

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXIX

LJUBLJANA 1993

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Odd. za muzikologijo
Filozofska fakulteta
Aškerčeva 2
61101 Ljubljana
Slovenia

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je
omogočilo Ministrstvo
za znanost
in tehnologijo

VSEBINA

CONTENTS

	Dragotin Cvetko 1911 - 1993	
Rudolf Flotzinger	Navadno in umetno večglasje v srednjem veku Ordinary and Artificial Polyphony in the Middle Ages	7
Zoran Krstulović	Kompozicijski stavek v svečanih mašah Leopolda Ferdinanda Schwerdta Compositional Technique in Leopold Ferdinand Schwerdt's Festive Masses	21
Matjaž Barbo	"Slovenski duh" kot poetska kategorija "Slovene Spirit" as a Poetic Category	33
Darja Freljh	Viktor Parma - raziskovalna izhodišča Viktor Parma - Points of Departure for Research	39
Borut Loparnik & Zoran Krstulović	Bibliografija o Mariju Kogoj Bibliography of Marij Kogoj	59
Niall O'Loughlin	Melodic Workings in the Music of Ivo Petrić Melodični postopki v glasbi Iva Petriča	107
Jiří Fukač	Die städtische und ländliche Dimension der Musikkultur Mährens (und zum Teil Österreichisch-Schlesiens) Mestna in deželna razsežnost glasbene kulture Moravske (in deloma avstrijske Šlezije)	121
Nataša Križevcov	Nekateri aspekti topičnih in dinamičnih vrednosti glasbe Some Aspects of Topical and of Dynamic Values in Music	129
	Imensko kazalo Index	135

DRAGOTIN CVETKO
1911-1993

Prišlo je, kar je moralo priti: da moramo pisati v pretekliku, dovršenem in dovršenem; dovršenem zato, ker se je proti koncu letošnjega poletja sklenil, v dovršenem pa zavoljo dovršenosti, zaokroženosti in popolnosti načrtov, ki jih je donedavni nestor slovenske muzikologije sistematično izpeljeval in izpeljal. Organizacijsko: Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, Muzikološki inštitut Slovenske akademije znanosti in umetnosti ali Deseti kongres Mednarodnega muzikološkega društva prav tam. Znanstveno: Od spoštovanja vzbujajoče Zgodovine glasbene umetnosti na Slovenskem v treh knjigah do nešteti monografij, ki jim je v svojem zadnjem poletju v rokopisu pridodal še Spomine... Uredniško: Monumenta artis musicae Sloveniae in - že sredi šestdesetih let - Muzikološki zbornik. Seveda: in še in še in znova. Do konca.

Pričujočo periodično publikacijo je Dragotin Cvetko - kot marsikaj - zasnoval sam. Vodil jo je skozi šestnajst zvezkov do svoje upokojitve, ko se mu je uredništvo oddolžilo z dvojnimi zvezki razprav domačih in tujih muzikologov. Petindvajseti zvezek s pridodano bibliografijo vseh dotlej objavljenih sestavkov so napolnili njegovi nekdanji doktorandi. Ob osemdesetletnici je izšla celotna bibliografija njegovega znanstvenega in publicističnega opusa. To je bilo še predlanskim.

Prvega natisnjenega izvoda mu žal ne moremo več izročiti. Zato in ne samo zato pa ga bomo toliko bolj pogrešali in se ga osebno - do konca - spominjali!

The inevitable came: we now have to write in the preterite, completed and perfect; in the completed sense because towards the end of this summer Prof. D. Cvetko concluded, and in the perfect sense because of the perfection and realizations of visions which for so many fortunate of us the Nestor of Slovene musicology consistently pursued and brought to fruition. Organizational achievements: Department of Musicology at the University of Ljubljana, Musicological Institute at the Slovene Academy of Arts and Sciences, or the Tenth Congress of the International Musicological Society, likewise in Ljubljana. Scholarly pursuits: from the respect-inspiring History of Music in Slovenia in three volumes to numerous monographs to which in his last summer he still added the manuscript of Memoirs... Editorial work: Monumenta artis musicae Sloveniae and - already in the mid-sixties - the Musicological Annual. Of course, and further on and on, and again. Until the end.

The present periodical publication was conceived by Dragotin Cvetko - like many a thing - by himself alone. He led it through sixteen volumes until his retirement, when the editorial board paid tribute to him with a double volume bringing contributions from Slovene and foreign musicologists. The twenty-fifth volume bringing also the bibliography of all articles published by that time was filled with articles by his formal doctoral students. To mark his eightieth year the full bibliography of his scholarly and journalistic opus was issued. And this was only the year before last.

No longer shall we be in a position to hand over to him the first copy. But because of that and not just because of that we shall all the more miss him and personally - until the end - remember.

UDK 784.033

Rudolf Flotzinger
GrazNAVADNO IN UMETNO VEČGLASJE V SREDNJEM
VEKU

Podoba evropske glasbene zgodovine se ponavadi začenja nekako takole: najprej je bil koral (se pravi enoglasno petje krščanske cerkve), nato se mu je pridružilo tako imenovano "zgodnje večglasje" (gotovo ne slučajno nekje ob istem času, iz katerega poznamo prve notne zapise, nevme) in na tej podlagi naj bi se od visokega srednjega veka dalje razvijala glasba, ki jo smatramo za zahodno v ožjem pomenu besede (in le o tej bo v nadaljnjem tekla beseda), to je večglasna umetna glasba. Slednje trditev bi želel še posebej poudariti, tako kot je - po mojem najgloblem prepričanju - vse ostalo danes nujno postaviti dobesedno na glavo. Ker pa v znanosti seveda ne štejejo prepričanja, temveč interpretacije utemeljene na dejstvih, bi želel predočiti svoje razmisleke in argumente, ki so me do njih pripeljali. Poskušal bom ostati čimbolj splošno razumljiv, ne da bi zahajal v posamičnosti.

Celo resni glasbeni zgodovinarji, ki s pravkar omenjeno podobo glasbene zgodovine niso povsem zadovoljni, reagirajo nanjo pravzaprav s trikom: poudarjajo namreč, da bodo pod "zgodnjim večglasjem" umevali le zgodnje umetno večglasje, se pravi, ne ravno zgodnje večglasje, temveč le najzgodnejša pisna dokazila o njem.¹ Vednost o t.i. "zgodnjih oblikah"² se je v zadnjih desetletjih znatno izboljšala.³ Vendar so vprašanja o "predoblikah" in odvisnosti "umetnega" večglasja od "navadnega" bila odrinjena.⁴ Zadaj za tem stoji, naj bo mimogrede omenjeno, tudi znana delitev naše stroke na zgodovinsko in sistematično muzikologijo,⁵ ki jo prepogosto napačno umevamo (in bi jo bilo končno treba preseči z ustreznejšimi definicijami).⁶

Guido Adler je hotel večglasje (po 1880) izpeljati iz heterofonije.⁷ Le-temu nasprotujoči model Rudolfa v. Fickerja, iz leta 1930, izpeljavo, ki povezuje (so)zvenenje in melos,⁸

1 Prim. Rudolf Flotzinger, Was heißt hier frühe Mehrstimmigkeit? v: Poročilo s simpozija *Ethnomusikologie und historische Musikwissenschaft. Gemeinsame Ziele, gleiche Methoden?*, Mainz 1991 (vtisku).

2 Osvobodene rasnih intencij (Marius Schneider, Ist die vokale Mehrstimmigkeit eine Schöpfung der Altrassen?, v: *Acta mus.* 23/1951, 40-50) danes večinoma posplošujemo oblike heterofonih različic, paralelizme, kanone in bordune, in sodimo, da so zadostne za opisovanje zgodnjih oblik večglasja.

3 Prim. Hans-Heinrich Eggebrecht, povzetek Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert, v: *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984, 9-88.

4 Zgodovinarji se deloma razglašajo kot za ta vprašanja nepristojne, in sicer iz strahu pred preinterpretiranjem. Tako npr. Fritz Reckow govori o "Handschinovem zares strastnem iskanju dokazil o poznoantičnem večglasju" (*Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit*, v: *Forum musicologicum* I, Bern 1975, 154).

5 Prim. Guido Adler, Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft, v: *VfMw* 1, 1885, 1-29.

6 In sicer tako, da bi vprašanja metode, ki so bila dolgo časa v ospredju, zanemarili in izpostavili relevantnost časovne osi (vzdolžni, oz. prečni prerez).

7 Guido Adler, Die historischen Grundlagen der christlich-abendländischen Musik bis 1600, v: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15, 1880, št. 44-47; isti, Studie zur Geschichte der Harmonie, v: *Sitzungsber. d. österr. Akademie d. Wiss. phil.-hist. Kl.*, zv. 98, Wien 1881, 781-830; isti, Die Wiederholung und Nachahmung in der Mehrstimmigkeit, v: *VfMw* 2, 1886, 271-346; isti, Über Heterophonie, v: *Jb. d. Musikbibl. Peters* 15, 1908, 17-27.

je poskušal Ewald Jammers (okoli 1960) modificirati in konkretizirati glede na razmerja v zahodni glasbi,⁹ razlagal je organum v *Musica enchiriadis* iz 9. stoletja, ki ga na splošno imamo¹⁰ (notni primer 1) za izhodišče celotnega nadaljnega glasbenega razvoja (t.j. razvoja glasbe kot umetnosti) in ki ga je mogoče konkretno spremljati ter teoretično reflektirati - s povezavo paralelnega organuma (= sozvenenja) z *diaphonia basilica* (= bordunom).¹¹ Še predno zastavimo vprašanje, ali lahko soočanje dveh principov predstavlja dovolj tehno utemeljitev,¹² kaže poudariti globoko razliko med obema. Razlika je vsaj indirektno nakazana že v zgodnjih teoretskih spisih¹³ in živi dalje predvsem v različnih, a medsebojno pogojenih vlogah vertikale in horizontale v zahodni umetni glasbi.¹⁴

Že iz logičnih razlogov, in ne le zato, ker ni možno navesti razlogov in časovne opredelitve za kasnejši razvoj, velja oba principa imeti za enako stara, kot je glasba sama. Vprašamo se lahko le, kdaj in kako sta zmogla biti tako daleč ozaveščena, da ju je bilo poslej možno z določenim ciljem (racionalno)¹⁵ glasbeno uporabljati. Predno načnemo to temo, si oglejmo oba elementa posamično.

1. O načelu sozvenenja

Znanstveniki danes soglašajo, da je bil t.i. paralelni organum iz 9./10. stoletja, sprejemljiva navezna točka zgodnjih glasbenih teoretikov, obenem že produkt abstrahiranja prakse.¹⁶ Vendar pa dojemanje petja, ki poteka v čistih intervalih, kot nekakšno "obarvano enoglasno" petje¹⁷ in zgolj sozvenenje,¹⁸ torej kot enoglasje,¹⁹ ni nikakršno pozno spoznanje, temveč je že zgodaj imelo pomembno vlogo. Bilo je nujen predpogoj za nadaljnji razvoj, s tem ko je z večkratnimi preinterpretirani očitno ponujalo možnost, da ostane primerno in ustrezno zgodnjekrščanski zahtevi: namreč, da naj bi bilo petje v cerkvi *una*

8 Rudolf Fricker, *Primäre Klangformen*, v: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 36, Leipzig 1930, 21-34.

9 Da ta razmerja močno določajo večglasje in kompozicijo, se zdi nedvomno; danes jim uspevamo do določene meje tudi slediti. Prim. Hans Heinrich Eggebrecht, *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München-Zürich 1991.

10 Ernst Ludwig Waeltnr, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts*, tipkopis disertacije, Heidelberg 1955, delna objava v *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte* 13, Tutzing 1975; Christian Kaden, *Musiksoziologie*, Berlin 1984, 354; Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, v: *Geschichte der Musiktheorie* 5, izd. Frieder Zaminer, Darmstadt 1984, 9-87.

11 Ewald Jammers, *Musik in Byzanz, im päpstlichen Rom und in Frankreich. Der Choral als Musik der Textausssprache*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Heidelberg 1962, 183 ff.

12 Prim. Joseph Smits van Waesberghe, *Einleitung zu einer Kausalitätserklärung der Evolution der Kirchenmusik im Mittelalter (von etwa 800 bis 1400)*, v: *AfMw* 26, 1969, 249-275.

13 Npr. tipologija organuma Gvida Aretinskega (ca. 1025).

14 Po simptomatični plati je to vprašanje že pred časom artikularil Wulf Art ("Peripherie" und "Zentrum" in der Geschichte der ein- und mehrstimmigen Musik des 12. und 14. Jahrhunderts. *Einleitung*, v: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Berlin 1974*, izd. Hellmuth Kühn in Peter Nitsche, Kassel etc. 1980, 17).

15 To racionalnost imamo od Maxa Webra naprej za bistven kriterij razlikovanja zahodne glasbe od drugih kultur (Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*, München 1921).

16 Prim. npr. Edith Gerson-Kiwi, *Vocal Folk-Polyphonies of the Western Orient in Jewish Tradition*, v: *Yuval* 1, Jerusalem 1968, 179.

17 Prim. Guido di Arezzo, *Micrologus* pogl. V; cit. Arnold Schering, *Über Musikhören und Musikempfinden im Mittelalter*, v: *Jb. Peters* 28, 1921, 50; pravtako Hans Heinrich Eggebrecht, *Die Mehrstimmigkeitslehre von ihren Anfängen bis zum 12. Jahrhundert*, v: *Geschichte der Musiktheorie* 5, Darmstadt 1984, 26.

18 Spretno razlikovanje med "večzvenskostjo" in "večglasjem", ki ga je skoval Paul Marquardt že leta 1936 (*Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter*, disertacija Berlin, Dortmund 1936, 93) je žal ostalo neopaženo.

19 Kar se je, kakor se zdi, dogajalo v srednjem veku v aristotelskem smislu; prim. Charles Burnett, *Sound and its Perception in the Middle Ages*, v: *The second sense. Studies in hearing and musical judgement from antiquity to the seventeenth century*. Warburg Institute Surveys and Texts 22, London 1991, 64.

voce. Vendar to *una voce* niso nikoli razumeli kot *enoglasno* v današnjem pomenu. Domnevno načelno enoglasje t.i. gregorijanskega korala je pravtako le interpretacija (in sicer pozna),²⁰ če ne celo fikcija, ki v tej obliki ne more ostati veljavna²¹ za celotno zgodovino in za vse oblike korala. Zborovsko enoglasje je neizpodbitno nekaj zelo umetnega.

Najvažnejši temelj za to domnevo so že naravne podlage same: V evropskem srednjem veku je bilo nedvomno ne le skupno petje moških in žensk v paralelnih oktavah - tako kot danes - nekaj vsakdanjega, temveč je bilo tudi v cerkvi²² povezovanje moških in deških glasov²³ samoumevno.²⁴ Zelo verjetno so moški²⁵ peli tudi v različnih glasovnih legah (prсни in falzet).²⁶ Ali so med njimi in paralelnim petjem moških in dečkov občutili kakršno bistveno razliko, lahko v najboljšem primeru le domnevamo.²⁷ Akustične danosti govorijo temu kvečjemu v prid: kombinacija moških in deških glasov namreč, zaradi razmerij med zgornjimi toni, krepí predsvem oktave, pri oktaviranju le s prsnimi glasovi in falzeti moških pa močnejše izstopajo tudi kvinte.²⁸ Že zaradi zunanjih okoliščin (zgodnja posvetitev dečkov v samostanih, večletno vadenje korala) se zdi upravičeno domnevati, da so povezavo moških in deških glasov prakticirali že od davnine in skoraj enakovredno.

Na to je moč navezati naslednji premislek: Že na ta način nastaja nekakšen naravni, oktavno-kvintni organum, zaradi visoke stopnje zlivanja²⁹ oktav in kvint pa se zdi petje, tako v oktavah kot tudi v paralelnih kvintah, ne le verjetno (kot pradavni tradicijski nasledek) temveč domnevno tudi prvotno.³⁰ Težko pa je reči, kdaj so taki efekti postali toliko zavestni, da so pripeljali do namenske glasbene uporabe. Neizpodbitno je, da je običaj vedno, pogosto celo izredno dolgo časa, pred poskusom razlage. Tako bi v zvezi z obravnavano povezavo kazalo naprimer opozoriti na prepihovanje nekaterih pihal v prve alikvote (oktavo in kvinto), ali na dejstvo, da je že antična *hydraulis*³¹ poznala ne le posamičnih piščali, temveč tudi vrste piščali,³² ustrezno prvim zgornjim tonom, torej miksture. Odtod se zdi

20 ki bi ga prav tako lahko pripisali večglasju, kot se je obratno le-to nanašalo na enoglasje.

21 Rudolf Flotzinger, *Una voce - Die Ausführung des Chorals und das Problem der frühen Ein- und Mehrstimmigkeit*, v: *Musikkulturgeschichte. Festschrift Constantin Floros zum 60. Geburtstag*, izd. Peter Petersen, Wiesbaden 1990, 439-448.

22 v kateri so - očitno ne le v zlorabljeni interpretaciji 1 Kor. 14, 34: *mulieres in ecclesia taceant*, temveč še daleč v srednji vek in kot vzporednica judovstvu - bile žene potisnjene v ozadje; prim. Irene Heskés, *Miriam's sisters: Jewish women and liturgical music*, v: *Notes* 48, 1992, 1193-1202.

23 Hucbald (c. 840-930), *De harmonica institutione: cum virilis ac puerilis vox pariter sonuerit; Musica enchiridias: si voce virili organizetur simul cum voce puerili, sunt hae duae voces sibi per diapason consonae* (cit. po Fritz Reckow, *Organum-Begriff und frühe Mehrstimmigkeit. Obenem prispevek o pomenu "instrumentalnega" v poznoantični in srednjeveški teoriji glasbe. V: Forum musicologicum I. Basler Studien zur Musikgeschichte 1*, Bern 1975, 113, 133); še Anton F.J. Thibaut (*Über Reinheit der Tonkunst*, Heidelberg 1824, 33) sodi, da je treba omeniti, da je ljudsko petje "praviloma v oktavah".

24 Zavodi, kjer so se dečki učili petja, so izpričani za čas od 5. stoletja dalje; Coelestin Vivell, *Die liturgische und gesangliche Reform des hl. Gregor d. Gr. Festschrift zu dessen dreizehnhundertjährigem Jubiläum*, Seckau 1904, 52 sl.

25 Prim. po eni strani razlikovanje med glasbeniki, ki igrajo na visoke lire, in tistimi, ki igrajo na *kinnorot* (se pravi s spodnjo oktavo) v judovskem hramu, po drugi pa diferencirano uporabo prsnega glasu in falzeta pri jemenitskih Judih; prim. Abraham Zebi Idelsohn, *Gesänge der jemenitischen Juden. Hebräisch-orientalischer Melodienschatz 1*, Leipzig 1914, 17.

26 Zdi se da ima še danes falzet na Orientu večjo vlogo kot pri nas.

27 Eric Werner, *The Sacred Bridge. The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church during the first Millennium*, London - New York 1959, ne vsebuje nikakršnih podatkov o tem, tudi o paralelnem petju ali drugih enostavnih oblikah večglasja ne.

28 Rudolf Flotzinger - Werner Jauk, *Zur gesanglichen Stimmgebung im Mittelalter oder Klangforschung und Mediaevistik*, v: *Festschrift Fördermayr* (v tisku).

29 Le-to danes vidimo predvsem kot psihično kvaliteto in jo povezujemo z zgodnjimi procesi učenja; prim. Ernst Terhardt, *Zur Tonhöhenwahrnehmung von Klängen II. Shema funkcioniranja v: Acustica* 26, 1972, 173-199; isti, *Ein psychoakustisch begründetes Konzept der Musikalischen Konsonanz*, v: *Acustica* 36, 1976/77, 121-137.

30 Konkretno za mediteranski prostor in Bližnji vzhod prim. Hans Hickmann, *Ägypten. Musikgeschichte in Bildern II, 1*, Leipzig 1961, 86.

31 Marianne Bröcker, geslo *Hydraulis*, v: Honegger-Massenkeil, *Das große Lexikon der Musik* 4, 146.

povezava z omejevanjem pojma grškega *organona* (lat. *organum*) z orodja na *glasbilo* in končno na analogno vokalno izvedbo povsem sprejemljiva.³³ Ali bi zato že formulacijo *in organis canere* pri Avguštinu (354-430) smeli spraviti s tem v zvezo, se pravi, jo interpretirati kot paralelno petje, ostaja zaenkrat še odprto.³⁴ V sirijskih cerkvah naprimer danes (ni znano od kdaj) pogosto ne le meniški ali semeniški zbori temveč celotna občestva vadijo recitiranje v paralelnih kvartah ali kvintah.³⁵ V srednjeveški zahodni cerkvi je petje v paralelnih kvintah že v 9. stoletju teoretizirano, na posvetnem področju pa je dokazano in potrjeno od 10. stoletja.³⁶ Tudi zaradi tega lahko domnevamo, da je bilo v praksi mnogo starejše (po drugi strani pa ga v folklori po celi Evropi lahko spremljamo do najnovejšega časa).³⁷

Ker moški prsni ton in falzet stojita v medsebojnem naravnem oktavnem razmerju, je njuno oktaviranje morda bližje kot pa kvintno razmerje, za katerega so višji moški prsni glasovi pravtako uporabni. V tej luči je treba videti ne le sočasno rabo moških in deških prsni glasov za oktaviranje, temveč tudi oktavno razširitev kvintnih organumov navzgor in navzdol,³⁸ ki ga omenjajo zgodnji teoretiki (notni primer 2). Dejstvo, da te okoliščine noben avtor ni izčrpaneje obravnaval, bi znova lahko podprlo domnevo, da je šlo za samoumljivost in za bistveno večjo starost.

V vsakem primeru pa stopimo na zgodovinska tla z znano papeževu *schola cantorum* v Rimu, o kateri je v zvezi z "zgodnjim večglasjem" bil že velikokrat govor. Ustanovljena je bila najpozneje okoli leta 700,³⁹ sestavljali so jo, kot je znano, sedem subdiakonov in določeno število dečkov. Vodja je bil *archicantor*, funkcija, ki bi znala biti identična s *primiceriusom*; le-ta, njegov namestnik, ki so ga imenovali *secunderius*, in *tertius (scholae)* so bili solisti pri mašnem petju.⁴⁰ Morda šele pozneje, v vsakem primeru pa od 8. stoletja dalje, so štiri nadaljnje moške člane *scholae* označevali kot *paraphonistae* (prvega, se pravi četrtega v celotni hierarhiji, kot *archiparaphonista*). Peter Wagner je leta 1927 vzlet te oznake kratkomalo kot napotilo, da gre za večglasje.⁴¹ Temu je ugovarjal Armand Gastoué,⁴² dočim je Carl-Allan Moberg na temelju podatka pri psevdo-Longinusu (1. pol. 1. st.) že leta 1929 sklepal, da bi na čelo latinskega večglasja "poslej morala stopiti parafonija, ne pa organum"⁴³ - kar pa se ni uveljavilo. Do primerljivega izida je leta 1931 prišel tudi Jacques Handschin:⁴⁴ izraz *paraphone Töne* naj bi po njegovem mnenju

32 Pozornost zbuja dejstvo, da je gradnja orgel prav v tem ostala vedno aktualna; pomislimo, recimo na zgodnje traktate *De mensura fistularum* ali na konstruiranje alikvotnih glasov in kombinacijskih piščali.

33 Vrsta te povezave pa je kontroveržno vprašanje; prim. Reckow, *Organum-Begriff*, 34 sl. Dvomljivo je mesto pri Almarju iz Metza (ok. 775 - ok. 850), dvomljivo, ker morda operira z dvema različnima pomenoma besede, čeprav prav tako prevzema Avguštinu (*Enarrationes in ps. 150, 7*, izd. Dekkers-Fraipont: CCL 40, 2195): "*Quibus ideo fortasse addidit organum, non ut singulae [cordae] sonent, sed ut diversitate concordissima consonent, sicut ordinatur in organo*" (cit. po Anders Ekenberg, *Cur cantatur? Die Funktionen des liturgischen Gesanges nach den Autoren der Karolingerzeit*. Bibliotheca theologiae practicae 41, Stockholm 1987, 181).

34 2 Par 7,6; 2 Par 32,12 *levitae scientes organis canere* - pri tem je zanimivo tudi to, da so bili za to pristojni leviti (že v hramu so bili to pevci).

35 Heinrich Husmann, *Die ostkirchlichen Liturgien und ihre Kultmusik*, v: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* I, izd. Karl Gustav Fellerer, Kassel etc. 1972, 60.

36 Prim. *Simplex chorda sit extensa voce quindenaria*, v eni od pesmi iz Cambridgea (cit. po Friedrich Ludwig, v: Guido Adler, *Handbuch der Musikgeschichte* I, Berlin 1930, 162).

37 Werner Bachmann, *Die Verbreitung des Quintierens im europäischen Volkslied des späten Mittelalters*, v: *Festschrift Max Schneider*, Leipzig 1955, 25-29.

38 Znan literarni dokaz je npr. štiriglasno petje v satiri *Ysengrimus* [1148] iz visokega srednjega veka, prim. izd. Ernsta Voigta, Halle 1884, 372.

39 Josef Smits van Waesberghe, *Neues über die Schola Cantorum zu Rom*, v: *Bericht [über den] Zweiten internationalen Kongreß für katholische Kirchenmusik [in] Wien 1954*, Wien 1955, 114.

40 Altman Kellner, *Musikpflege im mittelalterlichen Kremsmünster*, v: *ÖMZ* 25, 1970, 148, op. 3.

41 Peter Wagner, *Über die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges*, v: *ZfMw* 9, 1927, 2-7.

42 Armand Gastoué, *Paraphonie et Paraphonistes*, v: *Revue de musicologie* 9, 1928, 61-63.

43 Carl-Allan Moberg, *Eine vergessene Pseudo-Longinus-Stelle über die Musik*, v: *ZfMw* 12, 1929/30, 220-225.

44 Jacques Handschin, *Musikalische Miscellen I*, v: *Philologus* 86 N.F. 40, 1931, 52-59.

pomenil "sočasno ... v konsonančnem razmerju", vendar bi ga "ne kazalo kratkomalo enačiti s 'kvintami in kvartami'".⁴⁵ Iz tega je šele pozneje prišlo do zavrnitve Wagnerjeve hipoteze; leta 1948 je Handschin predložil, da bi parafoniste umevali enostavno kot "zboriste".⁴⁶ Nedvomno ustrežnejše jih je 1904 označil Coelestin Vivell kot "sopevce"; Curt Sachs pa je okoli 1940 omenjeno mesto pri psevdo-Longinusu interpretiral v smislu borduna;⁴⁷ 1955 je poskušal tudi Otto Kinkeldey dokazati, da so parafonisti pevci borduna. V istem smislu jih je razumel 1962 tudi Ewald Jammers,⁴⁸ dočim jih je Curt Sachs ob koncu življenja (1959) brez dodatne publicirane utemeljitve interpretiral kot "pevce kvint".⁴⁹ Zaradi tega je to vprašanje še vedno odprto, celo zagonetno.⁵⁰ Zato ga kaže še enkrat načeti.

