvarjalnost je po marčni revoluciji izpričevala prizadevanja skladateljev utemeljiti slovensko individualnost, identiteto, dragoceno vrednoto kot simbola narodovega obstoja, pa čeprav za znanost neoprijemljive kategorije posebnega izraza in s tem občutja in iracionalnega doživetja.⁷⁰ A tudi ta ustvarjalna in z njo poustvarjalna izvirnost ni bila absolutna, kot že vemo, prej ko slej jo je treba razumeti v plodnem evropskem kontekstu bodisi kot izvirnost v nacionalnem ali/in obenem v evropskem okviru. Slovenska glasba je bila in je tako v nenehnem aktivnem soobstajanju z evropsko. Od nje je prejemale in njej je po svojih zmožnostih prispevala. Skratka bila je in ostaja njen nedeljivi del.

Bibliography

- Valvasor, Janez Vajkard (1689) *Die Ehre des Hertzogthums Crain*, Laybach.
- Thalnitscher, Janez Gregor (1717) *Anales Urbis Labacensis*, ms (v Semeniški knjižnici, Ljubljana).
- Keesbacher, Friedrich (1862) *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862. Eine geschichtliche Skizze*, Laibach.
- Radics, Peter von (1877) *Frau Musica in Krain*, Laibach.
- Elze, Theodor (1884) *Die slowenischen protestantischen Gesangbücher des XVI. Jahrhunderts*, Venedig.
- Bock, Emil (1902) *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, 1702–1902*, Laibach.
- Mantuani, Josip (1905) *Jurij pl. Slatkonja*, v: Cerkvni glasbenik.
- Čerin, Josip (1908) *Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in poraba v poreformacijskih časih*, v: Trubarjev zbornik, Ljubljana.
- Slovenski biografski leksikon* (1925–1991), 15 zv., Ljubljana.
- Mantuani, Josip (1930) *Ein Kapitel über die Musikpflege in Laibach zur Zeit Schuberts*, v: Studien zur Musikgeschichte, Wien.
- Kos, Milko (1936) *Conversio Bagoariorum et Carantanorum*, Ljubljana.
- Ramovš, Fran & Milko Kos (1936) *Brižinski spomeniki*, Ljubljana.

⁷⁰ Prim. k temu še Klemenčič 2002, poglavje O slovenski identiteti.

Cvetko, Dragotin (1957) *Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik*, v: Mozart-Jahrbuch 1956, Salzburg.

Ludvik, Dušan (1957) *Nemško gledališče v Ljubljani do l. 1790*, Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1958) *J. B. Novak – ein slowenischer Anhänger Mozarts*, v: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Wien, Graz-Köln.

Cvetko, Dragotin (1958–1960) *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* (Résumé: Histoire de la musique en Slovénie), I–III, Ljubljana.

Škerjanc, Lucijan Marija (1958) *Anton Lajovic. Ob skladateljevi osemdesetletnici*, Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1959) *Ein unbekanntes Inventarium librorum musicalium aus dem Jahre 1620*, v: Bericht über den siebenten musikwissenschaftlichen Kongress 1958, Kassel.

Cvetko, Dragotin (1962) *Academia Philharmonicorum Labacensis* (tudi Résumé), Ljubljana.

Škerjanc, Lucijan Marija (1963) *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina Gallusa* (Zusammenfassung), Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1965) *Jacobus Gallus Carniolus* (tudi Résumé), Ljubljana.

Muzikološki zbornik (1965–), ur. D. Cvetko, A. Rijavec (od 1981) in M. Barbo (od 1998), Ljubljana.

Höfler, Janez (1965) *Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih*, v: Kronika, Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1967) *Histoire de la musique slovène*, Maribor.

Höfler, Janez & Ivan Klemenčič (1967) *Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog / Music manuscripts and printed music in Slovenia before 1800. Catalogue*, Ljubljana.

Rijavec, Andrej (1967) *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma* (Summary: Music in Slovenia in the Protestant Era), Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1969) *Gustav Mahlers Saison 1881/82 in Laibach (Slowenien)*, v: Musik des Ostens.

Loparnik, Borut (1971) *O nacionalnem v Lipovškovih zborih*, v: Sodobnost, št. 2, Ljubljana.

Sivec, Jože (1971) *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861* (Zusammenfassung: Die Oper in Ständischen Theater zu Ljubljana von 1790 bis 1861), Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1972) *Jacobus Gallus. Sein Leben und Werk*, München.

Sivec, Jože (1972) *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa* (Zusammenfassung: Der Kompositionssatz von Wolfgang Striccus), Ljubljana.

Kuret, Primož (1973) *Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah* (Zusammenfassung: Musikinstrumente auf den mittelalterlichen Fresken Sloweniens), Ljubljana.

Škerlj, Stanko (1973) *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih* (Riassunto: Il teatro italiano a Ljubljana nei secoli passati), Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1975) *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel, Maribor (*Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe*, Maribor 1981).

Rijavec, Andrej (1975) *Twentieth Century Slovene Composers / Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts*, Ljubljana, Köln.

Cvetko, Dragotin (1977) *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe* (Zusammenfassung: Die Rolle G. Kreks in der Entwicklung der neueren slowenischen Musik), Ljubljana.

König, Wolfgang (1977) *Vinko Globokar. Komposition und Improvisation*, Wiesbaden.

Höfler, Janez (1978) *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana.

Sivec, Jože (1978) *Die Oper zu Ljubljana (Laibach) und ihre Beziehungen zu den deutsch-österreichischen Theatergesellschaften in Zeitalter der Klassik*, v: Grazer Musikwissenschaftliches Arbeiten.

Rijavec, Andrej (1979) *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana.

Bedina, Katarina (1981) *List nove glasbe. Osebnost in delo Franca Šturma*, Ljubljana.

Sivec, Jože (1981) *Dvesto let slovenske opere / Two hundred years of the Slovene opera, (1780–1980)*, Ljubljana.

Sivec, Jože (1982) *Kompozicijski stavek Daniela Lagkhnerja* (Zusammenfassung: Der Kompositionssatz von Daniel Lagkhner), Ljubljana.

Slovenska opera v evropskem okviru / The Slovene Opera within the European Framework (1982) simpozij (Ljubljana) 20. in 21. X. 1982, ur. D. Cvetko in D. Pokorn, Ljubljana.

Monumenta artis musicae Sloveniae (1983–) ed. D. Cvetko (1983–1993), D. Pokorn (co-ed. 1985–1993, ed. 1994–1995), I. Klemenčič (since 1996), I–(for now XLII, 2002), Ljubljana: I A. Ivančič, *Sonate a tre*, II D. Lagkhner, *Soboles musica*, 1983, 2. ed. 1995; III D. Ivančič, *Simfonije za dve violini in bas / Symphonies for two violins and bass*, IV J. K. Dolar, *Missa villana*, 1984, 2. ed. 1995; V–XVII I. Gallus, *Opus musicum, Tomus I–IV*, 1985–1990; XVIII–XXI I. Gallus, *Selectiores quaedam missae, Liber I–IV*, 1991; XXII J. K. Dolar, *Missa sopra la bergamasca*, 1992, 2. rev. ed. 1997; XXIII J. K. Dolar, *Psalmi / Psalms*, 1993, 2. rev. ed. 1997; XXIV G. Prenner, *Moteti / Motets*, XXV J. K. Dolar, *Balletti – Sonate*, 1994; XXVI I. Gallus, *Harmoniae morales*, XXVII I. Gallus, *Moralia*, 1995; XXVIII I. Gallus, *V rokopisu ohranjene skladbe / Compositions preserved in manuscript*, XXIX J. K. Dolar, *Missa Viennensis*, XXX I. Posch, *Musicalische Ehrenfreudt (1618)*, XXXI I. Posch, *Musicalische Tafelfreudt (1621)*, 1996; XXXII W. Striccius, *Neue Teutsche Lieder (1588)*, *Der Erste Theil Newer Teutscher Gesänge (1593)*, XXXIII G. Plavec, *Flosculus vernalis (1621)*, 1997; XXXIV D. Lagkhner, *Flores Jessaei (1606)*, *Florum Jessaeorum (1607)*, XXXV I. Posch, *Harmonia concertans (1623)*, 1998; XXXVI J. F. Zupan, *Arije in dueti / Arias and duets*, 1999; XXXVII V. Wratny, *Missa in B*, XXXIX V. Wratny, *Missa in A*, 2000; XL G. Puliti, *Sacri concentus (1614)*, *ungenti dardi spirituali (1618)*, XLI V. Wratny, *Missa in G*, 2001; XLII G. Puliti, *Lilia convalium (1629)*, *Sacri accenti (1620)*, XLIII L. F. Schwerdt, *Missa St. Floriani*, 2002.

O'Loughlin, Niall (1983) *The Music of Lojze Lebič*, v: Muzikološki zbornik.

Loparnik, Borut (1984) *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem* (Summary: To be a composer. Conversations with Primož Ramovš), Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1985) *Glasbeni svet Antona Lajovca* (Zusammenfassung: Anton Lajovic und seine Musikwelt), Ljubljana.

Jacobus Gallus and his time / in njegov čas (1985), simpozij 23.–25. oktober 1985, ur. D. Cvetko in D. Pokorn, Ljubljana.

Federhofer-Königs, Renate (1985) *Zur Überlieferung der Motetten von Georg Prenner*, v: *Jacobus Gallus and his time / in njegov čas*.

Boetticher, Wolfgang (1986) *Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs in Motettenrepertoire*, v: *Muzikološki zbornik*.

Klemenčič, Ivan (1986) *The historical Avant-garde in Slovene music*, v: *Soobstoj avantgard / Coexistence among the Avant-gardes*, mednarodni kolokvij, Ljubljana.

Enciklopedija Slovenije (1987–2002), 16 zv., Ljubljana.

Globokar, Vinko (1987) *Vdih – izdih* (Summary: Breathing in – breathing out), Ljubljana.

Snoj, Jurij (1987) *Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani*, diss., tipkopis, Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1988) *Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu* (Introduction: A fragment of musical modernism. From letters to Slavko Osterc), Ljubljana.

Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem / Der europäische Musikklassizismus und sein Widerhall in Slowenien (1988), mednarodni simpozij, Ljubljana 26.–28. 10. 1988, ur. D. Cvetko in D. Pokorn, Ljubljana.

Flotzinger, Rudolf (1988) *Der Sonderfall Wiener Klassik – zur Beurteilung ihrer Rezeption in Slowenien*, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*.

Klemenčič, Ivan (1988) *Častni člani ljubljanske Filharmonične družbe* (Zusammenfassung: Ehrenmitglieder der Philharmonischen Gesellschaft von Ljubljana), v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*.

Klemenčič, Ivan (1988) *Slovenska filharmonija in njene predhodnice / The Slovene philharmonic and its predecessors*, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (1988) *Slovenski glasbeni ekspresionizem. Od začetkov do druge vojne* (Summary: Slovene musical expressionism. From its beginnings to the Second World War), Ljubljana.

Umetnik in družba. Slovenska glasbena misel po prvi vojni (Lajovic, Kogoj, Vurnik) (1988) [ur. in uvodno razpravo napisal] P. Kuret, Ljubljana.

Faganel, Tomaž (1989) *Kompozicijski stavek v mašnem opusu Janeza Krstnika Dolarja*, mag. delo, tipkopis, Ljubljana.

Šavli, Jožko (1990) *Slovenska država Karantanija. Institutio Sclavenica*, Koper, Dunaj, Ljubljana.

Tomažič, Ivan (1990) *Novo sporočilo knjige Veneti, naši davni predniki*, [avtoriji] Matej Bor, Jožko Šavli, Ivan Tomažič, Ljubljana (*Unsere Vorfahren die Veneter*, Wien 1988; *Veneti, First Builders of European Community; Tracing the History and Language of Early Ancestors of Slovenes*, Wien, Boswell 1996).

Pokorn, Danilo (1990–1991) *Slovenski skladatelj Jakob Zupan* (Zusammenfassung: Der slowenische Tonsetzer Jakob Zupan), v: *Radovi, Zavod za znanstveni rad HAZU Varaždin*.

Cvetko, Dragotin (1991) *Iacobus Händl Gallus vocatus Carniolanus* [angleško besedilo], Ljubljana.

Cvetko, Dragotin (1991) *Slovenska glasba v evropskem prostoru* (Summary: Slovene Music in its European Setting), Ljubljana.

Gallus Carniolus in evropska renesansa / Gallus Carniolus und die europäische Renaissance (1991 in 1992), mednarodni simpozij, Ljubljana 21.–24. 10. 1991, 2 zv., ur. D. Cvetko in D. Pokorn, Ljubljana.

Gallusov zbornik. Prispevki h Gallusovi biografiji (1991), zbral in ur. E. Škulj, Ljubljana.

Gallusovi predgovori in drugi dokumenti (1991), zbral in ur. E. Škulj, Ljubljana.

Škulj, Edo (1992) *Gallusov katalog. Seznam Gallusovih skladb*, Ljubljana.

Bedina, Katarina (1992) *Fenomen glasbenega baroka na Slovenskem* (Summary: The Phenomenon of Baroque Music in Slovenia), v: Muzikološki zbornik.

Klemenčič, Ivan (1992) *Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija* (Summary: The Ljubljana Period of Francesco Pollini and His Family Background), v: Muzikološki zbornik (*Franco (Francesco) Pollini's Ancestors and His Early Career in Ljubljana*, v: Off-Mozart, Zagreb 1995).

Antonio Tarsia, 1643–1722 (1993). 350 let / anni, [ur.] S. Žitko, Koper.

Cvetko, Dragotin (1993) *Osebnost Slavka Osterca* (Summary: The personality of the composer Slavko Osterc), Ljubljana.

Faganel, Tomaž (1993) *Psalmi Janeza Krstnika Dolarja* (Zusammenfassung: Die Psalmen des Janez Krstnik (Ioanes Baptista) Dolar), v: Muzikološke razprave.

Faganel, Tomaž (1993) *Zu Fragen der Aufführungspraxis in den Werken von Joannes Baptista Dolar*, v: Musik des 17. Jahrhunderts und Pavel Vejvanovský, Brno.

Marij Kogoj, 1892–1992 (1993) *Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7. 10. 1992 v Ljubljani / Proceedings from the colloquium held in Ljubljana at the centenary of the composer's birth on October 7th, 1992*, ur. I. Klemenčič, Ljubljana.

Muzikološke razprave (1993), ur. D. Pokorn, Ljubljana.

Höfler, Janez (1994) *Življenje in delo Antonia Tarsia* (Summary: The Life and Work of Antonio Tarsia), v: Muzikološki zbornik.

Faganel, Tomaž (1994) *Glasbena zapuščina Antonia Tarsie* (Summary: The Musical Bequest of Antonio Tarsia), v: Muzikološki zbornik.

Kokole, Metoda (1995) *The Baroque Musical Heritage of Slovenia*, v: The Consort, London.

Florjanc, Ivan & Edo Škulj (1996) *Slovenski protestantski napevi*, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (1996) *O stanju duha na Slovenskem*, v: Zaveza, Ljubljana (Slovenec 1996, št. 228 in 234).

Klemenčič, Ivan (1996) *Slavko Osterc composing between neoclassicism and expressionism*, v: Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc / Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc. Slovenski glasbeni dnevi 1995, ur. P. Kuret, Ljubljana.

Kokole, Metoda (1996) *The Academia Philharmonicorum Labacensium (1701–c. 1769)*, v: Seventh Biennial Conference on Baroque Music, Birmingham.

Pokorn, Danilo (1996) *Baroni Khisli in njihovo mecenstvo* (Zusammenfassung: Die Barone Khisl und ihr Mezenatentum). In: Grafenauerjev zbornik, Ljubljana.

Zbornik Brižinski spomeniki (1996), ur. J. Kos, F. Jakopin in J. Faganel, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (1997) *Musik im Zeitalter des Barock: ihre Stilentwicklung in Slowenien*, v: Musicologica Austriaca, Wien.

Snoj, Jurij (1997) *Medieval Music Codices. A selection of Representative Samples from Slovene Libraries*, Ljubljana (slovenska izdaja prav tako 1997).

Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba / Baroque music in Slovenia and European music (1997). Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13.–14. 10. 1994 v Ljubljani, ur. I. Klemenčič, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (1998) *The musical Expression of Marij Kogoj*, v: Kunst-Gespräche. Musicalische Begegnungen zwischen Ost und West, Hg. Peter Andraschke/Edelgard Spaude, Freiburg im Breisgau.

Klemenčič, Ivan (1998) *Slowenien*, v: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite, neubearb. Ausg. Sachteil Bd 8, Kassel [etc.].

Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice / Medieval music in Slovenia and its european connections (1998). Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 19. –20. 6. 1997 v Ljubljani, ur. J. Snoj, Ljubljana.

Kuret, Primož (1998) *Popotni dnevniki Paola Santonina 1485–1487* (Summary: Itineraries of Paolo Santonino 1485–1487), v: Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice.

Klemenčič, Ivan (1999) *Ljudska glasba znotraj umetne* (Summary: Folk Music Within Art Music), v: Jubilejni zbornik ob 75-letnici dr. Zmage Kumer, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (1999) *Music and the Totalitarian State in Slovenia*, v: Glasba in družba v 20. stoletju, Slovenski glasbeni dnevi 1998, ur. P. Kuret, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (1999) *Zvočni svet Primoža Ramovša (1921–1999)* (Summary: The Sonorous World of Primož Ramovš), v: Muzikološki zbornik.

Kokole, Metoda (1999) *Isaac Posch, »diditus Eois Hespertisque plagis – slavljen v deželah Zore in Zatona«*. Zgodnjebaročni skladatelj na Koroškem in Kranjskem, Ljubljana.

Škrjanc, Radovan (1999) *Vprašanje sloga v skladbah Jakoba Frančiška Zupana*, mag. delo, tipkopis, Ljubljana.

Gallus, Jacobus, *Moralia – Harmoniae morales* (2000), [ansambel] Singer Pur [Regensburg], [tri zgoščenke s knjigo], ur. T. Faganel, Ljubljana, Freiburg.

O'Loughlin, Niall (2000) *Novejša glasba v Sloveniji, osebnosti in razvoj*, Ljubljana.

Škulj, Edo (2000) *Clare vir*. Ob 450-letnici rojstva Iacobusa Gallusa (Résumé; Resumen; Riassunto; Summary; Zusammenfassung), Ljubljana.

Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca / Essays presented to Jože Sivec (2000), ur. J. Snoj in D. Frelih, Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (2000) *Šesta simfonija Ludwiga van Beethovna in njegove zveze z Ljubljano* (Summary: The Sixth Symphony by Ludwig van Beethoven and His Connections with Ljubljana), v: Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca.

Barbo, Matjaž (2001) *Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni* (Summary: Pro musica viva. A post Second World War contribution to Slovenian Modernism), Ljubljana.

Klemenčič, Ivan (2001) *Slovenia, Art music*, v: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., vol. 23, London, New York.

Kuret, Primož (2001) *Mahler in Laibach. Ljubljana 1881–1882*, Wien, Köln, Weimar, Böhlau (Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis; Sonderband 3).

Slovenska filharmonija – Academia philharmonicorum, 1701–2001 (2001), Ljubljana. Klemenčič, Ivan (2002) *Musica noster amor. Musical Art of Slovenia from its Beginnings to the Present. An Anthology on 16 CDs with an Accompanying Book*, Maribor, Ljubljana (slovenska izdaja 2000).

UDK 78.082.1 Grieg

Kjell Skyllstad

Institutt for musikk og teater, Universitetet i Oslo

Inštitut za glasbo in gledališče Univerze v Oslu

Nordic Symphony – Grieg at the cross-roads

Nordijska simfonija – Grieg na razpotju

Ključne besede: Edvard Grieg, nacionalno v glasbi, nordijska glasba

Keywords: Edvard Grieg, Nationalism in music, Nordic music

POVZETEK

SUMMARY

V glasbenem zgodovinoписju se pojem Evrope pojavlja z razmejitvijo na osrednjo, »univerzalno« glasbeno kulturo in periferne, »nacionalne« usmeritve. Skladatelji 19. stoletja iz Skandinavije in Vzhodne Evrope si delijo usodo marginaliziranih ustvarjalcev, provincialnih predstavnikov »nacionalnih« ali »regionalnih« kultur in so postavljeni nasproti tistim, ki »govorijo jezik človeštva« (Alfred Einstein). V Nemčiji je Edvard Grieg še vedno »Kleinkünstler« in naj ne bi bil sposoben ustvarjati obsežnih sonatno zasnovanih glasbenih del, ki bi ustrezala merilom »univerzalne« umetnosti. Kar danes prepoznavamo kot norveško ali nacionalno v Griegovih delih, se je izoblikovalo kot nosilec tovrstne pomenskosti in interpretacij šele po skladateljevi smrti. Hermenevitična deskriptivna analiza ter kritika v Nemčiji (Hermann Kretzshmar) in na Norveškem (Gerhard Schjelderup) je zožila interpretacijo njegovih del. To je bil nadaljnji ideološki vložek s strani vzburke norveške nacionalistične glasbene kulture ob koncu 1920. Ko so Griegovo *Simfonijo* prvič izvedli leta 1981, so jo slogovno označili za prehod k »pravemu« Griegu, svoje stališče pa so utemeljevali s posameznimi potezami glasbenega stavka, ki jih je mogoče navezati na nacionalni idiom. Avtor članka zagovarja bolj odprto držo pri obravnavi kompleksne narave Griegove kompozicijske kariere. Analiza njegovih večjih del, vključno s *Simfonijo*, brez

In music historiography there appears the notion of a Europe musically divided between a central »universal« culture and a peripheral »national« orientation. 19th century composers of the Scandinavian and East European countries share the same fate of being marginalized as provincial representatives of »national« or »regional« cultures, in contrast to those that »spoke the language of humanity« (Alfred Einstein). In Germany Edvard Grieg is still derogatively regarded as Kleinkünstler, who was not able to produce large scale works in sonata form, which alone would qualify for the stature of a »universal« artist. What we now recognize as Norwegian or national in Grieg's works became carriers of such significance and interpretations only after the composer's death. The hermeneutic descriptive analysis and criticism in Germany (Hermann Kretzshmar) and Norway (Gerhard Schjelderup) narrowed the interpretation of his works. This was further ideologically encased by the upsurge of Norwegian nationalistic music culture in the late 20ties. When Grieg's only symphony was released for performance in 1981 it was stylistically considered as a transition to the »real« Grieg with reference to the elements pointing to a national idiom. The author pleads for a more open attitude in approaching the complex nature of Grieg's compositional career. Unbiased analyses of his large scale works, includ-

omenjenih predsodkov priča o izostrenem čutu za oblikovno strukturiranje, tudi pri odstopanju od normativnih zahtev glasbenih zvrsti. Umetniško zapuščino Edvarda Griega, kot mnogih drugih skladateljev »perifernih« kultur, je treba obravnavati torej znotraj trojnega križišča, kjer se srečujejo nacionalno, regionalno in evropsko ter v polju slogovnih trendov, sociokulturnega ozadja in razvoja glasbene komunikacije.

ing the symphony, testify to an acute sense of formal structure, even when deviating from the normative requirements of the genre. The artistic legacy of Edvard Grieg, like that of many other composers of »peripheral« cultures, need to be examined at the triadic point of dynamic convergence between the national, regional and European, and between stylistic trends, socio-cultural background and the development of musical communication.

One of the most important insights gained through the international musicological cooperation of recent years is the clear understanding of the crosscultural dimensions in the development of music. Music history, intimately tied up with the intercultural processes, provides an excellent field for the study of cultural interaction. The upsurge in nationalism and belief in »pure« cultures that haunts many nations today makes it paramount for musical research to give high priority to further research into the uniting and binding aspects of European music. If stress on exclusiveness and individuality was necessary to foster national identity, time has now come to point to our common heritage to pave the way to cooperation and integration.

The symphonic legacy of Edvard Grieg requires, it seems to me, to be examined in the point of convergence between three cultural streams- the European, the Nordic and our own musical heritage, and in the triadic point of interaction between stylistic trends, the socio-cultural background and the development of musical communication.

The dilemma of many music historians in treating the romantic movement is the reluctance to see European music culture as a whole. There is in their minds a central continental development and there is a periphery, there are the major works and the minor, there is innovation and adaptation. In his standard work »Music in the Romantic Area«, Alfred Einstein clearly demonstrates this predicament. After having treated the musical history of Central Europe according to genres, a few pages are then left to the description of the peripheric national cultures, the »border« nations under the heading Nationalism. The contributions of these nations, according to Einstein, in the final end led to a regionalization of music. And he goes on to say: »This was the complete antithesis to the Classic trend, whose great glory had been that it stood above the nations, that it spoke the language of humanity ...«¹

The idea of the cultural backwardness of these nations is illustrated in his treatment of Russian music through a rather biased metaphor:

»The situation is somewhat like that of a savage people which comes into contact with European civilization and suddenly is placed in the position of using the achievements of a civilization it has not created ...«² Norway is arraigned with these cul-

¹ Alfred Einstein: Music in the Romantic Era, London 1947, p. 333.