Handschinovo zadnje stališče je bilo argumentirano predvsem s tem, da grška⁵¹ beseda *paráphonon* sicer pomeni dobesedno *vzporedni glas*, vendar je bila v poznogrški teoriji v protislovni rabi: Thrasyll (ok 100) in Michael Psellus (11. st.) sta jo rabila za konsonanci kvinto in kvarto, Gaudentius (4. st.) pa za intervala ditonus in tritonus, ki stojita med konsonanco in disonanco. Razen tega nista, čeprav bi to skoraj lahko domnevali, izpričana ne samostalniki *paraphonistes* ne glagol *paraphonízein*. Kar je točno. Glede na omenjeno razhajanje pa je Handschin domneval, da bi *paraphon* pri Thrasyllu (1. st.) ustrezalo oznaki *symphon* pri Gaudentiusu (4. st.). To hipotezo bi želel razširiti v tem smislu, da bi potem (analogno) Thrasyllov izraz *antiphon* ustrezal izrazu *homophon* pri Gaudentiusu in sicer tudi zato, ker Thrasyll sploh nima pred očmi splošne razdelitve intervalov, temveč le primerja "*symphonia kat' antíphon* (konsonantno v smislu antifonije)" in "*katá paráphonon* (konsonantno v smislu parafonije, kvarte in kvinte)".⁵² Takšna primerjava je razumljiva ne toliko iz teoretskih razlogov,⁵³ kolikor iz praktičnih: prav glede na določeno uporabo. Danes je splošno sprejeto, da ima beseda *antiphon* nekaj opraviti z oktavnim razmikom (med moškimi in ženskami oz. deškimi glasovi),⁵⁴ vendar je bil pomen besede s časom tako posplošen (zborovski polovici) kot tudi zožen (antifonija kot zvrst). Enako je treba torej tudi pri izrazu *paraphon* računati z določenimi premiki v pomenu. V besedah samih nikakor ne tiči tudi intervalski pomen. Grška predpona *pará* ne pomeni le *poleg*, temveč tudi *vzdolž; zvenenje vzdolž* pa pomeni prav natanko to, kar razumemo pod paralelizmom (v njem tiči isto pará). Thrasylova primerjava se zdi torej sprejemljiva: kljub določenim ujemanjem se in sovpadajočim značilnostim (danes bi rekli stopnji prežemanja in stapljanja), kaže različovati oktave in kvinte. Oktava je bila tudi takrat že "mejni primer": po eni strani so jo imeli "za nekaj kar je blizu soglasju, primi", le-ta jo je lahko tudi "zastopala",⁵⁵ oboje pa je lahko pri izmeničnem petju bilo uporabljano tudi kot zvenenje "drugo proti drugem" (grško *antí*). Nasprotno pa sta kvinta in kvarta prav posebej primerni za paralelno petje in iz naravnih ter teoretskih razlogov lahko tvorita izhodišče za paralelno petje;⁵⁶ rabi drugih intervalov so

45 Izgleda, da se je temu stališču pridružil tudi H.H. Eggebrecht, prim. Anonymus, geslo *Paraphonia* (!), v: Honegger-Messenkeil, *Das große Lexikon der Musik* 6, 195.

46 Jacques Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, 129-132.

47 Curt Sachs, *Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*, Berlin 1968, 239; pri tem je pomembno sklicevanje na Plutarha.

48 Ewald Jammers, *Musik im Byzanz, im päpstlichen Rom und im Frankreich*. Abhandlungen der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Kl., Heidelberg 1962, 185.

49 Curt Sachs, *The wellsprings of music*, Den Haag 1962, 178. Pravtam citirano Kinkeldejevo predavanje pa očitno ni bilo natisnjeno.

50 Prim. npr. Heinrich Husmann, geslo *Organum*, v: *MGG* 10, Kassel etc. 1962, 225, ali geslo *Paraphonia*, v: *Das große Lexikon der Musik* 6, 195.

51 Grške in latinske črke so transkribirane.

52 Oba citata po Handschin, *Musikalische Miszellen*, 54.

53 Glede na njihovo stopnjo zlivanja namreč; prim. Lukas Richter, "Des Psellus vollständiger kurzer Inbegriff der Musik" v Mizlerjevi "Bibliothek", v: *BzMw* 9, 1967, 49.

54 Werner, *The Sacred Bridge*, 175.

55 Handschin, *Musikalische Miszellen*, 54; isti, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, 208.

56 To je bila morda tudi utemeljitev Curta Sachsa (prim. op. 33).

pripisovali še bolj artificalni značaj.⁵⁷ (Tako tedaj ne obstaja več niti protislovje glede na Gaudentiusa.) Se pravi, glede na izhodišče našega premisleka, da oktaviranje niso že v prvem tisočletju umevali na isti način, kot kvintiranje, kot sozvenenje (razen tega se kvintiranje lahko še enkrat ojača z oktaviranjem). Glede na neposredno vprašanje pa pomeni, da so izvajalce te umetnosti⁵⁸ prav zato označevali z latinsko sposojenko⁵⁹ *paraphonistae*: njihovo petje je bilo umetno okraševanje,⁶⁰ čeprav se je od enoglasnega zborovskega petja razlikovalo le stopenjsko;⁶¹ njihova dejavnost pa ni bila nikakor podrejena (Handschini "zboristi"), temveč je nasprotno veljala za specializirano.

Zvočna primerjava je bila razen tega tudi v *Ordo Romanus* 9. stoletja vsaj enkrat⁶² jasno izpeljana: ob Veliki noči niso preprosto razlikovali moške in dečke (ter njihove glasovne lege); tudi dečki *paraphonirajo* (karkoli že naj bi to pomenilo), in sicer skupaj s solisti.

Na ta način bi se dalo, v vsakem primeru bolje kot je to zmožel Jammers, argumentirati v tem smislu, da je papeška *schola cantorum* poznala "pedsrednjeveški organum";⁶³ vendar pa bi ga želel videti vsaj tudi (če ne celo prej) kot paralelni organum, v vsakem primeru pa ne tako enoznačno, kot da je to ison/bordun/*diaphonia basilica*.⁶⁴ Umevanju *paraphonistov*, kot "zboristov" v Handschinovem smislu, tako dolgo ne stoji nič napoti, dokler je očitna zborovska izvedba⁶⁵ (kakor se zdi v primeru paralelnega petja in pétega borduna). Odločitev med obema možnostima ne le da je komaj možna (razen o pomenu besede *paraphonista* kot "vzporedni pevec", kar bi se približalo blodnem kolobarju), temveč se ne zdi nujna, ker je danes nesporno, da obe skupaj predstavljata izhodiščni sestavini za poznejši organum. Mislim, da gre za dve samoumevni možnosti, enako (ali celo v določeni povezavi) kot znano razlikovanje med antifonalno in responzorialno izvedbo.

Držalo pa naj bi vsaj to, da so bili paraphonisti pevski specialisti in da so se ustreznih glasovno tehničnih veščin zmogli naučiti ne le moški, temveč tudi dečki. Te pa so naravnost nujne, če ne izhajamo - kar je pri papeški kapeli posebej razumljivo in to omenjajo tudi poznejši teoretiki - iz enostavnih paralelnih kvint, temveč iz različnih oktavnih razširitev: s spodnjim oktaviranjem paralelnih kvint nastajajo tudi paralelne kvarte (t.i. kvartni organum je naslednji razvojni korak), za zgornje oktaviranje pa potrebujejo mnogi moški - za dvojno oktaviranje pa tudi dečki - falzet.⁶⁶ Prav v to smer se premešča tudi pomen besede *paraphonista*: gre torej za nekoga, ki je glasovno specialno izobražen. Tako je nato tudi ostalo: celotnega nadaljnega razvoja, vsaj od tripla in quadrupla Perotina (ok. 1200) se ne bi dalo zamisliti brez poklicnih falzetistov (ki so jih šele v 16. st. delno zamenjali kastrati, in sicer spet v papeški kapeli).

Razen tega, kot je pričakovati, pa zgodnjih dokazil iz besedne skupine "paraphon"⁶⁷ ne najdemo le pri glasbenih teoretikih. Poméni, ki jih zajemajo starofilološka pomožna sredstva, od Platonovega *Timaios*a do Cirila iz Aleksandrije (+444), sicer niso homogeni (samostalnik, skupaj s pripadajočim pridevnikom in glagolom) in imajo sicer vsi nekaj

57 Najmočneje je razhajanje sozvenenja poudarjala sekunda.

58 Pripomnimo: ne vse člane *schola cantorum*.

59 Ustrezna grška beseda ni izpričana; Joseph Furlanetto, *Totius latininitatis Lexicon* IV, Prati 1868, 498.

60 Pri *ornatu* utemeljuje tudi *Musica enchiridias* uporabo večglasja.

61 Mogoče ga je zato interpretirati tudi v smislu *una voce*; Flotzinger, *Una voce*, 446 sl.

62 *Ordo Romanus* XXVII, c. 70; izd. Michel Andrieu, *Les ordines Romani du haut moyen age* III, Louvain 1951, 363.

63 Jammers, *Musik im Byzanz*, 180. Izraz "pedsrednjeveški" prav gotovo ni posrečen.

64 Prim. Jammers, *Musik im Byzanz*, 185.

65 Tu bi torej vsekakor bilo na mestu tudi ustrezno tolmačenje omenjenega Avguštinevega citata.

66 Na možnosti "glasu, ki hoče biti nenaraven" je opozoril tudi Jammers (Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik, v: *AMw* 14/1957, 249). Tudi za to bi bile primerne primerjave predvsem s starimi kulturi kot tudi z etnološkim gradivom (Sachs, *Wellsprings of music*, 83 sl.).

67 Dokazi pri: Henry G. Lidell - Robert Scott, *A Greek-English Lexicon*, Oxford 1843, nova izdaja 1968, 1330.

opraviti z "zvokom", vendar so očitno (in morda le slučajno v teku časa) povezani z različnimi konotacijami. Vendar pa te razlike spet izginejo, če ne mislimo na razmik med toni, ampak na vzporedje (paralelo nekemu izrazu, tonskemu vtisu, petju).⁶⁸ Vsaj v tem smislu zmorejo tudi le-ti podpreti zgoraj nakazano pojasnitev besede.

2. O načelu ležečega tona

Glede na princip sozvenenja kaže princip ležečega tona imeti za sekundarnega (kar ne pomeni nujno tudi: znatno mlajšega), saj ga ne izpeljemo iz naravnih danosti, temveč iz rabe. Pred ležečim bordunskim tonom, od katerega je melodija bolj ali manj neodvisna, je bilo vsekakor ponavljanje enega zvoka (najprej udarci ob telo, nato tolkala,⁶⁹ h katerim sodijo tudi zvonovi).⁷⁰ Nadaljnje stopnje stiliziranja predstavlja preiciziranje na natančno določen ton ali zaporedje tonov in morebitno "harmonsko"⁷¹ sklicevanje na melodiko. Naj omenimo (kakor tudi v Evropi dolgo uporabljane in znane instrumente za izvajanje borduna) predvsem grški *aulos*, nato dude in lajne.⁷² V ljudski glasbi je bordunski princip še danes zelo razprostranjen,⁷³ tudi na vokalnem področju.⁷⁴ Ni pa znano, kdaj je vstopil v petje krščanske cerkve. Verjetno je bil, podobno kot petje v paralelah, že od vsega začetka samoumeven in ga niso razumeli kot prekršek proti *una voce*-zapovedi.⁷⁵ Enako kot pri principu sozvenenja, smo sicer najprej navezani na zelo splošno verjetnost.⁷⁶ V različnih vzhodnih cerkvah je princip borduna še danes edina tehnika, ki v določenem smislu pre-sega enoglasje.⁷⁷ Toda kontinuiteto lahko najprej le domnevamo, ne moremo pa je dokazati. Jasno pričevanje o obstoju najbolj znane oblike, t.i. *isona* v grško-ortodoksni liturgiji, ki ga pojejo na finalisu, imamo "šele iz časa turških osvajalnih pohodov"⁷⁸ (t.j. 1453). Tudi če bi sledili argumentaciji, ki *oligon*-znak starobizantinske notacije (s pomenom prima oz. ponovitev tona) vidi kot predhodnika ali znanilca bordunskega principa,⁷⁹ bi zmogli datirati princip le nekaj stoletij bolj zgodaj. Gledišče, da petje isona v ruski ortodoksni cerkvi sploh ni bilo znano, je bilo sicer nedavno ovrženo, vendar tudi to dokazilo ni zelo staro. Bolj važno bi bilo namreč, če bi grški epsilon ali znak, ki ustreza obrnjeni številki "3" v ruskem

68 Sicer pa opozorimo tudi na primerljivo latinsko paralelo "*concinere*".

69 Kot vsa druga orodja so tudi glasbila umetni "podaljški" človekovega telesa.

70 Erich M. von Hornbostel, Über vergleichende akustische und musikpsychologische Untersuchungen, v: *Zeitschrift für angewandte Psychologie* 3, Leipzig 1910, 484.

71 Beseda vedno označuje posebno vrsto "ujemanja", vendar naj bi je ne posploševali v določenem (glasbeno)teoretičnem smislu. Bordun najpogosteje ustreza razmerju, ki korelira s prvimi zgornjimi toni. O spreminjajočih se bordunskih tonih prim. Curt Sachs, *Die Musik der Alten Welt in Ost und West. Aufstieg und Entwicklung*, Berlin 1968, 239; isti, *The Wellsprings of music*, Berlin 1962, 183.

72 Prim. Martin Vogel, Zum Ursprung der Mehrstimmigkeit, v: *KmJb* 49, 1965, 57-64; Waeltnier (*Organum*) ima stare zahodne orgle prav za bordunski instrument; prim. Reckow, *Organum und frühe Mehrstimmigkeit*, 34.

73 Doris Stockmann (izd.), *Volks- und Populärmusik in Europa*. Neues Handbuch der Musikwissenschaft 12, Laaber 1992.

74 Tako npr. kot "iso" označeni zborovski bordun v Albaniji; prim. Alica Elsčekova, Vergleichende typologische Analysen der vokalen Mehrstimmigkeit in den Karpaten und auf dem Balkan, v: *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Bratislava 1981, 218; Nikolaj Kaufmann, Die Mehrstimmigkeit in der Liedfolklore de Balkanländer, v: *BzMW* 9, 1967, 3-21.

75 Prim. Flotzinger, Die Paraphonista.

76 Sachs, *Die Musik der Alten Welt*, 89; Hans Hickmann, La musique polyphonique dans l'Egypte ancienne, v: isti, *Musicologie pharaonique*. Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 34, Kehl 1956, 97; Jammers, *Musik in Byzanz*, 185 op., 323; Subhi Anwar Rashid, Die Musik der Keilschriftkulturen, v: Albrecht Riethmüller - Frieder Zaminer (izd.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 1, Laaber 1989, 11.

77 Pri tem postaja še posebej očitno, da bi bila nujna (vsekakor internacionalizirajoča) razširitev terminologije (kot ločevanje med "večzvočnim" in "večglasnim").

78 Oliver Strunk, Die Gesänge der byzantinisch-griechischen Liturgie, v: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* I, izd. Karl Gustav Fellerer, London etc. 1972, 129.

79 Peter Wagner, Neumenkunde. *Einführung in die Gregorianischen Melodien* II, ²Leipzig 1912, 12.

rokopisu iz 15. stoletja iz samostana na Atosu, lahko razlagali kot heironomično gesto⁸⁰ in bi le-to celo kazalo povezati s staroegipčanskim znakom - roko za osnovni ton.⁸¹

Naj bo kakorkoli že: zahodnoevropska dokazila za tehniko ležečega tona so starejša⁸² kot vzhodna. Že zaradi tega razširjeno naziranje, da naj bi petje isona bilo "značilno za vzhodne cerkve" - vsaj v tej obliki - ni vzdržno.⁸³ Tudi Jammersova domneva, da je bilo to petje v 7./8. stoletju uvoženo iz Bizanca v Rim, še posebej pa povsem njegova interpretacija tega procesa kot "eminentno političnega",⁸⁴ stojita zaenkrat na majavih nogah. Naša razmišljanja o pojmu parafonije pa (vsaj) tega njegovega nazora ne podpirajo. Nedvomno je princip ležečega tona v organumu *Musica enchiridiadis* že predpostavljen (ponovitve tona *vox organalis* do doseganja kvartnega intervala, glej notna primera 1 in 5), Gvido Aretinski pa navaja (okoli 1025) popoln zgled (glej notni primer 4).⁸⁵ Že samo zaradi tega je treba predpostaviti, da so ta način poznali že preje in ga kaže projicirati v karolinški čas.⁸⁶ Dvomi o tem, ali je nekaj isonu ustreznega bilo znano v rimski cerkvi,⁸⁷ so povsem neutemeljeni. Kot instrumentalni običaj je izpričan z ustreznimi instrumenti, vokalni pa okoli 1200 v Northumerlandu tudi pisno.⁸⁸ Med prve, ki so za ta način uporabljali do danes običajen termin *bordun*, sodita angleški notredamski teoretik Anonymus IV (okoli 1275)⁸⁹ in Hieronymus de Moravia (med 1272/1304). Z oznako *diaphonia basilica* (kot nasprotje *organica*) pa ga navaja šele *Summa musicae*⁹⁰ (in samo ta), ki so jo nekoč pripisovali Johannesu de Murisu (1290-po 1351). Pod nazivom *pumhart* najdemo ta princip nato izpričan pri t.i. menihu iz Salzburga (Mönch von Salzburg) (2. pol. 14. st.)⁹¹ in kot prvtak instrumentalni *bordone* v 14. stoletju v Italiji.⁹² Handschinovega podatka o pétem bordunu iz 15. stoletja⁹³ trenutno ni mogoče verificirati. Ob teh nazivih naj omenimo še analogne srednjeveške *pes*⁹⁴ in zgodnjenovoveški ostinato⁹⁵ *ad modum tubae vel lyrae*.⁹⁶ Razlika med enim edinim bordunskim tonom in večimi sočasnimi ali ponovljenimi je spet le sto-

80 A.W. Konotop, Dude v cerkvi ali skrivnost znaka "3", v: *Rossijskaja muzykal'naja gazeta* 11, 1989, 6, cit. po Eleni Schewtschuk, Überblick über die altrussischen Notationen, v: *Altrussische Musik*, izd. Nina Gerasimowa-Persidskaia. Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten 10, Graz 1993, 66.

81 Gl. Hans Hickmann, Art. Handzeichen I. Altertum und aussereuropäische Musik, v: *MGG* 5, Kassel etc. 1956, 1445.

82 Če bi hoteli misliti na prenos, bi morali predpostaviti - tako glede na zvonove, kar bi bilo popolnoma v nasprotju z dosedanjimi mnenji - obratno smer.

83 Najpoznejše od 12. stoletja v Gruziji (gl. Christian Hanninck, Music of the Georgian rite, v: *The New Grove* 7, London 1980, 241-243), v stari Rusiji pa od 17. stoletja, so bile razvite specifične oblike večglasja (gl. prispevek Galine Poshidajewe, Elene Alexandrowe in Nine Gerasimowe-Persidskaia v: *Altrussische Musik*, GMA 10).

84 Jammers, *Musik im Byzanz*, 196, 185.

85 *Sexta hora sedit* z bordunskim tonom f, cap. 19.

86 Tako meni npr. tudi Thrasymbulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik*, Göttingen-Heidelberg 1954, 16.

87 Arnold Geering, Die frühe kirchliche Mehrstimmigkeit, v: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* I, 361.

88 Giraldu Cambrensis, *Descriptio Cambriae* (1198), nazadnje cit. pri Eggebrechtu, *Musik im Abendland*, 19.

89 Fritz Reckow, *Der Musiktraktat des Anonymus IV*, Edition. Beihefte zum AfMw 4, Wiesbaden 1967, 80, 4; prim. razen tega Dagmar Hoffmann-Axthelm, geslo *Bourdon*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972, st. 1.

90 Izd. Gerbert, *Scriptores* III, 239; Jacques Handschin, Die Rolle der Nationen in der mittelalterlichen Musikgeschichte, v: *Schweiz. Jahrbuch f. Musikwissensch.* 5, Aarau 1931, 19.

91 Franz V. Spechtler - Michael Korth - Johannes Heimrath (izd.), *Der Mönch von Salzburg*, München 1980, 22: *Das taghorn auch gut zu blasen und ist sein pumhart dy erst note und yr under octava slecht hin*.

92 Handschin, Rolle der Nationen, 32 op.

93 Jacques Handschin, Musikalische Miscellen, v: *Philologus* 86, 1930, 56 op.: "Dosljej neznan podatek v nekem rokopisu iz 15. stoletja, ki ga citiram v *Schweiz. Jahrbuch für Musikwiss.* V, posreduje sicer vednost o večglasju pri 'orientales gentes', vendar obenem tudi o prednosti 'occidentales' v tej umetnosti".

94 Npr. v znanem kanonu *Sumer is icumen in* (13. st.).

95 Ostinato maloštevilnih tonov ne bi, po mojem mnenju, kazalo preveč ostro ločevati od borduna (takorekoč ostinata z le enim tonom ali akordom); zato jim tudi ne bi prisojal bistveno različne starosti.

96 Handschin, Die Rolle der Nationen, 40 op.

penjska, ne pa načelna. Vendar bi nas to tukaj pripeljalo predaleč. Zato bi le nakazal, ne pa tudi podrobno spekuliral, ali so tudi druge tehnike petja (npr. grleni glas in contratenor) imele v Evropi določeno vlogo (in predvsem kakšno).

3. Povezava obeh načel

Zdaj bi se lahko vrnili k Jammersovi hipotezi, da je šele združevanje obeh načel (paralelizma in borduna) sprožilo zahodnoevropski organum. (Glej notne primere 1-8.) Poudarimo še enkrat: nobenega od dveh principov ne moremo pripisati samo vzhodu ali zahodu (še manj pa predelom severno oz. južno od Alp ali Sredozemlja [?], kot je to poskušal storiti Jammers); nasprotno, oba sta vsaj "prastara". Tudi v papeški *scholi cantorum* ju ne moremo jasno razdvojiti. Bolj pomembna je vsekakor hipoteza, da je tu prvič v Evropi očitna določena vokalna umetelnost. S tem pa se odpirajo nadaljnja vprašanja: 1) o položaju tega stiliziranega načina petja v Rimu, 2) o njegovem razširjanju odtod, in 3) povezave iz izhodiščno hipotezo o visoki starosti obeh principov. Jammers vidi organum (seveda ob sklicevanju na precej pozne vire iz 12. stoletja)⁹⁷ kot papežev privilegij.⁹⁸ Kot problem se ne kaže toliko vprašanje, kako naj bi bil tak privilegij presežen (gotovo le postopno), temveč gre bolj za poskus razjasnitve pojava kot takšnega, in to stopnjema, predvsem soočeni s situacijo, da naj bi bil Rim po eni strani hotel svoje petje (t.i. gregorianiko)⁹⁹ vsiliti Frankom, po drugi pa naj bi jim kratil vpogled v načine njegovega izvajanja (ki razen tega niso bili nikoli predpisani).¹⁰⁰ Položaja ne kaže argumentirati niti z določenimi vrstami organuma (paralelni ali z držanim tonom), saj zaradi pomanjkanja trdnih opornih točk ne bi prišli dalje od spekulacij. Če se je način izvajanja *scholae cantorum* razlikoval od tistega v drugih velikih cerkvah, bi veljalo predpostaviti, da je ne samo močno fasciniral ostale, temveč da so ga ambiciozni škofi in opati poskušali tudi posnemati. Znano je, da so - ne le v Metz - od 8. stoletja naprej odpirali pevske šole (večinoma so jih tudi poimenovali *schola cantorum*); že iz tega dejstva samega bi lahko sklepali, da so med poklicnimi pevci,¹⁰¹ ki so delovali v teh šolah, vsekakor bili tudi parafonisti.

Dejansko so parafonisti izpričani¹⁰² ne le v Rimu, temveč - to pot s pomočjo priročnikov za latinščino - skozi ves srednji vek:¹⁰³ enega *paraphonista s peniculo* (t.j. dirigentsko palico, se pravi zborovodjo) najdemo na "*grandis basilica*" v Franciji v 9. st.,¹⁰⁴ v St. Alban de Mayence ok. 950,¹⁰⁵ v Poitiersu v letih 959, 967 in 969,¹⁰⁶ v S.-Genou-de-

97 Adhemar de Chabannes (ok. 1000), Ekkehart (po 1220) in Martinus Polonus (13. st.), papež Vitalijan (vladal 657-672) so povezovali koral z organumom.

98 Jammers, *Musik im Byzanz* 180 sl. oz. 183, 189, 196 sl.

99 Vprašanje koralnih inacič, papeških maš itd. lahko tukaj brez pomislekov izvzamemo, vendar bi v tej zvezi znalo biti pomembno (prim. Jammers, *Musik im Byzanz*, 182), da so *archicantores* bili najpogosteje opati benediktinskih samostanov blizu Laterana ali sv. Petra (prim. Vivell, *Die Reform des hl. Gregor*, 54; Kellner, *Musikpflege*, 148).

100 Citirani viri Adhemarja, Ekkeharta in Martinusa (prim. op. 54, 55) temu jasno nasprotujejo.

101 Npr. v Metz, prim. Walter Lipphardt, *Der Karolingische Tonar von Metz*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43, Münster 1965, 2, pri čemer tudi številka osem ne bo slučajna.

102 Izd. Andrieu, *Les ordines Romani* II, 1948, 81 in III, 1951, 363.

103 O tem pričajo naslednji viri (občasno citirane izdaje niso upoštevane): Karl du Fresne Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis* VI-VII, 1883-87, NA Graz 1954, 161; R.E. Latham, *Revised medieval latin word-list*, London 1965, 332; Albert Blaise, *Lexicon Latinitatis Medii Aevi*, Turnholt 1975, 653; J.F. Niermeyer, *Mediae Latinitatis Lexicon Minus*, Leiden 1976, 761; *Novum Glossarium Mediae Latinitatis ab anno DCCC usque ad MCC*, izd. Jacques Monfrin, Hafniae 1987, 294; tudi zadevni snopič *Thesaurus linguae latinae*, ki je že na voljo, ne vsebuje ustreznega gesla.

104 Monachus Sangallensis (= Notker Balbulus), *De Carolo Magno* lib. 1, c. 8; izd. Philipp Jaffé, *Monumenta Carolina*. Bibliotheca rerum Germanicarum IV, Berlin 1867, 638.

105 *Pontificale Romano-Germanicum* [iz St. Albana med 950-64], c. 99, izd. Cyrille Vogel - Reinhard Elze, *Le Pontifical Romano-Germanique du dixième siècle* II. Studi e testi zv. 227, Città del Vaticano 1963, 185.

l'Éstrée ok. 1000,¹⁰⁷ 1027 v St. Jean-d'Angély,¹⁰⁸ 1055 in 1091 v Autunu,¹⁰⁹ v Fara (Sabina/Italija) v 11. st.,¹¹⁰ jasno ga ločijo od *precentorja* kot tudi *succentorja* v Ripollu (Katalonija) ok. 1046/47,¹¹¹ v Montecassinu že daljši čas pred 1115,¹¹² v Ferrari ok. 1190,¹¹³ dvakrat v Cahoru,¹¹⁴ v Nivernaisu;¹¹⁵ na neznanim mestu ca. 1375.¹¹⁶ V repertoarju sekvenc v St. Martialu v Limogesu (10.-12. st.) najdemo besedo *paraphonista* vsaj trikrat.¹¹⁷ Žensko obliko *Paraphonista vel cantrix* oz. *precentrix* najdemo 1188 v Jeruzalemu.¹¹⁸ *Pontificale Romano-Germanicum* (Iz St. Albana med 950 in 964) omenja *infantes paraphonistae*.¹¹⁹ Zbuja pozornost, da razen *Ordo Romanus*, praktično¹²⁰ povsod navajajo le posamezne parafoniste. Razen tega le starejši vir razlikuje *paraphonista* od *cantorja* (Ripoll), poznejši (Ugutio 1190) pa ju celo enači: "*id est cantor, quasi parans et incipiens phonos, id est cantus*".¹²¹ Morda takšna etimologizacija dovoljuje celo sklepanje o poskusu prilagajanja spremenjeni funkciji.¹²² gotovo so si le v izjemnih primerih lahko privoščili več pevcev-specialistov;¹²³ zborovodja¹²⁴ pa je tudi v manjših cerkvah moral imeti posebno izobrazbo. Ta pa je gotovo slej ko prej vključevala tudi vokalno tehniko. To naprimer kaže napotek v Beauvaisu (ok. 1230),¹²⁵ da naj bi vse rezponzorije v psalmih peli *cum falseto*.¹²⁶

Čeprav seznam dokazil za sedaj še ni zelo dolg, pa nas opozarja, da v njem najdemo tako škofijske cerkve, kot tudi samostane;¹²⁷ razen tega nam omogoča sklepanje, da je bilo vsaj v večjih cerkvah vse bolj, če že ne splošno razširjeno navadno večglasje (vsekakor ob artificialnem) vse v 15. stoletje. Dejstvo, da takrat dokazov naenkrat ni več, gotovo ne sovпада slučajno s časom, iz katerega imamo spet večje število zapisov "primitivnih" oblik: to je gotovo povezano tudi z vse večjim razkorakom v odnosu na umetnostni razvoj, ki se je ok. 1200 začel širiti iz Pariza (Perotin) in njegovim postopnim zginevanjem iz cerkevne območja.

Če torej parafonisti niso nikakršni podrejeni zboristi, temveč specialisti, potem tudi paralelni organum gotovo ne more biti iznajdba teoretikov in ga le-ti niso predstavili iz pedagoških razlogov temveč kot navezno točko za svoje v bodočnost zagledane poskuse.

106 *Cartularium S. Hilarii Pictaviensis* p. 32, 17; izd. L. Redet, Documents pour servir à l'histoire de l'église Saint-Hilaire de Poitiers, v: *Mém. Soc. Antiqu. Ouest* 14, 1847.

107 *Vita S. Genulfi*, knj. 2, pog. 23.

108 *Cartularium S. Iohannis Angeriensis*, 308; izd. G. Musset, Le cartulaire de l'abbaye royale de Saint-Jean d'Angély, v: *Arch. hist. Saintonge* 39, 1901 in 33, 1903.

109 *Cartularium S. Symphoriani Augustidunensis* 18, 45; izd. A. Deléage, Recueil des actes du prieuré de Saint-Symphorien d'Autun de 696 à 1300, Autun 1936.

110 Guido Farfensis, *Disciplina* c. 1, 5, 8; izd. Bruno Albers, *Consuetudines monasticae I*, Stuttgart-Wien 1900.

111 *Rotuli Rivipollenses*.

112 *Vetus (!) scheda de confirmatione abbatis Casinensis apud Angelum a Nuce* (letnica 1115 izhaja iz sklicevanja na *Leo Marsicanus, Mon. Casinensis, deinde Cardin. Ostiensis*, ob. 1115).

113 Ugutio Pisanus, episcopus Ferrarensis, *Liber derivationum* (1190).

114 *Tabularium ecclesiae Cadurcensis*.

115 *Tabularium S. Cyrici Niverniensis* št. 71.

116 Latham, *word-list*, 332.

117 Izd. Guido Maria Dreves, *Die Prosen der Abtei St. Martial*. *Analecta hymnica* 7, Leipzig 1889, 98 *Dic paraphonista* (str. 111), 164 *Alme Deus* (str. 181), 173 *Exsultet nunc* (str. 191).

118 *Cartularium hospitis S. Iohannis Hierosolimae*; izd. J. Delaville Le Roulx, *Cartulaire générale de l'ordre des hospitaliers de S. Jean de Jérusalem (1100-1310)*, Paris 1894.

119 Ne slučajno na cvetno nedeljo, prim. *Pueri Hebraeorum*.

120 *Paraphonistarum turba* v St. Martial - Prosa AH 7, 173 je lahko mišljeno tudi metaforično.

121 Cit. po *Novum glossarium* 294. Analogni podatek pri Du Cange, 161, *sub Alibi* naj bi, napačno, pomenilo isto.

122 *(Archi)cantor = primicerius* toda *(archi)paraphonista*.

123 Le v tem primeru so potrebovali tudi *archi-paraphonista*.

124 Prim. tudi: *officium incipient duodecim fratres, quibus annuerit paraphonista (Liber tramitis I 13, 4, 23, 20)*.

125 Wulf Arlt, *Ein Festoffizium des Mittelalters aus Beauvais*, Editionsband, Köln 1970, 7.

126 Beseda *falsetum* je izpričana od 12. st.; Niermeyer, *Lexicon Minus*, 407.

127 Večkrat zastavljano vprašanje o različnem odnosu katedral in nekaterih redov do večglasja torej v tej obliki ni dopustno.

Končno, na značilno dejstvo, da notiranje in večglasje koralne časovno sovpadata, pada s tem posebna luč: *una voce* dokončno ne interpretiramo več kot *enoglasno*, temveč vse bolj kot *uniformno* v celotnem cerkvenem vplivnem območju.

S tem pa smo našli priključek na že splošno znan razvoj večglasja (predvsem od Pariza ok. 1200). Ostane nam le naloga, opozoriti na vrsto točk v tem razvoju, ki se bodo po tem, kar je rečeno, pokazale v drugačni luči in bodo bolj razumljive:

- T.i. simultani tropus ali t.i. dvojezični Kyrie iz 10./11. st. (npr. tekst v paralelnih kvintah nad prvotno koralno inačico) kaže tolmačiti kot derivate čisto zvočne predočbe, torej s principom sozvenenja.

- Znani, nenavadni tonski sistem *Musicae enchiridis* (2. pol. 9. st.), enako kot gvidonski nauk o heksakordih, ali celo določeni vidiki cerkvenih tonalitov in diskusije o uglasitvah in komah v teoretskih traktatih postanejo razumljivejši, če jih umevamo v povezavi s kvintnim organumom (kot paralelni kvartni organum, vsekakor oktaviran); paralelni kvartni organum, ki ne izhaja od tod (namreč iz spodnjega oktaviranja), torej paralelne zgornje kvarte,¹²⁸ bi takoj sprožil težave s tonskim sistemom.

- Kvartni organum *Musicae enchiridis* (notni primer 5) je še dokaz mehanične povezave ležečega glasu in vzporedij; toda tudi še mnogo pozneje so radi tonalne težave skušali premoščati s pomočjo ponovitev tonov.

- Vse večji pomen protipostopa kaže imeti za zavestno nasprotje paralelnemu gibanju.

- Jasno ločevanje postopka nota-proti-noti na eni strani in melizma proti ležečem tonu na drugi v 12. st. bi lahko direktno izpeljali iz obeh navedenih principov.

- Najzgodnejši organumi, ki rabijo različne intervale (7, 8, delno tudi ogrodja poznejših), poznajo, enako kot starejša sozvenenja, le kvinto in kvarto, nato oktavo, primo, vsekakor pa oktaviranja.

- Tudi pri poznejših tehnikah improvizacije, kot sta *sights* in *fauxbourdon*,¹²⁹ imajo ti intervali najbolj pomembno vlogo.

- Po določitvi intervalnih razmerij so bile paralele, zaradi ločevanja glede na običajno sfero, "prepovedane".

- Z vse večjo zapletenostjo pravil¹³⁰ prihaja nujno do prehajanja od improvizacijske igre h kompoziciji.¹³¹

- Prav tako postaja izvedba organumovega glasu nujno solistična.

- Leoninski organum je ekstremni kompozicijski izkoristek bordunskega principa, toda brez "onoga" drugega si ga ne moremo zamisliti: posamični ton cantusa firmusa postane spremenljivi (zborovski) bordun, ta pa ni več osnovni ton (*finalis* ali pa *tuba*)¹³² nanovo oblikovane (solistične) melodije nad njim; ostane pa (spodnji) glavni glas, tako da je prvotna lega glasov spet vzpostavljena.

- Perotinski diskantni stavek na idealen način povezuje oba principa z ritmičnim principom, zato pa tudi kompozicijskotehnično daje podlago za celotni nadaljnji razvoj zahodnoevropske umetne glasbe.¹³³

128 Tudi v tem je utemeljena artifičnost zasnutka *Musicae enchiridis* (prim. Eggebrecht, *Mehrstimmigkeitslehre*, 27).

129 Komaj da je treba poudariti, da je celo ta oznaka razumljiva le glede na pravtako še naprej obstoječi bordun; prim. Dagmar Hoffmann-Axthelm, geslo *Bourdon*, dalje *Faburden*, *Fauxbourdon*, *falso bordone*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Wiesbaden 1972.

130 Prav kmalu pravil ni bilo več mogoče izpolniti v realnem času, temveč je bil potreben daljši čas, tako za odločitev med različnimi možnostmi, kot tudi zavoljo zapisa.

131 Najpozneje od t.i. "Zieltonpraktiken" t.j. prakse ciljnega tona skupine okoli *Ad organum faciendum*, ko tudi ne beremo več izključno "z leve proti desni"; prim. Kaden, *Musiksoziologie* 349 sl. Jasno je, da zapis ne pomeni takoj tudi že skladbe.

132 *Finalis* in *tuba* sta prav tako povezani z bordunom (prim. op. 22), pri čemer pa so seveda spremembe recitativnega tona prinesle s seboj posledice glede na uporabnost zadevnega *modusa*.

- "Igračkanja s stavkom", kot so npr. eksperimenti z zgornjim ležečim tonom,¹³⁴ kažejo, da so se te povezave v zavesti strokovnjakov še dolgo ohranile.

Zato bi bil čas, da bi si jih tudi znanost ponovno spravila v zavest. Najmanj enako pomembno pa je spoznanje, da je razlikovanje med *musica plana* in *mensurabilis* šele sprožilo našo današnjo (neustrezno in nepravilno) polarizacijo med enoglasjem in večglasjem. S samimi definicijami se je ne da preseči. Mislim, da sem v tej smeri nekaj načel, ostaja pa še veliko nadaljnjega dela.


SUMMARY

The usual socio-historical picture proceeds from the assumption that at the beginning there was monophony to which in the 9th century polyphony was added and that this now separates Western artificial music from other cultures. This is backed not just by a developmental trend of thinking that can today no longer be upheld but also by the fact that over a long time the current situation can be traced only according to sources stemming from ecclesiastic environment. Also the statement that the so-called Gregorian chant was invariably and essentially monophonic (in the present-day sense of the word) cannot be borne out. On the contrary this monophony was highly artificial and subsequently idealized. Not only is the joint singing of men and women (or rather, of boys) in fact the singing in parallel octaves but the joint singing in different vocal techniques (like chest voice and falsetto) irrespective of the natural harmonics in itself creates a kind of parallel organum in octaves and fifths. Undoubtedly people were for a long time unaware of this. In principle parallel singing is hence as old as music itself. Similar is the case of bourdon, although this cannot be explained through natural harmonics but merely in terms of use, i.e. of simultaneous singing, jerky bodily movements and playing on the instrument. With the combining of the two principles there obviously begin theoretical explanations of the organum and these can be traced right from the 9th century onwards. Further arguments for the already early "pre-mediaeval organum" can be arrived at through analysis of the concept of "paraphonist", a kind of "parallel singer". These singers, who can be traced in the papal 'schola cantorum' from the 8th century onwards (as well as their technical singing skills) have been, as proved, imitated throughout the Middle Ages all over the area of influence of the Roman Church. Otherwise the popes would have been spreading their kinds of singing without an adequate singing style, which seems in itself highly improbable. On the contrary the monophony-polyphony polarization, which continues to shape contemporary musical thinking, is related to the understanding of the subsequent development of Western music. But if we dissociate ourselves from this, it is possible to present a more adequate account not only of other 'primitive' forms of polyphony (also outside Europe) and their partly independent trends of development but also (through rationalization) of specific Western qualities.

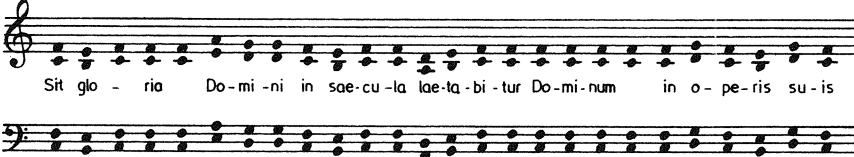
133 Rudolf Flotzinger, *Die Discantussatz im Magnus liber und seiner Nachfolge*. Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 8, Wien-Köln-Graz 1969.

134 Flotzinger, *Discantussatz*, 201.

Musica enchiriadis (2. pol. 9. stol.)

1 
Rex coe - li, do - mi - ne, mo - ris un - di - so - ni
○ = vox principalis, ● = vox organalis

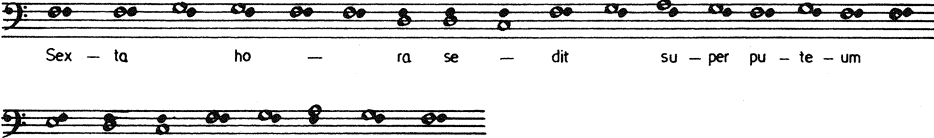
Huchbald (+ 930)

2 
Sit glo - ria Do-mi-ni in sae-cu-la lae-ta-bi-tur Do-mi-num in o-pe-ris su-is

Musica enchiriadis

3 
Tu po - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

Gvido (Micrologus, - 1025)

4 
Sex - ta ho - ra se - dit su - per pu - te - um

Musica enchiriadis

5 
Tu pa - tris sem - pi - ter - nus es fi - li - us

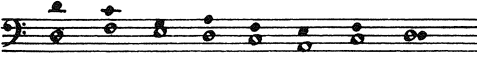
Musica enchiriadis

6 
su - per pu - te - um

Milanski traktat (- 1100)

7 
Hoc sit vo - bis i - ter

Traktat iz Montpelliera (ok. 1100)

8 
A - men

UDK 783.21:781.61 Schwerdt

Zoran Krstulović
LjubljanaKOMPOZICIJSKI STAVEK V SVEČANIH MAŠAH
LEOPOLDA FERDINANDA SCHWERDTA

Naše védenje o življenju in osebnosti skladatelja Leopolda Ferdinanda Schwerdta je fragmentarno, njegov opus v celoti še neraziskan. Manjkajo zlasti podatki o šolanju in času pred prihodom v Ljubljano, do leta 1806. Edino znano delo iz obdobja pred 1806 je namreč *Missa a 4 Vocibus, No. 68.*, najdena v Proštijiški cerkvi na Ptujju,¹ ki morda priča o skladateljevem bivanju na Slovenskem pred prihodom v Ljubljano.² Vendar so redka in nepovezana tudi poznejša pričevanja. Dokaj razvidno je le Schwerdtovo delovanje v ljubljanski cerkvi sv. Jakoba (med 1810-1820), ki ga moremo spremljati skoraj iz leta v leto,³ poznejša kronologija pa je spet nepopolna in se večinoma opira na posredne zapise iz obdobja po avtorjevi smrti leta 1854.⁴ Najbolj izčrpno je vsekakor raziskan čas Schwerdtovega delovanja v stolni cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani.⁵

Doslej znana Schwerdtova dela so, razen dveh,⁶ cerkvena, med njimi pa so najštevilnejše maše. Na koru ljubljanske stolnice je ohranjenih tudi 6 svečanih maš za soliste, zbor in orkester.⁷

1. *Missa St. Floriani in D. / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Oboi / 2 Corni / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympany / Organo et Violone / con / Violonzello. / Corno in Et incarnatus, Violino in / Benedictus, et Viola in Agnus Solo. / dal Leop. Ferd. Schwerdt / opus de Missa No 81 (AM 280, Steska 56).⁸*
2. *Missa in F / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti ad lib. / Organo / et / Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. 83 (AM 281, Steska 9).⁹*
3. *Missa in B / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti / Organo, Violone / et Violonzello / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. / 84 (AM 285, Steska 38).¹⁰*

1 Podatek mi je posredoval Milko Bizjak.

2 Tudi številka skladbe potrjuje, da je nastala pred mašami iz ljubljanskega stolnega arhiva, gl. nadaljevanje.

3 Laibacher Zeitung 1813 (22.10.), 2, [5]; 1813 (5.11.), 6, [8]; 1814 (18.3.), 22, [6]; 1818 (13.2.), 13, 129; 1818 (15.5.), 39, 541; 1818 (22.9.), 76, 1067-1068; 1820 (29.9.), 78, 1109.

4 Keesbacher, F., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach. Laibach 1862, 102; Gerbič, F., Moji prvi glasbeni početki. Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-književna priloga 6, 41-42; Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem. *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7-8, 116.

5 Höfler, J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800-1810. *Muzikološki zbornik* 17/1981, 2, 7-21.

6 *Symphonia Es-dur* (glasovi, NUK,M) ter *Grande Serenade* (fotokopije partiture in glasov, NUK,M, izvornik v Österreichische Nationalbibliothek, Suppl. Mus. 11103).

7 Kor hrani še druge Schwerdtove nabožne skladbe: *Requiem* opus 89, 95, 104, 112 in 113 (AReq. 38-43), *Tantum ergo* (AT.er. 43-45), *gradual* (AGR. 57), dva *ofertorija* (AOf. 79, 81) in *Te Deum laudamus* (ATe 32). Vsa dela so ohranjena v partih.

8 Prva oznaka v oklepaju je signatura korskega arhiva ljubljanske stolnice, druga zaporedna številka v Steskovem popisu glasbenega inventarja stolnega kora, gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem. *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7-8, 113ss.

9 V gotici dodano: Mit Pauken und Trompetten.

4. *Missae Pastorale / a / 4 Vocibus / 2 Violini / 2 Flauti / 2 Clarini, Tympani / Organo et Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. 93* (AM 282, Steska 11).
5. *Missae [pro Resurrectione / D.N.J.C. in Es / op.] 110¹¹* (AM 284, Steska 7).
6. *Missae Solemnis in A. / a / Soprano, Alto, Tenore, Basso. / 2 Violini, / Viola, / 2 Flauti,¹² / 2 Clarinetti, / 2 Corni, / 2 Trombi, Tympany, Violone et Organo. / Composta dal / Leopoldo Ferdinando Schwerdt* (AM 283, Steska 17).¹³

V ljubljanski stolnici je Leopold Ferdinand Schwerdt deloval od junija 1807. leta, sprva kot pevec - basist. Že julija istega leta pa je postal učitelj glasbe in to dolžnost opravljal do francoske okupacije, med katero so glasbeno šolo ukinili,¹⁴ verjetno pa je na koro pri sv. Nikolaju pel tudi v letih 1810 in 1811. Ker je bila instrumentalna zasedba slovesnih maš bržkone prilagojena sestavi stolne kapele, lahko sklepamo, da so našeta dela nastala med 1807-1810.

V kapeli stolne cerkve je proti koncu 18. stoletja sodelovalo pet violinistov (dva za prve violine, tri za druge), violonist oziroma kontrabasist, flavtista (oboista), trobentača (ali hornista) ter štirje ali največ šest pevcev. Včasih je mesto enega izmed violinistov prevzel tudi violončelist, violini sta po potrebi igrala še oboista, eden izmed hornistov pa je razen violine obvladal tudi fagot.¹⁵ Takšna sestava je bila po izboru in številu instrumentov bolj podobna leipziškemu orkestru prve polovice 18. stoletja kakor sodobnim dunajskim ali milanskim ansambлом.¹⁶ Vrhu tega je bila značilnost stolne kapele univerzalnost njenih članov, saj so nekateri igrali po nekaj instrumentov, verjetno pa niso popolnoma obvladali nobenega. Oboje je seveda vplivalo na fakturo skladb, ki so nastale za ansambel škofijske cerkve: notranji glasovi, namenjeni neveščim violinistom, violistom ali trobilcem, so le dopolnjevali harmonijo in bi iz njih težko razbrali skladateljske namene.

Seveda pa so se omejitve kazale še drugače: v Schwerdtovih mašah je zasedba pihal harmonsko nepopolna. Avtor se je večidel omejil na eno samo pihalo, običajno na klarinet,¹⁷ le redko je uporabil dve: flavto in klarinet v *Slovesni maši*, oboe in fagot v *Maši sv. Florijana*.¹⁸ Razen tega flavte, oboe in klarineta vedno le podvajajo osnovno melodično gibanje violin, vloga fagotov pa je praviloma podrejena generalnemu basu, kakor je terjalo v tedanji cerkveni glasbi še vedno živo baročno načelo - "fagotto sempre col basso".¹⁹

Od trobil sta v mašah vedno uporabljena dva clarina (trobenti), nekajkrat tudi dva rogovja.²⁰ Čeprav manj kot trobenti, sta predvsem instrumenta za poudarke, enako kot v Simfoniji,²¹ vendar njuno tonsko sliko kdaj pa kdaj bogatijo tudi kromatični, neakordični toni, ki

10 Idem.

11 Varianto Missae 110. (AM 284) iz arhiva ljubljanskega stolnega kora hrani arhiv frančiškanskega samostana v Ljubljani z naslovom: *Missae pro Resurrectione / D.N.J.C. in Es / a 3 Voci et Organo / dal / L. F. Schwerdt / op. 110* (brez signature). Instrumentalna zasedba izvirnika: klarineti, rogovi, clarini, timpani, sopran, alt, tenor, bas, mešan zbor, violine 1 in 2, viole, violončeli, kontrabasi, orgle.

12 Part druge flavte je izgubljen.

13 V arhivu ljubljanskega stolnega kora je ohranjena še maša, ki ne sodi med svečane: *Missae Pastorale in D / a / Canto, Tenore, Basso / e / Organo / dal Leop. Ferd. Schwerdt. / No 91* (AM 286, Steska 36). Ohranjeni parti: Soprano, Alto, Infra Alto seu Tenore bastardo, Basso, Organo, Corni in D. Tudi arhiv ljubljanskega frančiškanskega samostana hrani izvod iste maše: *Missae Pastoralis / in D a / Canto, Tenore, Basso / e / Organo / dal / Leop. Ferdinando Schwerdt / No 91. // Pro Coventu Labacensi anno 1833* (brez signature). Parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo.

14 Prenehala je z delom 5. januarja 1810, ko so razpustili orkester. Höfler, J., ib., 15, 19.

15 Ib., 7ss.

16 Prim. Carse, A.: *The history of instrumentation*. New York, Dover 1964, 338.

17 V mašah op. 83, op. 84, op. 110; flavta v maši op. 93.

18 Vendar sestavljata skupino pihal v tem delu dva instrumenta le na videz: fagot igra vseskozi basovski part in torej sodi v skupino, ki izvaja basso continuo. Gl. nadaljevanje.

19 Gl. Becker, ib., 20, 23.

20 *Missae St. Floriani, Missae Solemnis, Missae pro Resurrectione D.N.J.C.*

21 Rijavec, A., *Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta, Muzikološki zbornik 24/1988*, 65.

so jih igrali z dušenjem (instrument je bil v začetku 19. stoletja še naravno uglašen). Solistično vlogo dobi rog le ob besedah "Et incarnatus est" v *Maši sv. Florijana*, ki je oblikovno in glasbeno - vsebinsko težišče dela: v dialogu z altom razkrije svojo zvočnost ter pokaže melodične zmožnosti. - Trobenti, ki ju Schwerdt označuje za clarina,²² imata v primerjavi z rogovoma znatno bolj skromno vlogo: vedno poudarjata le akordične tone glavnih stopenj osnovne tonalitete, melodični ambitus je skromen in ritmično povezan s pavkami. Te se večidel oglašajo na tutti mestih, za nastope solistov pa so nekajkrat značilni njihovi sordinirani (con Thecca) učinki v pianu (PRIMER 1).²³

Med godali glasovi niso diferencirani, čeprav je klasicistično štiriglasni godalni ansambel temelj Schwerdtovega orkestra. Melodično je v ospredju le delež prvih violin. Druge viole bodisi spremljajo prve v oktavah (unisono) ali v tercah (sekstah) bodisi z violami dopolnjujejo harmonijo, nikoli pa ne dobijo samostojne vloge, kakršno ima npr. solistična viola v zadnjem stavku *Maše sv. Florijana* (PRIMER 1). Enako neizpostavljeni so violončeli; praviloma igrajo basso continuo in se le redko izmaknejo oktavnem podvajanju kontrabasov.

Takšna raba instrumentov in orkestracija sta brez dvoma v skladu s priporočili, ki jih je bil Johann Adolf Scheibe objavljala v reviji "Critischer musicus", čeprav ne vemo, ali je Schwerdt publikacijo poznal.²⁴ Njegove maše odsevajo Scheibejeve ideje v številčnem razmerju med obveznimi trobili (trobentami, rogovi) in godali, v enakem glasbenem gradivu pihal in violin ter v uporabi fagota. Nemški teoretik je npr. za orkester s trobili priporočal najmanj 4-5 prvih oziroma drugih violin, dve violi, tri do štiri kontrabase ter par fagotov²⁵ - število prepisanih instrumentalnih glasov²⁶ in poročilo o stanju ljubljanske stolne kapele na začetku 19. stoletja²⁷ pa govorijo o podobnem številu izvajalcev Schwerdtovih maš. Vsaj pri izvedbi *Missae St. Floriani* je verjetno sodelovalo 15-20 instrumentalistov: 4-8 violinistov, 1-2 violista, 2 violončelista, 2 kontrabasista ter organist, 2 oboista, 2 hornista, 2 trobentača in pavkist. Scheibe je tudi svetoval, naj oboi podvajata parta violin - in v Schwerdtovih mašah ju poleg oboj podvajajo celo ostala uporabljena pihala. Enako se je skladatelj glede fagota ravnal po Scheibejevem načelu, naj okrepi basovo linijo, kadar sta v zasedbi tudi oboi.²⁸ In v skladu s teoretičnimi izhodišči Adolfa Scheibeja je z instrumenti, običajno z godali, podvajal glasove zbora.