² Ibid., p. 302.

tural latecomers: »Last of all, Norway took its place among the musical nations of the Scandinavian peninsula.«³

Although later modifying his one-sided view of Nordic music, he initially dismisses it as provincial: »There was, moreover, no outstanding personality who with his music re-influenced Europe, as did, in literature, the Danes Kierkegaard and J. P. Jacobsen, the Norwegian Henrik Ibsen, or the Swede August Strindberg. National coloring was often so weak that it merely suggested a region and should be thought of simply as native rather than national art.«⁴

The difficulty with Einsteins point of view is the lack of a more inclusive analysis that includes the cultural debate of the times. In Germany Beethoven in no way was considered to be »above the national« but functioned within a national framework as much as any of the romantic composers of the times. On the other hand one could with great conviction maintain that the exponents of national romantic music upheld the transnational lofty ideals of freedom just as much as the classics.

In fact one finds a reciprocal fertilization. Not at least within the symphonic genre.

The Danish musicologist Niels Martin Jensen points to »the almost trailblazing significance for the european symphonic genre« of Gade's first symphony »not least through its unconditional acceptance in Leipzig«. He cites Hermann Kretzschmar (1913): »The c-minor Symphony gave the higher instrumental music impulses of the greatest importance.«⁵

Among composers in Leipzig, Nordic music became a center of attraction. In fact what one could rightly term a Nordic musical dialect evolved from compositional experiences shared by Nordic and German composers alike. And this milieu knew no distinction or discrepancy between a music communicating the noblest of universal values and a nationally oriented creativity, as Einstein suggests. I have in a former article pointed to the openness of the musical aesthetics of Moritz Hauptmann, Griegs teacher at the Leipzig Conservatory.⁶ And Schumann's admonition to Gade that universality can only be attained through the national seems to sum up the spirit of Leipzig.

The meeting with Danish nationalism by artists from other Scandinavian countries was indeed in every way an encounter with common Nordic roots. This also explains the influence Gade and Hartmann initially could wield on Grieg.

It should be remembered that the first documents of Danish national romanticism had their origin outside of Denmark, like Oehlenschlägers plays *Håkon Jarl* (1805) and *Palnatoke* (1807) and the first Danish national romantic painting »Ymir dier koen Ødhumbla« (N. A. Abildgaard 1777). Decisive works for the creation of a national emotional involvement were Oehlenschlägers »Nordiske Digte« (1807) and Grundtvigs »Nordens mytologi« which mirrors his search for a living folk culture.

³ Ibid., p. 320.

⁴ Ibid., p. 317.

⁵ Niels Martin Jensen »Dansk nationalmusik. Forsøg til en begrebs- og indholds bestemmelse« in Musik og forskning, København 1987/8 årg. 3, p. 42.

⁶ Kjell Skyllstad: »Theories of musical form as taught at the Leipzig Conservatory, in relation to the musical training of Edvard Grieg« in Studia Musicologica Norvegica, Oslo, b. 1 1968, pp. 69–78.

Toward the middle of the century the cult of the Nordic past gripped the student movement. In 1845 »Nordic Christmas« was celebrated in the Copenhagen Student Association by Swedish, Danish and Norwegian students, gathered »to empty the Bragiscup for remembrance of the past and the cup of promise for the hope of the future.« »The walls were covered with full-size paintings of the gods of Walhalla. painted by nationally oriented artists like L. Frölich, also renowned for his 30 illustrations of Danish antiquity made for Fabricius' »Illustreret Danmarkshistorie for Folket«, and Oehlenschlägers' »Nordens Guder«.

Folk ballads and Oehlenschläger, sagas and mythology, nordic antiquity and middle ages – all filtered through romantic phantasy and transformed into vivid sound pictures and tone poems, this was the music of Danish national romanticism, first and foremost represented by I. P. E. Hartmann (1809-1900) and N. W. Gade (1817–1890). The first flowering came in the forties with works like Gades »Nachklänge von Oasian« (1841), the c-minor symphony (1842) and Hartmann's overture to Haakon Jarl (1844). In 1843 the Gade symphony was introduced with great success in Leipzig by Mendelssohn. Niels Martin Jensen quotes a contemporary testimony, the preface to Berggreen's *Folkesanger og Melodier*, as an example of the reception of this work as both artistic and social avantgarde.⁷

The national romantic movement however, seems gradually to have lost its momentum, so much so that Hartmann in 1865 consider it the task of the artist to keep the national fires burning:

»I think, that the more the national becomes underbalanced in real life, the more it becomes the duty of the artist to uphold it in the world of ideas.«⁸

National romanticism in Danish music up to the war of 1864 seems to lose its function as political avantgarde which is also mirrored in its increasingly epigonal stylistic character. Already in 1846 a more subdued tone can be observed in Hartmann's »Liden Kirsten«, so that the national romantic movement more or less was split in two – one radical and the other conservative.

Griegs symphony, which he finishes in 1864 thus comes at a decisive turning point. In a sense commissioned by Gade, the symphony seems to have presented no unsurmountable task to Grieg, which is clearly demonstrated by the fact that the first movement was composed and fully orchestrated within two weeks. This is amazing in view of the fact that aside from Winther Hjelm there had been no other Norwegian attempts in the genre. It is not surprising then that Grieg at the outset of his career did not have any qualms about demonstrating his attachment not only to the German symphonic tradition which he knew so well, but especially to the main works of the Danish romantic symphonic repertory.

It is a known fact that Grieg during his later life looked back to his Leipzig period with mixed feelings, and that he considered the symphony as an example of a stylistic dependancy on the Schumann-Mendelssohn tradition that he soon was to liberate himself from. Grieg however did not at that time choose an easy way out. If he

⁷ Niels Martin Jensen: *Op.cit.*, pp. 38, 39.

⁸ *Ibid.*, pp. 48, 49.

would have wanted the approval of the general concertgoing public, he could have chosen an easier road. If we negatively judge the traditional models he tries to bring together in his symphony, we must remember the general attitudes of the public. We know that even in Leipzig Schumann was sometimes considered too advanced for the general taste. In the Copenhagen *»Tidsskrift for Musik«* from 1859 there is even a complaint against a performance of Schuberts C-major symphony.⁹

It would be only be natural to compare the overall compositional construction of Griegs symphony with the Beethovenian dramaturgy of Gades first symphony – the struggle from darkness to light which no doubt is interpreted within a progressive ideological framework. Jens Martin Jensen comments on Gades position in the forties: »For Gade ... the lines between artistic liberation and social democratization at that time – partly in contrast to his later stand ... were not sharp.«¹⁰

The position of the Vienna classics in Leipzig of the fifties, which must have made a deep inprint on Grieg is forcibly expounded by Ferdinand Brendel, Professor at the Conservatory in his music history *»Geschichte der Musik in Italien, Deutschland and Frankreich«* (Leipzig 1852) While Italian music has degenerated into sensuality, the music of Germany, he holds, has experienced a new great upsurge which opens up new perspectives for the music of the future.¹¹

While he sees Mozart as the genius that gave German music universal appeal, Beethovens music means the return to the patriotic on a higher level. »The former universal height has been left behind, and a new peak has been conquered through the deeper commitment to the national.«¹²

Beethoven is called »Composer of the new spirit evoked by the Revolution« and »Composer of the new ideas of freedom and equality, emancipation of peoples, classes and individuals.«¹³

No doubt these ideas found fertile soil in the mind of young Grieg. There is however another side to the story. While Brendel in his Beethoven interpretation sides with the progressive national and liberal ideology of his times, already this German nationalism is beginning to take on chauvinistic overtones when he declares »the historic task of Germany to have been the gathering of all the other peoples' spirits around the throne of its universal monarchy«.¹⁴

The ideological invasion of Beethoven in Germany so conspicuously ushered in by Wagners nationalistic interpretation of his heroism, and reaching a momentary culmination in the times of the German-French war could not have failed to draw Grieg's attention. There could be reason for caution in leaning back on a classically oriented heroic vocabulary that was so conspicuously being taken over for ideologi-

⁹ Musikforeningens Festskrift 5 Marts 1886 b.II, København 1886 pp. 137,138.

¹⁰ Niels Martin Jensen: Op. cit., p. 42.

¹¹ Franz Brendel: *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland and Frankreich*, Leipzig 1852. New ed. 1903, p. 133 cited in Erich Reimer: »National Consciousness and Music Historiography in Germany 1800-1850« *History of European Ideas* vol. 16 Number 4-6 Oxford 1993, pp. 721-727.

¹² Ibid., p. 313.

¹³ Ibid., p. 324.

¹⁴ Ibid., p. 134.

cal reasons. Griegs youthful tribute to Beethoven in his Symphony is not yet shadowed by this development. However there is reason to believe that his difficulties in completing Olav Tryggvason could also have its root in increasing doubts about the kind of message conveyed by the heroic idiom.

In a previous article I have pointed out the stylistic and structural similarities of the Symphony with the musical language especially of Hartmann, with his angular, forceful symphonic gestures.¹⁵ There is in contrast to this all the smoothly flowing lyricism of Schumann with mild elegiac undertones and the more elegant but often sprightly youthful orchestral landscapes of Mendelssohn, with characteristic woodwind colours. One may easily point to elements of formal imbalance in the work. And yet when listening the music in a very special way holds together. Is it only a result of instinct, a fortunate stroke of imagination?

I do not think so. The real character of the Symphony it seems to me lies in the way these elements are used to create a dramatic whole. Grieg here is definitely not the Kleinkünstler who throws together odds and ends from the symphonic repository without a dramaturgic conception of a coherent whole. On the contrary the symphony contains all the vital elements of his personal modes of expression. First of all one would point to the concentrated energetic first theme of a classical mold, the sheer energy of which motors the subsequent melodious outpouring creating a symphonic space. Thus the classical and romantic heritage function within a unitary structural concept. This concept is in the symphony as in the later Piano Concerto principally based on the antithetic thematic dynamism, and functions within the bar-form principle. Remarkable parallelisms between the thematic constructs of the two works reveal the continuity in Grieg's handling of larger forms.

Such a tight structural conception of the first movement allows for a great degree of playfulness in motivic work out and freedom in handling the slow movement and the scherzo. The last movement is then conceived both in the Symphony and the Piano Concerto as a final rhythmic release of bent up forces.

Grieg wrote only one Symphony and one Piano Sonata. It seems that when he gave up a style, he gave up the genre as well. They were one of a kind, documents from a period that was to pass, one of unspoiled youthful enthusiasm and energy. His artistic development was to lead in the direction of seeking a national stylistic foundation. By some this is extolled as the «real» Grieg. The «preparatory» nordic style period then would acquire musical value in the degree to which it displays leads to this development. As is often the case music production is judged in an evolutionary context, leading to or from something.

The noted music sociologist Dag Østerberg has a similar directional conception of music history but with the opposite conclusion when it comes to Grieg's stylistic development. In an article published shortly after the new premiere of the Symphony in 1981 he contends that the national orientation in Grieg's music became something like a straightjacket, leading him into a romantic mediocrity where he

¹⁵ Kjell Skjellstad: «Thematic Structure in Relation to Form in Edvard Grieg's Cyclic Works. The Nordic Tradition» in *Studia Musicologica Norvegica* b. 6 Oslo 1980 pp. 97-126.

discards the seeking for »true« form and only mirrors the romantic-idealistic world of a pre-capitalistic era. He sees the a-minor concerto as such an ideological work with its evocation of harmonious nature and folklore, thus avoiding the social reality of the looming industrial age. Grieg in his eyes thus in his giving in to a nationalist ideology becomes a »grand destin manque«.¹⁶

In apparent opposition to this the works of the youthful Grieg, and particularly the Symphony are judged according to a concept of Grieg as a national composer. There is no doubt that what we now recognize as Norwegian or national in Grieg, became carriers of such significations and interpretations only after Grieg's death. An important contribution to this was the dominance of a hermeneutic descriptive analysis and criticism both in Germany (Kretschmar) and Norway (Schjelderup) that ideologically closed and narrowed the interpretation of Grieg. This was further encased by the nationalistic music culture of the late twenties and beginning thirties, the importance of emphasizing national symbols during the war years and the post-war presentations in the media, like the »Song of Norway«.

The reception of the Symphony in 1981 gives evidence of the strength of this identification. After the »premiere« in Bergen, our daily papers had this to say: »As a whole the work to-day seems somewhat pale and uneven, and hardly gives us a glimpse of the style that we consider characteristic of Grieg.«¹⁷ »On the other side there were passages one has always attributed to Grieg. Melodic turns, rhythmic combinations and a sense of color and instrumentation that bore the unequivocal stamp of the originator.«¹⁸

»In spite of the first movement being the most cosmopolitan, I find a unmistakably Norwegian and 'Griegian' tone ... The third movement with its sprightly rhythmic boyancy anticipates the later Grieg.«¹⁹

»The third movement anticipates the later Grieg as we know him in the Piano Concerto. A sprightly springer theme and a more subdued theme that bear the national stamp that made Grieg world famous.«²⁰

»As already mentioned, Grieg's true characteristics only occasional come to the front, as in the sprightly Scherzo and especially in the opening of the Finale.«²¹

»Sporadically we are surprized by Griegian turns and melodic formulas. After the second theme in the first movement the music sounds unmistakably Grieg, and the final movement gives us a hint of a coming master.«²²

»But even in the c-minor symphony Grieg does not hide himself. Even if one finds it easy to pinpoint external influences, it would be just as easy to find Norwegian characteristics in the symphony. This especially applies to melodic elements. In the first allegro movement one finds turns that he was later to use among other places in

¹⁶ Dag Østerberg: »Grieg, hans musikk og den romantiske filosofi« i Basar, Oslo 4/81, p. 123.

¹⁷ Adresseavisen 23. May 1981.

¹⁸ Aftenposten 1. June 1981.

¹⁹ Verdens Gang 1. June 1981.

²⁰ Gjengangeren 1. June 1981.

²¹ Morgenbladet 1. June 1981.

²² Morgenavisen 1. June 1981.

one of the violon sonatas, and in the lyrical trio of the third movement one immediately recognizes the folk tune 'Astri mi Astri', to give some examples.«

The symphony thus is considered from two points of view: Either as a transition to the »real« Grieg, the national hero who created the »golden age« of Norwegian music, or a transition away from the »real« Grieg with a commitment to artistic truth and an international orientation. The signature »Must not be performed« indicates could accordingly be interpreted either as a discreditation of a work not considered fit as a Norwegian symphony (in contrast to Svendsen) a carrier of national spirit, or as an attempt to forget and hide away »what could have been« in a European context. Both are in my opinion constructs.

Works are artistic manifestations relating to and reacting to the concrete reality in all its multifaceted complexity. With his acute sensibility, composite character and early life experiences Grieg responded to the whole of this pressing reality. His national commitment cannot be denied, but in no way should be discredited as romantic idealism that prevented him from becoming a true world citizen. Of course the tension between the national and the international was always present and had to be if Grieg's music in any way could be said to mirror the Norwegian character. A work like the g-minor Ballad is a good example of the strength of this dynamism. The post-card idyll that Østerberg equates with his national style is likewise an interpretive construct. How can anyone postulate that the romantic expression of longing for nature does not imply the industrial urban development and the growing estrangement of human relations. Could it not be more natural to interpret works like the Ballade or the g-minor Quartet as musical mirrors of this estrangement, the growing gap between man and society and man and nature. At any rate these works have very little to do with romantic idylls.

Discreditation of works by the author is no rarity in artistic history. Rather they testify to the character that Østerberg misses in Grieg: artistic integrity. As pointed out before, the ideological place of the heroic presented increasing problems of identification. This is most clearly seen in the failure of the Olav Tryggvason project and the turning in Peer Gynt to the grotesque means to discredit national selfsufficiency. A Europe tormented by the nationalist scourge would today have needed a Grieg to refind its balance.

UDK 781.2 Koporc

Urška Šramel

Glasbena šola Fran Korun Koželjski, Velenje
Music School Fran Korun Koželjski, Velenje

Glasbenoteoretski opus Srečka Koporca*

Srečko Koporc's Theoretical Writings on Music

Ključne besede: Srečko Koporc, glasbena teorija, učbeniki

Keywords: Srečko Koporc, music theory, textbooks

POVZETEK

V zapuščini Srečka Koporca (1900–1965) je ohranjen obsežen opus teoretskega pisanja o glasbi. Poznanih je okrog dvajset Koporčevih zvezkov, ki so nastali od leta 1926, ko je napisal prvi del glasbenega oblikoslovja, in vsaj do 1960, ko je dokončal svojo *Orkestracijo*. Besedilo nudi kratek vpogled v Koporčevo glasbeno teorijo, ki je v slovenski muzikologiji še precej neraziskana, zaradi obsega dostopnega gradiva pa odpira vrata za nadaljnjo raziskovanje.

SUMMARY

In Srečko Koporc's (1900–1965) estate numerous theoretical writings on music have been preserved. So far, we know of ca twenty notebooks that came into being between 1926, when he wrote the first part of his theory of musical form, and 1960, when he finished his *Orchestration*. The article gives a short insight into Koporc's music theory which has hardly been researched by Slovene musicology, and which – due to the ange of accessible material – is opening the way to further investigation.

Glasbenoteoretski opus skladatelja, glasbenega pedagoga, teoretika in publicista Srečka Koporca (1900–1965) je ostal po njegovi smrti odrinjen na rob slovenske zgodovinske zavesti, vpogled v obsežno in vsebinsko zanimivo glasbenoteoretsko misel pa odpira številna vprašanja. Koporčevo teoretično delo je deloma hranjeno v Glasbeni zbirki NUK, deloma pri njegovem sinu, Leonu Koporcu. Prav tam je hranjena tudi bogata knjižna in notna zbirka domače in tuje glasbenoteoretične literature, skladbe Srečka Koporca pa so bile večinoma uničene. Poznanih je okrog dvajset Koporčevih zvezkov, ki so nastali med 1926, ko je napisal prvi del glasbenega oblikoslovja, in vsaj do leta 1960, ko je dokončal svojo *Orkestracijo*, vrsta njegovih teoretičnih spisov pa je ostala v osnutkih.

* Vsebina prispevka je povzeta po diplomski nalogi, ki je nastala pod mentorstvom doc. dr. Leona Stefanije na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani.

Zaradi same narave gradiva in dejstva, da Srečko Koporc svojega glasbeno-teoretskega dela ni nikoli izdal, je ugotavljanje dokončnih verzij posameznih razprav problematično. V prispevku so tako predstavljeni podrobnejši opisi posameznih del, ki imajo razmeroma dokončno podobo, pa čeprav so polni Koporčevih kasnejših dopisov, v prilogi pa je naveden kronološki seznam z nahajališčem posameznih del.

Srečko Koporc svoje teoretično delo prvič omenja v pismu Glasbeni matici konec junija 1928, v katerem ji ponuja v odkup svoje nastajajoče delo *O glasbenih oblikah* v treh delih. Dober mesec kasneje mu Glasbena matica pošlje odgovor, v katerem »iskreno obžaluje, da [...] finančna sredstva trenutno ne dopuščajo založiti tako obsežno, čeprav pomembno in potrebno delo«. Sledijo številni zapisi, pisma, navedbe iz katerih je razvidno, da je Koporc svoje teoretično delo izjemno široko zasnoval. V njih večkrat omenja, kako si je zastavil razporeditev svojega dela, našteva področja, s katerimi se namerava ukvarjati in shematično piše o svojih načrtih, ki se dostikrat spreminjajo, dopolnjujejo, predrugačijo. Precej Koporčevih načrtov se nahaja na začetnih straneh posameznih razprav. Kot primer navajam eno izmed zadnjih različic načrta v devetih knjigah iz leta 1952¹:

- I. Tehnične osnove glasbenega stavka
- II. Inštrumentacija godalnega orkestra
- III. Linearna polifonija v svojih oblikah
- IV. Harmonija in polifonija
- V. Orkestracija in inštrumentacija
- VI. Oblika variacij in plesne oblike
- VII. Večje glasbene oblike
- VIII. Vokalne oblike
- IX. Osnove glasbene kompozicije

Med učbeniki, ki imajo dokaj dokončno podobo, naj nekoliko podrobneje omenim naslednje: *Uvod v kompozicijo*, *Tehnične osnove v kompoziciji*, razprave o kontrapunktu, oblikoslovju in inštrumentaciji ter sestavek z naslovom *Skrivnost dvanajstih tonov*. V Glasbeni zbirki NUK je ohranjena razprava iz leta 1943 z naslovom *Uvod v kompozicijo*. Vsebuje značilne elemente Koporčevega glasbenoteoretskega pisanja: natančno razdelano kazalo, obsežno navedbo literature, uvodne in sklepne besede. Kazalo delo jasno razdeli delo na 3 sklope: *Osnove klasične harmonije*, *Osnove moderne harmonije* in *Osnove teoretično praktične kompozicije*. V prvem delu obravnava zgodovinski razvoj harmonije, teoretične osnove, nato pa se posveti posameznim segmentom iz harmonije (akordi in njihova sestava, funkcije, zveze, modulacije, harmonizacija), v drugem pa spregovori o modernih harmoniji (Debussy, Schönberg, Skrjabin). Tretji del, po Koporčevem mnenju najpomembnejši, se ukvarja z oblikoslovjem (oblikovni tipi, motiv, fraza, stavek, perioda, dvo in trodelne oblike). V Koporči razlagi je očitna navezava na teoretika Antonina Reicha. Razprava se konča s sklepom, v katerem avtor poudarja, da je bil njegov namen izrazito pedagoški, namreč »posvetiti v tajne glasbenega snovanja [...]«. Knjigo konča z daljšo pripombo,

¹ Prim.: Srečko Koporc, *Tehnične osnove glasbenega stavka*, Ljubljana 1952, tkp, NUK, Glasbena zbirka.

v kateri poda tri razsežnosti, na katere je treba paziti pri komponiranju: 1. invencija (mora biti jasna, dobro očrtana), 2. uresničitev načrta skladbe in 3. končna izdelava skladbe.

Ohranjen tipkopis *Tehnične osnove v kompoziciji*² verjetno ne predstavlja končne verzije, vendar je delo vsebinsko dovolj zaokroženo, da ga lahko uvrstimo v obravnavo. Začetni, spojni listi vsebujejo polno rokopisnih dodatkov – zasnutke uvodnih besed, delčke uporabljene literature, citate, druge opombe, sodeč po vrsti pisanja pa je mogoče sklepati, da je dodatke pisal vsaj trikrat. Predgovor razkriva Koporčev namen: poenostavitev kompozicijske mehanike do skrajnosti. Razprava je sestavljena iz dveh delov, pri čemer prvi obravnava tehniko komponiranja, moderno harmonijo, linearni kontrapunkt in godalni orkester, drugi pa se posveča tehnikam komponiranja, kanonu in fugi ter velikemu orkestru.

Med zapisi, ki se dotikajo kontrapunkta naj omenim skico učbenika za kontrapunkt iz leta 1954/55 *Ars polyphonica*, ki vsebuje kratka poglavja iz kontrapunkta, ki so jim dodani notni primeri. Gre za rokopis, v katerem Koporc piše, da mu je bila osnovna misel »*napisati razpravo, ki naj ima čimmanj balasta in pravil*»³. Ohranjena pa je tudi krajša razprava *O odgovoru temo za fugo*, v kateri piše avtor o nekaterih zanimivostih, ki jih je zasledil pri svoji »teoretično-praktični preiskavi«. Koporc meni, da ima kot vsaka glasbena disciplina tudi kontrapunkt dve strani: zunanjo in notranjo. Če je zanj zunanji kontrapunkt »mehanična sigurnost melodične peljave«, je notranji smiselna uporaba zunanjega kontrapunkta za določeno mesto v skladbi. Koporc meni, da je kontrapunkt »zbran umetniški nauk na osnovi kritično-umetniških izkušenj, ki upošteva le umetniško prepričanje skladateljev, odbija pa pravila v kolikor niso neobhodna pri postavitvi melodičnih razmerij, drugače pa so le recepti pretekle prakse«⁴.

Iz Koporčevih načrtov lahko razberemo, da je velik del teoretičnega pisanja namenil oblikoslovju. Tako naj bi bil naslov prve znane Koporčeve teoretične knjige, o kateri piše v pismu Glasbeni matici⁵ – *O glasbenih oblikah*. Oblikoslovje obravnava v splošnih učbenikih – *Uvod v kompozicijo*,⁶ *Tehnične osnove v kompoziciji*⁷; iz njegovih načrtov pa lahko sklepamo, da je nameraval šesto, sedmo in osmo knjigo v celoti posvetiti tej temi. Tako se je nameraval v šesti knjigi posvetiti variacijam in plesnim oblikam, v sedmi višjim glasbenim oblikam (rondo, sonata, simfonična pesnitev, simfonija), načrtovani naslov osme knjige pa je bil *Vokalne oblike*, kjer je želel obravnavati zborovski stavek, samospev in opero. Ohranjen čistopis iz leta 1926⁸ z naslovom *O glasbenih oblikah, 1. del, Splošno glasbeno oblikoslovje* obravnava osnovne pojme iz oblikoslovja. Če ga povežemo s tipkopisom predvidene sedme knjige z naslovom *Višje glasbene oblike* dobimo smiselno celoto z naslednjim razporedom:

² Prim.: Srečko Koporc, *Tehnične osnove v kompoziciji*, Ljubljana, 1948, NUK, Glasbena zbirka.

³ Cit. po: Srečko Koporc, *Ars polyphonica*, [S. l.], 1954/55, rkp., str. 2, NUK, Glasbena zbirka.

⁴ Prim.: Srečko Koporc, tipkopis, posamezni neurejeni listi o kontrapunktu, NUK, Glasbena zbirka.

⁵ 22. 6. 1928. Glej mapa *Personaliala Glasbene matice* (27), NUK, Glasbena zbirka.

⁶ Srečko Koporc, *Uvod v kompozicijo*, Ljubljana, 1943, str. 130–, NUK, Glasbena zbirka.

⁷ Srečko Koporc, *Tehnične osnove v kompoziciji*, Ljubljana, 1948, str. 1–22, 37–111, 139–169, NUK, Glasbena zbirka.

⁸ Na naslovni strani sta k prvotno napisani letnici 1926 dodani še dve (1936, 1962).

I. poglavje: Simetrično zloženi glasbeni stavki	10. Pesemska oblika	3. Mali rondo
Uvod	II. poglavje: Nesimetrično zgrajeni glasbeni stavki	4. V skrajšani obliki
1. Splošne opazke	1. Razširjeni osmerotaktni stavek	5. V razširjeni obliki
2. Motiv	2. Skrajšani osmerotaktni stavek	6. Veliki rondo
3. Dvotaktna skupina	3. Nesimetrično zložena pesemska oblika	7. Rondino
4. Dvojna dvotaktna skupina	III. poglavje: Zložena pesemska oblika	V. poglavje: Sonatna oblika
5. Štiritaaktna fraza	1. Strogo zložena pesemska oblika	1. Splošne opazke
6. Perioda	2. Prosto zložena pesemska oblika	2. Sonatna oblika
7. Stavek	IV. poglavje: Rondna oblika	3. Razširjena sonatna oblika
8. Obsežnejše periode	1. Splošne opazke	4. Skrajšana sonatna oblika
9. Obsežnejše melodične linije	2. Shema strogega ronda	5. Sonatina

V arhivu Leona Koporca so ohranjeni štirje dokončani učbeniki, ki se dotikajo oblikoslovja: *Glasbeno oblikoslovje*, *Ciklične oblike*, *Nauk o glasbenih oblikah*, *Tema z variacijami*⁹. *Glasbeno oblikoslovje*¹⁰, tipkopis s podnaslovom *Osnovne oblike, I. del* je nastal leta 1942. V njem Koporc obravnava osnovno oblikoslovje: od motiva, fraze, stavka do zloženih oblik. Kot priloga so dodane grafične analize izbranih del. Tipkopis *Ciklične oblike*¹¹ vsebuje razlago naslednjih cikličnih oblik: suita, sonata, koncert, simfonija. Najobsežnejši izmed zgoraj omenjenih učbenikov je tipkopis *Nauk o glasbenih oblikah*¹². V njem Koporc poleg osnovnih pojmov iz oblikoslovja obravnava vokalne oblike (madrigal, sekvenca, maša), suito, rondo, variacije, rondo, sonato, koncert, simfonično pesnitev. V Koporčevi zapuščini je več rokopisov, v katerih obravnava posamezna poglavja iz oblikoslovja. Med rokopisi je tudi majhen, a precej obsežen zvezek, v katerem se Koporc posveti operni kompoziciji. Med razlago je na primer tudi analiza zgradbe Bergove opere *Wozzek*. V tem rokopisu Koporc poleg opere obravnava tudi druge vokalne oblike (maša, motet, madrigal, kantata, oratorij).

Koporčevo zanimanje in študij inštrumentacije je očiten. Na to kaže ohranjena literatura iz zapuščine¹³ in njegovo pisanje o inštrumentaciji in orkestraciji. V svoji zasnovi teoretičnih del omenja inštrumentacijo dvakrat: *Inštrumentacija godalnega orkestra* in *Inštrumentacija velikega orkestra*. Glasbena zbirka NUK hrani zvezke in zasnute, tako v tipkopisu kot v rokopisu (mdr. *Orkestracija godalnega orkestra*; *Inštrumentacija godalnega orkestra, pravila in načela*; *Orkestracija*). Ohranjena je

⁹ Srečko Koporc, *Tema z variacijami*, rkp., arhiv Leona Koporca.

¹⁰ Srečko Koporc, *Glasbeno oblikoslovje, Osnovne oblike, I. del*, tipkopis, 108 strani, 1942, arhiv Leona Koporca. S svinčnikom je dopisan še en podnaslov: O tehniki glasbene kompozicije.

¹¹ Srečko Koporc, *Ciklične oblike*, tipkopis, 40 strani, arhiv Leona Koporca.

¹² Srečko Koporc, *Nauk o glasbenih oblikah*, tipkopis, 170 strani, arhiv Leona Koporca.

¹³ Pri Leonu Koporcu je ohranjenih okrog 20 knjig o inštrumentaciji.

tudi cela vrsta posameznih zapisov. Gre za posamezne liste (rokopise, tipkopise) s številnimi popravki, pripisi, notnimi primeri, tabelami, nalogami in razlagami posameznih pojmov. Ker niso urejeni, je težko sklepati, kam spadajo. Verjetno gre za več variant posameznih razprav in za različne prevode (npr. Conus). Prevodi niso označeni, zato je o avtorstvu težko govoriti. Srečko Koporc uporablja oba pojma – orkestracijo in inštrumentacijo. Meni, da je na eni strani orkestracija že s samim motivom iznajdena »zvočno-barvna preobleka«¹⁴, inštrumentacija pa pravzaprav le aranžma. Kot notne zglede Koporc uporablja skladatelje od klasicizma do sodobnosti. Meni, da se sistematika orkestriranja začne s Haydnom, pravi temelji orkestra pa so po njegovem mnenju položeni šele z Mozartom in Beethovnom. Ohranjena sta tudi dva zanimiva rokopisa in tipkopisni snopič z naslovom Skrivnost *dvanaajstih tonov*. Ovojna stran prvega je porisana s tremi dvanaajsttorskimi vrstami. Sledi uvodna misel: »Skrivnost dvanaajstih tonov' je vsebina mojih premišljevanj, ki sem jih imel v toku let, a še prav posebej v letih samote [...]. Pri premišljevanjih sem bil vedno odsoten in živel v posebnem svetu, sicer ne bi mogel to napisati.«¹⁵ Očitno gre za svojevrsten povzetek kompozicijskega snovanja in ne za sistematičen učbenik, kar je razvidno že iz vsebinskega kazala. Le-ta omenja poglavja o telurični, kozmični, transcendentalni, magični in spiritistični glasbi.

Srečko Koporc je bil dejaven tudi kot publicist (*Cerkveni glasbenik*, *Ljubljanski zvon*, *Slovenec*, *Muzičar*). Med prispevki prevladujejo glasbeno-teoretični (9 prispevkov, trije med njimi so bili objavljeni v več nadaljevanjih), sledijo članki, nastali ob posameznih priložnostih, razna poročila in kritike. Kritiška poročila je objavljala v *Domu in svetu* in *Ljubljanskem zvonu* (leta 1934). Teoretični članki, večinoma objavljeni v *Cerkvenem glasbeniku*, so bodisi samostojne enote bodisi odlomki iz Koporčevih glasbenoteoretičnih razprav. Avtor v njih piše o poltorskem sistemu, o simfoničnih elementih, o kontrapunktu, glasbeni simetriji, o analizi in sredstvih nove glasbene gradnje.

Glede Koporčevega poznavanja domače in tuje glasbene literature, je treba poudariti, da je bil na področju glasbene teorije zelo razgledan¹⁶. O tem priča njegova bogata zapuščina glasbenoteoretične literature, ki jo je skladatelj temeljito študiral. Med domačo glasbeno literaturo, ki jo je Koporc poznal, gotovo sodijo sestavki iz Maškove Cäcilije in Gerbičeve Glasbene zore, Foersterjeva Harmonija in kontrapunkt in Gerbičev rokopis Glasbeno oblikoslovje. V svojem Uvodu v kompozicijo se je Koporc ustavil prav pri tem problemu: »Pri vprašanju domače literature o kompoziciji [...] omenjam, da je ta skromna in je nismo mogli upoštevati: prvič, ker vse, kar je izdanega[,] se naslanja na nemške teoretske knjige /Marx-Lobe-Richter/, kar pa mi je bilo mogoče dobiti rokopisov, ki so novejšega datuma[,] so deloma tudi naslonjeni na nemško teorijo /Gerbič: Oblikoslovje/. S tem nimamo namena zmanjšati pomen tega

¹⁴ Cit. po: Srečko Koporc, *Inštrumentacija godalnega orkestra, Pravila in načela*, Ljubljana 1952, Uvodne besede, str.IV, NUK, Glasbena zbirka.

¹⁵ Prim. Srečko Koporc, *Skrivnost dvanaajstih tonov*, rkp., Ljubljana 1944, 5, NUK, Glasbena zbirka.

¹⁶ Lojze Lebič piše, da je bil v svojem času najbolj razgledan po sodobni glasbi. Prim.: Lojze Lebič, *Glasovi časov II*, v: Naši Zbori 45/1993, 5–6, 111–118.

ali onega domačega teoretskega dela, pač pa podčrtujemo, da v tem pogledu nima-
mo kaj svojstvenega. Doslej še nismo opazili v našem glasbenem življenju kaj več
smisla za to panogo glasbe, za to ni nič čudnega, če ni na tem polju, ki je vsaj enako-
vredno z vsakim drugim glasbenim, pri nas kaj bolj razveseljivega. Dejansko se pri
nas še niso trudili v tej disciplini, kar je razumljivo, saj zahteva študij o skladanju
veliko časa, vztrajnosti in brezplačnega dela.¹⁷ [...] In če je to prva knjiga v našem
jeziku[,] ne mislim, da je to prednost, ampak dolžnost.¹⁸

Tako se ponuja vprašanje, v čem je pri podajanju glasbenoteoretičnih poglavij
Koporc svojstven. Zdi se, da bi lahko Koporčev cilj iskali v podajanju celovitega
kompozicijskega nauka. To je bilo v takratnih glasbenih okoliščinah na Slovenskem
gotovo novo, čeprav so se tovrstni celostni kompozicijski priročniki začeli širiti po
Evropi predvsem od sredine 18. stoletja in so v tem času prevladovala avtorska teore-
tična dela. Opazimo lahko, da si je Koporc že kmalu izjemno široko zasnoval svoje
teoretično pisanje. Na različnih mestih namreč neutrudno razlaga svoje načrte, našteva
področja, s katerimi se namerava ukvarjati, shematizira zamisli, ki se nenehno spre-
minjajo, razširjajo, predrugačijo. V njegovi želji po celovitem podajanju posameznih
naukov lahko vidimo zgledovanje po tujih glasbenih teoretikih, predvsem po A. B.
Marxu (1795–1866) in A. Reichi (1770–1836). Ta dva teoretika sta v Koporčevem
pisanju pogosto citirana ali pa navajana z notnimi ponazorili. Če opazujemo razmer-
je med teoretično podlago in praktičnimi primeri vidimo, da prvo prevladuje. De-
skriptivno obravnavanje sicer vključuje praktične primere, vendar so ti v manjšini.
Med njimi lahko najdemo precej pester izbor iz glasbene zgodovine, ki vključuje
primere od L. Marenzia do L. Janačka, od B. Ipavca do M. Kogoja.

Za Koporčevo obravnavo posameznih tem so značilni tudi skokoviti prehodi med
posameznimi deli. Ti so verjetno povezani tudi z dejstvom, da svojega teoretičnega
opusa Koporc ni nikoli izdal, čeprav se je na izdaje večkrat pripravljaj, tako da danes
ne poznamo nobene končne verzije njegovih razmišljanj.

Tako se zdi, da osvetlitev Koporčeve teoretične misli izriše tega slovenskega skla-
datelja in glasbenega teoretika kot neutrudnega raziskovalca in zapisovalca teoretičnih
misli o glasbi, hkrati pa odpira vrata za nadaljnje raziskave. Zanje bi bila ožje in širše
glasbenoteoretično in muzikološko zanimiva tudi naslednja vprašanja: preučevanje
razmerij med kompilacijskostjo in avtonomnostjo njegovega dela, raziskava odnosa
med glasbenoteoretskimi vsebinami njegovih spisov na eni strani in estetskimi ter
poetološkimi na drugi. Nadalje bi kazalo posvetiti pozornost tudi muzikološko kul-
turnozgodovinskemu vprašanju vpliva Koporčeve pedagogike na slovenske glasbe-
nike in njihovo ustvarjalnost, ne nazadnje pa bi bilo smiselno osvetliti tudi vpliv
Koporčeve teoretične misli na njegovo ustvarjalno delo.

¹⁷ Srečko Koporc, *Uvod v kompozicijo*, Ljubljana, 1943, str. 131, NUK, Glasbena zbirka.

¹⁸ Ibid.: str. 130.

Kronološki seznam Koporčevih glasbenoteoretskih spisov

O glasbenih oblikah, 1. del, *Splošno glasbeno oblikoslovje*, rkp., 1926, NUK, Glasbena zbirka.

Fuga, *Nauk o fugi*, prepis, 1941, NUK, Glasbena zbirka.

Glasbeno oblikoslovje, *O tehniki glasbene kompozicije*, I. del, tipkopis, 1942, arhiv Leona Koporca.

Uvod v kompozicijo, tipkopis, 314 str., Ljubljana 1943, NUK, Glasbena zbirka.

Skrivnost 12 tonov, rkp., Ljubljana 1944, NUK, Glasbena zbirka.

Skrivnost dvanajstih tonov, rkp., Ljubljana 1944, NUK, Glasbena zbirka.

Tehnične osnove v kompoziciji, tipkopis, 206 str., Ljubljana 1948, NUK, Glasbena zbirka.

Inštrumentacija godalnega orkestra, *Pravila in načela*, tipkopis, Ljubljana 1952, NUK, Glasbena zbirka.

Tehnične osnove glasbenega stavka, rkp., 190 str., Ljubljana 1952, NUK, Glasbena zbirka.

Ars polyphonica, rkp., 1954/55, NUK, Glasbena zbirka.

Tonalna in dodekafonska sistematika glasbenega stavka, III. knjiga, rkp., 1955/56, NUK, Glasbena zbirka.

Jazz kompozicija, I., II., rkp., 1956, arhiv Leona Koporca.

Orkestracija, rkp., 1960, NUK, Glasbena zbirka.

Ciklične oblike, tipkopis, [S. l., s. a.], arhiv Leona Koporca.

Dodekafonica, tipkopis in rkp., [S. l., s. a.], NUK, Glasbena zbirka.

Nauk o glasbenih oblikah, tipkopis, [S. l., s. a.], arhiv Leona Koporca.

O odgovoru temo za fugo, tipkopis, [S. l., s. a.], NUK, Glasbena zbirka.

[Orkestracija], rkp., [S. l., s. a.], NUK, Glasbena zbirka.

Orkestracija godalnega orkestra, rkp., [S. l., s. a.], NUK, Glasbena zbirka.

Višje glasbene oblike, rkp., [S. l., s. a.], NUK, Glasbena zbirka.

UDK 681.81(497.4)

Darja Koter

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Academy of Music, University of LjubljanaIzdelovalci glasbil na Slovenskem
1606–1918

Instrument Makers in Slovenia 1606–1918

Ključne besede: izdelovanje inštrumentov, orgle, klavikord, klavir, harmonij, godala, violina, pihala, trobila, tolkala**Keywords:** instrument making, organ, clavichord, piano, harmonium, strings, violin, woodwinds, brass, percussion

POVZETEK

SUMMARY

Proučevanje zgodovine izdelovanja inštrumentov in posameznih izdelovalcev na Slovenskem nima dolge tradicije. Na ta del glasbene preteklosti je strokovno in drugo javnost prvi opozoril Josip Mantuani ob 60-letnici ljubljanske Glasbene matice leta 1932, ki je ob tej priložnosti v Narodnem domu v Ljubljani organizirala veliko razstavo *Razvoj glasbe pri Slovencih*, kjer so bili z izdelki predstavljeni tudi nekateri starejši in sodobni domači izdelovalci inštrumentov. Med najmanj razvitimi segmenti muzikologije na Slovenskem sta organologija glasbenih inštrumentov in zgodovina izdelovanja glasbil. Večje strokovne pozornosti so bile deležne predvsem orgle in orglarji. Orglarstvo in posamezne mojstre so od sedemdesetih let naprej proučevali Ladislav Šaban, Milko Bizjak in Edo Škulj, v zadnjem desetletju pa se stopnjuje zanimanje še za izdelovalce drugih inštrumentov, ki so v preteklih stoletjih delovali na ozemlju današnje Slovenije. Rezultati posameznih študij so objavljeni v različnih publikacijah, revijah, zbornikih in leksikonih, nekaj podatkov o izdelovalcih pa najdemo tudi v tuji literaturi. Da bi bilo poznavanje zgodovine izdelovanja glasbil in posameznih mojstrov bolj pregledno in dostopnejše, je nujno, da objavljene dosežke strnemo v obliki gesel z vsemi najbolj vitalnimi podatki, s čimer bodo imeli uporabniki boljši dostop do informacij.

Historical studies of instrument making and individual makers do not have a long tradition in Slovenia. Attention to this segment of our musical past was for the first time drawn by Josip Mantuani on the occasion of the both anniversary of the Ljubljana Glasbena matica (i.e. Musical association of professional musicians, connoisseurs and music-lovers); in 1932, when, in the National House in Ljubljana, a big exhibition – The Development of Music with the Slovenes – was organized, comprising also several products of some older as well as contemporary native instrument makers. One of the least developed segments of musicology in Slovenia are organology of musical instruments and history of instrument making. Nevertheless, a certain degree of professional attention has been given to organs and organ builders. Ever since the seventies, Ladislav Šaban, Milko Bizjak, and Edo Škulj have done research in organ building and in individual organ makers, whereas during the last decade there has been growing interest in other instrument makers, active in the past centuries within the territory of today's Slovenia. The results of partial studies have been printed in various publications, magazines, collections of scholarly papers and encyclopaedias, while some of the data regarding instrument makers can be found also in foreign literature.

Pri oblikovanju gesel je bila upoštevana metodologija, ki se je uveljavila v nemški in angleški leksikografski literaturi. Imena izdelovalcev so zapisana v izvirni obliki, ponekod pa so dodane še različice priimkov in imen, ki jih najdemo v primarnih virih. Pri rojstnih podatkih so navedene letnice rojstva in smrti ter natančni datumi, kadar so znani. V primerih, kjer čas rojstva ni ugotovljen, so pomembne letnice delovanja posameznika. Primer: CAJHEN, (Zeichen), Martin (1855–1863). Pri poklicu je mogočih več navedb, npr. izdelovalec orgel, organist, trgovec z glasbili ... Kadar so posamezniki delovali v manjših krajih, je zaradi boljše preglednosti omenjeno bližnje večje mesto. Pri pomembnejših mojstarih sta strnjena vrednotenje njihovega dela ter pomen za slovenski oz. širši evropski prostor. Med vitalnimi podatki so rojstni kraj, pomočniška potovanja, pridobivanje meščanskih in mojstrskih pravic (pri mojstarih tudi okoliščine, kako je prišel do obrtnih pravic: npr. nakup, poroka z vdovo obrtnega mojstra). Sledijo vrste izdelkov, ki so jih izdelovali v posamezni delavnici (npr. klavirji, orgle, harmoniji ...), območje delovanja (pri orglarjih so omenjeni kraji in cerkve, kjer so bile orgle postavljene, kam so jih prestavljali in kje so ohranjene danes), velikost delavnice, proizvodnja (npr. velikost opusa pri orglarjih), število pomočnikov in vajencev ter njihova imena. Nato so iznajdbe in izboljšave pri inštrumentih, razstave, priznanja, nagrade ter preimenovanje delavnice in nasledniki. Posebna rubrika je namenjena navedbi ohranjenih inštrumentov v javnih zbirkah, pri čemer so upoštevane muzejske in zasebne zbirke doma in na tujem. Orglarska dediščina je predstavljena pri območju delovanja posameznika. Sledi naslov delavnice in morebitne selitve. Na koncu so v kronološkem redu navedeni viri, in sicer literatura (samostojne publikacije, članki v periodiki, diplomatska dela, razstavni katalogi, zborniki in leksikografska gesla), revije in časopisi ter arhivski viri.

In order to achieve greater clarity and accessibility as regards the history of instrument making and our knowledge of individual makers, at as of utmost importance to sum up the published results in the form of headwords, together with the most vital data, so that users will have better access to: desired information.

The formation of headwords has taken into account the methodology that has asserted itself in German and English lexicographic, literature. Thus, names of individual makers are registered in their original form, though in some cases variants of surnames and first names, found in primary sources, are also added. The years of birth and death are given, and, if possible, the exact data as well. In cases when the date of birth cannot be established, the active years of each individual are of great importance. Example: CAJHEN, (Zeichen), Martin (1855–1863). As regards their trade, there is a variety of possibilities, e.g. organ builder, organist, instrument dealer ... In cases when individuals were active in smaller places, the first bigger town nearby as mentioned for the sake of clarity. With master craftsmen, a condensed evaluation as given, taking into account their role in Slovenia or, in a broader sense, within the European framework. Of essential importance are data concerning the place of birth, years of travel as a trainee, acquisition of civil, and master rights (as for masters, also the circumstances under which they acquired their trading licence: e.g. through; payment, or by marrying the widow of a deceased master craftsman). All this is followed by the type of products made in individual workshops (e.g. pianos, organs, harmoniums ...), region of activity (with organ makers e.g. places and churches where the organs were built, also where they were transferred to, and where they remain preserved today), workshop dimensions, assistants and apprentices, as well as their names. Further, as follows: inventions and improvements, exhibitions, acknowledgements, prizes, eventual renaming of the workshop, successors or/and heirs. A special rubric is intended for stating instruments that are preserved in public collections, in museums, as well as in private assemblages at home and abroad. The heritage of organ building is presented in connection with the region of activity. There follows the address of the workshop, and possible changes of dwellings. At the end, sources used are stated in chronological order: literature (independent publications, articles in periodicals, dissertations or rather diploma works, exhibition catalogues, anthologies and lexicographic headwords), magazines and newspapers, as well as archival sources.

Uvod

Proučevanje zgodovine izdelovanja inštrumentov in posameznih izdelovalcev na Slovenskem nima dolge tradicije. Na ta del glasbene preteklosti je strokovno in drugo javnost prvi opozoril Josip Mantuani ob 60-letnici ljubljanske Glasbene matice, ki je ob tej priložnosti organizirala »prvi slovenski glasbeni festival v Ljubljani«. Na programu slovesnih dogodkov je bila spomladi leta 1932 v Narodnem domu v Ljubljani tudi velika razstava z naslovom *Razvoj glasbe pri Slovencih*.¹ To je bila prva javna predstavitev slovenskih glasbenih dosežkov. Kot je zapisal Manuani, »ni bilo v javnosti še nikdar združenih toliko dokazil naše glasbene kulture [...], četudi je vsebina le skica in oblika skrajno skromna«. ² Na razstavi so bili z izdelki predstavljeni tudi nekateri starejši in sodobni domači izdelovalci inštrumentov. Mantuanijev poskus je bil le zametek predstavitve domače glasbene stroke, ki pa v naslednjih letih v razstavnih oblikah ni doživel širše nadgradnje. Žal tudi sedemdeset let po tem dogodku Slovenci še nimamo zaokrožene muzejske zbirke, ki bi jo lahko imenovali »slovenski glasbeni muzej«. Kljub temu ugotavljamo, da je bilo na določenih glasbenozgodovinskih področjih do danes veliko storjenega, nekatere dele glasbene preteklosti pa odkrivamo šele zadnji čas. Med najmanj razvitimi segmenti muzikologije na Slovenskem sta gotovo organologija glasbenih inštrumentov in zgodovina izdelovanja glasbil. Večje strokovne pozornosti so bile deležne predvsem orgle in orglarji, zato ne preseneča, da sta zgodovina orglarstva in organologija orgel pri nas med najbolj raziskanimi. Orglarstvo in posamezne mojstre so od sedemdesetih let naprej proučevali Ladislav Šaban, Milko Bizjak in Edo Škulj.³ V zadnjem desetletju pa se stopnjuje zanimanje še za izdelovalce drugih inštrumentov, ki so v preteklih stoletjih delovali na ozemlju današnje Slovenije.⁴ Rezultati posameznih študij so objavljeni v različnih publikacijah, revijah, zbornikih in leksikonih,⁵ nekaj podatkov o izdelovalcih pa najdemo tudi v tuji literaturi.⁶ Da bi bilo poznavanje zgodovine izdelovanja glasbil in posameznih mojstrov bolj pregledno in dostopnejše, je nujno, da objavljene dosežke strnemo v obliki gesel z vsemi najbolj vitalnimi podatki, s čimer bodo imeli uporabniki boljši dostop do informacij.