Schwerdtove svečane maše so bile namenjene izvajanju med cerkvenim obredom, zato si nekateri stavki sledijo brez premora (npr. *Kyrie*, *Gloria*), drugi (npr. *Credo*) pa so ločeni z daljšimi deli *accentusa* oziroma *concentusa*. Takšna običajna in povsod uveljavljena razporeditev besedila mašnega ordinarija je seveda vplivala na strukturo posameznih stavkov in na makrostrukturo, zaradi nje so maše obsegale tri večje celote: *Kyrie z Gloria*, *Credo* ter *Sanctus, Benedictus* in *Agnus Dei*.²⁹ Vsaka teh celot je bila nato razčlenjena v zapovrstje med seboj neodvisnih struktur ali v cikel stavkov:

22 Tako poimenovanje je zagovarjal ob koncu 18. stoletja Johann Georg Albrechtsberger, sprejela pa ga je večina čeških in avstrijskih skladateljev. Obdržalo se je do približno tridesetih let 19. stoletja. Gl. The new Grove dictionary of musical instruments, 1. London, MacMillan Publishers 1984, 405-406.

23 *Missae St. Floriani*, op. 81: *Gloria - Gratias agimus*, t. 45-103; *Agnus Dei*.

24 Izhajala je 1738. leta kot polmesečnik, po enoletnem premoru kot tedenik (1739-40). Gl. The new Grove dictionary of music and musicians, 16. London, MacMillan Publishers 1980, 599-601; Becker, H., ib., 20.

25 Becker, H., ib., 20.

26 Le v kompletu partov maš *St. Floriani* in *Pro Resurrectione* so prve viole ohranjene v dveh izvodih.

27 Höfler, J., ib., 7ss.

28 Takšno orkestracijo srečamo v dveh delih, v *Maši sv. Florijana* ter v *Gradualu in A/a/5 Voci/2 Violini/1 Viola/2 Oboi/2 Fagotti/2 Clarini/Tympany/Violone e Violoncello/dal/Leop. Ferd. Schwerdt (AGr. 57)*.

29 Gl. Chusid, M., *Some observations on liturgy, text and structure in Haydn's late masses*, v: *Studies in eighteenth-century music, a tribute to Karl Geiringer in his seventieth birthday*. Edited by H.C. Robbins Landon in collaborations with Roger E. Chapman. London, Georg Allen and Unwin Ltd 1970, 126-128.

I. KYRIE
 II. GLORIA
 III. Gratias,
 Qui tollis ali
 Miserere
 IV. Quoniam

I. CREDO
 II. Et incarnatus est
 III. Et resurrexit
 IV. Et vitam venturi

I. SANCTUS
 Pleni sunt coeli
 III. BENEDICTUS
 Hosanna
 III. AGNUS DEI
 IV. Dona nobis pacem

Prva in zadnja teh struktur/stavkov v posameznih celotah sta bili vedno komponirani v isti tonaliteti in hitrem tempu. Začetno strukturo/stavek je lahko uvedel tudi počasen del, vedno pa je imela vsaka celota tudi vsaj eno strukturo/stavek v počasnem tempu in kontrastni, navadno dominantni tonaliteti.

Ta model velja tudi za maše Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Obliko njihovih prvih stavkov določa tridelnost besedila (Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison). *Kyrie* je običajno zmernega tempa in le v *Slavnostni maši in A*, ga pričinja uvod, ki s harmonskim ter tonalnim odnosom med prvim in drugim stavkom periode (A-dur/h-mol) napoveduje hkrati strukturo osnovnega tematskega materiala. Christe je vedno v dominantni tonaliteti, običajno namenjen vokalnim solistom, ki pojejo v paralelnih tercah. Vendar osrednji problem Schwerdtovih Kyrie ni bil organizacija glasbenega gradiva, temveč ideološki poudarki v zasnovi stavka, ki so zaposlovali tudi večino njegovih sodobnikov. Šlo je za dve možni umevanji cerkvene glasbe, za skladateljsko presojo, ali bo muzika zvočno ozadje obreda (ilustracija besedila oziroma funkcije cerkvenega praznika) ali izpoved osebno doživete verske resnice. Schwerdt je obe na videz alternativni smernici postavljajal drugo ob drugo kot ločeni, vendar med seboj odvisni strukturalni enoti tridelnega *Kyrie* in uporabljal naslednji oblikovni vzorec:

A	B	A'
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>
- tutti z obveznimi trobentami in pavkami	- soli: S+A→T+B v paralelnih tercah	- enako kot A
- osnovna tonaliteta	- dominantna tonaliteta	
- praznična zvočnost	- ponižna molitev	

Takšen *Kyrie* je bil pomemben tudi za makrostrukturo maše, ker se je njegova glasba ponovila kot sklepni del zadnjega stavka na besedilo "Dona nobis pacem": prvi stavek je bil hkrati zadnji³⁰ in je glasbeno ter oblikovno zaokrožil ciklus mašnega ordinarija.

Za strukturo Schwerdtovih svečanih maš je bilo enako značilno členjenje dolgih doktrinarnih, za uglasbitev neprimernih besedil *Gloriae* in *Creda*. Skladatelji na začetku 18. stoletja so tekst *Gloriae* največkrat delili na enajst manjših sintaktičnih enot (Gloria - Laudamus - Gratias - Domine Deus - Domine Filii - Qui tollis - Qui sedes - Quoniam - Jesu Christe - Cum sancto Spiritu - Amen), ki so lahko postale samostojne glasbene celote oziroma stavki. To je sicer omogočalo njihovo trdno fakturo, a je tudi močno podaljšalo trajanje maše, ker je bila praksa uveljavila stalno strukturo posameznih stavkov: *Laudamus* je bil npr. oblikovan kot sopranska arija, *Cum sancto Spiritu* na način fuge itn.³¹ Šele razsvetljen-ske zahteve po preprostosti, ki so spremenile tudi glasbeno oblikovanje, so proti koncu 18. stoletja omejile obseg mašnega cikla. Vpliv besedila na glasbeno fakturo se ni več kazal v makrostrukturi, v zapovrstju samostojnih oblikovnih celot - stavkov, temveč le še v mikro-

³⁰ Izjema je *Missa pro Resurrectione*, op. 110.

³¹ Gl. Kantner, L. M., *Traditionen katholischer Kirchenmusik*, v: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. Carl Dahlhaus. Laaber, Laaber-Verlag 1985. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5), 102.

strukturi, v zapovrstju med seboj odvisnih strukturalnih enot znotraj iste celote - ne da bi se bil zato spremenil način členjenja besedila. Schwerdt je npr. enajst sintaktičnih enot *Gloriae* razporejal v jasnen in proporcionalen tridelni stavek, ki je najbolje razviden iz *Maše sv. Florijana*:

A	B	A'
<i>Vivace, tutti</i>	<i>Andante, bas solo</i>	<i>Vivace, tutti</i>
a - Gloria (D-dur, h-mol)	c - Gratias (A-dur)	a - Quoniam/Jesu Christe (D-dur, h-mol)
b - Laudamus (A-dur)	c' - Domine Deus (A-dur)	b' - Cum sancto Spiritu/Amen (D-dur)
	d - Domine Fili (E-dur)	
	c - Qui tollis (A-dur)	
	c'' - Qui tollis/Qui sedes (A-dur)	

Vendar takšna kontrastnost med notranjim in zunanjima deloma v tempu, izvajalskem ansamblu in fakturi ni značilna za vse Schwerdtove svečane maše. Predvsem v krajših opusih, (npr. *Missa in F, op. 83.*), je tridelnost komaj nakazana s spremenjeno tonaliteto (v opusu 83 F-dur - As-dur) ter z melodično nevtralnimi zborovskim recitativom srednjega dela (PRIMER 2).

Credo je zasnovan v skladu z opisanim štiridelnim sinopsisom, drugačen je le v *Maši Pro Resurrectione, op. 110*, kjer je drugi oblikovni člen zasnovan na besedah "Qui propter", "Et incarnatus" in "Et resurrexit" pa sta premaknjena v tretjo, oziroma četrto formalno enoto. Dispozicija tém v prvem, doktrinarnem delu *Creda*, spominja kdaj pa kdaj na sonatni stavek (npr. v mašah *Sv. Florijana* in *Za vstajenje*), tonalni načrt (T-D-T) in menjave vokalno-instrumentalnih skupin (tutti - soli - tutti) pa nakazujejo tridelno obliko A B C brez reprize vendar z zaključno skupino, ki ima funkcijo kode. Tudi v zasnovi druge glasbene - tekstovne celote "Et incarnatus est - Crucifixus" so razvidne stalnice tedanjega načina uglasbitve mašnega ordinarija. Dramatično pripoved iz Nove zaveze o življenju Kristusa na tem svetu, zgoščeno v dva stavka, je Schwerdt vedno zaupal solistu oziroma solistom: v *Maši sv. Florijana* jo je npr. komponiral kot dialog alta in roga, v *Missai Pro Resurrectione* se solisti vključujejo postopoma (T → S+A → A+T+B), kar narekuje trikrat ponovljeno malo periodo. Višek dramatičnosti doseže stavek v vseh mašah z besedami "Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus, et sepultus est", ki imajo glasbeno funkcijo izpeljave; zanjo so skladatelju služile harmonska in tonalna nestabilnost, nepravilne periode ter nizanje tonalno samostojnih elementarnih strukturalnih enot. Tretja sintaktična celota, "Et resurrexit", je glasbeno in strukturalno enaka prvemu, doktrinarnemu delu *Creda*, izjema so le običajne tonalne spremembe, značilne za reprizo. Spremembo tega vzorca kaže repriza *Maše za vstajenje*, ki prinaša tudi glasbeno na novo oblikovane dele. Četrta del *Creda*, "Et vitam venturi", ni vedno samostojna enota, ki bi jo od prejšnjih ločevali tempo, metrum in glasbeno gradivo, vedno pa ima vlogo kode. Svojevrstna zanimivost med primerjanimi partiturami je polifoni "Et vitam venturi" v *Pastoralni maši, op. 93.*, ki je oblikovan v načinu (o-korno izpeljane) dvojne fuge v osnovni tonaliteti. To delo je tudi edina znana Schwerdtova skladba, v kateri je izdatno uporabljena tehnika imitacije, zlasti v stavkih *Credo, Sanctus* in *Benedictus*.

Tonalni odnosi zadnjih treh stavkov so v vseh avtorjevih svečanih mašah enaki:

<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Dona nobis pacem</i>
T	S ali D	istoimenski,...	T
dur	dur	mol	dur

Sanctus, najkrajši stavek je brez izjeme namenjen zboru, ki ga nekajkrat spremlja le godalni orkester. Oblikovan je dvodelno (*Sanctus - Pleni sunt coeli*) in ima značaj uvoda k zadnji večji celoti mašnega cikla. Drugačna je samo *Missa Pastorale, op. 93*, kjer je *Sanctus* na videz sicer dvodelen (*Adagio - Allegro*), toda sestavljen iz treh odstavkov:

<i>Adagio</i> (D-dur)	<i>Allegro</i> (D-dur)	
Sanctus	Pleni sunt coeli	Hosanna
tutti	solī	tutti
uvod - zapovrstje stavkov	a - velika perioda	b - fuga

Benedictus je navadno oblikovan kot arija za solista ali ansambel solistov, med katero so vedno vpleteni instrumentalni koncertantni odlomki: v *Maši sv. Florijana* npr. za solistično violino (uvodna in sklepna perioda), v *Maši Pro Resurrectione* za orgle. V besedilu zadnjega stavka se izmenjujejo "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi" in "miserere nobis" ter sklepna prošnja "dona nobis pacem". Takšni strukturi bi glasbeno ustrezala oblika rondoja, vendar ji je blizu le sklepni stavek *Maše sv. Florijana*, kjer se pravilno izmenjujeta tenorist in solistična viola z varirano dvotaktno motivično enoto (PRIMER 1). V drugih delih je *Agnus Dei* oblikovan kot tonalno nestabilno nizanje period z modulacijami prek molških tonaliteta v dominantno osnovnega tonskega načina, ki pripravi ponovitev glasbenega gradiva iz *Kyrie* na besedilo "dona nobis pacem". Izjema je le *Agnus Dei* v *Maši za vstajenje*, kjer Schwerdt na "dona nobis pacem" ponovi zadnjih petdeset taktov *Creda*.

V dveh mašah je skladatelj poleg ordinarija uglasbil še dele propriuma: *Missa Pastorale, op. 93* vsebuje *Offertorium* ("Parvulus filius"), *Missa pro Resurrectione D.N.J.C., op. 110 Gradual* ("Resurrexi, et adhuc tecum sum") ter ofertorij ("Terra tremuit"). Ofertorij *Maše op. 93* je tridelna arija za bas in orkester, gradual *Maše op. 110* tridelna sopranska arija, faktura ofertorija iz op. 110 kaže zameteke sonatnega stavka, čigar formalna doslednost je v Schwerdtovih mašah izjema.

Dokaj odlomkov v primerjanih delih kaže tudi avtorjevo nagnjenost k tonskemu slikanju, ki je bilo značilno baročni kompozicijski postopek. Ta tradicija je pri določenih delih besedila uporabljala tipizirane glasbene vzorce. Besede "resurrexit", "coelum", "ascendum" ali "altissimus" sta spremljali melodično gibanje navzgor in/ali visoka glasovna lega, besede "descendit", "terra" i "sepultus est" gibanje navzdol in nizka lega melodije. Enako vzorčno oblikovanje kaže tudi dinamika: "mortuorum", "sepultus est" ter "invisibilium" se oglašajo v pianu ali pianissimu, verski zanos besed "gloria", "glorificamus", "conglorificatur" pa so skladatelji poudarjali s krepko zvočnostjo ob izdatni podpori trobent (fanfarni melodično - ritmični obrazci) in tremola na pavkah.

Odlomek tretjega stavka *Creda* ("Et exspecto resurrectionem mortuorum") je najizrazitejši in strukturalno najbolj značilen primer te baročne tehnike v Schwerdtovih delih, in ne po naključju. Moč in mistika besedila sta že od nekdaj mikali cerkvene skladatelje, ker so posamezne besede ter smisel celega odlomka ponujali obilo možnosti za izkazovanje večine tonskega slikanja (in marsikdaj tudi za teatralnost). Odlomek so že od 16. stoletja delili v dve besedno - glasbeni celoti ("et exspecto resurrectionem" in "mortuorum"); - prva je bila dinamična, besedo "resurrectionem" je spremljal melodični vzpon ali intervalni skok navzgor, besedo "exspecto" pa redkejša faktura zbora, ki se je pogosto iztekla v unisono (oktavo). Orkestrska spremljava je vztrajno ponavljala isti melodično - ritmični vzorec, kar je ustvarjalo vtis enoličnega minevanja časa, značilnega za pričakovanje, dodatno napetost skrivnostne biblične prerokbe pa so skladatelji dosegli s fanfarnim motivom trobent in timpanov ter s pavzami. Natanko isti prijemi so služili Schwerdtu, v *Maši sv. Florijana*, tudi s tremolom timpanov (PRIMER 3).

- v nasprotju s prvo je bila druga celota tega odlomka statična: enakomerni glasbeni tok se je ustavil ob besedi "mortuorum", kar je pogosto poudarila še sprememba tempa, in podčrtal končnost smrti. Celota je bila od prejšnje ločena s pavzo, glasovi so s skokom navzdol dosegli nižišče, faktura je postala homofona in tonsko slikanje malone vizualno (daljše notne vrednosti, enakomeren ritem, nizka lega). Tudi Schwerdt ni presegel te tradicije (PRIMER 3), le da jo je včasih uporabil za presenetljive prekinitve običajnega poteka stavkov. V mašah *St. Floriani* in *Pro Resurrectione* je npr. "Et exspecto" vložek sredi reprize in dobi takó vlogo uvoda k zaključku stavka ("Et vitam venturi").

V osnovi klasicistična faktura Schwerdtovih maš sloni na izrazito baročnem umevanju členjenja in glasbenega upodabljanja besedila ter na orkestrski zvočnosti prve polovice 18. stoletja. Ta dela so značilni primeri cerkvene glasbe, ki skuša odražati in sprejeti spremembe 18. stoletja, kakor so jih uveljavile druge glasbene zvrsti. Občasno, zlasti v spremeljavi tipizirana metrično - ritmična sosledja (PRIMER 2), nekoliko bidermajerska melodika in samo kdaj pa kdaj kromatizirana harmonija razkrivajo značilen glasbeni jezik takšne usmeritve. Oblikovanje sledi besedilu (dramatične dele poudarja skladatelj predvsem z dinamičnimi učinki) in okvirna tridelnost stavkov kaže pregledno zasnovano ter strukturalno preprostost. Z drugimi besedami: ustvarjalci maš na prelomu 18. in 19. stoletja so se podrejali uveljavljenim (zastarelim) vzorcem oblikovanja in Schwerdtova dela iz arhiva ljubljanskega stolnega kora niso segla iz tega okvira.

Muziciranje po cerkvah je bilo v malih mestih in obrobni okoljih na začetku 19. stoletja močna in pogosto edina tradicija glasbenega življenja, naj je cerkvena ideologija še tako utesnjevala skladatelje. Schwerdtovo delo v ljubljanski stolnici med leti 1807-1810 gotovo kaže stanje takratne cerkvene glasbe pri nas, smemo pa ga razumeti tudi kot dokaz simultanosti dogajanja v srednji Evropi in na Slovenskem. Vendar so dogodki ubrali svojo pot: ukinitve kapele ni bila samo glasbeno - organizacijska izguba, odprla je tudi vrata preprostemu, za nove, narodnostno obarvane smotre bolj pripravnemu ljudskemu petju, kar je dokazala tudi preprosta faktura Schwerdtovih poznejših maš. Začela se je uveljavljati sprememba, ki glasbi nikakor ni odvzela ideološkega bremena, temveč je podrejanje cerkvenim opravilom samó dopolnila z zahtevami narodnostnega ozaveščanja. Ta kvalitativni premik, čeprav še vedno v okvirih prvenstva kolektivnega nad individualnim, je v tridesetih letih 19. stoletja sprožil prenavo cerkvene glasbe na Slovenskem v slovensko cerkveno glasbo. Generacija muzikov, ki je zrasla iz novih okoliščin, se je Leopolda Ferdinanda Schwerdta še spominjala kot skladatelja in glasbenega učitelja,³² toda že naslednji generaciji je bil komajda bežen mladostni spomin³³ ali oseba iz anekdot³⁴ - in takšen je v zavesti slovenskih glasbenikov tudi ostal.

SUMMARY

Leopold Ferdinand Schwerdt (1770-1854) is today mainly known for his orchestral compositions (Symphony in E flat major, Grande Serenade), although his works found so far, with the exception of those mentioned, are exclusively ecclesiastic. The most numerous among them are Masses. The present text deals with 6 Festive Masses for soloists, chorus and orchestra, written probably during 1807-1810 for chorus of St. Nicholas' Cathedral in Ljubljana, where Schwerdt was active as bass singer and music

32 Prim. Slovenski biografski leksikon, 10. zv. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1967, 255.

33 Gerbič, F., Moji prvi glasbeni početki. Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-knjževna priloga 6, 41-42.

34 J. St., (Aus der Zeit der französischen Occupation). *Laibacher Tagblatt* 5/1872 (27.7.), 170, [4].

teacher. They are preserved in the archives of the cathedral choir. Their classicistic texture indicates a clearly baroque knowledge of the forming and musical rendering of the text and the orchestral sound at the end of the 18th century. The forming follows the text whereas the basically ternary structure of the Masses and of most movements discloses a clear-cut concept and a structural simplicity. The works represent characteristic examples of church music such as was being created for the needs of the Ljubljana Cathedral before in 1810 its orchestra was dissolved.

PRIMER 1: *Missa St. Floriani, op.81: Agnus Dei, t. 1-16*

Adagio

Ob. *p*

Fg. *p*

Cor.

Cln.

Timp. *solo*
p con Thecca

Ten. *p* Ag - nus De - i, qui tol - les pec - ca - ta mun - di;

V. I. *p*

V. II. *p*

Vla. *p*

Vc.

Cb.

Org. *p*

mi - se - re - re no - bia.

f

f

f

f

f

solo

p

p

p

p

Musical score for the Gloria, measures 14-18. The score is in F major and 4/4 time. It features a piano introduction with a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score includes staves for piano, strings, and woodwinds.

PRIMER 2: *Missa in F, op.83*: Gloria, t. 14-18

(Allegro)

Vocal and instrumental score for the Gloria, measures 14-18. The score includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), Violin I (V.I), Violin II (V.II), Cello (Cb.), and Organ (Org.). The vocal parts have lyrics in Latin. The organ part has figured bass notation.

S
 A
 T
 B
 V.I
 V.II
 Cb.
 Org.

p Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am.
p Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am.
p Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am.
p Gra - ti - as a - gi - mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu - am.

p 6
 b4 b5

PRIMER 3: *Missa St. Floriani, op.81: Credo - Et resurrexit, t. 122-129*

(Moderato)

ob.

Fg.

Cor.

Clm.

Timp.

S

A

T

B

V. I

V. II

Vla.

Vc.
Cb.
Org.

f Et ex - pec - to re - surrecti-

f Et ex - pec - to re - surrecti-

f Et ex - pec - to re - surrecti-

f Et ex - pec - to re - surrecti-

o - nem mor - tu - o - rum.

o - nem mor - tu - o - rum.

o - nem mor - tu - o - rum.

o - nem mor - tu - o - rum.

p

p

p

p

p

p

p

p

UDK 159.922.4:78(497.12)"18"

Matjaž Barbo
Ljubljana"SLOVENSKI DUH" KOT POETSKA KATEGORIJA¹

Razumljivo je, da obstajajo razlike med glasbami različnih provenienc; tako se posamezna glasbena dela ločijo ne le zaradi kronološkega zapovrstja in z njim povezanih stilnih premen, temveč tudi zaradi različnih geografskih ali socioloških (razrednih, kulturnih, pa seveda tudi etničnih) izhodišč. Vendar so te značilnosti različno jasne, ne moremo jih enokovredno zaznavati in z enako zanesljivostjo opazovati v nekem glasbenem delu. Nacionalno nam, to lahko priznamo, v tem smislu povzroča kar precejšnje težave. Ne gre le za določanje posebnosti stilov posameznih etnij. Ti so tudi v evropski umetni glasbi zaznavni že vsaj od 13. stoletja naprej. Bistven premik se zgodi v 19. stoletju, po francoski revoluciji, ko postane nacionalizem vodilna mišljenjska forma. Že prej razpoznavne stilne značilnosti določenega etnosa stopijo zdaj v službo vladajoče ideologije, ki se ji umetnostna ideologija (estetika) prilagodi in ustvari novo vodilno kategorijo, načelo *nacionalnega*. Po Herderju dobi značaj nacionalnega reprezentanta folklorja, ki ji uveljavitev nacionalne ideje prisodi še estetsko veljavo. Do novega premika pride, ko postane za opazovanje nekega dela bistveno zaznavanje njegovih nacionalnih značilnosti in ko dobijo sicer nevtralne stilne karakteristike izrazit nacionalni značaj. Ker moramo v razumevanje oblikovanosti neke skladbe poleg formalnih nujno privzeti tudi take estetsko-ideološke momente, lahko torej rečemo, da postane nacionalno v glasbi neodtujljiv del glasbenega dejstva.²

Zlom francoske okupacije slovenskega ozemlja je dvignil glavo nemškimi oblastem pri nas - seveda predvsem v središčnih in severnih pokrajinah, kjer so bili najmočnejši. Začela se je odločnejša, politično vodena tekma za obvladovanje vsega javnega življenja, tudi kulturnega. To je čas velikih premikov. V t.i. predmarčnem obdobju, ki ga zaznamuje ime prvega med ministri, kneza Metternicha, spremljamo usodne spremembe v gospodarstvu: tako zapluje 1818 prvi parnik pred Trstom, 1835 začne delati prvi parni stroj, 1846 pa steče promet po železnici med Mariborom in Celjem. Ob tem se dviguje raven izobraženosti - še 1810 hodi v šolo samo vsak sedmi za šolo sposoben otrok, 1847 pa že vsak tretji. S cenzuro se krepi trda roka monarhije, z druge strani pa prihaja tudi do vedno novih nemirov. Celo načeloma konservativna duhovščina je bila v Sloveniji zaradi socialnih stisk, ki so v semeniščih zbirale ljudi najrazličnejših pogledov, zelo heterogena.³ V glasbi lahko

1 Prispevek je nekoliko predelana različica referata, ki ga je avtor bral na simpoziju v okviru Dnevoev Ferda Livadića novembra 1992 v Samoboru.

2 Res je, da gre za kvaliteto, ki izvira največkrat le bolj v prepredenosti estetike z nacionalno zavestjo kot pa v kakšnih specifičnih melodnično-ritmičnih značilnostih.

3 Prim. Vasilij Melik, Družba na Slovenskem v predmarčni dobi, v: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1981, 513-523.

razberemo politični zasuk iz programa delovanja osrednjih glasbenih institucij. Italijanski operisti, ki so bili z večjim poudarkom na opernih predstavah in glasbenih točkah pri ljubljanskem občinstvu bolj priljubljeni kot nemške potujoče gledališke družine, so bili na odru Stanovskega gledališča le še redek gost. Med leti 1812 in 1841 praktično sploh niso gostovali pri nas, razen v letu ljubljanskega kongresa 1921, ki je bilo tudi sicer v glasbeno-reprodukcijskem smislu izjemno za naše razmere. Vse to je imelo za posledico močno zmanjšanje glasbenih predstav in osiromašenje glasbenega življenja nasploh. Poleg vrste nemških liedertafelskih pevskih združenj (Gesangsvereinen) po celi Sloveniji⁴ je postavljanje nemške zavesti na odločnejše pozicije podobno moč zasledovati v ljubljanski Filharmonični družbi, ki je v času francoskih Ilirskih provinc utihnila, kasneje pa vedno bolj odločno nastopila tudi proti italijanski glasbi. Za leto 1817 imamo podatek, da so odklonili uvrstitev neke italijanske kantate na spored programa, posvečenega grofu Strassoldu, ker da se vendar ne spodobi "guvernerju nemške province" igrati nekaj italijanskega.⁵ Vsekakor Filharmonične družbe posebej v prvi polovici 19. stoletja še ne smemo preozko nacionalno obravnavati, ampak moramo njena dejanja razumeti bolj v smislu zvestega služenja avstrijski kroni. Tej pa so bili še lep čas patriotno vdani tudi Slovenci. Celo prve skladbe v slovenščini so izvajali Nemci - in to pred pretežno nemškim občinstvom. Beremo, da je bil 1846 na sporedu koncerta Filharmoničnega društva samospjev "Nebo v' dolin" Heinricha Procha s poslovenjenim tekstom, pa tudi "pesem od Strella" z naslovom "Popotnik".⁶ Bleiweis poroča za isto leto, da so tudi v "Ljubljanskim gledišču" po dolgem času med drugim petjem "zopet zaslišali vesele glasove domačiga jezika, s katerim so se gledišni pevci, akoravno Nemci, prav dobro obnesli".⁷ Zanimivo je, kako so oblikovali vsebino te prireditve, ki so jo poimenovali "Pokušnja krajskih pesem": neki župan hoče grajsko gospo (njuno socialno poreklo v tistem času skoraj zagotovo priča o tem, da sta bila Nemca) za njen god razveseliti s slovenskimi pesmimi. Da bi jih gladko pel, skliče pevce na skušnjo, potem pa se seveda začne petje. Podobno zgodbo uporabi pri naših sosedih Kuhač, ko utemelji, zakaj se je Livadić lotil pisanja hrvaških pesmi. Kuhač piše: "Nije tomu povodom bilo samo to, što se je Samobor dičio slobodnijim zrakom, koji konzervativnim nosovima manje prija, nego zrak na miloćudnom Štajeru, niti samo to, što se je Livadić uhvatio u kolo Gajevih istomišljenika, već ponajviše to, što su Livadićevoj gospodji// u volju ušle hrvatske pučke popievke i što ga je molila, nekaj joj one napjeve pobilježi, koji se razliegahu iz usta seljačkih mladića i djevojaka poljem i livadami, ili neka joj koji takov napjev sam stvori."⁸ Spoznamo lahko Herderjeva izhodišča; torej to v osnovi niso bila najprej dejanja slovenskega oz. hrvaškega rodoljubja, temveč odziv na sočasno splošno evropsko usmerjanje k prvinskemu, kar je pripreljalo tudi do estetske uveljavitve folkornega.