¹ Josip Mantuani, *Katalog razstave: Razvoj glasbe pri Slovencih*, rokopis razmnožila Glasbena matica v Ljubljani, 1932.

² J. Mantuani, n. d., Predgovor.

³ Ugotovitve avtorjev so strnjene v: L. Šaban, Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj, v: *Muzikološki zbornik/Musicological annual XV (1979)*, str. 13–41; M. Bizjak/E. Škulj, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana 1985; E. Škulj, Orglarstvo, *Knjižica Cerkvenega glasbenika*, zv. 10, Ljubljana 1992; isti, *Orgle v Ljubljani*, Celje 1994.

⁴ Prim. Darja Koter, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor 2001.

⁵ Prvič je bil zgodovinski razvoj glasbilarstva na Slovenskem objavljen v *Muzički enciklopediji* (Zagreb 1974, zv. 2, str. 6, geslo: Građenje umetničkih muzičkih instrumenata). Geslo (avtor ni naveden) prinaša kratak pregled izdelovalcev inštrumentov s tipkami, nekaj goslarjev ter po enega izdelovalca tamburic in harmonik. Druga sinteza je bila objavljena deset let kasneje v *Leksikonu jugoslavenske muzike* (Zagreb 1984, zv. 1, str. 286, geslo: Građenje umetničkih muzičkih instrumenata), kjer pa ni bistvenih dopolnil.

⁶ R. Vannes, *Dictionnaire Universel des Luthiers, Les amis de la Musique*, Bruxelles 1979. V abecednem redu so omenjeni: »Baide Ivan, Blasich Giovanni, Blasich Louis, Boštjan Rihar, Demšar Blaž, Dolenz Giovanni, Dolenz Giuseppe, Gonža Jože, Ivančič August, Kantušar Jože, Lukaš Gabriel, Lukeschitz Mathias, Mouchitch Mihael, Sancin Ivan, Skalar Maksimilien in Kosovel Eugen»; C. Woodcock, *Dictionary of contemporary Violin and Bowmakers*, Brighton 1965. Avtor navaja naslednje goslarje: »Baide Ivan, Blejz Alejz, Boštjan Anton Rihar, Ivančič August, Kantušar Jože, Lukas Gabriel, Lukešic Mathias, Marotti Franjo, Modic Ivan, Music Mihael in Stendler Anton». Nekatero omenja tudi Rok Klopčič (*Violina*, Ljubljana 1996, str. 74–81).

Navodila za uporabnika

Pri oblikovanju gesel sem upoštevala metodologijo, ki se je uveljavila v nemški in angleški leksikografski literaturi. Imena izdelovalcev so zapisana v izvirni obliki, ponekod pa so dodane še različice priimkov in imen, ki jih najdemo v primarnih virih. Pri rojstnih podatkih so navedene letnice rojstva in smrti ter natančni datumi, kadar so znani. V primerih, kjer čas rojstva ni ugotovljen, so pomembne letnice delovanja posameznika. Primer: CAJHEN, (Zeichen), Martin (1855–1863). Pri poklicu je mogočih več navedb, npr. izdelovalec orgel, organist, trgovec z glasbili ... Kadar so posamezniki delovali v manjših krajih, je zaradi boljše preglednosti omenjeno bližnje večje mesto. Pri pomembnejših mojstrih sta strnjena vrednotenje njihovega dela ter pomen za slovenski oz. širši evropski prostor. Med vitalnimi podatki so rojstni kraj, pomočniška potovanja, pridobivanje meščanskih in mojstrskih pravic (pri mojstrih tudi okoliščine, kako je prišel do obrtnih pravic: npr. nakup, poroka z vdovo obrtnega mojstra). Sledijo vrste izdelkov, ki so jih izdelovali v posamezni delavnici (npr. klavirji, orgle, harmoniji ...), območje delovanja (pri orglarjih so omenjeni kraji in cerkve, kjer so bile orgle postavljene, kam so jih prestavljali in kje so ohranjene danes), velikost delavnice, proizvodnja (npr. velikost opusa pri orglarjih), število pomočnikov in vajencev ter njihova imena. Nato so iznajdbe in izboljšave pri inštrumentih, razstave, priznanja, nagrade ter preimenovanje delavnice in nasledniki. Posebna rubrika je namenjena navedbi ohranjenih inštrumentov v javnih zbirkah, pri čemer so upoštevane muzejske in zasebne zbirke doma in na tujem. Orglarska dediščina je predstavljena pri območju delovanja posameznika. Sledi naslov delavnice in morebitne selitve. Na koncu so v kronološkem redu navedeni viri, in sicer literatura (samoostojne publikacije, članki v periodiki, diplomska dela, razstavní katalogi, zborniki in leksikografska gesla), revije in časopisi ter arhivski viri.

Kratice

c.	cerkev
CG	Cerkveni glasbenik
Cod.	Codex
f.	folija
fasc.	fascikel
inv. št.	inventarna številka
kat.	katalog
l.	leto
NAL	Nadškofijski arhiv Ljubljana
NAZ	Nadškofijski arhiv Zagreb
ok.	okrog
op.	opus
reg.	register
sign.	signatura
st.	stoletje
šk.	škaf

št.	številka
ur.	urednik
ZAL	Zgodovinski arhiv Ljubljana
ZAP	Zgodovinski arhiv Ptuj
zap. št.	zaporedna številka
zv.	zvezek

Uporabljena literatura in viri

Literatura

- BETZ 1992: BETZ, Mariane, *Der Czakan und seine Musik*, Schneider, Tutzing 1992.
- BIZJAK/ŠKULJ 1985: BIZJAK, Milko – ŠKULJ, Edo, *Orgle na Slovenskem*, Ljubljana 1985.
- CARUANA 1973: CARUANA, Iris, *L'arcidiocesi di Gorizia, L'arte degli organi nel Friuli Venezia Giulia*, 1973.
- EBERSTALLER 1955: EBERSTALLER, Oskar, *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*, Graz – Köln 1955.
- JEDRLINČIČ/ KOMEL 1990: JEDRLINČIČ, Alda – KOMEL, Zdenka, *Ivan Kacin (1884–1853) – orglar in Paul J. Šifler (*1911) – skladatelj in organist* (diplomska naloga), Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta (1990).
- KOTER 2001: KOTER, Darja, *Glasbilarstvo na Slovenskem*, Maribor 2001.
- LAVRIČ 1988: LAVRIČ, Ana, *Vloga ljubljanskega škofa Tomaža Hrena v Slovenski likovni umetnosti I–II*, SAZU, Ljubljana 1988.
- MEDER 1992: MEDER, Jagoda, *Orgulje u Hrvatskoj*, Zagreb 1992.
- MOČNIK 1996: MOČNIK, Janez, Gregor Rihar – I, v: *Naši zbori* 48 (1996), št. 1–2.
- PUNGARTNIK 1990: PUNGARTNIK, Andreja, *Slovenski izdelovalci godal v 20. stoletju* (diplomska naloga), Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta (1990).
- STESKA 1929: STESKA, Viktor, *Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816 do 1875*, v: *Cerkveni glasbenik* LII (1929).
- ŠABAN 1979: ŠABAN, Ladislav, *Orgulje Slovenskih graditelja u Hrvatskoj*, v: *Muzikološki zbornik/Musicological annual* XV, Ljubljana 1979.
- ŠKULJ 1992: ŠKULJ, Edo, *Orglarstvo, Knjižica Cerkvenega glasbenika*, zvezek 10, Ljubljana 1992.
- ŠKULJ 1994: ŠKULJ, Edo, *Orgle v Ljubljani*, Celje 1994.
- ŠKULJ 2001: ŠKULJ, Edo, *Hrenove korne knjige*, Ljubljana 2001.

Razstavni katalogi, zborniki in leksikoni

- BOTSTIBER 1911: BOTSTIBER, Hugo, *Musikbuch aus Österreich*, Wien – Leipzig 1911.
- CLINKSCALE 1993: CLINKSCALE, Novak Martha, *Makers of the Piano, Vol. 1, 1700–1820*, Oxford University Press 1993.

- CLINKSCALE 1999: CLINKSCALE, Novak Martha, *Makers of the Piano, Vol. 2, 1820–1860*, Oxford University Press 1999.
- DOGULIN 1994: DOGULIN, Adriano, *Il Civico Museo Teatrale »Carlo Schmidl« di Trieste*, /kat./, Triest 1994.
- EDITION BIZJAK 1992: *Ptujska zbirka VII*, Edition Bizjak, 1992.
- HOPFNER 1999: HOPFNER, Rudolf, *Wiener Musikinstrumentenmacher: 1766–1900; Adressenverzeichnis und Bibliographie*, Kunsthistorisches Museum Wien, Tutzing 1999.
- JALOVEC 1968: JALOVEC, Vinko, *Encyclopedia of Violin – Makers, vol. I, II*, London 1968.
- MANTUANI 1932: MANTUANI, Josip, *Razvoj glasbe pri Slovencih*, /kat./, Glasbenamatica Ljubljana, Ljubljana 1932.
- Publikacije ZAL 1971, 1972, 1977
- Publikacije Zgodovinskega arhiva Ljubljana*, zvezek 1, 2, 3, 4, Ljubljana 1971, 1972, 1977.
- STRADNER 1986: STRADNER, Gerhard, *Musikinstrumente in Grazer Sammlungen*, Wien 1986.
- SUPPAN 1962–1966: SUPPAN, Walter, *Steierische Musiklexikon*, Graz 1962–1966.
- VANNES 1979: VANNES, Renne, *Dictionnaire Universel des Luthiers, Les amis de la Musique*, Bruxelles 1979.
- WATTERHOUSE 1993: WATTERHOUSE, William, *The New Langwill Index, A dictionary of Musical Wind Instrument Makers and Inventors*, London 1993.
- WITT de 1912: WITT de, Paul, *Welt Adressbuch der gesamten Musikinstrumenten – Industrie*, Leipzig 1912.
- WITT de 1925/26: WITT de, Paul, *Welt Adressbuch der Musik – Industrie (Teil I)*, Leipzig 1925/26.
- WOODCOCK 1965: WOODCOCK, Cyril, *Dictionary of Contemporary Violin and Bowmakers*, Brighton Sussex England 1965.

Revije in časopisi

- Cerkveni glasbenik* (1929, 1940, 1988, 1990).
- Kronika slovenskih mest I, II* (1935).
- Laibacher Zeitung* (1848).
- Naši zbori* 48 (1996), št. 1–2.
- Novice kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči* (1845–69).
- Zgodnja Danica* (1864).

Arhivsko gradivo

- Arhiv mestne cerkve sv. Jurija na Ptuj
- Mrliške knjige 1805–1838.

NAL, Nadškofijski arhiv Ljubljana

- KAL, mapa 290/1,
- Gornji grad A – folija 79, Korespondenca škofa Tomaža Hrena 1597–1629.

NAZ, Nadškofijski arhiv Zagreb

- Acta Capit. Ant., mapa 101/68 in 69.

ZAL, Zgodovinski arhiv Ljubljana

- ZAL, Codex XII/36b,
- ZAL, Codex XIII/36, folija 37,
- ZAL, Reg. I, mapa 19, folija 512 sl,
- ZAL, Bürgerverzeichnis der Domstadt Laibach 1786–1899, sign. 767,
- ZAL, Bürgerverzeichnis der Landeshauptstadt Laibach 1786–1867, Laibach 1867, sign. 787,
- ZAL, Conscriptions Aufnahms Bögen vom Jahre 1830, škatla 29 (1) in 34,
- ZAL, Einnahmen- und Ausgabenbuch 1581–1731, Codex XIII/120 (1703), folija 36,
- ZAL, Einnahmen- und Ausgabenbuch 1581–1731, Codex XIII/224 (1707), folija 39.

ZAP, Zgodovinski arhiv Ptuj

- ZAP, Fond Bezirkshauptmannschaft Pettau 1788–1870,
- ZAP, Grundbuch R – 501, Haus Nr. 167.

BAJDE, Ivan (*1855†1920)

Izdelovalec violin, samouk. Delal je po Stradivarijevih modelih. Rojen je bil v Ljubljani, kjer je tudi umrl. Skonstruiral je »claviolino«, inštrument, ki združuje violino in harmonij.

Literatura: WOODCOCK 1965, 15.

BILLICH, Jernej (1840–1860)

Orglar v Slovenj Gradcu. Doma je bil iz Trnovej pri Celju. Leta 1846 je izdelal orgle za cerkev v Preboldu.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 120.

BILLICH, Karl (Carl), (1864–1892)

Orglar in mizar iz Slovenj Gradca. Deloval je predvsem v Avstriji (1864–1892). Bil je sin orglarja Jerneje Billicha. Izdeloval je enomanualne (6–8 registrov) in manjše dvomanualne orgle (do 12 registrov). Leta 1864 je uglaševal orgle na Pesku pri Podčetrtku, kjer se je podpisal kot »Orglar v Slovenj Gradcu« (»Orgelbauer in W. Gratz«). Naročila je izpolnjeval tudi za cerkve na avstrijskem Koroškem in Štajerskem (Lawamünd, 1866; Wiel, 1876; Gaisgorn, 1884; Hohenburg, 1885; Graz, Kalvarienberg, 1886; Kumberg, 1887; Neumarkt, 1887; Assach, 1892).

Literatura: EBERSTALLER 1955, 134, 158, 160, 164, 170, 174, 179, 187, 188, 197, 215, 229, 237; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 50.

BRANDL, Josip (Josef), (*1865†1938)

Orglar, izdelovalec harmonijev in klavirjev v Mariboru. Bil je eden najuspešnejših izdelovalcev orgel z romantično dispozicijo in pnevmatsko trakturo ter eden redkih izdelovalcev klavirjev oziroma pianinov na Slovenskem od konca 19. do 30. let 20. stoletja. V Maribor je prišel iz Eisendorfa na Bavarskem. Delavnico, ki je kmalu prerasla v podjetje, je v Mariboru ustanovil l. 1893. V Brandlovem podjetju (»Josef Brandl's / Orgelbau Anstalt / Marburg a(n)D(rau)«) so izdelali ok. 150 orgel, večinoma za cerkve na slovenskem Štajerskem. Največje orgle so v Brestanici (Rajhenburg) pri Krškem (1914, 40 registrov). Brandl je pri teh orglah čisto pnevmatiko že zamenjal s sapnicami na stožce (»Kegellade«) in vgradil »Meidingerjev ventilator«, kar je omogočalo igranje brez mehača. Med pomembnejšimi so orgle v mariborski frančiškanski cerkvi (1908, op. 70, 34 registrov) in v tamkajšnji stolnici (30 registrov). Zaradi zastarele mehanike oziroma pnevmatike je bila večina njegovih izdelkov v drugi polovici 20. st. predelana oziroma uničena. Brandl je bil poslovno zelo uspešen tudi na Hrvaškem, kjer je podjetje postavilo več kot 50 orgel (Varaždin – c. sv. Nikole, 1895, 20 registrov; c. sv. Marije, 1933, 28 registrov; Dubrovnik – c. sv. Vlaha, 1937, op. 144, 30 registrov; Cavtat, 1938, op. 149). Nekaj manjših orgel (do 23 registrov) so izdelali tudi za cerkve na avstrijskem Štajerskem (St. Georgen im Lavanttal, 1906; Straß, 1910; Leutschach, 1910; Gamlitz, 1913; Wundschuh, 1914). Pianine so v Brandlovem podjetju izdelovali predvsem v 20. in 30. letih 20. st., nekaj inštrumentov je evidentiranih v zasebnih rokah, proizvodnja in dediščina harmonijev pa še nista raziskani. Kot pomočnik je znan Jakob Prašnik, ki je občasno samostojno popravljал orgle različnih izdelovalcev. Leta 1904 je Brandl za svoje orgle v Neaplju prejel priznanje »Grand Prix«.

Literatura: EBERSTALLER 1955, 171, 189, 209, 222, 237; ŠABAN 1979, 33, 35–36; ŠKULJ/BIZJAK 1985, 178, 204; MEDER 1992, 84, 91, 218; KOTER 2001, 108–109.

CAJHEN (Zeichen), Martin (1855–1863)

Orglar iz Polzele. Deloval je v širši okolici Celja. Izhaja iz Trbovelj. Orglarstva se je izučil pri Aloisu Hörbigerju (*1810†1872), odličnem tirolskem mojstru, ki je deloval v Celju, nato pa na Dunaju. Cajhnova vajeniška doba je trajala od ok. l. 1842 do 1848, nato pa je bil prib. šest let pomočnik (1848–1854 ali 1855). Hörbiger ga je zelo cenil, kar potrjujejo njegova priporočilna pisma (datirana za čas med l. 1848 in 1854), kjer je Cajhen označen kot izvrsten orglar in mojstrov najboljši pomočnik, posebej pa je poudarjeno, da je sposoben najzahtevnejših naročil doma, pa tudi v drugih deželah. Znane so samo ene Cajhnove orgle (Šoštanj, 1863, 16 registrov), največkrat je omenjen kot popravljalec inštrumentov.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 158; KOTER 2001, 106; Novice kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči, XVII (1859), št. 7, 50.

DERNIČ, Anton (*1879†1954)

Orglar iz Radovljice. Deloval je predvsem na Gorenjskem. Njegove največje orgle s tremi manuali so v romarski cerkvi na Brezjah na Gorenjskem (1913). Stare orgle podjetja Mauracher iz St. Florijana v Zgornji Avstriji je prestavil iz altane na glavni kor in jih povečal oziroma izdelal nove s 47 registri. Drugi pomembnejši inštrumenti so: Ljubljana Šentvid (33 registrov), Blejski otok (1912, 20 registrov), Brdo pri Lukovici, Kropa pri Kapelici in Besnica. Na Hrvaškem je postavil dvojne orgle (Trviž, 1911; sv. Vid na Krku, 1913), ene pa na avstrijskem Koroškem (Maria Gail). Vse Dernelceve orgle so pnevmatične z romantično dispozicijo.

Literatura: EBERSTALLER 1955, 192; ŠABAN 1979, 34, 36; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 172, 174; ŠKULJ 1992, 13.

DEV (Deu), Franc Ksaver (*1834†1872)

Orglar, izdelovalec glasbenih avtomatov in harmonijev iz Ljubljane. Rojen v Mokronogu na Dolenjskem. Preden je prišel v Ljubljano, je imel delavnico v Sevnici ob Savi. Sodi med pomembnejše slovenske orglarske mojstre inštrumentov s klasicistično dispozicijo. V zgodnjih 50. letih 19. st. se je učil na Dunaju, najverjetneje v delavnici Carla Hessa (*1808†1882). V Ljubljano je prišel ok. l. 1854, ko je popravljal klavir v tamkajšnji Javni glasbeni šoli. Dev se je vodstvu šole ponudil, da bi izdelal nove orgle za 100 goldinarjev in popravil šolski klavir. Naročilo je dobil in ga naslednje leto tudi izpolnil. Njegova delavnica je izdelala več dobrih inštrumentov (Rogaška Slatina, 1864), večina je uničenih ali predelanih, do danes pa so se ohranile le dvojne orgle (Kropa; Rob na Dolenjskem, ok. 1872, signatura: »F. X. DEU / ORGLARSKI IZDELOVAVC / V LUBLANI«). Iz časopisnih poročil je znano, da je izdeloval tudi glasbene avtomate z valji na več melodij za rabo na cerkvenih korih v manjših cerkvah, kjer ni bilo orgelskih inštrumentov. Leta 1863 je Dev tovrstno »lajno« izdelal za cerkev v Podkrajju na Vipavskem. Takšni avtomati so posnemali orgelski zvok, uporabljali pa so jih za spremeljavo k petju. Devova delavnica je izdelovala še harmonije. Na Hrvaškem so znane

ene Devove orgle (Gerovo, 1856, 12 registrov). V njegovi delavnici se je izučil Janko Vrabec (*1827†1898), kasneje samostojni orglar v Mokronogu.

Naslov: Sevnica ob Savi (ok. 1854), Ljubljana, Breg (1854?–1872).

Literatura: STESKA 1929; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 130, 136, 214; KOTER 2001, 102–103.

Časopis: Novice kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči, št. 63 (1863), 181; št. 20 (1869), 226–227.

EBNER, Leonhard (1855–1884)

Orglar v Mariboru. Deloval je na slovenskem Štajerskem in na Hrvaškem. Nadaljeval je šolo Aloisa Hörbigerja (*1810†1872). Ebnerja prištevajo med najpomembnejše štajerske orglarje romantičnih orgel. Njegovi izdelki so sloveli po izvrstni intonaciji posameznih registrov, cenili pa so tudi estetiko orgelskih omar. Izhaja iz Tirolske, tako kot Alois Hörbiger, ki je ok. l. 1842 ustanovil delavnico v Celju. Ebner je bil nekaj let pri Hörbigerju pomočnik, l. 1855, ko se je mojster odselil na Dunaj, pa se je osamosvojil in odprl lastno obrt v Mariboru, kjer je deloval vsaj do l. 1884, ko je izdelal orgle za cerkev sv. Križa nad Mariborom. Prve orgle, ki so ene izmed največjih, ohranjenih do danes, je postavil na Ponikvi pri Celju (1857, 22 registrov). Zanje je značilen register »Schlagwerk« oz. t. im. »turška muzika«, ki sta ga na Slovenskem vgrajevala še Hörbiger in Johann Gottfried Kunat (*pred 1790† po 1846). Njegove pomembnejše orgle so bile v stolni cerkvi v Mariboru (1859, 25 registrov), Rogatcu pri Celju (1868) in Ormožu. V slednjih je zapis o izdelovalcu orgel in ohišja (»Im Jahre 1868 im Monat November wurde dieses Werk durch Leonhard Ebner aus Maribor fertigert. Die äussere Ausstattung durch den hiesigen Mahler I. K. Lieben«), zraven pa so pripisani še šaljivi verzi na račun organista (»Spiele mich fein, Behandle mich recht, Damit es töne nicht schlecht, Und Harmonie wird sein; Jede falsche Quart und Quint Sei dir, Organist, Todsünd!«). Ebner je postavil orgle še v Framu pri Mariboru, Sv. Jakobu v Slovenskih goricah, na Gori Oljki pri Celju in v Veliki Nedelji pri Ormožu. Na Hrvaškem sta znana dva njegova instrumenta (Krapinske Toplice, 1860 in Marija na Muri, 1870).

Literatura: ŠABAN 1979, 31, 38; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 94, 132, 140, 144, 204; ŠKULJ 1992, 13–14.

ECHTER, Johann (Janez), (1820)

Izdelovalec kitar, citer, dud in igrajočih ur v Ljubljani v prvi tretjini 19. st.

Literatura: Publikacije ZAL (1977), zv. 4, 67; KOTER 2001, 142.