Vzporedno z nemško ozaveščenostjo je postopoma rasla tudi slovenska nacionalna zavest - delno že med francosko okupacijo. Spodbuda slednje ni bila samo v tem, da je po načelu *divide et impera* vključevala slovenščino v naše šole, ampak tudi v živem zanimanju za slovensko preteklost in s tem tudi v obujanju tradicije, nujnem pogoju za vzpostavitev zavesti o enotnem slovenskem prostoru. Morda je bil naziv Ilirske province tudi neprimeren, ker je v preteklosti nemalokrat označeval hrvaško ozemlje,⁹ a je vendar imel

4 Prim. Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, Ljubljana 1960, 32.

5 Prim. Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2, Ljubljana 1959, 137.

6 Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, 10.

7 Ibid., 11.

8 Franjo Š. Kuhač, Ilirski glazbenici. Prilozi za poviest hrvatskoga preporoda, Zagreb 1893, 16.

9 Sveta stolica je 1655 oz. 1656 z imenom "Ilirik" povsem nedvoumno označila le današnje hrvaško ozemlje in pri tem celo eksplicitno izključila slovenske pokrajine. Prim. Radoslav Katičić, Ilirci i ilirski jezik, Forum 27/1988, 56, 675-688.

določen zgodovinski pomen tudi za Slovence (pojavlja se med drugim v Pohlinovi slovnici). Vsekakor je bil Francozom prikladen, ker je potrjeval prisotnost latinskega elementa na tem ozemlju mnogo pred prihodom Germanov. Hkrati je pripomogel k utrjevanju zgodovinske zavesti Slovencev, ker se je zdel uporaben kot dokaz za zgodovinsko kontinuiteto in enotno preteklost Slovencev. Linhart je tako posegel v preteklost in formuliral ilirske Slovane kot tiste, "ki prebivajo v stari Iliriji".¹⁰ Takšna raba je dobila tudi politično podporo: najprej z ustanovitvijo Ilirskega dvornega urada za južne Slovane (1791), nato z ustanovitvijo Napoleonovih Ilirskih provinc (1809-13), potem pa še - celo v okviru avstrijske države - z ustanovitvijo kraljestva Ilirije (1816), upravno sicer razdeljenega na tržaški in ljubljanski gubernij. Vse to kaže, da v tem poimenovanju nemške oblasti niso videli kake slovenske nacionalne identifikacije, ki bi bila nevarna za državljansko pokorščino, čeprav so bile sicer pozorne na vsak pretiran odmik od začrtane smeri, kar je na svoji koži skusil tudi pisec Ilirije oživljene, Valentin Vodnik, ki je prehitro zapel slavo novi francoski oblasti. Pohlinovemu študiju v Tübingenu in Kopitarjevimi natančnim pregledom dunajskih arhivov v 80. letih 18. stoletja, s čimer se je vzpostavila zavest o zgodovinski kontinuiteti Slovenstva od protestantov naprej, se je kot pomemben vir pridružilo odkritje Brižinskih spomenikov sredi 19. stoletja, mejo dokumentiranega nacionalnega "porekla" pa premaknilo še za dobrega pol tisočletja nazaj. Šele z razvito nacionalno zavestjo se je vzpostavilo domoljubje kot etična kvaliteta, nacionalizem kot pozitivno politično vodilo, nacionalno pa kot glavna estetska kategorija in osrednje poetsko načelo. Če se Ožbalt Gutschmann v svoji slovnici iz 1777 ustavi ob vprašanju "ob man in mehreren Theilen der grossen Österreichischen Monarchie deutsch oder slavisch spreche?",¹¹ je Linhartov poseg v Valvasorjevo delo bolj odločen in išče v njegovem razkrivanju ljudskih šeg in običajev že etnični mentalni substrat oz. identiteto.¹² Po predstavi Županove Micke z navdušenjem ugotovi, da imamo Slovenci svojo zavesti, "katere poglobitna vsebina so jezik, običaji in originalnost".¹³ Prevladujoče občutje časa postane domoljubje, merilo vseh vrst presojanj, tudi estetskega, pa bližanje narodni stvari. Josip Drobnič dokaj zgodaj, leta 1845, poziva v svojem nagovoru "slovenskim pevoljubam" (!), naj zveni iz pesmi "ljubezen do slovenskiga naroda, do svoje domovine".¹⁴

Ilirizem pa je v tem času vseboval še druge konotacije. Poleg občutenja vertikale je združeval tudi različne politične upe v smislu horizontalnega povezovanja. Njegov panslavistični prizvok je bil posebej močan seveda pri dunajskih in graških študentih, kjer je v narodnostno mešanem kotlu najhitreje lahko zavrela ideja skupnega slovanskega prostora. Prva javna béseada slovenske študentske mladine v Gradcu je prinesla poleg slovenskih še poljske, slovaške, češke in "ilirske" (kot so imenovali hrvaške) pesmi.¹⁵ V prej omenjeni biografiji imenuje Kuhač Livadića "prvi i najveći ilirski glazbotvorac"¹⁶ in to tiste Ilirije, kot sta si jo politično in književno zamislila Janko Drašković in Ljudevit Gaj.¹⁷ Od Slovencev je Gaju sledil v književnosti praktično le Stanko Vraz, deloma tudi Matija Majar Ziljski, ki je prispeval nekaj narodnih pesmi za Kuhačevo zbirko "Južno-slovenskih narodnih popievk". Tudi ti dve imeni s Slovenskega dokazujeta, kako tesno je bila ideja ilirizma povezana s herderjanskim zbiranjem ljudskega gradiva in vsaj na začetku še ni nepos-

10 Cit. po: Jože Pogačnik, Pojem naroda v slovenskem razsvetljenstvu, v: Obdobje slovenskega narodnega preporoda, Ljubljana 1991, 91.

11 Cjp. po: Peter Scherber, Razsvetljenstvo, preporod, predromantika. Tokovi in razlage pri formiranju slovenske nacionalne kulture, v: Obdobje slovenskega narodnega preporoda, Ljubljana 1991, 49.

12 Prim. J. Pogačnik, Pojem naroda v slovenskem razsvetljenstvu, 88.

13 Ibid. 96.

14 Cit. po: D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, 15.

15 Prim. ibid. 35.

16 F.Š. Kuhač, Ferdo Livadić, 50.

17 Prim. ibid. 5.

redno odražala iskanja nacionalne identitete, ampak je šlo bolj za romantično iskanje tu-jega, nekako eksotičnega elementa (kot pri graščaku in njegovi gospe iz igre v Stanovskem gledališču). Podoben pomen je imela bržčas tudi akcija ljubljanske Filharmonične družbe, ki je po spodbudi dunajske Gesellschaft der Musikfreunde 1819 zbirala ljudsko blago. Zbiranje ni bilo usmerjeno v potrditev nacionalnega s fokalnim gradivom, ampak ga je razumeti bolj kot državo utemeljujoč popis - znano je, da pri njem niso sodelovali preroditelji, ampak manj znani učitelji in organisti, v zbirko pa so bile vključene tudi nemške pesmi in celo nemška "operetta à 8 personnes".¹⁸

Ideološko podstat za delovanje nacije, t.j. politično ozaveščanje etnije je zagotovil nacionalizem. Temeljil je ne le v potrjevanju lastnih kvalitete naroda, ampak (po Barthu še bolj) z izključevanjem, s primerjanjem z drugimi, s poudarjanjem mejnih področij. Že sama poimenovanja drugih narodov dostikrat izhajajo iz terminoloških oznak za razlikovanje od drugega, ki je nerazumljiv, "nemoc", "barbaroi" ali "goyim". Najbolj uporaben za te namene se je takoj pokazal jezik - tudi na Slovenskem. Z njim je bilo moč najjasneje označiti etnično mejo, saj je kar najbolj relevantno zastopal samosvojo kulturo. Tudi pozornost v nacionalno zazrtih skladateljev se je zato razumljivo osredičila v njem. Tako je že Rihar uvajal v svoje zbirke novo, slovensko glasbeno terminologijo. Bleiweis piše v svojih Novicah, z urejanjem katerih si je pridobil prvo mesto med našimi narodnimi veljaki, da je "jeden izmed najgotovejših in najpotrebnejših pripomočkov za pouzdigo domačega jezika!! ta, da ga spravimo v pesmi ali v govoru v gledališče".¹⁹ Bleiweis je - čeprav ni bil glasbenik - večkrat tudi kritično govoril o glasbi. Tu zadanemo na splošni odnos slovenskega buditeljskega kroga do glasbe, ki je morala biti uporabna v narodnem smislu, morala je biti "naša". Njeno estetsko vrednost je določala prav stopnja ideološke funkcionalnosti. (To pa je Bleiweis kot politik dejansko lažje ocenjeval kot kak usposobljen glasbeni kritik.)

Glasba se je na nove razmere odzvala z uvedbo nove estetike "domačega duha", "ljudskega občutja" in "narodne pouzdig". Šele nacionalno, vpeljana z izrazom "ljudski duh", je pomagala glasbenikom proklamativno začrtati meje. Prav protislovno se zdi, da sta se v terminu "ljudstvo" in "ljudski duh" spojila pojem spodnjega sloja in ideja nacije, tako da je postalo glasbeno občutje nižjih plasti izvir meščanskega nacionalizma. Na odru izvajana ljudska ("narodna") glasba je bila od predelane folklorne ločena s socialno distanco. Folklorno je s svojo celovitostjo specifičnega načina življenja, ki je zagotavljala historično kontinuiteto iz neke nedoločene točke v preteklosti, v romantičnem smislu potrjevalo ljudsko ustvarjalnost - s katero se je identificiralo od zunaj tudi meščanstvo -, obenem pa predstavljalo prikladen pripomoček za potrjevanje nacionalnih idej. V mejah teh mišljenjskih koordinat je bila začrtana Herderjeva "entuziastično formulirana ideja", da je ljudski duh tisti, ki tvori tako v umetnosti kot v drugih človeških dejavnostih temeljni gonilni produktivni element.²⁰ Na Slovenskem ga kot pozitivno kategorijo uvede že razsvetljenski prepoved. Številni so primeri, ko govori Zois Vodniku o "ljudskem tonu" kot osrednjem presojevalnem kriteriju, ki da naj ga vgradi v svojo poezijo.²¹ V Novicah iz leta 1845 beremo, da "ni zadosti za Slovence pesme v slovenskem jeziku zlagati, ampak potrebno je da so v *slovenskem duhu* zložene". Iz pesmi naj zveni "ljubezen do slovenskiga naroda, do svoje domovine".²² (Podč. M.B.) Zgovorni so tudi najrazličnejši naslovi skladb, tako Fleišmanove "Slovenska popotna", "Duh Slovenski" in "Slovenca dom" s prve besede leta 1848,²³ pa "Potpourri na

18 Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2, 237.

19 Cit. po: D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, 24.

20 Prim. Carl Dahlhaus, Über die Idee des Nationalismus in der Musik des 19. Jahrhunderts, v: Idea narodnosti a novodoba hudba, Brno 1973, 426.

21 Prim. P. Scherber, Razsvetljenstvo, prepoved, predromantika, 48.

22 Cit. po: D. Cvetko, Slovenska glasbena romantika v luči evropskega razvoja, v: Obdobje romantike v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi, Ljubljana 1981, 535.

slovenske motive" Gašparja Maška in Potočnikova "Dolenska zdravica" z druge besede istega leta ali "Uvertura po slovenskih napevih" in "Slovanska polka" Antona Emila Titla z besede leta 1852.²⁴ Še bolj je očiten naslon na ljudsko glasbo opaziti v izboru skladb za Slovensko gerlico, v kateri so objavljene pesmi, ki so jih prepevali na besedah po letu 1848. V reviji najdemo vrsto označitev kot npr. "napev stari", "gorenska pesim", "napev staro-krajnski", "napev ilirski", "po narodni slovanski", "pesem krajnskiga naroda", "narodna" itn. V tem smislu tudi ni nenavadno, da je celo himna avstrijskega cesarstva označena za "Slovincov narodna pesem", uvrščena pa seveda na prvo mesto prve številke revije.²⁵

Z obratom v nacionalno se je v slovenski glasbi pojavila vrsta bolj ali manj nadarjenih in razgledanih amaterjev ("naivcev"), ki so postavljali nova estetska merila. V umetni glasbi je bil pretetran zgodovinski spomin, v "domače" obrnjen izraz je postavljajal nove temelje, naša glasba je bila znova "musica in statu nascendi" (Loparnik).²⁶ Ideja originalnosti, prav tako pomembna estetska kategorija časa, je preteklim in tujim vzorom z oponašanjem epigonstva spodnesla še zadnje perspektive, domače ustvarjanje pa vkleščila v kroženje znotraj lastne samozadostnosti. Splošni okus je izoblikoval bledo različico mešanice "folkloriziranega liedertafela in salonske patetike",²⁷ primerne za potrebe čitalničnih "veselic".²⁸ Značilna je enostavna enoplastna homofona gradnja s poudarjeno melodično linijo, ki poudarja tekst z navadno narodno budniško vsebino.²⁹ Zato Bleiweis govori o linijah, ki da jih "vrabci čivkajo".³⁰ Spremljiva glasbeno ni samostojneje razvita, razen tam, kjer je ne "oklepa" tekst - predvsem v instrumentalnih predigrah in poigrah. To kaže, da bi bili sposobni tudi kakšnega bolj drznega podviga, ki pa ga okolje za svoje cilje ni potrebovalo. Sicer prevladujejo enostavne "mendelssohnizirane" ritmične in melodične formule, ki jih ne oživijo niti prehajalna kromatika, zadržki, zmanjšani septakrodi ali krajše modulacije.

Danes umetniške vrednosti skladb iz tega časa ne moremo ocenjevati z narodnobuditeljskimi merili, ker niso več relevanten kriterij estetskega opazovanja. Vrednost, izmerjena z indikatorji avtonomno glasbenega, pa je v okvirih tedanje zavestne odločitve za oblikovanje povsem novega, samostojnega glasbenega jezika (z naslonom na takrat že preživele osnovne znake umetne glasbe Zahodnega sveta) - to si moramo priznati - majhna. Neizpodbitno visoka pa zato ostaja njihova zgodovinska teža pri oblikovanju posebnega slovenskega nacionalnega sloga.

SUMMARY

The essential shift in the direction towards the musical-national idiom occurs after the French revolution, when nationalism has become the leading form of thought. Following Herder the character of the national representative is ingrained in folklore, to which the assertion of the national idea awards also aesthetic value. With the French occupation of the Slovene territory there comes to an increasing assertion of alien (above all German)

23 Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, 16-17.

24 Prim. ibid. 33.

25 Tudi Fleišman jo je, kot vzoren rodoljub, ljubljenec očeta narodne prebuje Bleiweisa, prirejeno za moški zbor objavil kot prvo v svoji Gerlici.

26 Prim. Borut Loparnik, Slovenska glasba in slovenska Cerkev: 19. stoletje, v: Vloga Cerkve v slovenskem kulturnem razvoju 19. stoletja, Ljubljana 1989, 153.

27 Ibid. 156.

28 Ena od Fleišmanovih pesmaric nosi naslov prav "Pesmi za veselice Jurija Fleišmana".

29 Po Fukačevih opredelitvah nacionalne glasbe se folklorna glasba loči od "folklorizirane" prav v uporabi buditeljskih tekstov. Prim.: Jiří Fukač, Zur Erforschung der ethnischen und nationalen Züge der Musik und ihrer sozial psychologischen Voraussetzungen, v: Idea narodnosti a novodobna hudba, Brno 1973, 450-457.

30 Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, 34.

national consciousness, while the constantly increasing sense of history gradually strengthens also the Slovene self-assurance. The original pan-European ideas receive a specific national colouring, into the foreground comes the idea of the national to which music as well subordinates itself. What is felt as national and termed "Volksgeist" (national spirit) opens the concert podium also to musical amateurs. The conscious decision to originate a new musical idiom, in terms of nationally-awakening criteria understandably decreases the value of what is musically autonomous.

UDK 78:929 Parma

Darja Frelih
Ljubljana

VIKTOR PARMA - RAZISKOVALNA IZHODIŠČA

Pričujoči prispevek je nastal kot rezultat zbiranja gradiva o slovenskem skladatelju Viktorju Parmu za širše zastavljeno nalogo, ki ima namen podrobneje raziskati njegov operni opus.¹ Strukturo prispevka je določila sama narava gradiva in ga sestavljajo naslednja poglavja:

- a) Biografija (poskus scenarija) z bibliografijo
- b) Seznam del Viktorja Parme
- c) Kronološki pregled izvedb oper in operet z bibliografijo
- d) Seznam posnetkov.

Biografija kaže, da je Parma izjemno zanimiva osebnost, ki je bila prisiljena svoj osnovni in naravni poklic glasbenika združevati z zanj nujno, a neprivlačno službo pravniško izobraženega policijskega uradnika. Uspeh na operni sceni (popularnost njegovih del, zlasti opere Ksenija in operete Caričine amazonke), privrženost opereti in salonski glasbi, pestrost delovanja po slovenskih mestih in podeželju ter njegove pozitivne osebne lastnosti vzbuja predstavo o svojevrstnem glasbeniku in vlogi njegove glasbe v svojem času in kar "kličejo" po filmski upodobitvi njegove življenjske zgodbe.

Seznam Parmovih del² je orientacijske narave, saj bi bilo treba notno gradivo v zapuščini³ natančno strokovno popisati oz. sestaviti bibliografijo del. Šele podrobno ukvarjanje z notnim gradivom bi namreč pomagalo razjasniti, ali so posamezne skladbe originalno napisane bodisi za klavir oz. določeno drugo zasedbo ali so klavirski izvleček oz. priredba. Hkrati bi bilo le tako mogoče ugotoviti, ali je orkestrski material za posamezne skladbe popoln, kolikšno je število prepisov ipd.

Ob relativno številnih izvedbah Parmovih odrskih del (popis ni in ne more biti popoln) in ob relativno skromni beri zvočnih zapisov se na novo zastavlja vprašanje, ali sta bila komponistova vloga v razvoju slovenske gledališke glasbe in njegov pomen v zgodovini

1 Doslej dosegljiva literatura: J. Sivec, *Opera skozi stoletja*. Ljubljana 1976. - J. Sivec: *Dvesto let slovenske opere*. Ljubljana 1981. Doslej najboljše delo o Parmu je diplomska naloga C. Mihelič: *Viktor Parma, življenje in osebnost* (Maribor 1967; hrani Oddelek za muzikologijo FF v Ljubljani), ki pa se z analizo del natančneje ne ukvarja.

2 Seznam je povzetek treh Spiskov notnega gradiva, ki jih je sestavil Parmov sin Bruno v Mariboru v letih 1930 oz. 1933 (Hrani Glasbena zbirka NUK, Ljubljana).

3 Ob tej priliki se lepo zahvaljujem obema vnukinjama komponista, g. Kseniji Parma in g. Luciji Parma-Ivančič, ki sta prijazno omogočili pregled skladateljeve zapuščine. Po njenem pripovedovanju se je le-ta selila iz Maribora v Ljubljano, v hišo Pavšinih na Wolfovi 6, kjer je bila doma skladateljeva žena Pavla in kjer je nato živel sin Bruno z družino. Ob povojni nacionalizaciji hiše (kjer je bila prodajalna stekla), je bila večina slikovnega gradiva in korespondance uničena. Vdova skladateljevega sina, g. Lia Parma, je zaupala skladateljevo zapuščino g. L. Engelmanu (hranjeno v arhivih Radia Ljubljana). Z njenim dovoljenjem je l. 1972 na pobudo tednjega ravnatelja, g. J. Dolarja del zapuščine (23 enot) prevzela NUK, preostalo gradivo pa so po njeni smrti in ob preurejanju Radijskih arhivov prepeljali v stanovanje skladateljeve vnukinje Ksenije.

slovenske glasbe doslej primerno interpretirana in ovrednotena. Odgovor na to bo morda lahko dal analitični in primerjalni študij partitur s sodobnimi metodami sistematične muzikologije, kar je nedvomno ena od temeljnih nalog v zvezi z raziskovanjem tega avtorja.

a) Biografija

1858

TRST: Rojen 20. februarja kot Viktor Marko Anton.

1862-66

Družina živi v Trstu in Benetkah. V Benetkah (verjetno) začetek osnovnega šolanja.

1866-70

ZADAR: Nadaljuje osnovno šolo. Vpiše 1. razred gimnazije, ki jo nato verjetno (v Zadru ali v Novem mestu) tri leta študira privatno.

Dobi prvi pouk iz violine (verjetno tudi iz klavirja). Kot dijak že sodeluje pri orkestralnih koncertih ter tri leta igra violino in čelo pri opernih predstavah.

1868-70

METLIKA: Iz ZADRA hodi na počitnice k teti Alojziji. (12-13-leten deček je nekoliko manjše rasti, z značilnimi črnimi, zelo gostimi in močno kodrastimi lasmi. Otroci mu pravijo "Jagnjiček" in ga kličejo Viki).

Igra skladbe za violino in klavir, skupaj z nemško graščakinjo.

1870

NOVO MESTO: Vpisan je v 3. razred gimnazije. Dobro govori italijansko, nemško, nekoliko hrvaško, toda "pade" iz slovenščine.

13-leten ustanovi dijaški orkester, ki ga sam vodi. Nastopa na prireditvah Čitalnice kot solist na violini.

1871-74

ZADAR: Konča 4., 5. in 6. razred gimnazije.

1872

Napiše prvo skladbo Illusions-quadrille za klavir.

1874

TRIDENT: Oče je sem premeščen 1873. Pride za njim in tu konča 7. in 8. razred.

Ustanovi instrumentalni ansambel, ga vodi in zanj sklada "vedre komade".

1876

TRIDENT: Opravi zrelostni izpit. Razen iz italijanskega in nemškega jezika ter verouka nima nobene "boljše" ocene.

Večino časa posveča glasbi.

1876-81

DUNAJ: Študira pravo. Preživlja se s poučevanjem violine in klavirja.

Obiskuje Brucknerjeva teoretična predavanja, v knjižnici študira operne parti-

1876

CELOVEC: Sem prihaja na počitnice k očetu, ki je ponovno službeno premeščen. Intenzivno se druží s Slovenci.

1877

1878

1879

(21-leten popolnoma osivi).

LJUBLJANA: Družina se spet preseli; sem hodi na počitnice. Mlajši sorodnik ga seznanja s slovenskim ljudskimi pesmimi.

1881

DUNAJ: Konča študij prava.

TRST: Osem mesecev je praktikant pri policijski direkciji.

1882

LJUBLJANA: Dobi mesto praktikanta pri okrajnem glavarstvu Ljubljana-okolica.

1883

Potem ko se ravno dobro vživi v vrste narodno naprednega meščanstva, ga pre-mestijo v KOČEVJE, kar zanj pomeni začetek romanja po slovenskem podeželju.

1885

KOČEVJE: Prispe januarja, po šestih ted-nih je že premeščen v KRANJ.

1886

KRANJ: Januarja zaprosi za službo na Reki, ki je ne dobi, pač pa je februarja premeščen v KRŠKO.

ture, obiskuje operne in operetne pred-stave.

Napiše koračnico Duh slovenski (pred-hodne skladbe imajo nemške in italijanske naslove).

Napiše trideset vedrih "komadov" (koračnic, polk, valčkov, kvadril) za klavir oz. violino in klavir.

Piše polke, valčke, Divertissement brillant za violino in klavir.

Slovenske ljudske pesmi uporablja v potpu-rijih; ne poglablja se vanje, pač pa jih pri-kroji po svoje. Piše opereto Princ Lizika (pri libretu mu pomaga oče); odlomke pozneje uporabi v Amazonkah.

Sodeluje v komornih ansamblih Čitalnice in nastopa na Besedi.

Pri Glasbeni matici izide prvo samostojno tiskano delo Jour fixe, koračnica za klavir; pri Giontiniju pa Pesnij venec za klavir op. 10.

Napiše hitro polko Vse rešeno in jo izvede maja na koncertu novoustanovljenega sa-lonskega orkestra v kranjski Čitalnici.

Septembra gostuje s svojim "bivšim" kranj-skim Glasbenim klubom v Krškem. Tu de-cembra ustanovi Godbeni klub z godalnim orkestrom; na koncertu za Silvestrovo predstavi venčke slovenskih ljudskih pesmi za orkester. S klubom gostuje v Sevnici, Brežicah in Šentjurju.

- 1887**
Avgusta kazensko premeščen iz KRŠKEGA v KRANJ.
- 1888**
Postane stalni vladni koncipist. Novembra je premeščen iz KRANJA v KOČEVJE. Napiše četvorko "Triglav".
- 1890**
Junija postane okrajni komisar. Novembra je prestavljen iz KOČEVJA v LITIJO. (v 55. zvezku Slovenske Talije izide libreto Antona Funtka Teharski plemiči).
- 1891**
LITIJJA: "Izkoristi" bližino LJUBLJANE: Avgusta se tu poroči s Pavlo Pavšin. Po poroki potuje na Dunaj, kjer sliši Mascagnijevo Cavallerio rusticano. (V Ljubljani ima moški zbor Glasbene matice svoj prvi koncert.)
- 1892**
Napiše valčka po slovenskih napevih Bela Ljubljana in Pozdrav Gorenjski. (Jeseni je otvoritev novega slovenskega deželnega gledališča; uprizorijo Teharske plemiče Benjamina Ipavca.)
- 1893**
Avgusta prosi za mesto policijskega komisarja v Trstu, a ga ne dobi. Zatem je premeščen v POSTOJNO.
- 1894**
Dokonča opero Urh, grof celjski.
- 1895**
Novembra je premeščen iz POSTOJNE v LOGATEC. Opero Urh, grof celjski prvič uprizorijo v Ljubljani. (Na prošnjo gledališča deželnemu predsedniku, da bi avtor smel dirigirati eno od ponovitev predstav, je dobil dovoljenje - pod pogojem, da plakati ne navajajo njegovega uradnega položaja ter da se po predstavi ne pojavi na odru; slednjega ni bilo moč preprečiti.)
- 1896**
Avgusta Slovenski narod poroča o dokončani operi Ksenija. Oktobra Dramatično društvo izvede 3. dejanje iz opere Urh, grof celjski ob otvoritvi Narodnega doma v Ljubljani. Za to priliko napiše polko-mazurko Pod svojo streho.
- 1897**
Med službovanjem v LOGATCU je za krajši čas premeščen v LITIJO. Napreduje v višjega komisarja. Ksenija je prvič izvedena v Ljubljani, nato v Zagrebu. Popularni Intermezzo iz Ksenije objavi Vienac v Zagrebu in založnik Berte v Leipzigu. Ob 25-letnici Glasbene matice

1898

Iz LOGATCA se seli v KAMNIK. Dobi osemdnevni dopust, da lahko prisostvuje zadnjim vajam in prvim uprizoritvam v Zagrebu. Kot višji komisar v Kamniku zaman prosi za mesto okrajnega glavarja v Kranju.

1900

Postane vodja glavarstva v ČRNOMLJU.

1901

ČRNOMELJ: Po dvajsetih letih službovanja postane okrajni glavar.

1902

1903

1904

1906

ČRNOMELJ: Zaproši za premestitev v Krško; med razlogi navaja, da ima dva otroka v višjih šolah in da je službeno mesto v Črnomlju že enajsto po vrsti. Prošnji ne ugodijo, pač pa ga premestijo v LITJO.

1907

1908

Kot okrajni glavar v Litiji zaproši za dopust, da bi mogel prejeti odlikovanje nemške vojvodinje Mecklenburg-Schwerin (zahvalo za usluge v času njenih ar-

ga izvaja orkester pod vodstvom Josipa Čerina.

Dokonča opero Stara pesem. Napiše glasbo k Rokovnjačem F. Govekarja; vanjo vključi marš Mladi vojaki (ki je še neizveden ležal v arhivu godbe 27. pešpolka in naj bi ga bil po skladateljevem naročilu kapelnik Benišek izpisal za glasove, zbor in orkester).

Staro pesem uprizorijo najprej v Zagrebu, nato v Ljubljani.

Dokonča opereto Amazonke.

V Ljubljani prvič izvedejo Amazonke in glasbo k ljudski igri Legionarji Frana Govekarja.

Amazonke izvedejo v Zagrebu, Plznu in v Pragi.

Dokonča opereto Nečak (Lukavi služnik).

Opereto Nečak prvič uprizorijo v Zagrebu in nato v Ljubljani. Pride do spora s piscem besedila F.E. Hirschem (ta je prodal Parmi libreto za 400 kron, ga poslal tudi na razpis Theatra an der Wien ter nato hotel preprečiti izvedbo v Zagrebu).

heoloških izkopavanj na Magdalenski gori in v okolici Litije).

1909

1910

1911

1912

Po šestih letih službovanja v LITJI prosi za mesto v deželni vladi oz. v okrajnem glavarstvu Ljubljana-okolica; med razlogi navaja, da je že 27 let in pol po raznih podeželskih službah in da ima dva otroka v višjih šolah. Prošnji ne ugodijo, pač pa v naslednjem letu dobi naziv vladnega deželnega svetnika.

1914

Kmalu po izbruhu 1. svetovne vojne ga aretirajo kot srbofila in ga odvedejo v ljubljanske zapore. Postopek proti njem po osmih dneh ustavijo, uvedejo disciplinsko preiskavo in ga s 5% zmanjšanim dohodkom kazensko upokojijo.

1915

Nekaj časa še živi v LJUBLJANI. Septembra se preseli na DUNAJ.

1916

Na Dunaju živi v težkih gmotnih razmerah, zato prosi za reaktivizacijo, vendar ga zavrnejo.

1917

Praznovanje Parmove 50-letnice za-beležijo v časopisih.

Dokonča opereto Venerin hram (zaradi cenzure imenovana Apolonov hram).

V Zagrebu krstno uprizorijo opereto Venerin hram.

Dokončano Prešernovo balado Povodni mož za soli, zbor in orkester posveti pevskeemu zboru Glasbene matice.

Povodni mož doživi velik uspeh na koncertu Glasbene matice v Unionski dvorani.

Narodna knjigarna v Ljubljani založi Parmovo Balkansko koračnico, ki je ob izvedbi v Deželnem gledališču navdušila poslušalce. Od dvornega maršalata črnogorskega kralja Nikole dobi zahvalno pismo za poslano koračnico; srbski minister za prosvetne in cerkvene zadeve posreduje za kabinet srbskega kralja naročilo za 50 primerkov koračnice kot darilo učencem, ki so se odlikovali v igri na instrumentu.

Na jubilejnem koncertu pevskega zbora Slavec Kvartet Kozina izvede Parmovo za štiriglasje prirejeno pesem Hej fantje, kje ste? na tekst R. Maistra (humorna, za izvajanje komplicirana skladba, ki je publiki še posebej ugajala).

Komponira balado Lepa Kumica za soli, zbor in orkester. Instrumentalne dele skladbe izvedejo združene godbe infanterijskih regimentov na dobrodelnem koncertu v Deželnem gledališču.

Postane namestnik predsednika novoustanovljenega dunajskega "Neodvisnega umetniškega združenja". Predsednik je pisatelj Richard Brauer, ki mu napiše besedilo za Zlatorog.

Začne komponirati opero Zlatorog.

- 1918** Ob Parmovi 60-letnici zagrebško gledališče na novo uprizori Amazonke. Komponist mu namerava dati v izvajanje tudi svoje novonastajajoče operno delo (kajti v ljubljanskem gledališču je tedaj še vedno kino), vendar pozneje do uprizoritve ne pride.
- 1919** Dokonča Zlatoroga.
- 1920** Z DUNAJA se preseli v PRAGERSKO (sin je tu nameščen pri železnici); nato ga povabijo v MARIBOR. Prevzame mesto častnega kapelnika Opere v Mariboru. S tem dobi možnost izvajanja lastnih del.
- 1921** V Ljubljani prvič izvedejo Zlatoroga.
- 1922** Napiše balado Sveti Senan za soli, zbor in klavir.
- 1923** Ob 65-letnici rojstva in 40-letnici skladateljevega dela uprizorijo opero Urh, grof celjski. O njegovi popularnosti pričajo časopisi.
- 1924** 25. decembra v mariborski bolnišnici podleže operaciji. Pokopljejo ga v Ljubljani, v grobnico rodbine Pavšin. Kot je želel, je godba najprej izvajala njegov Intermezzo, po pogrebu pa koračnico Mladi vojaki. Do zadnjega sklada komično opero Pavliha, ki ostane nedokončana (pozneje jo dokonponira hrvaški skladatelj Ivo Muhvič).

Bibliografija člankov o Viktorju Parmi (splošno):

- Nove muzikalije. Ljubljanski zvon, 3/1883, 4, 268-269; 5, 345; 10, 663-667; 11, 727-729.
- F. Goestl: Gojitev opere in operete pri Slovencih. Ljubljanski zvon, 16/1896, 9, 543-548.
- A. Foerster: Nove skladbe. Ljubljanski zvon, 19/1899, I, 61.
- Viktor Parma. Slovan, I/1902-03, 5, 159-161.
- Ilustrovani narodni koledar, 13/1904, 77-80.
- Dom in svet, 19/1906, 18, 341; 20, 398.

(Ob 50-letnici V. Parme):

- Laibacher Zeitung, 20. 2. 1908.

(Ob 60-letnici):

- Slovenec, 46/1918, 42, 6.
- Slovenski narod, 51/1918, 41, 1.

- Zrnje, I/1920-21, 9, 67.
- H. Druzovič: V. Parma kot glasbenik. Mariborski gledališki list, 1922-23, 22.
- (OB 65-letnici in 40-letnici umetniškega delovanja):
- Jutro, 4/1923, 52, 2.
- Tabor, 4/1923, 51, 3-4; 4-5; 5.
- Jugoslavenski muzičar, I/1923, 4, 4.
- Jutranje novosti, I/1923, 31, 2.
- Slovenski narod, 56/1923, 53, 2-3.
- Tabor, 4/1923, 31, 5.
- (Nekrolog):
- Der Morgen/1924, 550, 8.
- F. Goestl: Nekoliko spominov na Viktorja Parmo. Slovenski narod, 58/1925, I, 5.
- (Ob 70-letnici rojstva):
- Ilustrirani Slovenec, 4/1928, 8, 59.
- Obzor, 69/1928, 56, 2.
- Pevec, 8/1928, 11/12, 61-64.
- Prosvetni glasnik, 2/1928, 3, 33-38.
- Svijet, 3/1928, V/11, 230.
- Vestnik Prosvetnih zvez v Ljubljani in Mariboru, 10/1929, 1/2, 4-7.
- Življenje in svet, 1928, III/7, 214-215.
- Pančevac, 13/1931, 6, 2-3.
- (Ob 10-letnici smrti):
- Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani-Opera, 1934-35, 7, 52-55.
- Jutranji list, 23/1934, 8227, 14.
- Jutro, 15/1934, 296, 15; 297, 3.
- Naš val, I/1934, 41, 4-5.
- Slovenec, 62/1934, 293, 4.
- Slovenski narod, 67/1934, 290, 6.
- Sokolič, 17/1935, 2, 61-63.
- Zbori, 10/1934, 6, 30.
- Življenje in svet, 8/1934, XVI/25, 514-516.
- Litija spominu skladatelja Parme. Slovenski narod, 68/1935, 91, 10.
- H. Druzovič: Pomen V. Parme za razvoj slovenske opere. Kronika slovenskih mest, 3/1936, I, 14-16.
- Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani - Opera, 1937-38, I, 5-6; 6-7.
- (OB 80-letnici rojstva):
- Slovenski narod, 71/1938, 40, 3.
- Slovenski skladatelji odrskih del. Gledališki koledarček 1941-42, 86-95.

- Gledališki list Državnega gledališča v Ljubljani. Opera, 1944-45, 8, 67-72.
(Ob odkritju kipov zaslužnim mariborskim gledališkim umetnikom):
- Nova obzorja, II/1949, 12, 533-534.
- Vestnik mariborskega okrožja, V/1949 (4.X.), 257.
- (Ob 100-letnici rojstva):
- Gledališki list, Maribor, XII/1957-58, 11, 234-236.
- (Ob 50-letnici smrti):
- Večer, 30/1974 (25.XII.), 298, 6.
- B. Podkrajšek: 75 let Parmovih Mladih vojakov. Večer, 31/1975 (18.IV.), 91, 12.
(Ob 120-letnici rojstva):
- D. Gorišek: Viktor Parma in Maribor. Večer, 34/1978 (21.2.), 42, 6; (22.2.), 43, 6;
(23.2.), 44, 4.
- (Ob 60-letnici smrti):
- Večer, 39/1984, (25.XII.), 299, 6.
- Gledališki list, Maribor - Opera in balet, 38/1983-84, 1, 6-7.
Prim. še: C. Mihelič: Viktor Parma, življenje in osebnost. Diplomsko naloga 1967.
(Hrani Oddelek za muzikologijo FF v Ljubljani.)

b) Seznam del Viktorja Parme

OPERE:

- Urh, grof celjski. Opera v treh dejanjih. (Anton Funtek). 1894.
- Ksenija. Opera v enem dejanju. (Fran Goestl - Anton Funtek). 1896.
- Stara pesem. Dramatična romanca v treh slikah in edem dejanju. (Guido Menasci po Heinejevi pesmi Das Alte Lied). 1897.
- Zlatorog. Opera v treh dejanjih s predigro. (Richard Brauer). 1919.
- Pavliha. Komična opera v treh dejanjih. (Vinko Rožanski). 1924.

OPERETE:

- Caričine amazonke. (Amazonke). Opereta v treh dejanjih. (A.D. Borum). 1902.
- Nečak. (Lukavi služnik; Der Stammhalter). Opereta v treh dejanjih. (Friedrich Hirsch). 1906.
- Venerin hram. (Apolonov hram; Der Venustempel). Opereta v treh dejanjih. (B. Lwowsky & F. Felden). 1908.
- Zaročnik v škripcih. Opereta v treh dejanjih. (Arnošt Grund). 1917.

GLASBA ZA GLEDALIŠČE:

- Rokovnjači. Ljudska igra. (Fran Govekar). Uvertura; Bojčev kuplet; Pesem - Zora vstaja; Samospev in zbor - Cvetočih deklic prsa bela; Koračnica - Mladi vojaki; Napitnica - Oj zlata vinska kapljica. 1897.

- Legionarji. Ljudska igra. (Fran Govekar). Pesem - Zapoj mi ptičica glasno; Moški zbor - V petju oglasimo...; Kuplet; Samospev z moškim zborom - Romanca; Koračnica - Skoz vas. 1903.
- Magočni prstan. Narodna pravljica s petjem in godbo. (Fran Milčinski). Vilinski melodram; Melodram o vsakdanjem kruhku; Kuža - Muca kuplet; Dež cekinov; Vojaška koračnica; Himna; Ples odelisk; Končna godba. 1923.

VOKALNO-INSTRUMENTALNA DELA:

- Povodni mož. Balada za soliste, zbor in orkester. 1910.
- Lepa kumica. Balada za soliste, zbor in orkester.
- Sveti Senan. Balada za sopran, bariton, moški zbor in klavir. 1922.

INSTRUMENTALNA DELA:

- Pesnij venec, potpuri slovenskih pesem, 1883.
- Milica polka, 1883.
- Slavnostna simfonična koračnica, 1884.
- Spomin na Kranj, četvorka, 1885.
- Triglav, četvorka, 1888.
- Pozdrav Gorenjskej, valček po slovenskih napevih, 1892.
- Bela Ljubljana, valček po slovenskih napevih, 1892.
- Pod svojo streho, polka mazurka, 1896.
- Ex Galopp, 1897.
- Frou-frou, polka pizzicato, 1897.
- Triglavske rože, valček po slovenskih napevih, 1900.
- Slovanske cvetke, potpuri slovanskih pesem, 1900.
- Ne udajmo se, koračnica, 1903.
- Straža ob Savi, koračnica, 1912.
- Balkanska koračnica, 1912.
- Rosita bolero, španski ples, 1913.
- V medenih tednih, koncertna polka, 1914.
- Veseli pastir, valček, 1920.
- Naši fantje, koračnica, 1922.
- Jadranska straža, koračnica, 1924.

GODALNI KVARTET:

- Godalni kvartet v A-duru, 1922.

VOKALNA DELA:

- Hajd na ples, polka za ženski zbor s klavirjem (E. Lahajner), 1889.
- Svarilo, ženski zbor s klavirjem (S. Gregorčič), 1891.
- Čolničku, mešani zbor (S. Gregorčič), 1900.
- Projekt, tenor s klavirjem (S. Gregorčič), 1906.

- Poslednja noč, tenor ali sopran s klavirjem (A. Aškerc), 1906.
- Zdravica, napitnice za petje in klavir: To sladko, zlato vince (J.N. Resman); Sezidal sem si vinski hram (V. Kurnik); Oj zlata vinska kaplja ti (T. Doksov); Slovenc Slovenca vabi (A. Slomšek); Povsod me poznajo (belokranjska), 1911.
- Na dopust, koračnica za moški zbor in orkester (J. Stritar), 1913.
- Hej, fantje, kje ste? moški zbor (R. Maister), 1914.
- Veseli pastir, valček za moški zbor in orkester (S. Gregorčič), 1920.

V tisku so izšli še številni potpuriji, fantazije, koračnice, valčki ipd. kot klavirski izvlečki oz. priredbe za veliki ali salonski orkester skoraj vseh popularnih točk gledaliških del in koncertnih skladb.

c) Kronološki pregled izvedb oper in operet z bibliografijo⁴

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb ⁵
1895	<p>Urh, grof celjski 1. izv. 15. feb. (5)⁶ rež.: J. Nolli dir.: F. Gerbič - Slovanski svet, 8/1895, 9, 80. - Slovenec, 23/1895, 58, 3.</p>			
1897	<p>Ksenija 1. izv. 5. jan. (11) rež.: J. Nolli dir.: H. Benišek - Edinost, 22/1897, 4 (jutr.izd.). - Laibacher Zeitung, 116/1897, 5, 37-38. - Ljubljanski zvon, 17/1897, 2, 124-128. - Slovanski svet, 10/1897, 7, 106. - Slovenka, 1/1897, 6, 9. - Slovenka, 1/1897, 19, 10. (O uprizoritvah Ksenije na tujih odrih) - Slovenski list, 2/1897, 2, 123.</p>			

⁴ Bibliografija navaja časopise, ki so objavljali poročila o delih oziroma kritike o kateri od omenjenih predstav. Prim. Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967. Ljubljana 1967; isti, 1977-1982. Ljubljana 1983; Slovenske igre in scenariji 6: Glasbenogledališka dela slovenskih skladateljev. Ljubljana 1992; Bibliografija rasprava i članaka. Muzika. Struka VI. A-R. Zagreb 1984; isti, S-Ž, Indeksi. Zagreb 1986; Slovenska bibliografija 31/II. 1977. Ljubljana 1985; C. Mihelič: Viktor Parma, življenje in osebnost. Diplomaska naloga 1967. (Hrani Oddelek za muzikologijo FF v Ljubljani.)

⁵ V tem stolpcu so označene tudi predstave v drugih južnoslovenskih mestih, ki so (kadar ne gre za Zagreb), sproti imenovane.

⁶ Številke v oklepajih pomenijo število ponovitev posameznih predstav, v kolikor so podatki znani.

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb
				<p>Ksenija ?⁷ feb. - Obzor, 38/1897, 47. - Slovenski narod, 30/1897, 51. - Agramer Tagblatt, 12/1897, 47, 5. - Agramer Zeitung, 72/1897, 47, 6. - Hrvatska domovina, 12/1897, 47; 49. - Hrvatsko pravo, 1897, 396, 4. - Nada, 3/1896-97, 13, 207-208. - Narodne novine, 63/1897, 47. - Vienac, 29/1897, 10, 159-160.</p>
1898				<p>Stara pesem 1. izv. 24. mar. - Agramer Tagblatt, 13/1898, 69, 5. - Agramer Zeitung, 73/1898, 69, 1-2. - Hrvatska domovina, 13/1898, 69. - Hrvatsko pravo, 1898, 714, 3; 717, 3. - Narodne novine, 64/1898, 69. - Vienac, 3/1898, 14, 223.</p>
				<p>Stara pesem 13. okt. (6) - Slovenski list, 3/1898, 54, 307-308.</p>
1900				<p>Ksenija ? - Ljubljanski zvon, 20/1900, 2, 130-132.</p>
1902				<p>Ksenija ? - Narodne novine, 86 1902, 40.</p>
1903				<p>Amazonke 1. izv. 24. mar. (6) rež.: E. Aschenbrenner dir.: H. Benišek - Slovenski narod, 35/1902, 293, 1-2. - Ljubljanski zvon, 23/1903, 5, 317-319. - Slovan, I/1902-03, 12, 394. - Slovenski narod, 36/1903, 65, 2-3; 68, 3.</p>
1904				<p>Ksenija izvedba na Reki? 11. in 12. dec. - Glazbeni i kazališni vjestnik, I/1904, 11/12, 79-80. - Novi list, 13.2.1904.</p>

7 Z vprašajem so označene tiste predstave, ki jih bodisi Repertoar slovenskih gledališč ne navaja ali pa datumi predstav oziroma posamezni časopisni članki v zvezi z njimi (zlasti v Zagrebu in drugih jugoslovanskih mestih) še niso preverjeni.

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb
				<p>Amaconke 5. mar. ? - Agramer Tagblatt, 19/1904, 55, 2-3. - isti, 297, 6. - Agramer Zeitung, 79/1904, 54, 5. - Narodne novine, 70/1904, 55, 1-2.</p>
1905				<p>Ksenija ? - Hrvatsko pravo, 11/1905, 2790, 3.</p>
1906				<p>Amazonke ? - Agramer Zeitung, 81/1906, 247, 6.</p>
1907	<p>Ksenija 21. mar. (0) rež.: A. Ránek dir.: H. Benišek</p>			<p>Nečak (Lukavi služnik) 1. izv. 18. sep. - Agramer Zeitung, 82/1907, 240, 4. - isti, 256, 5-6. - Hrvatsvo, 4/1907, 215. - Savremeni, 2/1907, 10, 636.</p>
	<p>Nečak 3. dec. (4) rež.: A. Vaverka dir.: H. Benišek - Ljubljanski zvon, 28/1908, I, 61-62.</p>			
1908				<p>Ksenija izvedba v Osijeku ? - Narodna obrana, 7/1908, 2. - Osiječki tednik, 3/18, I, 6.</p> <p>Ksenija ? izvedba v Beogradu - Politika, 6/1908, 1562, 3. - Beogradske novine, 14/1908, 142, 4.</p> <p>Nečak (Lukavi služnik) ? - Agramer Zeitung, 83/1908, 20, 4.</p>

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb
1909				Venerin hram (Apolonov hram) 1. izv. 27. mar. - Agramer Zeitung, 84/1909, 71, 5. - Hrvatsko pravo, 15/1909, 4006, 3. - Jutro, 2/1909, 13. Ksenija ? - Hrvatska pozornica, 1909/10, 23, 2. Amazonke ? izvedba v Osijeku - Die Drau, 42/1909, 237, 5. - Narodna obrana, 8/1909, 238. - Slavonische Presse, 25/1909, 238, 4.
1910				Ksenija ? - Hrvatska sloboda, 3/1910, 36. - Narodne novine, 76/1910, 36. - Obzor, 51/1910, 45, 2.
1911	Ksenija 18. nov. (3) rež. & dir.: V. Talich - Slovenski narod, 44/1911, 267, 3.			
1912	Amazonke 13. feb. (4) rež.: J. Povhe dir.: N. Štritof		Amazonke 28. jan. (2) rež.: L. Dragutinović dir.: M. Polič - Edinost, 37/1 12, 28, 2. - isti, 30, 2.	
1913			Ksenija 9. feb. (1) rež.: L. Dragutinović dir.: M. Polič - Edinost, 38/1913, 40, 2-3.	
1914	Stara pesem ? - zagrebška opera - Slovenec, 42/1914, 62, 1-2. - Laibacher Zeitung, 13.3. 1914. - Slovenski ilustrovani tednik, 19.4.1914.			Stara pesem 9. mar. - lepak v posesti družine Stara pesem Opatija 4. apr. - lepak v posesti družine

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb
1918				Amazonke ? - Agramer Tagblatt (več.izd.), 33/1918, 112, 3.
1920	Ksenija 18. mar. (8) rež.: J. Povhe dir.: I. Brezovšek - Slovenski narod, 35/1920, 141, 2; 150, 2.	Amazonke 30. nov. (12) rež.: J. Povhe dir.: H. Vogrič - Zrnje, I/1920-21, 7, 55-56.		
1921		Ksenija 15. mar. (5) rež.: J. Povhe dir.: H. Vogrič		
		Stara pesem 15. mar. (5) rež.: J. Povhe dir.: V. Parma - Tabor, 2/1921, 61, 1; 62, 3. - Zrnje, I/1920-21, 18, 142-143.		
	Zlatorog 1. izv. 17. mar. (15) rež.: F. Bučar dir.: I. Brezovšek kor.: V. Pohan sc.: V. Skrušny - Slovenski narod, 53/1920, 31, 1-2. - Agramer Tagblatt, 36/1921, 137, 2. - Gledališki list, 1920-21, 26, 16-18. - Ljubljanski zvon, 41/1921, 3, 191, 16-18.			
1922		Amazonke 25. maj (5) rež.: P. Rasberger dir.: V. Parma		
		Nečak 28. nov. (6) rež.: P. Rasberger dir.: V. Parma - Mariborski gledališki list, 1922-23, 11. - Tabor, 3/1922, 270, 3; 271, 3.		

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb
1923		Urh, grof celjski 3. mar. (5) rež. & dir.: A. Mitrović - Jutro, 4/1923, 56, 6. - Tabor, 4/1923, 52, 3.		
		Zlatorog 9. okt. (8) rež.: P. Rasberger dir.: A. Mitrović kor.: A. Mitrovičeva - Jutro, 4, 1923, 242, 6. - Mariborski gledališki list, 1923-24, 2. - Tabor, 4/1923, 232, 3.		
1924		Apolonov hram 20. nov. (5) rež.: R. Železnik dir.: V. Parma		
1925		Ksenija 26. feb. (5) rež.: P. Rasberger dir.: A. Mitrović		
1926		Stara pesem 12. jun. (3) rež.: A. Križ dir.: L. Hercog - Tabor, 7/1926, 134, 3.		
1928		Urh, grof celjski 28. mar. (6) rež. & dir.: A. Mitrović - Marburger Zeitung, 68/1928, 78, 8. - Mariborski večernik "Jutra", 2/1928, 70, 2.		
1930		Amazonke 20. apr. (7) rež.: P. Rasberger dir.: L. Hercog gostovanje v Celju ? - Nova doba, 12/1930, 36, 3.		
1934		Urh, grof celjski 1. dec. (4) rež.: V. Skrbinšek dir.: L. Hercog sc.: B. Stupica - Jutro, 15/1934, 279, 3. - Mariborski večernik "Jutra", 8/1934, 278, 5. - Morgenblatt, 49/1934, 292, 6.		

Leto	Ljubljana	Maribor	Trst	Zagreb
	Ksenija 23. dec. (?) rež.: V. Janko dir.: A. Neffat - Slovenija, 3/1934, 51, 2. - Zvuk, 3/1935, 2, 68-69.			
1937	Amazonke 11. sept. (9) libr. & rež.: V. Balatkova dir.: A. Neffat kor.: P. Golovin - Gledališki list, Opera, 1937-38, I, 1-4. - Jutro, 18/1937, 214, 7. - Slovenec, 65/1937, 210, 7. - Slovenski narod, 70/1937, 208, 2.			
1938		Nečak 22. mar. (8) rež.: J. Povhe dir.: J. Jiránek kor.: E. Verdonik & J. Povhe - Hrvatski dnevnik, 3/1938, 673, 15. - Mariborski večernik "Jutra" 12/1938, 66, 4. - Morgenblatt, 53/1938, 79, 5.		
1941		Amazonke 22. feb. (5) rež.: E. Verdonik dir.: L. Herzog (zadnja glasb. premiera pred okupacijo) - Večernik, 15/1941, 46, 3.		
1945	Stara pesem 19. feb. (7) rež. & kor.: P. Golovin dir.: A. Neffat sc.: E. Franz kost.: J. Vilfanova			
1977		Zlatorog 30. sep. (11) rež.: F. Potočnik dir.: K. Ukmar kor.: I. Otrin sc. & kost.: V. Hegedušić - Naši razgledi, 26/1977, 20, 528. - Delo, 19/1977, 232, 7. - Gledališki list Opera, 32/1977/78, 1, 12-13. - Prosvetni delavec 1977 (21.X.), 17, 9. - Večer 33/1977 (5.X.), 231, 6.		

d) Seznam posnetkov.