EISL (Eisel, Eysl), Johann Georg (Johannes Georgius), (*1708†18. 11. 1780)

Izdelovalec orgel in klavikordov v Ljubljani. Rodil se je v Salzburgu ali njegovi okolici, kjer se je najverjetneje tudi izučil. Njegove orgle kažejo na avstrijsko baročno šolo in nekatere italijanske vzore, pripisujejo pa mu tudi poteze salzburškega mojstra Johanna Christiana Egedacherja (*1664†1747). Eisl velja za osrednjo osebnost med orglarji, ki so delovali v Ljubljani v drugi polovici 18. st., in je edini znani izdelovalec klavikordov na Slovenskem. V Ljubljano je prišel vsaj l. 1740, ko je bil krščen njegov

prvi otrok. Od l. 1743 je bil pomočnik ljubljanskega orglarja Marka Göbla (*pred 1710†po 1751), ki je bil poročen z njegovo sorodnico Marijo Terezijo Eisl. Po Göblovi smrti (med l. 1751 in 1753) je delavnico nasledil Eisl in postal zelo uspešen orglar. Meščanske pravice je dobil šele 21. 2. 1763. Orgle je postavljaval v različnih krajih na Slovenskem in Hrvaškem (Marija Gorica, 1759). Evidentiranih je 15 orgel in pozitivov. Najstarejše z ohranjeno etiketo s podpisom (»Joannes Georgius Eisl / Orgelmacher / 1753«) so v cerkvi pri Treh Farah pri Metliki. Med pomembnejšimi so bile orgle v Ljubljani (c. sv. Jakoba, 1780), v stolnici v Krki na Koroškem (1779–80) in Novem mestu (1764). Večina ohranjenih je iz 60. let 18. st. V Eislovi delavnici so izdelovali tudi klavikorde. Ohranjena sta dva inštrumenta (eden ima ohranjeno etiketo z napisom delavnice in letnico 1757), ki imata značilnosti izdelkov avstrijsko-nemškega prostora prve polovice 18. st. Izhajata iz ljubljanskega samostana uršulink.

Inštrumenti: Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, klavikord, inv. št. 16093 in 16094.

Literatura: ŠABAN 1979, 18–19; ŠKULJ 1994, 147; KOTER 2001, 115–118.

FABER, Paulus (1616–1618)

Orglar iz Šoštanja pri Celju. V času med letoma 1616 in 1618 je v Ljubljani popravljaval orgle v stolnici in orgelski rog na ljubljanskem gradu. Podpisal se je kot orglar celjske grofije (»Orgelmacher aus der Grafschaft Cilli«).

Literatura: NAL, KAL, fasc. 290/1; ZAL, Codex XII/36b, ŠKULJ 2001, 155–156.

FALLER (Failler, Fahler), Joannis (Johann), (*pred 1650†po 1717)

Orglar v Ljubljani. Meščanske pravice je dobil l. 1665 tako kot Mathias Lindtner. V času med letoma 1671–1702 je bil edini orglar v Ljubljani z meščanskimi pravicami (»Bürger und Orgelmacher in Laybach«). Njegovi inštrumenti kažejo na tirolsko šolo ter na prepletanje italijanskih in nemških vplivov. Deloval je na Slovenskem in Hrvaškem. Leta 1676 je izdelal orgelski rog v stolpu na ljubljanskem gradu, l. 1680 pozitiv (5 registrov), ki je danes v cerkvi sv. Primoža nad Kamnikom in je najstarejši ohranjen orgelski inštrument na Slovenskem. Na Hrvaškem je l. 1688 postavil orgle (15 registrov) v cerkvi sv. Katarine v Zagrebu, l. 1690 je popravljaval orgle v zagrebški katedrali, letnico 1699 pa imajo orgle, ki so danes v cerkvi v Sodražici na Dolenjskem.

Naslov: Ljubljana, Virantov trg (1678–1687), Florjanska ulica 29 (1687–1717).

Literatura: ŠABAN 1979, 14–16; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 8.

GABRIEL, Lukas (1777–1785)

Izdelovalec violin. Rojen je bil v Idriji. Obrti se je najverjetneje izučil v Italiji. Delal je po Amatijevih modelih. Leta 1932 je bila njegova violina z letnico 1777 razstavljena na razstavi Razvoj glasbe pri Slovencih v ljubljanskem Narodnem domu, ki jo je pripravil Josip Mantuani.

Literatura: MANTUANI 1932; WOODCOCK 1965, 53; VANNES 1979, 217.

GÖBL, Marko (Marc, Maks), (*pred 1710† po 1751)

Orglar v Ljubljani. Kot orglar ni imel meščanskih pravic, služboval je v stolni cerkvi v Ljubljani. Podpisoval se je kot »Orgelmacher aus Laybach«. Leta 1733 se je poročil

z Marijo Terezijo Eisl. Bila je v sorodu z Johannom Georgom Eislom (*1708 ali 1715 †1780), ki je bil najprej Göbllov pomočnik, po njegovi smrti pa je nasledil njegovo delavnico. Eislovo sodelovanje potrjuje podpis v ohranjenih procesijskih orglah v Zapricah pri Kamniku, kjer je na pokrovu sapnice zapis izdelovalca orgel (»Marc Göbl / Orgelmacher aus Laybach / 1743«), na meh pa se je podpisal »Joannes Georgius Eisl / 1743«. Vplivi Göbllove delavnice so vidni tudi na orglah, ki jih je Eisl kasneje izdeloval kot samostojni orglar. Z Göblvim podpisom je ohranjen še pozitiv z letnico 1751 (Vesela Gora pri Šentrupertu), pripisujejo pa mu tudi dva pozitiva s štirimi registri (župnišče stolne cerkve v Ljubljani, 1741? in Mišji Dol na Dolenjskem).

Literatura: EDITION BIZJAK, Ljubljana 1992; ŠKULJ 1994, 148.

GORŠIČ, Franc (*21. 10. 1836†29. 8. 1898)

Orglar v Ljubljani, najpomembnejši orglar v drugi polovici 19. st. Deloval je na Slovenskem, občasno pa tudi na avstrijskem Koroškem in Štajerskem. Rodil se je v Ljubljani v Krakovem št. 18. Oče Martin Goršič je bil organist in orglar samouk. Za inštrumente Franca Goršiča je značilna romantična dispozicija, pri zadnjih orglah (Mokronog, 1898, op. 66) pa je takrat že zastarelo mehansko trakturo zamenjal s pnevmatiko. Orglarstva se je izučil pri Petru Rumplu (*1787†1861), ki je imel v Kamniku uspešno orglarsko podjetje, od ok. leta 1857 do 1864 je bil pomočnik pri dunajskem mojstru Carlu Hesseju (*1808†1882). Leta 1863 je dobil naročilo za izdelavo novih orgel v Ljubljani (c. v Trnovem, op. 1). Goršičeve prve orgle, ki so bile v tistem času najmoderneje v Ljubljani, je prišel z Dunaja l. 1864 preizkusit celo mojster Hesse. Svojega nekdanjega pomočnika je izjemno pohvalil (»Gospod Goršič, s temi orglami, ki ste jih tu postavili, ste mene, svojega mojstra, prekosili!«). Meščanske pravice je dobil l. 1879 kot »posestnik in izdelovalec orgel«. Za njegove zgodnejše opuse je značilna še sapnica na poteg, nato je uporabljal sapnice na stožce (Borovnica pri Ljubljani, 1884). Izdeloval je predvsem eno in dvomanualne orgle, edine trimanualne so v Ljubljani (Uršulinska cerkev, 1891). V Avstriji je postavil dvojne orgle v Gradcu (Frančiškanska c., 1887; c. Srca Jezusovega, 1887) in v manjših krajih (St. Marein am Pickelbach, 1877; St. Jakob im Oberrosentale, 1877, Köflach, 1884). Za slednje so v graški reviji *Kirchenschmuck* takoj po posvetitvi poročali, da so edinstvene v deželi (»ein Unicum im Lande«). V Goršičevi delavnici sta se za pomočnika izučila Karol Kriegl, kasneje samostojni orglar v Ljubljani, in Ivan Milavec (*1874†1915), ki je l. 1900 v Ljubljani ustanovil lastno delavnico orgel in harmonijev.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 142, 150, 196, 200, 218; ŠKULJ 1994, 47–48, 60–62, KOTER 2001, 103–104.

Časopis: Novice kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči, št. 22 (1864), 195; Zgodnja Danica, št. 17 (1864), 151–152; Kronika slovenskih mest, l. II (1935), št. 2, 170.

GÖSTL, Andrej (Andro), (*1805†1885)

Orglar v Nemški Loki pri Črnomlju. Ustno izročilo pravi, da je bil slep. Sredi 19. st. je izdelal nekaj manjših orgel v krajih na Dolenjskem (Stara cerkev, Struge, Prečno in Straža), ene pa so znane tudi na Hrvaškem (Žakanje, 1858).

Literatura: ŠABAN 1979, 33, 37; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 130; ŠKULJ 1992, 15.

HEICHELE, Johann (Giovanni), (1790–1813)

Izdelovalec čembal in klavirjev v Ljubljani in Trstu (Italija). Meščanske pravice je dobil najprej v Ljubljani (8. 3. 1790) kot izdelovalec klavirjev (»Klaviermacher«). Johann Heichele je najstarejši doslej znani izdelovalec klavirjev v Sloveniji. Po predvidevanjih se je iz ekonomskih razlogov kmalu po l. 1800 preselil v Trst, kjer je l. 1802 dobil meščanske pravice kot čembalist ter izdelovalec čembal in klavirjev (»cembalista ossia fabricator di cembali e forte piano«) pod imenom Giovanni Heichele. Preimenovanje krstnega imena iz nemške v italijansko različico je bilo v tistem času običajno. V Trstu je l. 1802 odprl lastno delavnico. Tržaški arhivi ga nazadnje omenjajo l. 1813, ohranjena dediščina štirih klavirjev pa kaže, da je deloval vsaj do dvajsetih letih 19. st. in ga uvršča med izdelovalce dunajske šole.

Naslov: Trst, Via Boschetto št. 1058 (1802–1813).

Literatura: ZAL, Imenik meščanov stolnega mesta Ljubljane od 1786 do 1899, sign. 767; Imenik mestjanov deželnega glavnega mesta ljubljanskega 1786–1867, Laibach 1867, sign. 787; DUGULIN 1994, 73; CLINKSCALE 1993, 141–142; KOTER 2001, 125–127.

Instrumenti: Bristol, Mobbs Keyboard Collection, inv. št. G10; Hamburg, Sammlung Beurmann: Utrecht, University of Utrecht; Trst, Museo Civico Teatrale »Carlo Schmidl« Trieste.

HÖRBIGER, Alois (*1810†1872)

Orglar v Celju in na Dunaju (Avstrija). Kot odličen izdelovalec klasicističnih orgel z značilnostmi nemške in italijanske šole je pomembno vplival na kvalitetno raven orglarstva na Slovenskem. Z njegovim odhodom ok. l. 1855 se je zaključila doba t. i. celjskega kroga orglarjev, ki ga je v začetku 18. st. utemeljil Čeh Janez Francišek Janeček (Joannes Franciscus Janecek, *1700†1777). Hörbiger je bil rojen kot kmečki sin v kraju Tiersee pri Kufsteinu na Tirolskem (Avstrija), umrl je v Vršču (Srbija). Velja za samouka. Iz Tirolske je odšel najprej v vzhodno Avstrijo (Ost Österreich), l. 1842 se je naselil v Celju, kjer je tega leta dobil meščanske pravice kot orglar. Skupaj z bratom Bartolomeom in pomočniki je izpolnjeval naročila na širšem območju današnje Slovenije. V celjskem obdobju je izdeloval predvsem enomanualne orgle z deljenimi registri v slogu italijanske šole, ki je imela velik vpliv na tirolske orglarje. Izrazito nemški vpliv je opazen v dispoziciji registrov. Edine dvomanualne orgle od 15 znanih na Slovenskem, stojijo v opatijski cerkvi v Celju (1842), kjer se je še podpisal kot orglar iz Tirolske (»Orgelbauer aus Tyrol«), kasneje se je deklariral za Celjana (»Orgelbauer aus Cilli«). Večje orgle je postavil v pomembnejših cerkvah, kot sta škofijska cerkev v Gornjem Gradu pri Kamniku in župnijska cerkev v Postojni (1854), manjše pa v Slovenj Gradcu, Tinjah na Pohorju, Senožečah, Tolminu in v Cerknem. Že leto dni po prihodu v Celje (1843) je izdelal orgle za cerkev laške skupnosti v Gradcu (Welsche Kirche). Okrog l. 1855 se je preselil v Atzgersdorf pri Dunaju, kjer je svojo obrt uspešno nadaljeval. Vzrok za odhod iz Celja je bil ekonomskega značaja, saj »kmečko okolje«, kakor je sam zapisal v pismu svojemu pomočniku Martinu Cajhnu, ni bilo dovolj spodbudno za njegovo delo. Nato je deloval na avstrijskem Štajerskem in Koroškem. Leta 1853 je postavil dvomanualne orgle v cerkvi sv. Janeza Nepomuka

na Dunaju, njegove največje dvomanualne orgle s 43 registri pa so v dunajski cerkvi Altlerchenfelderkerche (1860 ali 1861). Znanih je okrog 60 inštrumentov. V njegovi celjski delavnici sta bila poleg brata Bartolomea pomočnika še Leonhard Ebner (1855–1884) in Martin Cajhen (1855–1863). Prvi je imel po Hörbigerjevem odhodu na Dunaj samostojno obrt v Mariboru, drugi pa na Polzeli v Savinjski dolini. Bartolomeo Hörbiger je z bratom odšel na Dunaj, nekaj manjših pozitivov pa je izdelal tudi pod svojim imenom.

Naslov: Celje, Strassenheg (1842–1854?).

Literatura: BOTSTIBER 1911, 169; EBERSTALLER 1955, 140–142, 164; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 120, 122, 132, 146, 212, 216; ŠKULJ 1994, 100; KOTER 2001, 105–107.

JANECHECK (Janeček), Joannes Franciscus (Janez Frančišek), (*ok. 1700† ok. 1777)

Orglar v Celju. Je najpomembnejši mojster slovenskega baroka in utemeljitelj t. i. celjskega kroga orglarjev, ki so delovali od začetka 18. do sredine 19. st. Je češkega porekla in predstavnik češke šole. Njegovi inštrumenti so se odlikovali po dobri mehaniki in čistem zvoku. Predvidoma izhaja iz znane češke rodbine izdelovalcev inštrumentov. V Celju je prvič omenjen l. 1721, ko se je poročil z Marijo, krojačevo hčerko. Tedaj je omenjen tudi Janečkov oče Martin kot pokojnik. Janez Frančišek je bil kot cenjen meščan v času med letoma 1759 in 1761 celo mestni sodnik oz. župan. Umrli je v času med letoma 1777, ko so znane zadnje orgle (Sela pri Sisku, Hrvaška), in 1779. Tega leta je v zapisniku celjskega mestnega sveta omenjen kot pokojnik. V zakonu z Marijo sta imela tri otroke. Meščanske pravice je dobil l. 1722, ko je moral imeti vsaj 24 let, kar je takrat pomenilo polnoletnost. V sapnice svojih orgel je dosledno lepil etiketo z napisom »Joannes Franciscus / Genechek, Burger / und Orgel Macher / in Zilla. 17–«. Napako v priimku je popravil s črnilom in dopisal zadnji številki kot letnico izdelave orgel. Imel je veliko in uspešno delavnico, v kateri je bilo izdelanih ok. 150 orgel. Do danes je na Slovenskem in Hrvaškem ohranjenih preko 30 inštrumentov. Večje orgle so bile dvomanualne, veličinoma pa enomanualne. Med njimi je bilo veliko manjših pozitivov (4–6 registrov), od katerih je nekaj t. im. procesijskih orgel za prenašanje (Pokrajinski muzej Ptuj, 1739). Janeček je dobival naročila tudi v pomembnejših cerkvah, kot sta ljubljanska stolnica sv. Nikolaja (1734, danes so ohranjene le omare) in c. sv. Marka v Zagrebu (1740–41). Na Slovenskem so ohranjene ene dvomanualne orgle (Olimje pri Podčetrtku, 1764), največ pa je enomanualnih pozitivov (Opatijska kapela v Celju, 1730; Crngrob pri Škofji Loki, 1743; Rogatec, 1743; Ruše, 1755; Sladka Gora, Šmarje pri Jelšah, 1755; Čermožiše pri Žetalah, 1763). Na Hrvaškem se je prvič pojavil l. 1730, ko je za zagrebško katedralo izdelal manjši pozitiv, nato je l. 1740 dobil naročilo za izdelavo orgel z 22 registri za c. sv. Marka na kapitlju, ki so bile v tistem času največje na Hrvaškem. Naročila so prihajala predvsem od cerkva, ki so bila pod protektoratom zagrebške kapiteljske cerkve (Sisak, 1767; Sela pri Sisku, 1777) ter iz okolice Zagreba (Laduč, 1733, Kupinec, 1752, Brezovica, 1771), od katerih so ohranjene vse razen tistih v Sisku. Ob Janezu Frančišku je po l. 1765 kot njegov sodelavec znan orglar Janez Janeček. Sorodstvena vez ni pojasnjena, vendar je delavnica do l. 1783, ko sta bila oba že pokojna, delovala pod istim imenom. Nato je družinsko obrt nadaljeval Anton Scholz (*1756†1802), ki je bil najverjetneje pri Janečku pomočnik.

Literatura: SUPANN 1962–66, 260; ŠABAN 1979, 21–23, 37; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 32, 40, 42, 48, 50, 54, 56, 60; KOTER 2001, 39.

KACIN, Ivan (*26. 8. 1884†1953)

Izdelovalec orgel, harmonijev in pianinov ter organist in zborovodja. Bil je odličen glasbenik in vsestranski izdelovalec inštrumentov. Rodil se je v Otaležu pri Cerknem. Po končani orglarski šoli v Ljubljani (1900) je v času med letoma 1901–1911 služboval kot organist in zborovodja v različnih krajih na Slovenskem in v bližini Trsta (Italija). Ob tem se je doma v očetovi delavnici izučil za izdelovalca harmonijev. Oče Ivan Kacin (*1850) je bil samouk, izdelovalec harmonijev in mizar. Sin se je zanimal tudi za orglarstvo, ki se ga je učil v različnih delavnicah v Ljubljani, Benetkah in v Gradcu. Leta 1916 je v Ljubljani odprl lastno delavnico harmonijev, tri leta kasneje (1919) se je preselil v Gorico (Italija) in odprl tovarno za orgle, harmonije in pianine. Kacinova tovarna je zaposlovala do 40 delavcev, njen uspeh pa pripisujemo številnim obnovam cerkva, ki so bile porušene v prvi svetovni vojni. Ob koncu 20. let je imel podružnico v Celju, nato se je skupaj z nekaterimi delavci in njihovimi družinami iz Gorice preselil v Domžale. V tamkajšnji delavnici, ki je delovala do začetka druge svetovne vojne, so izdelovali le harmonije in pianine. Uveljavil se je tudi v Italiji (Piazzola sul Brenta pri Padovi, c. Santo Redentore v Benetkah, Saciletto v Udini) in na Hrvaškem (Tar pri Poreču), harmonije in pianine pa je uspešno prodajal doma ter v številnih krajih nekdanje Jugoslavije. V njegovi orglarski delavnici so bili zaposleni mojstri iz različnih evropskih držav in Slovenci. Kolavdacijo orgel sta opravljala Vinko Vodopivec in Lojze Bratuž. Na Slovenskem ohranjene Kacinove orgle najdemo predvsem v manjših krajih na Primorskem v okolici Gorice (Avče, Bilje, Gabrje pri Vipavi, Kal nad Kanalom, Kanal ob Soči, Kromberk, Ločnik, Miren in Opatje selo). Med najpomembnejšimi pomočniki so bili Giorgio Bencz (izdeloval je piščali, kasneje je postal samostojni orglar), piščali sta intonirala Josip Valiček in Franc Jenko (oba vajenca orglarja Ivana Milavca, kasneje samostojna orglarja), za mehaniko je skrbel Nemec Zitzman (kasneje družabnik J. Valička), strokovnjak za pianine je bil Čeh Ješek, glavni mizar pa Albin Kucler iz Ljubljane (kasneje orglar v firmi »Cecilija«). Ivan Kacin je sodeloval tudi s strokovnjaki iz Nemčije, Avstrije in celo iz Švedske. Izdelovali so predvsem pnevmatske, po naročilu pa tudi mehanske orgle. Po drugi svetovni vojni je Kacin delal le občasno. Svoje izdelke je redno predstavljaval na velesejmih v Ljubljani in na Reki (Hrvaška).

Naslov: Ljubljana, Novi Vodmat (1916–1919); Gorica, Via Tommaseo št. 29 (1920–1932); Domžale, Ljubljanska c. št. 108 (1932–1940).

Literatura: CARUANA 1973, 42, 44, 62, 64, 83, 87, 97; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 176; JEDRLINIČ/KOMEL 1990, 2–29.

KAFKA, Adalbert (1864)

Orglar v Mariboru. Deloval je na slovenskem Štajerskem in v Prekmurju v šestdesetih letih 19. st. Sodi k t. im. mariborskemu krogu orglarjev, ki so delovali od druge polovice 18. do konca 19. st., zanje pa je značilen vpliv graških mojstrov. Leta 1864 je popravljaval majhen baročni pozitiv neznanega orglarja v Loretski kapeli v gradu v

Mariboru (um 18. Juni / 1864 / Kafka / Orgelbauer / in Marburg») in izdelal 5 novih orgel (Maribor, c. Device Marije Pomočnice, 9 registrov; sv. Andraž v Slov. goricah; Hajdoše, 11 registrov; Laško, 22 registrov; Veržej, 10 registrov).

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 158; CG 83 (1990), št. 7–9, 73.

KRANJC, Michael (1872–1882)

Orglar v Mariboru. Na širšem območju Maribora je deloval deset let, v istem času pa ga najdemo tudi na Hrvaškem. Predvidoma izhaja iz graške rodbine izdelovalcev orgel. Izučil se je na Dunaju pri Carlu Hesseju (*1808†1882). Zanj so značilne orgle z mehansko trakturo in sapnicami na poteg, kar kaže na čas pred nastopom pnevmatike. Iz mariborskega obdobja je znanih 7 orgelskih inštrumentov, in sicer v manjših krajih na Štajerskem (Maribor, c. sv. Magdalene, 1874; Slivnica, Prihova in Starše pri Mariboru; Hajdina in Destrnik pri Ptuj). Za Hrvaško so podatki o treh inštrumentih v manjših krajih (Mala Subotica, ok. 1873, 12 registrov; Donji Kraljevac, 1877, 8 registrov; Kuzminec, 1877, 12 registrov).

Literatura: ŠABAN 1979, 32, 38; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 158; CG 83 (1990), št. 7–9, 67.

KREUGH (Krek), Thomas (Tomaž), (*1602†22. 7. 1650)

Orglar v Gradcu in Ljubljani. Po rodu je bil Tirolec. V Ljubljano je prišel ok. l. 1640 iz Gradca. Leta 1649 je izdelal orgle za cerkev v Crngrobu pri Škofji Loki. Te orgle so bile l. 1743 odstranjene in zamenjane z orglami Janeza Franciška Janečka (Joannes Franciscus Janeček) iz Celja. Kreugh je l. 1650 popravljaval orgle v ljubljanski stolnici.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 40, 151.

KRIEGL, Karol (1895?–1911?)

Orglar v Ljubljani. Deloval je na širšem območju današnje Slovenije. Izučil se je v delavnici Franca Goršiča (*1836†1898), ki je bil najpomembnejši orglar v Ljubljani v drugi polovici 19. st. in eden največjih na tem območju. Po učni dobi je bil nekaj let pri Goršiču pomočnik, nato je delal skupaj z orglarjem Ivanom Milavcem (*1874†1915), ob koncu stoletja pa je odprl samostojno obrt. Za čas med letoma 1899 in 1904 je znanih več orgel (Ljubljana, c. sv. Roka; Črni vrh nad Idrijo; Radovica pri Metliki; Olševk pri Kranju). Leta 1911 je bil še med aktivnimi orglarji.

Naslov: Ljubljana, Kreuzgasse 8 (1899–1911?).

Literatura: BOTSTIBER 1911, 311; ŠKULJ 1994, 152.

KRIŽMAN, Francišek Ksaver (*1726†1795)

Orglar na Slovenskem in v Avstriji. Prva leta svojega delovanja je postavljaval orgle na območju današnje Slovenije, kamor je prinesel vplive beneškega orglarstva, po l. 1770 pa je odšel v Avstrijo, kjer je v Rottenmanu tudi umrl. Velja za naslednika imenitne orglarske šole beneškega mojstra hrvaškega rodu Petra Nakića (*1694†1769), utemeljitelja celega niza menzur in jezičnih piščali, s katerimi je obogatil orgelski zvok italijanske orglarske tradicije. Njegovi številni nasledniki so nadaljevali tradicijo do konca 19. st. Križman se je rodil v Braniku (Rihenberk) na Goriškem. Leta 1750 je bil posvečen za duhovnika, v času med letoma 1754 in 1758 pa se je v Benetkah pri

Nakiću izučil za orglarja. Kot duhovnik je služboval v Vipavi, kjer je imel tudi delavnico. Na Slovenskem so znane 3 njegove orgle. Prve je l. 1761 izdelal za Ribnico na Dolenjskem (l. 1775 so v požaru zgorele). Po priporočilu tamkajšnjega župnika je l. 1762 izdelal enomanualne orgle z 32 registri za ljubljansko stolnico sv. Nikolaja (l. 1781 so jih odstranili). Pri delu mu je pomagalo osem obrtnikov. Leta 1763 je dokončal enomanualne orgle v ljubljanski uršulinski cerkvi, ki so imele 24 registrov (uničene so bile v času Napoleonovih vojn). Križman je kot odličen orglar zaslovel, zato je dobil naročilo iz Avstrije in se l. 1770 tudi odselil. Še istega leta je postavil orgle v Sv. Florjanu v Gornji Avstriji (1770), iz časa med letoma 1774–79 so znane orgle v Steyerju, nato v opatijski cerkvi v Admontu (1782), v letih 1782–85 je delal na Dunaju (St. Laurenz am Schotenfeld), zadnje Križmanove orgle pa so v Rottenmanu (1794–95).