FONOTEKA / GLASBENI ARHIV RADIA SLOVENIJA, Ljubljana

signatura	datum	min.	naslov skladbe	izvajalci
OPERE				
(MO 184)	24.12.1934		KSENIJA	Ksenija: I. Ribič, sop. Aleksij: I. Francl, ten. Vitez: V. Janko, bar. Zbor in orkester Ljubljanske opere, dir. A. Neffat
0-1748	15.1.1975	44.19 9.13 8.27 11.37 3.22	KSENIJA I. II. III. IV.	Ksenija: Z. Ognjanovič, sop. Aleksij: J. Reja, ten. Vitez: E. Sršen, bar. Tatjana: B. Glavak, mezzos. Simfonični orkester RTV Ljubljana, dir. S. Hubad
0-1749	15.1.1975	13.40	V., VI.	Moški komorni zbor RTV Ljubljana, dir. M. Munih
(MO 223)	1977	27.25	ZLATOROG I. dejanje 1. slika	Janez: E. Ogner, ten. Špela: M. Švaganova, alt Jaka: M. Gregorin, bas
(MO 224)		22.02	I. dejanje 2. slika	Katra: A. Thuma, alt Jerica: V. Mihelič, sop. Tondo: Š. Kunštek, bar. Marco: E. Baronik, bar.
(MO 225)		38.24	II. dejanje	Zbor in orkester Mariborske opere, dir. K. Ukmar
(MO 226)		10.18	III. dejanje	
(MO 431) in 0-5703	6.5.1984	24.00	URH, GROF CELJSKI I. dejanje	Ivan: J. Reja, ten. Marjetica: A. Pesar-Jerič, sop. Jerica: D. Kovačič, sop.
(MO 342) in 0-5702	6.5.1984	29.14	II. dejanje	Pengar: F. Javornik, bas Grof: E. Baronik, bar. Glasnik: Š. Kunstek, bas
(MO 343) in 0-0570	6.5.1984	24.24	III. dejanje	Valentin: R. Šantl, ten. Zbor in orkester Mariborske opere, dir. B. Švara

VOKALNO-INSTRUMENTALNA DELA

S-5547	21.4.1993	3.42	Mladi vojaki. Koračnica	Simfoniki RTV Ljubljana, dir. M. Munih,
--------	-----------	------	----------------------------	---

8 Signature v okroglem oklepaju označujejo trakove, ki sodijo v arhiv t.i. slovenske kulturne dediščine. Posnetek opere Ksenija iz l. 1934 na voščenih ploščah je presnet na magnetofonski trak; kopijo tega posnetka hrani Slovenski gledališki in filmski muzej v Ljubljani (po pogovoru z L. Engelmanom).

S-5548	22.4.1993	3.47	Besedilo J. Stritar (z žvižganjem) Mladi vojaki (brez žvižganja)	Mladinski zbor RTV Ljubljana, zborov. M. Fabijan (isti)
/014041/ ⁹	14.11.1953	2.52	Rokovnjači	Ljubljanski komorni zbor in Orkester Radia Ljubljana, solista: Z. Gašperšič in G. Dermota
S-5545	21.4.1993	7.40	Rokovnjači. Uvertura za orkester	Simfoniki RTV Ljubljana, dir. M. Munih

DELA ZA PIHALNE GODBE

Z-30326	10.11.1974	6.57	Rokovnjači. Uvertura. (arr. S. Dlesk)	Delavska pihalna godba Trbovlje, dir. M. Gunzek
Z-67862	10.5.1978	2.44	Mi smo vojaki korenjaki	Pihalni orkester Francija Puharja, dir. F. Puhar

KOMORNA GLASBA

K-1198	17.10.1974	26.46	Godalni kvartet	Slovenski godalni kvartet:
		7.17	Allegro moderato	S. Zimšek, I. vl.
		8.20	Adagio	K. Žužek, II. vl.
		5.04	Tempo di valse lento	F. Avsenek, vla. S. Demšar, vlc.
		5.05	Finale (Adagio- Allegro vivace)	
K-4670	11.5.1984	25.00	Godalni kvartet	Godalni kvartet RTV Ljubljana:
		7.08	I.	B. Mihelčič, I. vl.
		7.20	II.	K. Žužek, II. vl.
		4.31	III.	F. Avsenek, vla.
		5.56	IV.	S. Demšar, vlc.
/023824/	5.4.1963	3.27	Reverie	R. Klopčič, violina,,M. Lipovšek, klavir
K-2264	9.9.1985	3.43	Andantino	S. Zimšek, violina, M. Korošec, klavir

SAMOSPEVI

/03654/	19.7.1954	3.40	Poslednja noč	R. Francl, tenor, M. Vodopivec, klavir
---------	-----------	------	---------------	---

9 Signature v oglatem oklepaju označujejo starejše, radijsko-tehnično manj kvalitetne posnetke

/K-413/	12.3.1965	3.00	Sezidal sem si vinski hram	J. Betetto, bas s spremljavo klavirja
/054771/	12.6.1963	3.24	Sezidal sem si vinski hram	J. Černe, bariton, A. Stanko, harmonika
K-4635	13.4.1984	5.51	Dva samospeva:	K. Jerič, tenor,
		2.06	Projekt (S. Gregorčič)	A. Jarc, klavir
		3.45	Poslednja noč (A. Aškerc)	
K-4833	25.11.1987	5.40	Dva samospeva:	J. Reja, tenor, L. Engelman, klavir (prir. L. Engelman)
		3.42	Poslednja noč	
		1.58	Projekt	

ZBORI

/M-933/	5.7.1968	2.37	Mladi vojaki	Mladinski zbor iz Clevelanda
ZB-2699	21.11.1992	2.04	V čolničku	Mešani pevski zbor Viktor Parma, Krško, zborovodja: J. Avsenak.

Med dostopnejše posnetke sodita na gramofonske plošče oziroma kasete posneti operi Ksenija in Zlatorog, ki sta glede na izvajalsko zasedbo in čas snemanja najverjetneje identični s posnetki iz radijskega arhiva: Ksenija (signatura 0-1748 in 0-1749) iz leta 1975 in Zlatorog (signatura MO 223-226) iz leta 1977.

SUMMARY

The Slovene composer Viktor Parma (1858-1924) awakens interest through his comparatively large opus (5 operas, 4 operettas, a series of instrumental and of vocal-instrumental compositions), through the relatively great number of productions of his works and their popularity from the time of their origin up to the World War II, as well as through the relatively moderate attention currently paid to his contribution to the Slovene music on the present-day Slovene cultural scene.

With the exception of the diploma work of Cvetana Mihelič, Viktor Parma, His Life and Personality (1967) (in Slovene) - the typescript is kept in the Department of Musicology at the Faculty of Arts, this author has not as yet received a more detailed treatment and corresponding presentation in the printed word. The material collected and presented here could serve as the basis for a monograph as it contains: (a) biography, including the bibliography of articles, (b) a list of V. Parma's works, (c) a chronological survey of the productions of operas and operettas, including the bibliography of articles, and (d) a list of recordings of V. Parma's compositions. An analytic comparative study of the composer's opus remains one of the musicological tasks for the future.

UDK 016:929 Kogoj

Borut Loparnik &
Zoran Krstulović
Ljubljana

BIBLIOGRAFIJA O MARIJU KOGOJU

Ta pregled dopolnjuje in zaokroža bibliografske popise v katalogu razstave *Moja notranjost sem* ob stoletnici skladateljevega rojstva. Opira se na tiskano in tisto razmnoženo gradivo, ki je dostopno v knjižnicah (nekaterne enote iz III. poglavja le pri avtorjih) ter ne upošteva radijskih in televizijskih prispevkov, ki so bili objavljeni zgolj v prvotni slušni ali slikovno-slušni obliki.

Narava gradiva in uporabnost bibliografije sta narekovali delitev popisane na devet poglavij, v katerih so enote razvrščene po abecednem redu avtorjev oz. stvarnih naslovov:

- I. Samostojne publikacije
- II. Razprave
- III. Seminarske, diplomske, strokovne in magistrske naloge, doktorske disertacije
- IV. Prispevki
- V. Ocene
- VI. Obravnave v drugih publikacijah, razpravah in prispevkih
- VII. Vodniki, slovarji, leksikoni, enciklopedije
- VIII. Spomini
- IX. Documenta varia

Poglavja IV.-VI. prinašajo le izbor sicer obsežnega in raznorodnega gradiva. Merilo, po katerem je odbrano, ni bila dolžina, temveč vsebina zapisov; bodisi pomen, ki ga lahko imajo za preučevanje Kogojevega življenja in dela, bodisi značilno razmerje do avtorja bodisi stanje (splošne) vednosti o skladatelju, ki ga dokazujejo. Izpuščeni so n.pr. prispevki, v katerih prevladujejo nekomentirani citati iz Kogojevih člankov ter prispevki in ocene, v katerih pisci obrobno ali brez razvidnega konteksta ponavljajo splošne podatke oz. misli. Izjema so le prispevki o "Črnih maskah": ker gre za avtorjevo najpomembnejše delo, so navedeni v celoti, zanemarjeni pa samo reklamni zapisi, omembe brez pojasnil ter izjave, ki jim je opera povod, ne snov obravnave. V III. poglavju so pri seminarskih delih, kadar so bila razširjena ali priznana za diplomska, upošteevane le zadnje različice; enako so izpuščeni nekateri krajši prispevki, ki so jih avtorji pozneje dopolnili oz. vključili v daljše zapise.

Sestavni deli zbornikov iz I. poglavja so kot samostojne enote ponovljeni pri njihovih avtorjih, enako so navedene objavljene celote ali deli enot iz III. poglavja. Povezave med njimi ter druge povezave med pisci oz. enotami so dodane v opombah, ki zajemajo tudi ev. ponatise in nove izdaje vsake enote, njihova dopolnila, odmeve ali polemike, ki so jih sprožile ter druga nujna pojasnila. Slednja so kolikor mogoče omejena. Zlasti so skrčeni podatki o Kogojevih člankih, muzikalijah in zvočnih zapisih njegovih del (samo naslovi, ob možnih dvomih z letnicami izdaj), ker je bilo gradivo obdelano v bibliografskih popisih kataloga za razstavo *Moja notranjost sem*.

Ne glede na obliko natisa, pisce in število sodelujočih v pogovoru so časniške izjave, javne besede ali odgovori na vprašanja časnikarjev uvrščeni pod imena intervjuvancev oz. razpravljalcev (v oglasih oklepajih); izjema je le št. 377. S polnimi imeni so navedeni avtorji, ki jih je bilo mogoče ugotoviti iz objavljenih začetnic ali okrajšav, v oglasih oklepaje pa so postavljena njihova imena, kadar je identiteta pisca kljub začetnici ali okrajšavi (in pri enotah brez podpisa) ostala vprašljiva; stopnja vprašljivosti je v opombah opredeljena z "verjetno", "domnevno" ali "morda". Če je ostalo avtorstvo nerazrešeno, so enote uvrščene s stvarnimi naslovi, piščeva začetnica ali okrajšava pa dodana v opombi. Prispevki in ocene, ki so izšli brez naslova, so citirani s prvimi besedami v oglasih oklepajih.

Zaradi gospodarnosti s prostorom so, razen v I. poglavju, izpuščeni uredniki publikacij, pri večjezičnih objavah vzporedni naslovi, v poglavjih IV.-VI. in VIII.-IX. pod- (ter nad-) naslovi. Pri vseh periodičnih publikacijah, ki niso dnevnik ali ne izhajajo večkrat na teden, sta zanemarjena dan in mesec izida, pri njihovem ev. dvojnem številu skupna zaporedna številka (upoštevana je le tekoča številka v letniku). Kadar imata različni periodični publikaciji isti naslov, je brez pojasnila citiran naslov bolj znane, naslov druge pa s krajem izhajanja v okroglem oklepaju; n.pr.: Delo [=Delo (Ljubljana)] - Delo (Trst). Naslovi knjižnih serij so omejeni na nujno oz. prepoznavno, opuščeno je navajanje cirilskega črkopisa enot, skladateljevih fotografij ali potretov, za prispevke, ki so izhajali v sklenjenem nadaljevanju, pa sta označena le začetek in konec objave. Ne glede na jezik so prezrti tudi povzetki, kadar so natisnjeni hkrati z osnovnim besedilom; upoštevani so samo prevodi celih enot. Vsi naslovi Kogojevih del, ki niso glasbene oznake, so zapisani v narekovajih.

Podatki o periodičnih publikacijah so naštetih v zaporedju letnik-letnica (datum)-številka-stran, po potrebi so za poglavja VI.-IX. dodane v opombah še strani, na katerih je obravnavan Kogoj. Ta oblika navedb je razširjena ali spremenjena le v primerih, ki so terjali več pojasnil ali drugačne oznake. Žal so za nekatere neslovenske periodične publikacije ostala določila nepopolna, ker jih spričo razmer ni bilo mogoče preveriti; razen št. 59, 289 in 330 so najdljive kljub omejenim podatkom. Sestavljalca se zavedata, da je bilo v neslovenskem tisku objavljenih nemara več upoštevanja vrednih prispevkov, ocen ali obravnav, vendar so jima ostale nedostopne.

Bibliografija zajema gradivo, ki je izšlo do konca septembra 1993.

I. SAMOSTOJNE PUBLIKACIJE

1. KLEMENČIČ, Ivan. Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1976. (Razprave. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, 10/1).
Gl. št. 39. - Delna objava (2. poglavje): št. 12.
2. LOPARNIK, Borut. Marij Kogoj. Ob sedemdesetletnici rojstva. Ljubljana, Prosvetni servis 1965. (Umetnost in kultura, 55).
3. Marij Kogoj 1892 - 1956. [Ur. Pavle Merkù]. Trieste, Editoriale stampa Triestina 1986.
Vsebinska: *Pavle Merkù*, Kogoj tra Trieste e Gorizia. Str. 5-7; *Borut Loparnik*, Plaidoyer per uno sconosciuto. Prev. P[avle] M[erkù]. Str. 9-23; *Edward Neill*, Kogoj compositore Europeo. Str. 25-30.
4. Marij Kogoj 1892 - 1956. Ob stoletnici rojstva in poimenovanju šole GM v Trstu po njem. Trst, Glasbena matica 1992.
Vsebinska: *Pavle Merkù*, Identiteta in otroštvo Marija Kogoja. Str. 11-16; *Borut Loparnik*, Plaidoyer za neznanca. Str. 17-38; *Edward Neill*, Kogoj, evropski skladatelj. Str. 39-47.
Delni prevod publikacije št. 3 in dopolnila. - Polemika s prispevkom E. Neilla: št. 157.

5. Marij Kogoj 1892 - 1956. Stalna razstava v spominski sobi Marija Kogoja. Kanal, 21. oktober 1989. Nova Gorica, Pokrajinski arhiv 1989.
Vsebina: *Metka Nusdorfer-Vuksanović*, [Življenjska pot Marija Kogoja...]. Str. 5-15; *Pavle Merkù*, [Kogojeva umetniška pot...]. Str. 16-19.
6. Marij Kogoj 1892 - 1992. Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7.10.1992 v Ljubljani. Ur. Ivan Klemenčič. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti 1993.
Vsebina: *France Bernik*, Evropska umetnost na začetku 20. stoletja. Str. 9-19; *Borut Loparnik*, Kogoj in vprašanja njegove zgodovinske vloge. Str. 21-49; *Ivan Klemenčič*, O glasbenem izrazu Marija Kogoja. Str. 51-75; *Edward Neill*, Kogojeva mednarodnost. Kritičnozgodovinska razmišljanja o njegovem delu. Str. 77-87; *Pavle Merkù*, Kogojeve stiske v zrcalu njegovih estetskih odločitev. Razmišljanje o razmerju med besedo in zvokom v skladateljevih vokalnih skladbah. Str. 89-100; *Samo Hubad*, Vprašanja uprizoritve "Črnih mask". Str. 101-110; *Janko Kostnapfel*, Podoba Marija Kogoja. Str. 111-129.
7. Moja notranjost sem. Razstava ob stoletnici rojstva Marija Kogoja, Kulturno-informacijski center Križanke 30. september - 17. oktober 1992. Ur. Borut Loparnik. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica 1992.
Vsebina: *Borut Loparnik*, Življenje Marija Kogoja. Str. 7-26; *Zoran Krstulović & Borut Loparnik*, Bibliografija objavljenih skladb Marija Kogoja. Str. 28-37; *Borut Loparnik & Zoran Krstulović*, Bibliografija objavljenih besedil Marija Kogoja. Str. 38-43; *Zoran Krstulović*, Bibliografija izdanih zvočnih zapisov. Str. 45-47.
8. Ob stoletnici kanalske čitalnice in ob odkritju spomenika Mariju Kogoj. Ur. Pavel Medvešček. Kanal, Prosvetno društvo "Soča" 1967. (Publikacije Goriških srečanj, 2).
Vsebina: *Primož Kuret*, Marij Kogoj (1895-1956). Str. 22-28; *France Bevku*, Ob "Črnih maskah". Str. 29-31; *Veno Pilon*, Spomini na Marija Kogoja in na goriška leta. Str. 32-38; *Ludvik Zorzut*, Kogojeva prva srečanja z glasbo. Str. 39-42; *Marijan Brečelj*, Osem dopisov Marija Kogoja Francetu Bevku. Str. 43-52; *isti*, Osnutek za bibliografijo Marija Kogoja. Str. 53-59.

II. RAZPRAVE

9. KLEMENČIČ, Ivan. K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja. *Muzikološki zbornik* 14/1978, 88-105.
Polemika s št. 29.
10. KLEMENČIČ, Ivan. Kogojeva scenska glasba "V kraljestvu palčkov". *Muzikološki zbornik* 7/1971, 53-68.
11. KLEMENČIČ, Ivan. Kogojeva suita za orkester "Če se pleše". *Muzikološki zbornik* 12/1976, 67-88.
12. KLEMENČIČ, Ivan. Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja. *Muzikološki zbornik* 9/1973, 68-86.
2. poglavje št. 39 in 1.
13. KLEMENČIČ, Ivan. O glasbenem izrazu Marija Kogoja.
: št. 6, 51-75.
14. KLEMENČIČ, Ivan. Stilno estetska podoba Kogojeve opere "Črne maske". *Problemi* 1963, 7, 656-663.
Širši povzetek št. 40.
15. KLEMENČIČ, Ivan. Zasnova in pomen Kogojeve opere "Črne maske".
: Slovenska opera v evropskem okviru. Ob njeni 200-letnici. Simpozij 20. in 21.10.1982. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1982. Str. 111-131.

16. KOMELJ, Milček. Neznano slikarstvo skladatelja Marija Kogoja. *M'ARS* 3/1991, 3, 10-21.
Z reprodukcijami slik. - Povzetek: št. 92.
17. KOSTNAPFEL, Janko. Podoba Marija Kogoja.
: št. 6, 111-129.
Prva objava: Podoba skladatelja in kritika. *Delo* 34/1992 (8.10), 233, 14-16; (15.10), 239, 14. Nadnaslov nadaljevanja: Pričevanja piscev (2).
18. LIPOVŠEK, Marijan. Marij Kogoj. *Naša sodobnost* 4/1956, 9, 769-777.
Dopolnilo: K članku o Mariju Kogoj. *Naša sodobnost* 4/1956, 11, 1056.
19. LOPARNIK, Borut. Andante za violino in klavir Marija Kogoja. *Muzikološki zbornik* 11/1975, 74-81.
Gl. št. 43.
20. LOPARNIK, Borut. Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere "Kar hočete". *Muzikološki zbornik* 2/1966, 77-94.
Gl. št. 43.
21. LOPARNIK, Borut. Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja. *Muzikološki zbornik* 22/1986, 29-38.
Prevod: Kogoj i Slavenski. Prilog tipologiji jugoslavenskih glazbenih događanja. *Medimurje* 1988, 13-14, 67-77. - Prev. Marija Bergamo.
22. LOPARNIK, Borut. Kogoj in vprašanja njegove zgodovinske vloge.
: št. 6, 21-49.
23. LOPARNIK, Borut. Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem. *Muzikološki zbornik* 4/1968, 98-113.
Gl. št. 43.
24. LOPARNIK, Borut. Kogojevi ustvarjalni začetki. *Muzikološki zbornik* 20/1984, 19-45.
Gl. št. 43.
25. LOPARNIK, Borut. Lajovic contra Kogoj. Pitanje nacionalnog i slovenačka moderna.
: Folklor i njegova umetnička transpozicija. Radovi sa naučnog skupa održanog od 24.-26. oktobra 1989. godine. Beograd, Fakultet muzičke umetnosti 1989. Str. 303-324. - Prev. Marija Bergamo.
Gl. št. 43.
Prevod: Lajovic contra Kogoj. Die Frage des Nationalen und die slowenische Moderne.
: Folklore and its artistic transposition. Proceedings of the scientific assembly, Belgrade, 24.-26.X.1989. Belgrade, Faculty of music arts 1990. Str. 143-160. - Prev. Vanda Richter.
26. LOPARNIK, Borut. Marij Kogoj: The Avant-gardism issue.
: Slowenische historische Avantgarde. Ljubljana, Aesthetics Society 1986. Str. 110-122. - Prev. Franc Slivnik.
Slovenska objava: Kogojev preboj in možnosti slovenske glasbene avantgarde. *Sodobnost* 33/1985, 1, 95-101.
Gl. št. 43.
Povzetek: Kogojev preboj. *Ljubljanski dnevnik* 33/1984 (8.12.), 334, 10.
27. LOPARNIK, Borut. Pomen Marija Kogoja v slovenski glasbi.
: XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1979. Str. 371-410.
Druga objava: Letska narodna [II]. *Sodobnost* 27/1979, 8-9, 808-823.
Gl. št. 43. - Nadaljevanje št. 371.

28. LOPARNIK, Borut. Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih. *Muzikološki zbornik* 5/1969, 54-82.
Gl. št. 43.
29. MERKÛ, Pavle. Identiteta in otroštvo Marija Kogoja. *Muzikološki zbornik* 12/1976, 50-66.
Polemika: št. 9.
Delna objava: Identiteta in otroštvo Marija Kogoja.
: št. 4, 11-16.
30. MERKÛ, Pavle. Kogojeve stiske v zrcalu njegovih estetskih odločitev. Razmišljanje o razmerju med besedo in zvokom v vokalnih skladbah.
: št. 6, 89-100.
Prva objava: Razmerje med besedo in zvokom v Kogojevih vokalnih skladbah. *Delo* 34/1992 (22.10), 245, 13-15.
31. NEILL, Edward. Kogojeva mednarodnost. Kritičnozgodovinska razmišljanja o njegovem delu.
: št. 6, 77-87.
32. NUSDORFER-VUKSANOVIČ, Metka. [Življenjska pot Marija Kogoja...].
: št. 5, 5-15.
Ponatis: O avtorju "Črnih mask". Iz življenja skladatelja Marija Kogoja. *Primorske novice* 44/1990, 17-24; 8 nadaljevanj.
33. O'LOUGHLIN, Niall. The European context of Marij Kogoj's "Črne maske".
: Opera kot socialni ali politični angažma. Slovenski glasbeni dnevi 1992. Ljubljana, Festival 1993. Str. 26-35.
Prva objava prevoda: Evropski kontekst "Črnih mask" Marija Kogoja. *Naši razgledi* 41/1992, 10, 311-312.
34. ŠIVIC, Pavel. "Črne maske" Marija Kogoja. *Zvuk* 1958, 15-16, 215-226.

III. SEMINARSKÉ, DIPLOMSKÉ, STROKOVNE IN MAGISTRSKÉ NALOGE, DOKTORSKÉ DISERTACIJE

35. AMBROŽIČ, Jožica. Marij Kogoj in njegove otroške pesmi. Diplomaska naloga. Ljubljana (Pedagoška akademija) 1973.
36. DE CORTI, Oliva. Kritike Marija Kogoja. Seminarska naloga. [Ljubljana] (Filozofska fakulteta) 1981.
37. FABJAN, Matevž. Marij Kogoj - skladatelj zborovske glasbe. Seminarska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1961.
38. JEŽ, Jakob. Marij Kogoj - skladateljeva mlada leta. Naloga za strokovni izpit. Ljubljana 1959.
39. KLEMENČIČ, Ivan. Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja. Magistrska naloga. Ljubljana (Filozofska fakulteta) 1973.
Delna objava (2. poglavje): št. 12. - Objava celote: št. 1.
40. KLEMENČIČ, Ivan. Marij Kogoj - "Črne maske". Diplomaska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) 1962.
Širši povzetek: št. 14.
41. KLEMENČIČ, Ivan. Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do druge vojne. Doktorska disertacija. Ljubljana (Filozofska fakulteta) 1985.
Objava: št. 357.

42. LOPARNIK, Borut. Marij Kogoj - kritik. Diplomaska naloga. Ljubljana (Akademija za glasbo) [1961].
43. LOPARNIK, Borut. Slovenska glasbena moderna in Marij Kogoj. Doktorska disertacija. Ljubljana (Filozofska fakulteta) 1990.
Delne objave: št. 19-20, 23-28.
44. ZEC, Jasmina. Elementi ekspresionizma u operi "Črne maske" Marija Kogoja. Diplomski rad. Beograd (Fakultet muzičke umetnosti) [1978?].
Delna objava: Muzika i reč, (Prvi časopis studenata Fakulteta muzičke umetnosti) 1979, 11, ?.
Povzetek: št. 182.