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 150, 170; ŠKULJ 1994, 31–38, 42, 71–72, 152.

KUČERA (Kutschera), Josip Alojz (Joseph Alois), (*1755?† pred 1826)

Orglar v Ljubljani. Bil je prvi predstavnik orglarjev, delujočih na Slovenskem, ki so baročnim orglam dodajali klasicistične elemente (ok. l. 1780). Poročil se je z vdovo ljubljanskega orglarja Johanna Georga Eisla (*1708†1780) in prevzel njegovo obrt. Meščanske pravice je dobil l. 1782. Prvo večje delo je opravil za ljubljansko stolnico, za katero je l. 1781 izdelal nove orgle. Kučera je baročni dispoziciji dodal nekaj značilnosti klasicizma. Deloval je v številnih slovenskih krajih in na Hrvaškem. V Sloveniji se je ohranilo malo njegovih instrumentov (Dobrava pri Dobrniču, Dolenjska, 1783; Velike Bloke, 1787; Šmihel pri Žužemberku, 1795). Na Hrvaškem, kjer so slovenski orglarji do druge polovice 19. st. izdelali največ orgel med vsemi tamkaj delujočimi mojstri, je Kučera postavil orgle v Lipniku (Nro. 10, zu Ehre Gottes fecit Joseph Alois Kutschera Burgl. Orgel Macher in Laybach, den 14 May 1785).

Literatura: ŠABAN 1979, 19; ŠKULJ 1994, 34–38, 152–153.

KUNAT, Johann Gottfried (Janez Gotfrid), (*pred 1790† po 1846)

Orglar v Ljubljani. Najpomembnejši predstavnik slovenskega klasicizma. Njegove orgle so slovele po odličnem in mogočnem zvoku. Kot prvi orglar na Slovenskem je opustil baročno kratko oktavo, ki je bila pri nekaterih mojstrih pri nas običajna do sredine 19. st. Po rodu je bil Nemec. Njegov mentor je bil Blaž Potočnik, duhovnik in skladatelj. Kunat je imel v Ljubljani skromno delavnico, po starejših vzorih pa je orgle največkrat izdeloval kar na kraju naročila (Ljubljana Trnovo, 1818; Cerknica, 1820; Ljubljana Šentvid, 1839; Ljubljana – uršulinska cerkev, 1842). Ohranjeni so štirje instrumenti. V nekatere izdelke je vgradil »Schlagwerk« oz. »turško muziko«. Ta register je na Slovenskem značilen še za Aloisa Hörbigerja (*1810†1872) in Leonharda Ebnerja (1855–1868). Kunat je izdelal nekaj kvalitetnih instrumentov, med katerimi izstopajo dvomanualne orgle z 32 registri za ljubljansko stolnico (1830), ki so njegov največji opus, hkrati pa tudi najpomembnejši dosežek orglarskega klasicizma na Slovenskem. Čez trideset let jih je za dva registra povečal ljubljanski orglar Andrej Ferdinand Malahovski (*1813†1887). To so bile največje slovenske orgle v 19. st. Kunat je l. 1846 popravil orgle v cerkvi sv. Petra v Trstu, kjer je zastopal Petra Rumpla (*1787†1861), zelo uspešnega orglarja iz Kamnika. V Trstu je kot orglar deloval Kunatov sin Johann

Friderik (1822–1912). Pri Kunatu se je orglarske obrti priučil Peter Rojc (*1811†1894) iz Tabora na Gorenjskem, kasneje samostojni orglar, verjetno pa tudi Peter Rumpl.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 16, 94, 98, 100, 112; ŠKULJ 1994, 38–41, 65–66, 71–72, 86–87, 153.

LINDTNER, Mathias (1665–1671)

Orglar v Ljubljani. Meščanske pravice je tako kot Johann Faller dobil l. 1665. Po letu 1671 ga ni več med ljubljanskimi meščani.

Literatura: ZAL, Cod. XIII/36, f. 37); Publikacije ZAL (1972), zv. 3, 59, 105; KOTER 2001, 97.

LUKEŽIČ, Matija (1790–1810)

Goslar, izdelovalec violin, samouk. Deloval je v Idriji v času med letoma 1790–1810. Leta 1932 je bila njegova violina z letnico 1809 razstavljena v ljubljanskem Narodnem domu na razstavi Razvoj glasbe pri Slovencih, ki jo je v okviru Glasbene matice pripravil Josip Mantuani.

Literatura: MANTUANI 1932; WOODCOCK 1965, 53; VANNES 1979, 218.

MALAHOVSKI (Malahovsky), Andrej Ferdinand (*1813†1887)

Orglar in mizar v Ljubljani. Po rodu je bil Čeh, po predvidevanjih se je izučil pri Carlu Hessu (*1808†1882). V Ljubljano je prišel z dvajsetimi leti, njegov mentor je bil Gregor Rihar (*1796†1863), organist in Regens chori ljubljanske stolnice ter skladatelj cerkvene glasbe, ki se je ukvarjal tudi s popravili orgel in klavirjev. Rihar je za orgle Malahovskega večkrat pripravil dispozicijo. Meščanske pravice je dobil 20. 5. 1853. Njegove orgle imajo pretežno klasicistično dispozicijo. Prvi inštrument je izdelal za križevniško cerkev v Ljubljani (1840), njegova večja dela so v cerkvi sv. Jakoba (1848) in sv. Petra (1853) v Ljubljani, drugi inštrumenti imajo letnice 1855, 1858, 1862, 1870. Uspešno je deloval tudi na Hrvaškem, kjer je za cerkve v manjših krajih izdelal 5 enomanualnih orgel (1859, 1860, 1864, 1865 in 1870). Delavnica je izdelovala enomanualne (6–14 registrov) in dvomanualne orgle (do 24 registrov). Malahovski je bil tudi dober mizar in inovator stroja za rezanje furnirja.

Literatura: ZAL, Imenik meščanov stolnega mesta Ljubljana od leta 1786–1899, sign. 767, zap. št. 398; ŠABAN 1979, 20, 38; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 138; MEDER 1992, 190; ŠKULJ 1994, 41, 59–60, 81–82, 115–116, 122, 129, 153–154; Publikacije ZAL (1977), zv. 4, 67.

Časopis: Novice kmetijskih, rokodelskih in narodskih reči, št. 5 (1858), 35.

MANDLIN, Janez (*1818†1891)

Orglar v Trebnjem na Dolenjskem. Deloval je predvsem v osrednji Sloveniji, občasno pa tudi na Hrvaškem. Njegove orgle so imele klasicistično, za tiste čase že zastarelo dispozicijo. Doma je bil v Ljubljani. Izučil se je pri Petru Rumplu (*1787†1861) v Kamniku, ki je imel eno najuspešnejših orglarskih podjetij na Slovenskem, izpopolnjeval pa se je na Bavarskem. Prve samostojno izdelane orgle je postavil v župnijski cerkvi v Trebnjem. Naročila je dobival predvsem v manjših krajih na Dolenjskem,

kjer je postavljala večinoma enomanualne orgle (Trška Gora, Ajdovec, Otočec in Sodražica na Dolenjskem), med večjimi kraji pa sta Vipava in Pivka. Dvomanualne orgle s pozitivom na korni ograji so ohranjene v Gorici pri Dolenjskih Toplicah in v Fari pri Kočevju. Na Hrvaškem, kjer sta znana le dva njegova inštrumenta, so zanimivejše v kraju Kunić Ribnički na Kolpi (1867). Vanje je vgradil mehanizem harmonija, ki ga je organist lahko uporabljal povsem samostojno, ločeno od orgelskega zvoka, vendar z uporabo istega mehovja. Druga posebnost je konstrukcija za pogon mehovja, ki je omogočala njegovo lažje gibanje. V Mandlinovi delavnici se je izučil Andrej Račič (*1808†1883), kasneje samostojni orglar.

Literatura: ŠABAN 1979, 33–34, 38; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 130.

MAROUT, A. (?)

Izdelovalec klavirjev iz Ljubljane. Deloval v 20. letih 19. st.

Literatura: KOTER 2001, 129–130.

Inštrumenti: v Sloveniji je v zasebni lasti ohranjen klavir z značko »A. MAROUT / IN LAIBACH« (ok. 1825).

MARTHAL, Wenzel (Venceslav), (*pred 1780† po 1825)

Orglar v Celju. Nadaljeval je tradicijo t. im. celjskega kroga, ki ga je utemeljil orglar češkega porekla Janez Frančišek Janeček (*ok. 1700† ok. 1777), nadaljeval pa Anton Scholz (*1756†1802). Marthal se je po slogu iz baroka usmerjal h klasicistični dispoziciji. Po rodu je bil Čeh, v Celje pa je prišel vsaj l. 1804, ko je dokončal zadnje orgle Antona Scholza za cerkev sv. Jurija v Mozirju. Leta 1805 se je poročil z vdovo svojega predhodnika Elizabeto ter si tako pridobil obrtne pravice in delavnico z dolgo in odlično tradicijo češke šole, ki je bila za mojstre, delujoče v Celju značilna do prihoda Tirolca Aloisa Hörbigerja l. 1842. Marthal je med drugim popravljala orgle svojih predhodnikov Janečka in Scholza, kot samostojnega orglarja pa ga poznamo po petih inštrumentih (Vitanje, 1803–1807; Mozirje, 1804; Strahinje pri Naklem, 1805; Sv. Marjeta v Planini, 1821 in Šentilj pod Turjakom, 1821). Ko je l. 1825 umrl za tuberkulozo, je vdova Elizabeta obrt nekaj let vodila sama, nakar jo je prodala orglarju Augustinu Quisierju, ta pa se je kot celjski obrtnik odjavil l. 1844.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 86, 88, 90; ŠKULJ 1992, 18.

MAZI, Jakob (*1811†1901)

Organist in orglar samouk v Preserjah. Doma je bil iz Brezovice pri Ljubljani, do l. 1850 je bil organist na Rakitni, nato se je preselil v Preserje in skupaj z bratoma Florjanom in Martinom izdelal nekaj orgel (Rakitna, Preserje, Žalostna Gora pri Preserjah, 1845). Bratje Mazi, ki so znani tudi kot popravilci orgel, so bili sredi 19. st. edini orglarji na območju Notranjske.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 194, 212.

MELLING, Johann (Janez), (1762–1786)

Izdelovalec godal v Ljubljani. Deloval je od l. 1762, po l. 1786 ni več omenjen. Je najstarejši po imenu znani goslar, ki je deloval na območju današnje Slovenije.

Literatura: ZAL, Reg. I, fasc. 19, fol. 512 sl; MANTUANI 1932; Publikacije ZAL (1977), zv. 4, 33; KOTER 2001, 142.

MILAVEC, Ivan (*1874†1915)

Orglar in izdelovalec harmonijev v Ljubljani. Deloval je na območju osrednje Slovenije in na Hrvaškem. Sodi med najboljše mojstre pnevmatičnih orgel na Slovenskem na začetku 20. st. in je eden redkih izdelovalcev harmonijev pri nas. Rodil se je v Cerkovski vasi pri Logatcu. V času med letoma 1888–1892 se je izučil za orglarja pri Francu Goršiču (*1836†1898), ki je imel v Ljubljani eno najuspešnejših delavnic na Slovenskem, do leta 1895 je bil tam pomočnik. Nato je delal pri Andreju Lenarčiču, izdelovalcu harmonijev na Vrhniki. Preden je l. 1900 odprl samostojno obrt v Ljubljani, je nekaj časa sodeloval z orglarjem Karolom Krieglom. Prve samostojne orgle je izdelal za Škocjan na Notranjskem (1904), ki so edine imele še mehansko trakturo, vse ostale so pnevmatične. Njegovo največje in najpomembnejše delo so trimanualne orgle v ljubljanski stolnici sv. Nikolaja (1911, 52 registrov), ohranjene do danes, po velikosti sledijo dvomanualne (Žiri, Kamnik, Bled, Ljubljana Vič, Šmartin pri Kranju, Idrija), nekaj pa je tudi manjših orgel (Ljubljana Rožnik). Milavec je deloval tudi na Hrvaškem (Košljun, 1908, op. 10; Punat na Krku, 1912, op. 19; Karlovac, frančiškanska cerkev, 1914, op. 36). V njegovi delavnici je bilo izdelanih 37 orgel. Pri Milavcu se je izučil Franc Jenko (*1894†1969), kasneje zelo uspešen samostojni orglar, čigar delavnica deluje še danes. Med pomočniki je bil Josip Valiček, ki je nato delal pri Ivanu Kacinu (*1884†1953), orglarju, izdelovalcu harmonijev in pianinov.

Naslov: Ljubljana, Kirchengasse 19 (1900?–1915?).

Literatura: BOTSTIBER 1911, 311; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 118, 168, 170; ŠKULJ 1994, 42–43, 90–91, 122, 124.

NARAKS, Franc (*1826†1907)

Orglar v Arji vasi pri Celju. Deloval je predvsem na Štajerskem (od 1862 do 1906) in sodi med mojstre, ki so bili kljub novjšim trendom privrženi tradiciji zgodnjega klasicizma. Izhaja iz Galicije pri Celju, delavnico pa je imel v Arji vasi. Nekateri viri ga imenujejo samouka, drugi pa v njegovih izdelkih vidijo naslednika Tirolca Aloisa Hörbigerja (*1810†1872), ki je imel v času med letoma 1842 do ok. 1855 uspešno delavnico v Celju, nato pa je odšel na Dunaj. Naraksove orgle prepričljivo kažejo vpliv Hörbigerja, kar ga umešča med redke naslednike t. i. celjskega kroga orglarjev, ki ga je na začetku 18. stoletja utemeljil Janez Frančišek Janeček (*ok. 1700† ok. 1777). V Naraksovi delavnici so izdelali številne orgle (6–14 registrov). Največje so v župnijski cerkvi v Krškem, druge so v manjših krajih na Štajerskem (Žalec, Slivnica, Šmartno ob Paki, Kunigunda na Pohorju, Loče, Pernice, Šentjur pri Celju, Dramlje, Plešivec, Peč, Šentilj pri Velenju, Draga, Majšperk, Poljčane). Naslednik Franca Naraksa je bil njegov sin Ivan, ki se je najprej izučil pri očetu, se izpopolnjeval v Nemčiji in nato po očetovi smrti l. 1906 prevzel domačo obrt.

Naslov: Celje, Arja vas (1862–1906).

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 146, 164.

NARAKS, Ivan (*1869†1924)

Orglar v Arji vasi pri Celju. Deloval je v osrednji Sloveniji. Že v času svojega delovanja je veljal za odličnega mojstra v mehaniki, njegove orgle so kvalitetne in trajne. Izučil se je v domači delavnici, ki jo je ustanovil oče Franc. Pomočniška potovanja so ga vodila v Nemčijo, kjer se je izpopolnjeval štiri leta (Paderborn in Berlin). Po vrnitvi je delal skupaj z očetom, po njegovi smrti l. 1906 pa je obrt uspešno nadaljeval. Med prvo svetovno vojno je zaradi vesplošne krize v glavnem le popravljал stare orgle, po njej pa je najprej nadomeščal orgelske principale, ki so bili med vojno zaplenjeni in uporabljeni kot material za potrebe vojaštva. Izdeloval je tudi nove orgle. Znanih je dvanajst instrumentov (Šmihel pri Mozirju, Celje – c. sv. Cecilije, Leskovec pri Ptuj, Šmohor nad Laškim, Ljubno v Savinjski dolini, Preddvor, Sv. Duh pri Krškem, Špitalič ter Dornava pri Ptuj kot zadnje delo). Največje orgle z dvema manualoma (21 registrov) so v Teharjih pri Celju, ki so ohranjene v izvorni obliki.

Naslov: Celje, Arja vas (1906–1924).

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 146, 164.

OMERZU, Anton (1895)

Orglar iz Šentvida pri Planini. Leta 1895 je povečal orgle v domači cerkvi ter izdelal nov instrument za dve manjši cerkvi v okolici (sv. Ožbalt in Žusem).

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 158.

OTONIČER (Ottonischer, Odtonischer, Ottonitscher, Odonitzer), Simon (*1730†1784)

Orglar v Mariboru. Znan je kot prvi stalno naseljeni orglar v Mariboru, predstavnik baročne tradicije in utemeljitelj mariborske orglarske tradicije za čas od druge polovice 18. do 30. let 20. st. Deloval je na Štajerskem in v severni Hrvaški. Izučil se je v Gradcu (Avstrija) v znani delavnici Cyriacha Wernerja (†1747), kjer je bil še l. 1760 pomočnik. Tega leta se je poročil z Wernerjevo hčerko Terezo. Leta 1764 sta se zakonca preselila v Maribor, kjer je Simon odprl orglarsko delavnico. Meščanske pravice je dobil v času med letoma 1767 in 1774. V zakonu je imel tri otroke, od katerih je sin Joseph prevzel očetovo obrt. V Sloveniji sta iz delavnice Simona Otoničera evidentirana le dva pozitiva s 6 registri (Ritoznoj pri Slovenski Bistrici, 1766; Sv. Martin pri Vurberku). Ohranjen je le prvi od omenjenih. Otoničer je bil prvi na Slovenskem delujoči orglar, ki je postavljал igralnik na bočno stran orgelske omare, kar je bila tipična značilnost graškega kroga orglarjev tistega časa. Na Hrvaškem je evidentiranih pet orgel (Zelendvor, ok. 1765, pozitiv, 6 registrov; Sopot, 1766, pozitiv, 6 registrov; Radovan, 1774, pozitiv, 8 registrov; Petrijanec, 1777, 8 registrov; Hraščina, 1779, 9 registrov). V njegovi delavnici se je izučil sin Joseph, ki se je podpisoval kot Ottonitsch.

Literatura: ŠABAN 1979, 25–28, 39; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 72; CG 83 (1990), št. 7–9, 71–72.

OTONIČ (Odonitsch, Ottonitsch), Joseph (Josip), (*1767†1835)

Orglar in izdelovalec instrumentov v Mariboru. Kot orglar je deloval na slovenskem Štajerskem in na širšem območju severne Hrvaške. Rojen je bil v Mariboru (krščen 8. 8. 1767) kot sin orglarja Simona Otoničera (*1730†1784). Meščanske pravi-

ce je dobil ok. l. 1792. Prvič je omenjen kot popravljalec očetovih orgel v Zelendvoru na Hrvaškem (»Joseph Odonitsch Orgel und Instrument Macher in Mahrburg 1788 Reparirt«). Kot samostojni obrtnik je sprva nadaljeval tradicijo inštrumentov očetove delavnice z baročnimi značilnostmi t. im. graške oz. štajerske šole, v zadnjih opusih pa je uvedel nekaj klasicističnih elementov (8-čveljski principal). V prvih letih delovanja je bil zelo uspešen, saj je letno izdelal tudi do štiri inštrumente. Evidentiranih je okrog 97 orgel. Zaradi vojnih razmer in velikega pomanjkanja vajencev, denarja in dobrega materiala je kvaliteta delavnice z leti precej upadla. Otonič se je bil prisiljen zadolževati, zato nekaterih naročil ni izpolnil. Njegovo najstarejše samostojno delo so orgle iz l. 1796 (Sv. Jurij ob Ščavnici), orgle v Podsredi iz l. 1822 pomenijo prehod na klasicistično dispozicijo, zadnje (op. 97) pa so nastale l. 1832 (Kapelski Vrh pri Radencih). Kljub obsežnemu opusu je znanih le okrog ducat orgel, med katerimi so dvojne dvomanualne (Lovrenc na Pohorju, 1809; Ludberg, Hrvaška, 1810). Na Hrvaškem je evidentiranih 7 orgel, 4 so ohranjene (Hrastovljan, 1796, op. 18; Gornja Petrička, 1800, op. 27; Veliko Trojstvo, 1802, op. 32; Močila, ok. 1807).

Literatura: ŠABAN 1979, 28–32, 38; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 78, 94, 96, 102, 108.

PAUHAUSS, Jurij Ulrik (1711)

Orglar v Ljubljani. Meščanske pravice je dobil l. 1711. Po predvidevanjih se je poročil z vdovo ljubljanskega meščana in orglarja Andreasa Sebastiana Wallensteinerja (*pred 1680†1709) in si tako pridobil obrtnje pravice. Leta 1712 je sklenil pogodbo za popravilo velikih in malih orgel ter orgelskega roga za cistercijanski samostan v Kostanjevici na Krki.

Literatura: ŠKULJ 1992, 19.

PLEŠKO, Janez Krstnik (1848)

Sitar in izdelovalec bobnov. Deloval je v Ljubljani ok. l. 1848. Tega leta je izdelal bobne za takrat ustanovljeno narodno gardo.

Literatura: Anhang zur Laibacher Zeitung, 6. 4. 1848: Publikacije ZAL (1977), zv. 4, 67; KOTER 2001, 168.

POJE, Matias (1846)

Izdelovalec lesenih pihal v Mariboru in Gradcu (?) sredi 19. st. Ohranjena sta dva inštrumenta (flavta z značko »Poje/Marburg« in klarinet »Poje/Gratz«), ki kažeta, da je bil dober obrtnik, izdelovalec godbenih glasbil. Leta 1846 je bival v Mariboru, kjer je verjetno delal za potrebe tamkajšnje vojaške godbe. Viri ga tega leta omenjajo kot lastnika hiše, nato se sled za njim izgubi. Najverjetneje se je zaradi ekonomskih razlogov preselil v sosednji Gradec, kjer je sredi stoletja deloval izdelovalec lesenih pihal z istim imenom.

Naslov: Maribor, Graško predmestje št. 63 (1846).

Literatura: STRADNER 1986, 107–108; KOTER 2001, 158–159.

Inštrumentarij: Graz, Steierisches Volkskundemuseum, klarinet; Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj, flavta, inv. št. GL 76 S.

PÖHM, Michael (*1759†14. 3. 1821)

Izdelovalec lesenih pihal, strugar in godbenik na Ptuj. Ptujski godbeniki so inštrumente kupovali predvsem na Dunaju in v Gradcu, med domačimi mojstri je znan le Michael Pöhm. Njegovi ohranjeni inštrumenti potrjujejo, da je bil dober obrtnik. Rojen je bil na Ptuj in izhaja iz družine strugarjev. Oče Johann Pöhm je dobil meščanske pravice l. 1759, Michael je kot meščan in strugar (»Drexlermeister«) zaprisegel decembra l. 1782, njegov sin Johann pa je postal strgarski mojster l. 1812, vendar ni znano, če je izdeloval tudi glasbila. Michael je bil v času med letoma 1790 in 1793 vojak ptujskega meščanskega lovskega korpusa (»Bürgerliche Jäger Corps«). Kot izdelovalec lesenih pihal (dokazane so oboa in flavte) je bil verjetno član vojaške godbe tega korpusa, ki je na prehodu iz 18. v 19. st. z vojaško parado in »turško muziko« večkrat izkazala čast avstrijskim cesarjem. V mrliški knjigi je med ptujskimi strugarji edini vpisan kot meščan strugar in izdelovalec inštrumentov (»bürgerliche Drexlermeister und Instrumentenmacher«).

Naslov: Ptuj, hišna št. 167 (danes Cankarjeva ulica), 1786–1809.

Literatura: Arhiv cerkve sv. Jurija Ptuj, Mrliška knjiga 1805–1838; ZAP, Fond Okrajno glavarstvo Ptuj (Bezirkshauptmannschaft Pettau) 1788–1870; ZAP, Zemljiška knjiga R-501, h. št. 167; STRADNER 1986, 33; KOTER 2001, 156–158.

Inštrumentarij: Gradec, Štajerski deželni muzej Joanneum (Steiermärkisches Landesmuseum Joanneum), oboa (izgubljena?), inv. št. KGW 1398; Maribor, Pokrajinski muzej Maribor, flavta, inv. št. N. 4065; Milano, Museo degli Strumenti Musicali Milano (inv. št. ni znana).

PRASSKY, Johann (1787† pred 1867)

Orglar in izdelovalec inštrumentov iz Ljubljane. Meščanske pravice je dobil 20. 7. 1787 kot »orodjar in orglar« (»Instrumenten und Orgelbauer«). Po tedanji slovenski terminologiji je beseda »orodjar« pomenila izdelovalca »drugih« inštrumentov. Njegovi izdelki niso znani.

Literatura: ZAL, Imenik meščanov stolnega mesta Ljubljana od leta 1786 do 1899. sign. 767, zap. št. 568; ZAL, Imenik mestjanov deželnega glavarnege mesta ljubljanskega 1786–1867, Laibach 1867, sign. 767, zap. št. 519; KOTER 2001, 101.

QUESIER, Augustin (1830?–1844)

Orglar v Celju. Orglarsko obrt je odkupil od Elizabete Marthal, vdove celjskega orglarja Venceslava Marthala (*pred 1780†1825), l. 1844 je svojo obrt že odjavil. Njegovi izdelki niso znani.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 90.

RAČIČ, Andrej (*1808†1883)

Organist in orglar v Cerkljah na Dolenjskem. Deloval je v domačem okolju. Izučil se je v delavnici Janeza Mandlina (*1818†1891) v Trebnjem na Dolenjskem. Izdelal je orgle za domačo cerkev ter na Studencu, v Zagradu in Vodenicah, ene pa so znane tudi na Hrvaškem (Petrovina, 1858). Njegovi izdelki imajo značilnosti orgel zgodnjega klasicizma.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 130.

RAKTELJ, Dominik (1870–1907)

Orglar v Mariboru, znan tudi kot potujoči orglar. Uvrščen je med mariborske orglarje ob koncu 19. st. V času med letoma 1870 in 1907 je večkrat omenjen kot popravljalec starih orgel, kot izdelovalec novih inštrumentov pa je znan po štirih orglah na Štajerskem (Lembah, 14 registrov; Makole, 12 registrov; Korena pri Mariboru, 1870, 12 registrov; Limbuš, 1886, 14 registrov). Slednje veljajo za njegovo največje delo in imajo v primerjavi s sodobniki, ki so delovali na Štajerskem, nekaj posebnosti, in sicer igralnik pred orgelsko omaro na korni ograji, slepi pozitiv ter radialni pedal.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 158; CG 83 (1990), št. 4–6, 41; št. 7–9, 70.

RIHAR, Anton, Boštjanček (1819–1894)

Izdelovalec violin in godbenih glasbil, samouk. Sin Boštjana Riharja, samouka in izdelovalca različnih inštrumentov iz Polhovega Gradca. Leta 1932 je bila njegova violina razstavljena v ljubljanskem Narodnem domu na razstavi Razvoj glasbe pri Slovencih, ki jo je v okviru Glasbene matice pripravil Josip Mantuani.

Literatura: MANTUANI 1932; KOTER 2001, 143–144.

Inštrumenti: pripisujejo mu violino, ki jo hrani Narodni muzej v Ljubljani, inv. št. 9038.

RIHAR, Boštjan (*1773)

Izdelovalec violin, klavirjev in harmonijev, samouk iz Polhovega Gradca. Deloval na prehodu iz 18. v 19. st.

Literatura: WOODCOCK 1965, 21; JALOVEC 1968, 159; VANNES 1979, 38; MOČNIK 1996, 11–14; KOTER 2001, 143–144.

RIHAR, Gregor (*1796†1863)

Organist, cerkveni skladatelj in vodja stolničnega kora v Ljubljani (od l. 1826). V mladosti je očetu Boštjanu Riharju pomagal v domači delavnici inštrumentov, kjer sta izdelala nekaj godal, klavir in harmonij. Mladi Gregor se je kmalu navdušil tudi za uglaševanje in popravljanje klavirjev, kar je v nuji za preživetje opravljal po ljubljanskih hišah. Z očetom Boštjanom sta skupaj izdelala klavir, ki naj bi ga Gregor uporabljal vse življenje.

Literatura: KOTER 2001, 133.

Časopis: CG LXIII (1940), št. 9–10, 130. Naši zbori 48 (1996), št. 1–2, 11–14.

ROJC, Peter (*1811†1894)

Mizar in orglar samouk iz Tabora na Gorenjskem. Deloval je predvsem na Gorenjskem. Bil je sin mizarja in priučeni orglar, ki se je obrti naučil kot mlad pomagač pri orglarju Janezu Kunatu (*pred 1790† po 1846), ko je ta postavljaval orgle v Rojčevi domači vasi. Rojc je postal samostojen orglar in je izdelal okrog 45 inštrumentov v velikosti od 6 do 20 registrov. Najpomembnejša kolavdatorja orgel na Slovenskem v tistem času Gregor Rihar in Blaž Potočnik sta Rojčevo delo označila kot izdelke z izjemno čisto in svojevrstno intonacijo. Evidentiranih je manjše število orgel (Železniki, 1844 in 1875; Idrija, c. sv. Antona, 1847; Zapoge pri Vodica, 1851; Bled, 1859;

Bohinjska Bela, Leskovica, Sorica, Podbrezje, Tabor, Lesce, Kranj, Dobrova pri Ljubljani), z enim inštrumentom pa je zastopan tudi na avstrijskem Koroškem.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 118, 128, 130, 150, 168.

ROPAS, Ladislav

Izdelovalec klavirjev in trgovec v Celju v drugi polovici 19. st. Delavnico in trgovino je imel l. 1865 na Ljubljanski cesti 16. Tam je delal tudi Martin Ropas. Podjetje je imelo l. 1912 podružnico v Zagrebu (Hrvaška).

Naslov: Celje, Ljubljanska cesta 16 (1865).

Literatura: WITT de 1912, 333, 403; KOTER 2001, 134.

ROPAS, Martin,

Izdelovalec klavirjev in trgovec v Celju. Leta 1865 je delal v delavnici Ladislava Ropasa v Celju, l. 1912 pa je imel trgovino v Zagrebu (Hrvaška).

Naslov: Celje, Ljubljanska cesta 16 (1865); Zagreb, Jurišičeva ulica 24 (1912).

Inštrumenti: v Sloveniji je v zasebni lasti ohranjen klavir.

Literatura: WITT de 1912, 333, 403; KOTER 2001, 134.

RUMPEL (Rumpl), Peter (*1787†1861)

Orglar in izdelovalec klavirjev v Kamniku. Kot orglar je deloval v osrednji Sloveniji, na Hrvaškem in v Avstriji. Sodi med najpomembnejše izdelovalce orgel prve polovice 19. st., ki so delovali na območju današnje Slovenije. Njegov opus, za katerega je značilna klasicistična usmeritev z nekaterimi romantičnimi potezami, obsega več kot 100 orgel. Sodobniki so cenili predvsem solidno izdelavo in dober material njegovih inštrumentov. Nekateri starejši viri poročajo, da se je izučil pri ljubljanskem mojstru Janezu Kunatu (*pred 1790† po 1846), novejše raziskave pa kažejo možnost, da se je šolal ali vsaj izpopolnjeval v kateri od boljših dunajskih delavnic. Takšni možnosti v prid je tudi Rumplov edini znani klavir z značko: »Peter Rumpl / Orgl. u. Instrumentm. / in Wien« (ok. 1820). Kaže, da je Rumpel svoja pomočniška leta preživel na Dunaju, kjer je izdelal tudi klavir, ki po kvaliteti in mehaniki presega povprečne mojstre tistega časa. S tem inštrumentom se je zapisal med redke izdelovalce klavirjev na Slovenskem. Rumpel se je rodil in umrl v Kamniku, kjer je tudi pokopan. V štiridesetih letih delovanja njegove orglarske delavnice je slovel kot odličen orglar, občasno pa je popravljaj tudi klavirje. Znano je, da je delavnico zasnoval po vzoru nekega večjega podjetja. Dobro organizirano delo je teklo izredno hitro, orgelske omare in mehaniko so izdelovali po določenih šablonah, vendar na solidni ravni. Uspehu Rumplove delavnice, ki je bila v svojem okolju skorajda brez konkurence, pripisujejo tudi ugodno lego delavnice, ki je bila v bližini kvalitetnih gozdov. Evidentirane orgle, največ jih je v Ljubljani ter v dekanijah Kranj, Kamnik, Litija, Moravče in Ljubljana z okolico, potrjujejo nekdanji sloves delavnice (Cerklje na Gorenjskem, Spodnji in Zgornji Tuhin, c. sv. Valentina na Limbarski gori, Motnik, Homec, Stranje pri Kamniku, Hotič, Čadež ob Savi, Dole, Češnjica, Ihan, Izlake, Svibno, Šenturška Gora, Šmartno pod Šmarno goro, Ježica, Preska, Prežganje, Dolsko, Nova Oselica, Skaručna, Šinkov Turn, Škofja Loka, Šmarjeta, Zali Log, Dobrnič). Na Hrvaškem so

evidentirane 4 orgle (Zagreb, c. sv. Katarine, 1830, 12 registrov; Moščenice, Istra, 1847, 12 registrov; Grobnik, 1848, Trsat nad Reko, 1850 – danes ne obstojajo več). V Avstriji je l. 1858 izdelal orgle pri Sv. Margareti v okolici Sv. Paula v Labodski dolini (St. Paul im Lavantthal), kar mu je prineslo naročilo za tamkajšnjo samostansko cerkev (1859), ki je bilo njegovo zadnje in največje delo (25 registrov). V Rumplovi delavnici je delalo precej pomočnikov, ki so kasneje postali samostojni orglarji. Med njimi sta bila Janez Mandlin (*1818†1891) in Franc Goršič (*1836†1898). V domači delavnici sta se izučila tudi dva Petrova sinova, August in Johann. Prvi je imel nekaj časa (1868) samostojno orglarsko obrt na Dunaju, Johann pa je bil najprej od l. 1851 do ok. 1858 pomočnik pri uglednem dunajskem mojstru Carlu Hesseju (*1808†1882), kasneje je postal naslednik Carla Friedricha Buckowa (*1801), po krajšem bivanju na Madžarskem pa je imel dve leti na Dunaju samostojno obrt (1870–1872).

Naslov: Kamnik, Šutna (1819?–1861?)

Literatura: EBERSTALLER 1955, 134, 214; ŠABAN 1979, 33, 39; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 106, 110, 112, 130, 182; ŠKULJ 1994, 130, 132; HOPFNER 1999, 411; KOTER 2001, 108–109, 127–129.

Inštrumenti: Grad Tuštanj pri Moravčah, klavir, zasebna last.

RUPNIK, Mihael (1869–1885)

Orglar v Pristavi pri Celju. Deloval je v času med letoma 1869 in 1885. Evidentirane so 3 orgle (Sv. Filip pri Olimju, 8 registrov; Zibika pri Šentjurju pri Celju, 8 registrov; Vuzenica, 13 registrov), l. 1879 pa je povečal orgle na Pesku pri Podčetrtku.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 50, 158.

SALB, Josef (Josip), (*ok. 1788†1857)

Orglar v Mariboru. V 40. in 50. letih 19. st. je bil edini orglar v Mariboru in je nadaljeval tradicijo Josepha Otoniča (*1767†1835), pri katerem se je najverjetneje tudi izučil. Po dispozicijah je bil predstavnik klasicizma. V orglarski obrti se ni posebno izkazal. Najbolj je poznan po popravilih in uglaševanju orgel po Štajerskem. Kot izdelovalec novih inštrumentov je zabeležen le dvakrat (Selnica ob Dravi, 1847; Kog pri Ormožu, 1853). Po njegovi smrti je obrt dedoval sin Joseph (*1828), ki pa se z orglarstvom ni ukvarja in je l. 1859 obrt opustil.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 116; ŠKULJ 1992, 20.

SCHOLZ, Anton (*1756†1802)

Orglar v Celju. Deloval je na Slovenskem in Hrvaškem. Sodi v t. im. celjski krog orglarjev, ki ga je na začetku 18. st. utemeljil Čeh Janez Francišek Janeček (*ok. 1700†ok. 1777). Scholz je ok. l. 1782 prevzel Janečkovno delavnico in nadaljeval tradicijo češkega sloga. Kot izdelovalec orgel (»Orgel Macher«) se je pojavljal med letoma 1782 in 1785, nato pa je dobil meščanske pravice kot orglar (»Bürger und Orgel Macher in Cilli«). V zakonu z Elizabeto je imel dva sinova, ki sta zgodaj umrla in je ostal brez potomcev. Umrl je za tuberkulozo pri šestinštiridesetih letih. Delavnico je prevzel Čeh Venceslav Marthal (*pred 1780† po 1825), ki se je poročil z vdovo Elizabeto. Znanih je okrog 10 orgel Antona Scholza, med katerimi je večina pozitivov (3–7 regi-

strov) v Janečkovem slogu. Nekaj jih je ohranjenih v manjših krajih na Hrvaškem (Dol Pribički, 1782; Poljanica Bistranska, 1784; Gornja Bistra, grad, ok. 1784; Volavje, 1785; Gotalovec, 1787; Novaki, 1794; Nedjelja, 1799). Večje orgle s 14 registri so v frančiškanski cerkvi v Kostanjici (Hrvaška), 1797, na Slovenskem pa so znane le v Hrovači pri Ribnici na Dolenjskem (1782). Z njegovo smrtjo se je v krogu celjskih orglarjev končalo tudi baročno orglarstvo.

Literatura: ŠABAN 1979, 21, 25, 39; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 76, 88; ŠKULJ 1992, 20.

SCHWEIZER, Josip (1808)

Mizar in izdelovalec klavirjev iz Ljubljane. Deloval je v prvi polovici 19. st. Meščanske pravice je dobil 29. 1. 1808 kot mizar. Iz časopisnih oglasov v l. 1852 je znano, da je izdeloval tudi klavirje. Ljubljanski knjigarnar Janez Giontini, ki se je ukvarjal tudi s prodajo inštrumentov, je l. 1852 preko oglasa ponujal Schweizerjev »star«, dobro ohranjen klavir s šestimi oktavami, kakršni so bili značilni za drugo desetletje 19. st.

Literatura: ZAL, Imenik meščanov stolnega mesta Ljubljane od 1786–1899, sign. 767; KOTER 2001, 124.

Časopis: Kmetске in rokodelske novice, 1852, št. 54, Oglasnik št. 27.

STEINHOFFER (Steinhofer), Johann Michael (1723–1729)

Orglar v Ljubljani. Po rodu je bil iz Westfalije. Obrtni davek je plačeval v času med letoma 1723–1729. Pripisujejo mu orgle v cerkvi v Mekinjah pri Kamniku (1720). Leta 1727 je popravljал orgle v ljubljanski stolnici.

Literatura: Publikacije ZAL (1972), zv. 3, 105; ŠKULJ 1992, 21.

STRÖLIN, Johann (1606–1611)

Orglar in izdelovalec drugih inštrumentov v Ljubljani. Bil je komorni strežaj ljubljanskega škofa Tomaža Hrena, ki naj bi mu služil v času med letoma 1606–11. Najverjetneje se je učil pri orglarju Vincenzu Colonne v Benetkah. Leta 1611 je prestavil orgelski rog na stolp na ljubljanski grad, za kar je prejel plačilo, nato je na priporočilo škofa Hrena odšel iz Ljubljane v drugo službo.

Literatura: NAL, Gornji Grad A – f 79, Korespondenca škofa Tomaža Hrena 1597–1629; LAVRIČ 1988, 95, 354 (op. 733); KOTER 2001, 96.

ŠTRUKELJ, Gregor (†1650)

Orglar in organist v Zagrebu (Hrvaška). Po rodu izvira iz slovenske Štajerske. V Zagrebu je omenjen l. 1621 kot popravljalec orgel, sedem let kasneje kot stolni organist in orglar, l. 1647 pa je izdelal orgle s 13 registri za zagrebško katedralo. Okrog l. 1690 je njegov inštrument povečal orglar iz Ljubljane Johann Faller (pred 1650–po 1717).

Literatura: ŠABAN 1979, 15 ; MEDER 1992, 181.

UNGLERTH (Ungelerth, Ungeleerth, Ungelert), Simon (*1778†14. 11. 1854)

Strugar in izdelovalec inštrumentov v Ljubljani. Meščanske pravice je dobil 30. 1.

1801 kot izdelovalec inštrumentov (»Instrumentenmacher«). Uvrščamo ga med najpomembnejše izdelovalce lesenih pihal na Slovenskem. Izdeloval je flavte, klarinete, čakane, basetne rogove in flažolete. Ohranjeni inštrumenti ga povezujejo z izdelki odličnih dunajskih mojstrov njegovega časa. Rojstni kraj ni znan, umrl je l. 1854 v Ljubljani. Leta 1803 se je poročil z Lucijo Schlechter, s katero je imel sina Ferdinanda Johanna (*23. 9. 1811), ki je zgodaj umrl. Simon Unglerth je bil uspešen obrtnik, kar potrjuje lastništvo več hiš v Ljubljani. Na obrtno-industrijski razstavi v Ljubljani je l. 1844 prejel bronasto medaljo.

Naslov: Ljubljana, Kapucinsko predmestje št. 40 in 41 (1830–1854).

Literatura: ZAL, Conscriptions Aufnams Bögen der Kapuziner Vorstadt vom Jahr 1830, Bogen 17, šk. 34; Publikacije ZAL (1977), zv. 4, 78–82, 84; BETZ 1992, 69; KOTER 2001, 131, 150–156.

Inštrumentarij: København, Musikhistorisk Museum og Carl Claudius, čakan, inv. št. MMCCS Cl 427; New York, Metropolitan Museum, The Crosby Brown Collection, basetni rog, inv. št. NY MM, 89.4.2143; Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj, flavta, inv. št. GL 96 S, klarinet, inv. št. GL 18 S, del flažoleta, inv. št. GL 64 S, del flažoleta, inv. št. GL 25 S.

VALENTINČIČ, Anton (1840–1855)

Orglar iz Davče pri Železnikih. Deloval je v času med letoma 1840 in 1855. Orgle je predvsem popravljaj. Znani so le štirje njegovi inštrumenti, in sicer v okolici Kranja (Preddvor, Kalobje, Bukovščica, Lesce), ki so bili za tisti čas že zastareli, izdelani v baročnem slogu.

Literatura: ŠKULJ 1990, 21.

VRABEC, Janko (*1827†1898)

Orglar iz Mokronoga na Dolenjskem. Deloval je v okolici domačega kraja, kjer je imel delavnico. Izdeloval je le manjše orgle (Gabrijele, 1870, Dolenje Kronovo, Drušče), ki kažejo za tisti čas zastarelo klasicistično smer. Izučil se je v delavnici Franca Ksaverja Deva (*1834†1872) v Ljubljani, ki je bil v svojem času napreden in uspešen orglar klasicistične smeri.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 52, 130; ŠKULJ 1994, 133–134.

WALLENSTEINER, Andreas Sebastian (*pred 1680†1709)

Orglar v Ljubljani. Meščanske pravice je dobil l. 1702. Leta 1703 in 1707 je popravljaj orgelski rog na ljubljanskem gradu. V knjigi izdatkov je podpisan kot meščan in orglar (»Bürger und Orgelmacher«). V Ljubljani je živel do l. 1708. Tega leta je podpisal pogodbo za izdelavo orgel z 12 registri za frančiškansko cerkev v Zagrebu. Orgel ni končal, saj je l. 1709 med delom umrl in je pokopan v Zagrebu. Ohranjena dispozicija za omenjene orgle kaže, da bi bil lahko učenec Johanna Fallerja (*pred 1650† po 1717), orglarja iz Ljubljane.

Literatura: ZAL, Knjiga prejemkov in izdatkov 1581–1731, Cod. XIII/120 (1703), fol. 36, Cod. XIII/224 (1707), fol. 39; NAZ, Acta Capit. Ant., fasc. 101/68 in 69; Publikacije ZAL (1972), zv. 2, 105; ŠABAN 1979, 16–18; KOTER 2001, 98–99.

WARBINEK, Rudolf (1894–1932)

Lastnik tovarne in trgovine klavirjev (»Klavier Fabrik und Handlung«) v Ljubljani. Najprej je deloval v Trstu, kjer je l. 1894 skupaj z Giuseppejem Schandlom ustanovil firmo »Germania« (»Pinoforte Gesellschaft / Germania«), ki je bila registrirana pod imenom »J. Schandl & R. Warbinek«. Izdelovali so klavirje, trgovali pa s klavirji in harmoniji (»Klavier-Fabrik, Klavier u.(nd) Harm.(onium) Handlung«). Leta 1895 se je Rudolf Warbinek preselil v Ljubljano in odprl tovarno za izdelovanje klavirjev pod lastnim imenom. P. de Witt je to delavnico označil kot »prvo tovarno klavirjev na Kranjskem« (»Erste Krainische Pianoforte – Fabrik«). Po drugi svetovni vojni je bila Warbinekova tovarna nacionalizirana, stroje in orodje pa so prepeljali v tovarno glasbil v Mengšu, ustanovljeno l. 1946.

Naslov: Trst, Via Felice Venecian 13 (1894); Ljubljana, Hilschergasse 5 (1895–1932?).

Literatura: WITT de 1912, 350; MANTUANI 1932; PUNGARTNIK 1990, 11; KOTER 2001, 124, 133.

WITTENZ (Bitenc), Andreas (Andrej) (*1802†1874?)

Izdelovalec, uglaševalec in trgovec s klavirji v Ljubljani. Za obrtne pravice je zaprosil l. 1835, vendar je občinski odbor, pristojen za dodeljevanje meščanskih obrtnih pravic, presodil, da njegova uveljavitev ljubljanskemu meščanstvu ne bi bila v korist. Izučil se je v neznani delavnici na Dunaju, njegovi izdelki pa kažejo, da je bil dober mojster. Ohranjena sta dva klavirja. Prvega hrani Narodni muzej v Ljubljani (ok. 1835), drugi pa je del zbirke glasbil v Pokrajinskem muzeju Ptuj (1856, op. 54). Leta 1841 je razstavljal na obrtno-industrijski razstavi v Gradcu, l. 1844 pa v Ljubljani, kjer je za svoj izdelek prejel srebrno odličje.

Naslov: Ljubljana, Mesto št. 10 (»Stadt, Haus Nummer 10«), 1830.

Literatura: ZAL, Conscriptions Aüfnahms Bögen von N. 1-100, šk. 29 (1); Publikacije ZAL (1977), zv. 3, 67; MANTUANI 1932; KOTER 2001, 130–132.

Inštrumenti: Ljubljana, Narodni muzej Slovenije, Oddelek za zgodovino in uporabno umetnost, inv. št. 21619; Ptuj, Pokrajinski muzej Ptuj, inv. št. GL 105 S.

ZUPAN, Ignacij st. (*24. 1. 1825†7. 4. 1888)

Orglar v Kropi. Velja za samouka. Deloval je v osrednji Sloveniji. Rodil se je v Kropi, kjer je tudi umrl. Izdeloval je manjše orgle (do 10 registrov) s klasicistično dispozicijo. Prva leta je deloval sam (Javorje, Kropa, Koroška Bela, Ljubljana Rudnik, Šentjošt nad Horjulom, Lipoglav), l. 1880 je s sinovoma Ignacijem ml. (*1853†1915) in Ivanom (*1857†1900) ustanovil družinsko podjetje »Ignacij Zupan in sinovi«, po očetovi smrti pa se je podjetje preimenovalo v podjetje »Bratov Zupan«. Sinova sta po l. 1882 začela izdelovati sodobnejše inštrumente z romantično dispozicijo. Pod imenom »Zupan« je bilo izdelanih 127 orgel, kar je bila do takrat največja proizvodnja orgel na območju nekdanje Slovenije.

Literatura: BIZJAK/ŠKULJ 1985, 154; CG 81 (1988), 67–70.

ZUPAN, Ignacij ml. (*21. 7. 1853†7. 11. 1915)

Orglar v Kropi in Kamni Gorici. Deloval je v Sloveniji in na Hrvaškem. Leta 1880 je kot prvi orglar na Slovenskem uvedel sapnice na stožce, romantično dispozicijo in pnevmatsko trakturo. Rodil se je v Kropi, umrl pa v Kamni Gorici. Oče Ignacij (*1825†1888) je bil orglar samouk. V domači delavnici se je skupaj z bratom Ivanom (*1857†1900) izučil za orglarja. V poznih 70. letih 19. st. se je izpopolnjeval v podjetju Bratov Rieger v Jaegrndorfu v Šleziji (danes Krnov, Češka). Leta 1880 je oče s sinovoma ustanovil podjetje »Ignacij Zupan in sinovi«. Tega leta so Zupani prešli na izdelovanje takrat sodobnih romantičnih orgel po vzoru podjetja Rieger ter tako postali najpomembnejše orglarsko podjetje na Slovenskem. Po očetovi smrti sta brata delavnico preselila v Kamno Gorico in jo preimenovala v »Brata Zupan«, ki se je ohranila tudi po Ivanovi smrti l. 1900. Ivan Zupan (*9. 12. 1857 v Kropi †4. 7. 1900 v Kamni Gorici) je v podjetju vodil dokumentacijo, bil pa je tudi organist in skladatelj cerkvenih skladb. Pod imenom »Zupan« je bilo skupaj izdelanih 127 orgel. Med tistimi v slovenskih cerkvah si sledijo po velikosti: Poljane nad Škofjo Loko, Ig pri Ljubljani, Bovec, Kranj, Bohinjska Bistrica, Maribor, Naklo, Šentilj, Radmirje, Sora, Vinica, Sveta Gora pri Litiji, Gorje, Štorje, Dravograd, Dob in Sostro pri Ljubljani, Ljubljana Šiška. Od celotnega opusa je evidentiranih ok. 65 del, med njimi jih je na širšem območju Hrvaške 15 (Reka, Omišalj, Drniš, Opatija, Čepić, Lovran, Gračišće, Žminj, Dobrinj, Bogovići, Roč, Šibenik, Volosko, Kringa, Lindar). Podjetje »Brata Zupan« je med vsemi slovenskimi orglarji, ki so zastopani na Hrvaškem, izdelalo največje število orgel.

Literatura: ŠABAN 1979, 34, 40; BIZJAK/ŠKULJ 1985, 154; CG 81 (1988), 67–70.

Magistrsko delo * M. A. Work

Alenka Bagarič

Zbirki skladb za lutnjo Giacoma Gorzanisa, posvečeni kranjskemu plemstvu

Magistrsko delo obravnava tiska tabulatur za lutnjo slepega italijanskega skladatelja in tržaškega meščana Giacoma Gorzanisa (ok. 1520–med 1572 in 1578), ki ju je posvetil Hannsu Khislu (Benetke 1561) in Moritzu Dietrichsteinu (Benetke 1563). Namen raziskave je bil glasbeno-primerjalno analizirati tabulturne zapise in opredeliti vsebino obeh zbirk ter na podlagi dobljenih rezultatov sklepati na pomen posvetil in namembnost zapisane glasbe.

Vsebina obeh zbirk so predvsem plesi, ki se kažejo kot posebna zvrst renesančne instrumentalne glasbe. Opredeljeni so bili glede na poimenovanja posameznih stavkov oziroma tipov stavkov, menzure oziroma razmerje notnih vrednosti v tabulturnem zapisu, uporabo ostinatnih vzorcev ali vokalnih predlog kot temelj za oblikovanje, principe druženja stavkov v nize in proporcionalne odnose med stavki. Oblikovno načelo Gorzanisovih plesnih skladb je glasbeni vzorec, osnovni princip njegovega kompozicijskega dela pa je variiranje. Stavki z zaporednimi ponovitvami enodelnega glasbenega vzorca in zaporedja stavkov na istem glasbenem vzorcu, ki je v tem primeru tema za variacije, tvorijo hkrati oblikovni tip variacij v ožjem pomenu besede, v večdelnih glasbenih vzorcih so variirane ponovitve sestavni del vzorcev samih. Gorzanisovi nizi stavkov, ki temeljijo na istem glasbenem vzorcu, so po obliki plesne variacije in sledijo iz potrebe po vsakokratni spremembi ponovitve. Gorzanis je skladal na inštrumentu, zato plesi razkrivajo značilnost inštrumentalnega stavka za lutnjo, v katerem glasbeni obrazci niso zgolj predstavljeni, ampak do potankosti izdelani. Zbirki odlikuje inventivno diminuiranje in okraševanje glasbenih vzorcev ter raznolikost načinov variiranja, izpisano je tudi glasbilu lastno sozvenenje praznih strun in specifično okraševanje, ki je v starejših tabulturnih zapisih zgolj nakazano oziroma zapisano bolj izjemoma, največkrat le ob zaključkih fraz in partov. Obravnavani zbirki z natančno izpisanimi variacijami na v tistem času v zahodnoevropski glasbi pogosto uporabljene ostinatne modele sta edinstvena primera prikaza izvajalske prakse v smislu improvizacije in okraševanja časa. Kot razlaga Gorzanisovega izpisovanja oziroma določanja improviziranih elementov glasbene izvedbe, se kažeta dve možnosti: 1. glasbeni zapis ni več zgolj predloga za živo izvedbo, ampak na glasbenih vzorcih temelječa prepoznavna »avtorska skladba« oziroma umetniški izdelek skladatelja. 2. izpisani improvizacijski momenti so le predlogi oziroma ponujene možne rešitve, zato je izpisano okrasje glasbenih vzorcev neobvezujoče, njegovi zbirki pa bi smeli razumeti kot priročnika za igranje na lutnjo ali učbenika za umetnost okraševanja in variiranja na glasbilu.

Podroben pregled Gorzanisovih uvodnih posvetil in preučitev najnovejših teorij o glasbenem pokroviteljstvu in naročništvu ter študij o organizaciji in pomenu zgodnjega glasbenega tiska in izdajateljstva tujih raziskovalcev je pripeljal do novih pojasnitev odnosa med glasbenikom in njegovimi pokrovitelji. Vzporejanje literarnih besedil in rezultatov primerjalne analize glasbenega gradiva kaže, da ohranjena Gorzanisova glasba ne predstavlja glasbenega repertoarja, ki je bil po tradiciji združen z elitnim razredom in vezan na živo izvedbo za simboliziranje pokroviteljevega družbenega položaja, ampak simbolizira pokroviteljevo lastno umetniško občutljivost in dober okus oziroma njegovo lastno angažiranost v smislu izvajanja in sprejemanja njim posvečene glasbe.

Naloga je razdeljena na tri poglavja z uvodom o virih glasbe za lutnjo iz 16. stoletja. Prvo poglavje je posvečeno kritičnemu pregledu dosedanjih raziskav Gorzanisovega življenja in dela, povzetku njegove znane biografije in pogledu na pomen in funkcijo obeh skladateljevih posvetil. Sledi osrednje poglavje s primerjalno analizo zbirk. V zadnjem poglavju je podan pregled obstoječih možnih načinov transkribiranja skladb zapisanih v lutenjskih tabulaturah in razlaga izbora kriterijev za transkribiranje Gorzanisovih tabulatur v sodobni notni zapis, ki najbolj ustreza sami glasbi. Notni del z izvirniki in transkripcijo je nalogi priložen v obliki delovnega gradiva.

Obranjeno 24. aprila 2003 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Two Collections of Lute Compositions by Giacomo Gorzanis, Dedicated to the Carniolan Nobility

The M.A. work in question deals with two tabulature prints for lute by the blind Italian composer and burgher of Trieste, Giacomo Gorzanis (ca 1520 – between 1572 & 1578), who dedicated them to Hanns Khisl (Venice 1561) and to Moritz Dietrichstein (Venice 1563). The aim of the study was to make a comparative musical analysis of the two tabulature records, to determine the contents of both collections, and, on the basis of thus acquired results, to draw appropriate conclusions regarding the significance of the dedications as well as the target of their performing practice.

The two collections consist mostly of dances that function as a special genre of renaissance instrumental music. They were determined by taking into account the designations of individual movements or rather types of movements, the mensuration or rather the relation between note values in the tabulatures, further, the use of ostinato patterns or vocal models as bases for musical treatment, the principles of combining individual movements into series, and the proportional relations between movements. The formal principle behind Gorzanis's dance compositions is that of a musical model, whereas the basic principle of his compositional technique is variational procedures. Movements with successive repetitions of a one-part musical model as well as

series of movements based on the same musical model, which is in this case the theme for variations constitute a formal type of variations in the narrower sense of the word, whereas in multi-part musical models the varied repetitions are an integral part of the models themselves. Gorzanis's series of movements that rest upon the same musical model are, as regards their form, dance variations, and follow the necessity of changing each repetition. Gorzanis composed by making tactile use of his musical instrument, hence his dances reveal all of its instrumental characteristics, i.e. musical models, as well as variegated ways of variation; sympathetic vibration of open strings is written out in full, as so is also the specific ornamentation which, in older tabulature, appears to be only indicated or, if written down, rather an exception, mostly at the end of periods and lute parts. The collections in question, with precisely written out variations that were based on – in West European music frequently used – ostinato models, represent unique examples of performance practice regarding improvisation and ornamentation in those days. As explanations of Gorzanis's ways of writing out or rather of fixing the improvisational elements of a musical performance, two possibilities come to the fore: firstly, the notated music is not merely a model for live performance but, by being based on musical patterns, a »personally attributable« composition or rather an artistic product of the composer, and secondly, the written out improvisatory moments offer only suggestions or rather possible solutions, so that the elaborated musical patterns remain optional, which would in that case allow us to regard Gorzanis's two collections as manuals for lute playing or rather as textbooks for the art of ornamentation and variation on this instrument.

An exhaustive examination of Gorzanis's introductory dedications and the study of the latest theories of patronage and sponsorship, as well as the consideration of the research done by foreign musicologists in the field of the organisation and importance of musical printing, brought about new explanations of the relations between the musician and his patrons. The comparison of literary texts with the results of comparative analysis of the musical material shows that Gorzanis's music is not representative of the music repertoire traditionally attached to the ruling elite and bound to live performance symbolizing the patron's social status, but reflects the patron's personal artistic sensitivity as well as his good taste, or rather his personal artistic sensitivity as well as his good taste, or rather his personal commitment in performing and accepting music dedicated to him.

The dissertation is divided into three chapters, with an introduction discussing lute music sources from the 16th century. The first chapter is dedicated to a critical survey of the research into Gorzanis's life and work done so far, to a summary of his hitherto known biography, and to the significance and function of both his dedications. This is followed by the central chapter containing a comparative analysis of both collections. The last chapter offers a survey of existing possible ways of transcribing lute compositions represented by tabulatures, and explains the choice of criteria regarding the transcription of Gorzanis's tabulatures into contemporary notation, such that is most adequate to the music itself. The music section – together with the originals and the transcriptions – is appended in the form of material for one's own study.

Defended on April 24, 2003, Faculty of Arts, University of Ljubljana.

Imensko kazalo • Index

Abildgaard, Nicolai Abraham	109
Adamič, Emil	91, 92, 94
Adler, Charles	42
Adler, Guido	7, 8, 26, 28, 71
Adorno, Theodor W.	28, 37, 40, 41, 42
Althusser, Louis	62
Amati, Andrea	133
Andraschke, Peter	34, 40, 41, 46
Aristotel (Aristoteles)	71
Arnič, Blaž	97
Auersperg, Andreas	86
Baacke, Dieter	63
Bach, Johann Sebastian	11, 13, 15, 17, 27, 85
Bajde, Ivan	130
Barbirolli, John	42
Barbo, Marco	83
Barthes, Roland	62
Bartók, Béla	97
Bedina, Katarina	8
Beethoven, Ludwig van	11, 15, 32, 40, 49, 89, 93, 109, 111, 112, 119
Bencz, Giorgio	137
Berg, Alban	93, 118
Bergamo, Marija	54
Berggreen, Andreas Peter	110
Berlioz, Hector	32, 33, 47
Berner, Felix	88
Betz, Mariane	127
Billich, Jernej	130
Billich, Karl	130
Bitenc, Andrejgl. Wittenz, Andreas	
Bizjak, Milko	123, 125, 127
Björk	66
Blaukopf, Kurt	64
Bohlmann, Philip	70
Boštjanček gl. Rihar, Anton	
Botstiber, Hugo	128
Brahms, Johannes	32, 89
Brake, Mike	62

Brandl, Josip	130
Bratuž, Lojze	137
Bravničar, Matija	96, 97
Brendel, Ferdinand	111
Bruck, Jerry	42
Bruckner, Anton	32
Buckow, Karl Friedrich	148
Burmeister, Joachim	17
Caccini, Giulio	87
Cajhen, Martin	124, 126, 131, 135, 136
Carli, Pietro	83
Caruana, Iris	127
Ciglič, Zvonimir	96
Clarke, John	62
Clinkscale Novak, Martha	128
Cohen, Stan	62
Colonne, Vincenzo	149
Cook, Nicholas	52, 70
Cooke, Deryck	42
Couperin, François	11
Dahlhaus, Carl	21, 26
Danto, Arthur C.	74
Debussy, Claude	116
Deleuze, Gilles	63
Del Mar, Norman	35, 36, 42, 45, 46
Dernič, Anton	131
Derrida, Jacques	63
Dev, Franc Ksaver	131, 132, 150
Dev, Janez Damascen	88
Dietrichstein, Moritz	153, 154
D'Indy, Vincent	92
Dobronić, Antun	94
Dogulin, Adriano	128
Dolar, Janez Krstnik	85, 87
Dussik, Josef Benedikt	89
Dvořák, Antonín	32, 76, 90
Eberstaller, Oscar	127
Ebner, Leonhard	132, 136, 139
Echter, Johann (Janez)	132
Egedacher, Johann Christian	132
Eggebrecht, Hans Heinrich	23, 24, 26, 54

Einstein, Alfred	107, 108, 109
Eisl, Joannes Georgiusgl. Eisl,	
Johann Georg Eisl, Johann Georg	132–134, 139
Eisl, Marija Terezija	133, 134
Eisler, Hans	65
Faber, Paulus	133
Fabricius	110
Faller, Joannis (Johann)	133, 140, 149, 150
Flipse, Eduard	42
Floros, Constantin	35
Foerster, Anton	91, 119
Foucault, Michel	63
Frith, Simon	63
Frölich, L.	110
Fuchs, Robert	91
Füssl, Karl Heinz	41
Gabriel, Lukas	133
Gade, Niels Wilhelm	109–111
Gallus, Jacobus	85, 86
Gerbič, Fran	91, 119
Giontini, Janez	149
Glass, Philipp	66
Globokar, Vinko	96, 98
Goethe, Johann Wolfgang von	37
Goršič, Franc	134
Goršič, Martin	134, 138, 142, 148
Gorzanis, Giacomo	153–155
Göbl, Marko (Marc)	133, 134
Göstl, Andrej	134
Grieg, Edvard	107–114
Groys, Boris	70
Grundtvig, Nikolai Frederik Severin	109
Hába, Alois	93
Hailey, Christopher	42, 43
Hall, Neville	58, 60
Hall, Stuart	62
Harrison, Frank Ll.	25, 27, 28
Hartmann, Johan Peter Emil	109, 110, 112
Hauptmann, Moritz	109
Haydn, Joseph	76, 89, 119
Hebdige, Dick	62

Hegel, Georg W. F.	17
Heichele, Johann (Giovanni)	135
Heine, Heinrich	91
Hendrix, Jimmy	66
Hesse, Carl	131, 134, 138, 140, 148
Hindemith, Paul	93
Hjelm, Winther	110
Hopfner, Rudolf	128
Hörbiger, Alois	131, 132, 135, 136, 139, 141, 142
Hörbiger, Bartolomeo	135, 136
Hren, Tomaž	86, 149
Ibsen, Henrik	109
Ipavec, Benjamin	91, 120
Ipavec, Josip	91
Jacobsen, Jens Peter	109
Jalovec, Vinko	128
Janáček, Leoš	120
Janeček, Joannes Franciscusgl. Janeček,	
Janez Frančišek Janeček, Janez	136
Janeček, Janez Frančišek	135, 136, 138, 141, 142, 148, 149
Janeček, Marija	136
Janeček, Martin	136
Jedrlinčič, Alda	127
Jefferson, Tony	62
Jenko, Franc	137, 142
Jensen, Niels Martin	109–111
Ješek	137
Jež, Jakob	97
Jülg, Hans-Peter	35
Kacin, Ivan	137, 142
Kafka, Adalbert	137, 138
Kant, Immanuel	71
Kantušer, Božidar	96
Kennedy, Nigel	66
Kerman, Joseph	25, 27
Kierkegaard, Søren	109
Khisl, Hanns	153, 154
Kneif, Tibor	28
Kogoj, Marij	91–94, 120
Koporc, Leon	115, 118, 121
Koporc, Srečko	115–121

Kos, Božidar	59, 60, 96
Koter, Darja	127
Kramer, Lawrence	28
Kranjc, Michael	138
Krek, Gojmir	91, 97
Krek, Uroš	96
Kreugh (Krek), Thomas (Tomaž)	138
Kretzschmar, Hermann	107, 109, 113
Kriegl, Karol	134, 138, 142
Kristeva, Julia	62
Križman, Frančišek Ksaver	138, 139
Kucler, Albin	137
Kučera, Josip Alojz	139
Kuhn, Thomas	71
Kuhnau, Johann	13
Kunat, Johann Friderik	139, 140
Kunat, Johann (Janez) Gottfried	132, 139, 140, 146, 147
Lagkhner, Daniel	85, 86
La Grange, Henry Louis de	35, 41
Lajovic, Anton	91–94
Lasso, Orlando di	76, 86
Lavrič, Ana	127
Lebič, Lojze	58, 60, 97, 98
Lechner, Valentin	89
Lenarčič, Andrej	142
Lévi-Strauss, Claude	62
Liechtenstein, Ulrich von	84
Ligeti, György	98
Lindtner, Mathias	133, 140
Linhart, Anton Tomaž	88
Lipovšek, Marijan	96, 97
Liszt, Franz	32, 47
Lobe, Johann Christian	119
Luhmann, Niklas	72
Lukežič, Matija	140
Luther, Martin	85
Lutosławski Witold	53
Lytard, Jean-François	63
Machaut, Guillaume de	11
Mae, Vanessa	66
Mahler, Alma	36, 38, 39, 43, 45, 46, 49
Mahler, Gustav	31–49, 90, 91

Maksimilijan I, rimsko-nemški cesar	84
Malahovski, Andrej Ferdinand	139, 140
Mandlin, Janez	140, 141, 145, 148
Mantuani, Josip	123, 125, 128, 133, 140, 146
Marenzio, Luca	120
Marout, A.	141
Marthal, Elizabeta	141, 148
Marthal, Wenzel (Venceslav)l	141, 148
Marx, Adolf Bernhard	119, 120
Marx, Joseph	92
Mašek, Gašpar	89
Mašek, Kamilo	119
Matej iz Celja	85
Matičič, Janez	96
Matthews, David	42, 47
Mauracher, Joseph	131
Mazi, Florjan	141
Mazi, Jakob	141
Mazi, Martin	141
McCartney, Paul	66
McClary, Susan	28, 63
McRobbie, Angela	63
Meder, Jagoda	127
Meidinger	130
Melling, Johann (Janez)	141
Mendelssohn Bartholdy, Felix	110, 112
Mengelberg, Willem	39
Merkù, Pavle	96
Messiaen, Olivier	22, 96
Metastasio, Pietro	88
Mihevc, Marko	98
Mihevec, Jurij	89
Milavec, Ivan	134, 137, 138, 142
Mingotti, Angelo	88
Mingotti, Pietro	88
Mitropoulos, Dmitri	42
Močnik, Janez	127
Mozart, Wolfgang Amadeus	88, 89, 111, 119
Nakić, Peter	138, 139
Naraks, Franc	142, 143
Naraks, Ivan	142, 143
Novak, Janez Krstnik	88

Oehlschläger, Adam Gottlob	109, 110
Omerzu, Anton	143
Oppenheimer, Julius Robert	71
Osterc, Slavko	92, 93, 94
Otonič (Odonitch), Joseph (Josip)	143, 144, 148
Otoničer, Simon	143, 144
Otoničer, Tereza	143
Østerberg, Dag	112, 114
 Palestrina, Giovanni Pierluigi	 86
Pape, Winfried	64
Pauhauss, Jurij Ulrik	144
Penderecki, Krzysztof	53
Petric, Ivo	97
Platon	16
Plavec (Plautzius), Gabrijel	85, 87
Pleško, Janez Krstnik	144
Pöhm, Johann	145
Pöhm, Michael	145
Podlesnik, Lidija	8
Poje, Matias	144
Pollini, Francesco (Franc)	89
Popper, Karl	74
Posch, Isaac	87
Potočnik, Blaž	139, 146
Prassky, Johann	145
Prašnik, Jakob	130
Prenner, Jurij	86
Prevc Megušar, Ana	8
Pringsheim, Klaus	40
Prokofjev, Sergej Sergejevič	96
Puliti, Gabriello	88
Pungartnik, Andreja	127
 Quisier, Augustin	 141, 145
 Račič, Andrej	 141, 145
Raktelj, Dominik	146
Ramovš, Primož	96, 97, 98
Rattle, Simon	42
Ratz, Erwin	32, 34, 35, 39–43, 49
Rauhe, Hermann	63
Raulff, Ulrich	80
Ravnik, Janko	91

Reicha, Antonin	116, 119
Reinecke, Hans-Peter	64, 67
Reiner, Fritz	90
Richter, Ernst Friedrich	119
Ricoeur, Paul	71
Rieger	152
Riesman, David	62
Riethmüller, Albrecht	73
Rihar, Anton	146
Rihar, Boštjan	146
Rihar, Gregor	140, 146
Rijavec, Andrej	8, 26
Rojc, Peter	140, 146
Rojko, Uroš	98
Ropas, Ladislav	147
Ropas, Martin	147
Rorty, Richard	73
Roszak, Theodor	62
Rösing, Helmut	64
Rumpel, August	148
Rumpel, Johann	148
Rumpel (Rumpl), Peter	134, 139, 140, 147, 148
Rupnik, Mihael	148
Salb, Josef (Josip)	148
Salb, Joseph	148
Santonino, Paolo	83
Savin, Risto	91
Schaeffer, Pierre	96
Schandl, Giuseppe	151
Schein, Johann Hermann	13
Schenker, Heinrich	12
Schering, Arnold	17, 25, 27
Schikaneder, Emanuel	88
Schjelderup, Gerhard	107, 113
Schlechter, Lucija	150
Scholz, Anton	136, 141, 148
Scholz, Elizabeta gl. Marthal, Elizabeta	
Schönberg, Arnold	92, 97, 116
Schreker, Franz	91, 92
Schubert, Franz	89, 111
Schumann, Robert	32, 109–112
Schweizer, Josip	149
Schwerdt, Leopold Ferdinand	89

Sekles, Bernhard	94
Shaw, George Bernard	26
Skrjabin, Aleksander	116
Slatkonja, Jurij	84, 86
Sloterdijk, Peter	73
Spitta, Philipp	27
Srebotnjak, Alojz	97, 98
Stefanija, Leon	8, 52
Steinberg, William	42
Steinhoffer, Johann Michael	149
Steska, Viktor	127
Stibilj, Milan	97
Stockhausen, Karlheinz	22, 66
Stradivari, Antonio	130
Stradner, Gerhard	128
Strauss, Richard	91, 98
Stravinski, Igor Fjodorovič	93
Striccius, Wolfgang	85
Strindberg, August	109
Strölin, Johann	
Suppan, Walter	128
Svendsen, Johan	114
Šaban, Ladislav	123, 125, 127
Škerjanc, Lucijan Marija	92, 94
Škulj, Edo	123, 125, 128
Štrukelj, Gregor	149
Štuhec, Igor	97
Šuvaković, Miško	74
Švara, Danilo	94
Tagg, Philip	63, 65
Talich, Václav	90
Tarsia, Antonio	88
Tartini, Giuseppe	88
Terhag, Jürgen	64
Treitler, Leo	25, 28
Trubar, Primož	84–86
Turjaški, Andrej gl. Auersperg, Andreas	
Ukmar, Vilko	97
Unglerth, Simon	149
Unglerth, Ferdinand Johann	150

Valentinčič, Anton	150
Valiček, Josip	137, 142
Vannes, Renne	128
Viadana, Lodovico	87
Vidmar, Josip	96
Vodopivec, Vinko	137
Vrabec, Janko	132, 150
Vrhunc, Larisa	59, 60
Vurnik, Stanko	93, 94
Wagner, Richard	111
Wallensteiner, Andreas Sebastian	144, 150
Warbinek, Rudolf	151
Watterhouse, William	128
Werner, Cyriach	143
Witt, Paul de	128, 129, 151
Wittenz, Andreas	151
Wolf, Hugo	91
Wolkenstein, Oswald von	84
Woodcock, Cyril	129
Wratny, Venceslav	89
Zappa, Frank	66
Zemlinsky, Alexander	91
Zitzman	137
Zois, Žiga	88
Zupan, Ignacij ml.	151, 152
Zupan, Ignacij st.	151, 152
Zupan, Ivan	151, 152
Zupan, Jakob Frančišek	88, 89
Žebre, Demetrij	92