IV. PRISPEVKI

45. [BAN, Janko]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
46. [BARBO, Matjaž]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
47. [BEDINA, Katarina]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
48. [BEDJANIČ, Peter]. "Črne maske". *Delo* 21/1979 (31.7.), 176, 7.
Brez podpisa. - Pred radijskim predvajanjem opere na III. programu Radia Ljubljana 4.8.1979.
49. BERGER, Matjaž. Za dobrega Kogoja so potrebne vsaj tri generacije. *Maska* 2/1992, 3, 36-38.
50. [BESEDNJAK, Engelbert]. Glasbeni večer Marija Kogoja. *Slovenski narod* 51/1918 (2.3.), 51, 5.
Brez podpisa. Morda Besednjak. - Kogojev koncert 24.2.1918 v Češkem domu na Dunaju.
51. [BESEDNJAK, Engelbert]. Slovenski koncert na Dunaju. *Edinost* 43/1918 (22.2.), 49, 2.
Brez podpisa. Morda Besednjak. - Napoved Kogojevega koncerta 24.2.1918 v Češkem domu na Dunaju.
52. BON, Jože. S "Črnimi maskami" po Ljubljani. *Ljudska pravica* 23/1957 (26.11.), 278, 4.
Po drugi uprizoritvi, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
53. BRAVNIČAR, Matija. Marij Kogoj. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1955-56, 4, 108-110.
Ob skladateljevi smrti.
54. BRAVNIČAR, Matija. Marij Kogoj. *Jutro* 20/1939 (3.11.), 256, 3.
Pred dobrodelno akademijo v Kogojevo korist 3.11.1939.
55. BRAVNIČAR, Matija. Ob odkritju spomenika Mariju Kogoj. *Goriška srečanja* 2/1967, 8, 49.
56. [BRAVNIČAR, Matija]. Spominu Marija Kogoja. *Slovenska glasbena revija* 4/1956, 1, 1.
Brez podpisa. - Govor ob skladateljevem grobu.
57. BRECELJ, Marijan. Glasbenik Marij Kogoj 1895-1956. *Naš list* (Anhovo) 11/1972, 1, 10.
58. BUDKOVIČ, Cvetko. Jubilej in skladbe M. Kogoja. *Naši razgledi* 38/1989, 5, 138.
Kogoj, Zbori.

59. "Crne maske". [*Večernje novice* ?] ?/1957 (? , 11.), ?, 5.
Po drugi uprizoritvi, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
60. [CVETKO, Dragotin]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
61. "Črne maske" pred novo izvedbo. *Tedenska tribuna* 5/1957, 47, 5.
Podpis: D.B. - Pred drugo uprizoritevjo, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
62. DEKLEVA, Milan. Opera o človeku na robu brezna. *Dnevnik* 38/1990 (30.1.), 28, 16.
Podpis: md. - Poročilo s tiskovne konference pred tretjo uprizoritvijo "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
63. DELAK, Ferdo. Marij Kogoj. *Domači prijatelj* 3/1929, 6-7, 175.
Podpis: F.D.
64. DELAK, Ferdo. Scenični osnutki Kogojeve opere "Črne maske". *Ilustracija* 1/1929, 6, 183.
Podpis: F.D. - Osnutki I. Čarga, A. Černigoja, F. Delaka, I. Spinčiča, E. Stepančiča in I. Vavpotiča za krstno uprizoritev v sezoni 1928/29. Fotografije: str. 182-183, 185.
65. GOMBAČ, Marija. "Črne maske" - "obrazi človečanstva". *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 114-117.
66. GORI, Gianni. Dall'ansia culturale di Marij Kogoj. *Il Piccolo* 99/1980 (15.8.), ?, ?.
(priloga Sette TV giorni radio).
Pred radijskim predvajanjem Kogojevih klavirskih del na RAI Trieste 19.8.1980.
67. GORI, Gianni. "Maschere nere", labirintica anticamera di follia. *Il Piccolo* 111/1992 (26.9.), 224, 5.
68. GRBEC, Ivan. Analiza pesmi in besedno-motivični konflikti v pesmi "Kaj ne bila bi vesela". *Grlica* 3/1957, 4, 52-54.
69. GRBEC, Ivan. Cankarjev večer v soboto, 17. decembra v Škednju. Opombe k skladbam. *Edinost* 46/1921 (15.12.), 285, 3.
Razširjeni komentar sporeda pred koncertom (samospava "Stopil sem na tihe njive", "Da sem jaz Jezus"; Largo, Andante poco più mosso, Fuga v g-molu za klavir).
70. GRBEC, Ivan. ["Kaj ne bila bi vesela..."]. *Grlica, revijalna zbirka mladinske muzike* 1933-34, 4, 39.
Podpis: Iv. Grbec.
71. GRBEC, Ivan. [Koliko pomladnega razpoloženja...]. *Grlica, revijalna zbirka mladinske muzike* 1933-34, 5, 51.
Podpis: Iv. Grbec. - "Zvončki".
72. HUBAD, Samo. Glasbeni problemi Kogojevih "Črnih mask". *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 2, 49-51.
73. [HUBAD, Samo]. Kogojeve "Črne maske" in slovenska operna ustvarjalnost. *Republika* 2/1993 (4.6.), 151, 13.
Odgovori na vprašanja uredništva.
Ponatis: *Primorski dnevnik* 49/1993 (4.6.), 147, 13.
74. [HUBAD, Samo]. Pred premiero "Črnih mask". *Slovenski poročevalec* 18/1957 (24.11.), 277, [6].
Brez podpisa. - Odgovor na vprašanje časnikarja pred drugo uprizoritvijo, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
75. [HUBAD, Samo]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.

76. HUBAD, Samo. Vprašanja uprizoritve "Črnih mask".
: št. 6, 101-110.
77. JEŽ, Jakob. K objavljeni Kogojevi otroški pesmi. *Grlica* 9/1963, 1, 13.
"Pust".
78. JEŽ, Jakob. Kdo je bil ta mož... ki je zložil tako čudovite skladbe? *Primorske novice* 46/1992 (16.10.), 79, 26.
Iz avtorjevih zapisov o Kogoju.
79. JEŽ, Jakob. Marij Kogoj. *Galeb* 15/1968-69, 3, 58-60.
80. JEŽ, Jakob. O skladatelju Mariju Kogoj. *Mlada pota* 6/1957-58, 9, 465-467.
81. JEŽ, Jakob. [Spremna beseda].
: KOGOJ, Marij. Malenkosti, 1. del. (Antologija, 3). Str. [21].
82. JEŽ, Jakob. [Spremna beseda].
: KOGOJ, Marij. Poslednji spevi za glas in klavir. (Antologija, 5). Str. [19].
83. [JEŽ, Jakob]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
84. JEŽ, Jakob. Zapuščinski samospevi Marija Kogoja.
: KOGOJ, Marij. Samospevi za glas in klavir. (Samospevi, 17). Str. [3].
85. KLEMENČIČ, Ivan. Glasbena realizacija.
: "Črne maske". Tretja uprizoritev. Ljubljana, SNG Opera in Balet 1990. Str. [2-8].
Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera in Balet.
86. KLEMENČIČ, Ivan. Marij Kogoj kot narodna vrednota. *Slovenec* 76/1992 (15.10.), 239, 23.
87. KLEMENČIČ, Ivan. Marij Kogoj kot vzor narodove ustvarjalnosti. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 121-123.
88. KLEMENČIČ, Ivan. Marij Kogoj: "V kraljestvu palčkov".
: KOGOJ, Marij. V kraljestvu palčkov. (Izbrana dela slovenskih skladateljev, 32). Str. 5-6.
89. KLEMENČIČ, Ivan. Portret Marija Kogoja. *Naši razgledi* 15/1966, 6, 116-117; 7, 140.
Ob desetletnici smrti.
90. KLEMENČIČ, Ivan. Še enkrat o "Črnih maskah". *Naši razgledi* 21/1972, 3, 80-81.
Polemika s št. 162.
91. KLINKON, Ada. Marij Kogoj danes. *Naši razgledi* 34/1985, 21, 644.
92. KOMELJ, Milček. Neznane slike Marija Kogoja. *Delo* 33/1991 (15.5.), 111, 7.
Povzetek št. 16.
93. Koncert Učiteljskega pevskega zbora. *Mariborski večernik Jutra* 3/1929 (5.4.), 77, 2.
Komentar k sporedu Pevskega zbora učiteljstva UJU v Mariboru 6.4.1929 ("Vrabci in strašilo").
94. Končno spet "Črne maske". *Ljudska pravica* 23/1957 (23.11.), 275, 7.
Pred drugo uprizoritvijo, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
95. KUMER, Alojz. Marij Kogoj je umrl. *Novi list* 5/1956 (1.3.), 93, 8.
96. KURET, Primož. Marij Kogoj (1895-1956).
: št. 8, 22-28.

97. [LEBIČ, Lojze]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
98. LESKOVŠEK, Hinko. Kogojeve "Črne maske". *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 2, 52-62.
99. LESKOVŠEK, Hinko. Nekaj pripomb k članku Pina Mlakarja. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 6-7, 289, 291.
Polemika s št. 134.
100. LESKOVŠEK, Hinko. O izvođenju Kogojevih "Crnih maski" u Ljubljani. *Pozorišni život* 4/1959, 9, 15-16.
101. [LESKOVŠEK, Hinko]. Pred premiero "Črnih mask". *Slovenski poročevalec* 18/1957 (24.11.), 277, [6].
Brez podpisa. - Odgovor na vprašanje časnikarja pred drugo uprizoritvijo opere, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
102. LIPOVŠEK, Marijan. Marij Kogoj: Fuge.
: KOGOJ, Marij. 3 fuge za klavir. (Antologija, 2). Str. [27].
103. [LIPOVŠEK, Marijan]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
104. LOPARNIK, Borut. Iz Kogojevih dunajskih let. *Jadranski koledar* 1992, 79-88.
O študiju pri F. Schrekerju in A. Schönbergu.
105. LOPARNIK, Borut. Kogojev zborovski svet.
: KOGOJ, Marij. Zbori. (Izbrana dela slovenskih skladateljev, 28). Str. 5-7.
106. LOPARNIK, Borut. Marij Kogoj.
: KOGOJ, Marij. "Črne maske". (Musica slovenica). 2 CD.
107. LOPARNIK, Borut. Marij Kogoj. *15 dana* 10/1967, 1-2, 27-29.
Prev. Franc Drošč.
108. LOPARNIK, Borut. Marij Kogoj - sto let po rojstvu. *Mohorjev koledar* 1992, 125-127.
109. LOPARNIK, Borut. "Moja duša je začaran grad".
: KOGOJ, Marij. "Črne maske". (Musica slovenica). 2 CD.
110. LOPARNIK, Borut. Kogojeva zapuščina. *Primorske novice* 46/1992 (16.10.), 79, 27.
111. LOPARNIK, Borut. Plaidoyer per uno sconosciuto.
: št. 3, 9-23.
Slovenska objava predelanega besedila: Plaidoyer za neznanca.
: št. 4, 17-38.
112. LOPARNIK, Borut. Slovenski skladatelj Marij Kogoj in tendence v obdobju 1900-1930. *Primorski dnevnik* 32/1976 (10.10.), 236, 5, 8.
Referat na XI. srečanju o kulturi srednje Evrope v stari Gorici 2.-5.10.1976.
Povzetek v slovenščini: La musica nella Mitteleuropa. Atti del convegno. Gorizia, Istituto per gli incontri culturali Mitteleuropei, Regione Friuli - Venezia Giulia 1976. Str. 131-133.
113. [LOPARNIK, Borut]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
114. LOPARNIK, Borut. Životni simboli Kogojevih "Crnih maski". *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba* 1978, 2, 277-281.
Prev. Fran Marović.

115. Marij Kogoj. *Gledališki list SNG v Ljubljani* 1928-29, 15, 113.
Delna objava: Kogoj: "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (29.4.), 97, 2.
116. Marij Kogoj. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 2, 64.
Delna objava: "Črne maske". Tretja uprizoritev. Ljubljana, *SNG Opera in Balet* 1990. Str. [35-36].
Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera in Balet.
117. Marij Kogoj. *Grlica* 2/1956, 2, 21-22.
Ob skladateljevi smrti.
118. Marij Kogoj. *Tedenska tribuna* 4/1956, 9, 11.
Ob skladateljevi smrti.
119. Marij Kogoj. *Ljudska pravica* 22/1956 (27.2), 48, 2.
Ob skladateljevi smrti.
120. MARUŠIČ, Branko. Marij Kogoj.
: MARUŠIČ, Branko. Z zlatimi črkami. Trst, Založništvo tržaškega tiska 1987.
(Kulturna dediščina). Str. 188-190.
121. MERKÛ, Pavle. Kogojeve "Črne maske" nas spet begajo. *Mladika* 34/1990, 1, 7-8.
Pred tretjo uprizoritvijo, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
122. MERKÛ, Pavle. Kogoj tra Trieste e Gorizia.
: št. 3, 5-7.
Prevod: Kogoj med Trstom in Gorico. *Naši zbori* 38/1986, 3-4, 63-64. - Prev. Nataša Jambrek.
123. MERKÛ, Pavle. Kogoj, un genio da ricomporre. *Il Piccolo* 111/1992 (26.9.), 224, 5.
124. MERKÛ, Pavle. [Kogojeva umetniška pot...].
: št. 5, 16-19.
125. MERKÛ, Pavle. Marij Kogoj, evropski skladatelj.
: Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Slovenski glasbeni dnevi 1988. Ljubljana, Kres 1992. Str. 165-173.
Prev. v nemščino Doris Debenjak in Klaus Olof Detlef.
126. MERKÛ, Pavle. Marij Kogoj, skladatelj: uvod v poslušanje.
: La voix Slovène. Trst, Narodna in študijska knjižnica [1989]. Str. 74-87.
Francosko, slovensko, italijansko. - Uvod k predstavitvi skladatelja s posnetki njegovih del 29.1.1986 med prireditvami Trouver Trieste v Parizu.
127. MERKÛ, Pavle. Marij Kogoj šestdesetletnik. *Naši razgledi* 4/1955, 12, 296-297.
128. MERKÛ, Pavle. Pogumne izbire Tržaškega okteta. *Primorski dnevnik* 43/1987 (26.4.), 99, 13.
Komentar k sporedu koncerta 28.4.1987 v Trstu ("Ave maris stella", "Narodna", "Zima").
129. [MERKÛ, Pavle]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl. št. 177.
130. MERKÛ, Pavle. Tri vprašanja prof. Pavletu Merkuju. *Mladika* 30/1986, 7, 94.
O Kogojevem mestu v kulturnem življenju.
131. MERKÛ, Pavle. Vdolben obraz božanstva. *Primorske novice* 46/1992 (16.10.), 79, 25.
132. MEVLJA, Dušan. Marij Kogoj. *Večer* 46/1990 (31.5.), 125, 9.
Ob 95-letnici[!] rojstva.
133. MILČINSKI, Janez. Trajno oživiljanje spomina na umetnika Marija Kogoja. *Delo* 33/1991 (5.9.), 208, 13.
Govor na otvoritvi Kogojevih dni 1991.

134. MLAKAR, Pino. Ob baletnih kritikah M[arije] Vogelnikove. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 5, 208-211.
O baletu v "Črnih maskah". - Polemika: št. 99.
135. [NANUT, Anton]. Kogojeve "Črne maske" in slovenska operna ustvarjalnost. *Republika* 2/1993 (4.6.), 151, 13.
Odgovori na vprašanja uredništva.
Ponatis: *Primorski dnevnik* 49/1993 (4.6.), 147, 13.
136. NEDOH, Danijela. Marij Kogoj. *Zaliv* 1966, 2-3, 58-61.
Ob desetletnici smrti.
137. NEILL, Edward. Kogoj compositore Europeo.
: št. 3, 25-30.
Slovenska objava: Kogoj, evropski skladatelj.
: št. 4, 39-47.
Prev. Ravel Kodrič. - Polemika: št. 157.
138. [NEILL, Edward]. Kogoj onstran meje. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 118-120.
Odgovori na vprašanja Marije Gombač. Prev. Irena Uršič.
139. NEILL, Edward. Marij Kogoj, Bagatelle per pianoforte.
: KOGOJ, Marij. Bagatelle per pianoforte. LP.
140. NEILL, Edward. A. Schoenberg rispose molto a tono. *Il Piccolo* 111/1992 (26.9.), 224, 5.
Odgovori na vprašanja Sergia Cimarostija.
141. NIEDER, Fabio. Transkripcija štirih Kogojevih klavirskih "Malenkosti" za flavto, klarinet, violo, violončelo, harfo in tolkala. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 124-125.
Prev. Irena Uršič.
142. O muziki v "Črnih maskah". *Gledališki list NG v Ljubljani* 1928-29, 15, 115-116.
Ponatis: K nocojšnji premijeri Kogojeve opere "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (7.5.), 103, 2.
143. OREL, Marjan. Meditacija o "Črnih maskah". *Naši razgledi* 7/1958, 2, 46.
Podpis: M.O.
144. OSTERC, Slavko. H koncertu akademikov. *Jutro* 10/1929 (9.6.), 133, 10.
Pred koncertom Akademskega pevskega zbora 10.6.1929 v Ljubljani ("Vera", "Otožnost", "Ah, ne verjemi", "Narodna", "Requiem").
145. OZBIČ, Martina. Novomeška pomlad in Marij Kogoj. *Mladika* 36/1992, 3, pril. *Rast* 70 - 10, pril. *Rast* 76; 6 nadaljevanj.
146. PAHOR, Karol. Manom Marija Kogoja. *Ljudska pravica - Borba* 22/1956 (3.3.), 52, 6.
Govor ob skladateljevem grobu.
147. PAHOR, Karol. Spominu Marija Kogoja. *Naši razgledi* 5/1956, 5, 119.
Ob skladateljevi smrti.
148. PIRNIK, Makso. Skladatelj Marij Kogoj. *Slovenski Jadran* 4/1955, 19, 5.
Podpis: -mp-.
149. [POLIČ, Mirko]. G. Polič o Kogojevi operi. *Slovenec* 57/1929 (20.4.), 90, 7.
Brez podpisa. - Odgovori na vprašanja zagrebškega časnikarja pred krstno uprizoritevijo "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
150. POLIČ, Mirko. Marij Kogoj: "Črne maske". *Tank* 1/1927, 1 1/2, 24-26.
Podpis: Mirko Polić.

151. [POLIČ, Mirko]. Pred vprizoritvijo Kogojeve opere "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (27.2.), 48, 2.
Podpis: -k. - Odgovori na vprašanja časnikarja pred krstno uprizoritvijo, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
152. [POLIČ, Branko]. M[arij] Kogoj: "Crne maske". *Vjesnik* 35/1975 (11.4.), 9966, 11 (priloga RTV-radar, str. 8).
Brez podpisa. Verjetno Polić. - Pred predvajanjem opere na III. programu Radia Zagreb 13.4.1975.
153. [PREMRL, Stanko]. [Slovenski skladatelj Marij Kogoj...]. *Cerkveni glasbenik* 50/1927, 5-6, 125.
Brez podpisa. - Rubrika Razne vesti.
154. [PRIMOŽIČ, Robert]. Pred vprizoritvijo Kogojeve opere "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (27.2.), 48, 2.
Podpis: -k. - Odgovori na vprašanja časnikarja pred krstno uprizoritvijo, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
155. RENER, Milko. Marij Kogoj. *Jadranski koledar* 1977, 112-115.
Ob dvajsetletnici smrti.
156. ROJC, Aleksander. Kogoj: Un espressionista?
: Trieste prima. Incontri internazionali con la musica contemporanea, 29. settembre - 15. ottobre 1992. [Trieste, Comune di Trieste - Assessorato alla cultura 1992]. Str. [29-32].
Prevod: Ekspresionist Marij Kogoj. *Intermezzo* 0/1993, junij, 12-14.
157. ROJC, Aleksander. Škandalozno posredovanje našega skladatelja v italijanski svet. *Delo* 34/1992 (30.12.), 301, 13.
Polemika s št. 137 (št. 4). - Odmev: Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU. Popravek. *Delo* 35/1993 (7.1.), 4, 14.
158. SIMČIČ, Tomaž. Marij Kogoj ob stoletnici rojstva 1892-1992. *Celovski zvon* 10/1992, 37, 56-60.
Polemika: CORAL, Gianpaolo. [Pred kratkim...]. *Celovski zvon* 11/1993, 39, 94.
159. [SMERKOLJ, Samo]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Iz pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Gl št. 177.
160. Sodobna slovenska pesem. *Mariborski večernik Jutra* 3/1929 (1.6.), 122, 2.
Komentar k sporedu Akademskega pevskega zbora 3.6.1929 v Mariboru ("Narodna", "Requiem").
161. Šestdesetletnica Marija Kogoja. *Primorski dnevnik* 11/1955 (30.4.), 101, 3.
162. ŠKERJANC, Lucijan Marija. Ob radijskem sprejemniku. *Naši razgledi* 20/1971, 24, 737-738.
"Črne maske": str. 738.
Polemika: št. 90.
163. ŠPENDAL, Manica. Marij Kogoj. *7D* 12/1983 (26.5.), 21, 22.
164. ŠTIH, Bojan. Marij Kogoj in njegova akademija. *Slovenska mladina* 2/1939-40, 3, 70.
Podpis: B.Š. - O dobrodelni akademiji v Kogojevo korist 3.11.1939.
165. TRAVEN, Janko. Marij Kogoj kot gledališki kritik. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 2, 72-75.
166. TRAVEN, Janko. Marij Kogoj 1895-1956. *Ljubljanski dnevnik* 6/1956 (28.2.), 49, [4].
Podpis: jt. - Ob skladateljevi smrti.

167. TRAVEN, Janko. O prvi uprizoritvi Kogojeve opere "Črne maske". *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 2, 66-68.
Podpis: jt.
168. TRAVEN, Janko. Ocene ob premieri "Črnih mask" [jeta] 1929. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1957-58, 2, 70-72.
Podpis: jt. - Delne objave ocen št. 186, 196, 212, 270, 271, 292, 321, 401.
169. UKMAR, Vilko. Marij Kogoj. *Slovenec* 67/1939 (3.11.), 252, 8.
Podpis: V.U. - Pred dobrodelno akademijo v Kogojevo korist 3.11.1939.
170. UKMAR, Vilko. Skladatelj Marij Kogoj. *Dnevnik* 1/1951 (24.11), 125, 4.
171. UKMAR, Vilko. Spominu Marija Kogoja (27.4.1895 - 25.2.1956). *Naši zbori* 10/1956, 3, 9-10.
Ob skladateljevi smrti.
172. Umril je skladatelj Marij Kogoj. *Primorski dnevnik* 12/1956 (28.2.), 50, 2.
173. [VAVPOTIČ, Ivan]. Pred vprizoritvijo Kogojeve opere "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (27.2.), 48, 2.
Podpis: -k. - Odgovori na vprašanja časnikarja pred krstno uprizoritvijo, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
174. VIDMAR, Josip. Marij Kogoj. *Slovenec* 48/1920 (31.10.), 250, 1-2.
Delna objava: MUŠIČ, Marjan. Novomeška pomlad. Maribor, Obzorja; Novo mesto, Dolenjska založba 1974. Str. 153-154.
175. VIDMAR, Josip. O Kogoju in muziki. *Primorska srečanja* 8/1984, 50, 269-270.
Govor na otvoritvi Kogojevih dni 1984.
176. [VIDMAR, Josip]. Pred vprizoritvijo Kogojeve opere "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (4.5.), 101, 3.
Podpis: -k. - Odgovori na vprašanja časnikarja pred krstno uprizoritvijo v sezoni 1928/29 (premiera 7.5.1929).
177. [WAGNER, Aleksandra]. Što su nama "Črne maske". *Zvuk* 1989, 4, 69-79.
Zapis pogovora v Glasbeni zbirki NUK 12.3.1990. Prir. in prev. v hrvaščino Aleksandra Wagner. - Sodelovali Janko Ban, Matjaž Barbo, Katarina Bedina, Dragotin Cvetko, Samo Hubad, Jakob Jež, Lojze Lebič, Marijan Lipovšek, Borut Loparnik, Pavle Merku, Samo Smerkolj, Aleksandra Wagner.
178. ZADNIKAR, Miha. Proč z maskami.
: "Črne maske". Tretja uprizoritev. Ljubljana, SNG Opera in Balet 1990. Str. [26-31]. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera in Balet*.
179. ZADNIKAR, Miha. Rdeče in črno v maskah. *Mladina* 1990, 4, 41.
Pred tretjo uprizoritvijo "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
180. ZADNIKAR, Miha. "Snemite maske z zvokov". *Razgledi* [41]/1992, [19], 11.
181. Zastave na pol droga... *Ljubljanski dnevnik* 6/1956 (2.3.), 52, 4.
Ob skladateljevi smrti.
182. ZEC, Jasmina. Koreni opere "Črne maske". *Zvuk* 1980, 2, 56-59.
Povzetek št. 44.
183. ZLOBEC, Marijan. "Črne maske" Marija Kogoja so velik izziv glasbene kulture. *Delo* 32/1990 (30.1.), 24, 6.
Poročilo s tiskovne konference pred tretjo uprizoritvijo, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).

184. ZLOBEC, Marijan. "Črne maske", slovenska opera 20. stoletja. *Delo* 32/1990 (19.1.), 15, 7.
 Polemika: Muzikološki inštitut ZRC SAZU. *Delo* 32/1990 (27.1.), 22, 29; PELJHAN, Marko & Matjaž N. BERGER. *Delo* 32/1990 (27.1.), 22, 29.
 Odgovor na polemiko Muzikološkega inštituta ZRC SAZU: ZLOBEC, Marijan. Lepota vselej premaga smrt. Marij Kogoj, skladatelj še neznanih dimenzij. *Delo* 32/1990 (3.2.), 28, 28.
 Polemika z odgovorom: KLEMENČIČ, Ivan. *Delo* 32/1990 (10.2.), 34, 29; FRELJH, Emil. *Delo* 32/1990 (10.2.), 34, 29; KOGOJ, Jurij. *Delo* 32/1990 (17.2.), 40, 29-30; ZLOBEC, Marijan. *Delo* 32/1990 (17.2.), 40, 30; KLEMENČIČ, Ivan. *Delo* 32/1990 (24.2.), 46, 18; isti. *Delo* 32/1990 (3.3.), 52, 29.
185. ZLOBEC, Marijan. "Črne maske", tretjič v stoletju. *Delo* 32/1990 (27.1.), 22, 28.
 Pred tretjo uprizoritvijo, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).

V. OCENE

186. ADAMIČ, Emil. "Črne maske" v ljubljanski operi. *Jutro* 10/1929 (19.6.), 141, 2.
 Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
 Delna objava: št. 168
187. ADAMIČ, Emil. Dva koncerta. *Naprej* 4/1920 (12.11.), 261, 3.
 Podpis: -č. - Kogojev slavnostni koncert (skladateljski večer) 6.11.1920 v Ljubljani.
188. ADAMIČ, Emil. Dva koncerta pod okriljem Gl[asbene] matice. Matineja: Kogoj - Romanowski. *Slovenski narod* 55/1922 (8.3.), 55, 3.
 Podpis: -č. - Matineja slovenskih samospevov iz preteklosti in sedanjosti 5.3.1922. v Ljubljani ("Sprehod v zimi").
189. ADAMIČ, Emil. Klavirski koncert pianistke Dane Golia-Koblerjeve. *Jutro* 9/1928 (10.1.), 8, 3.
 Podpis: -č. - Recital 9.1.1928 v Ljubljani (Andantino cantabile iz "Piana").
190. ADAMIČ, Emil. Koncert Bravničar - Kogoj. *Slovenski narod* 58/1925 (27.5.), 118, 2.
 Podpis: -č. - Skladateljski večer 25.5.1925 v Ljubljani.
191. ADAMIČ, Emil. Koncert v proslavo narodnega ujedinenja (nadaljevanje). *Slovenski narod* 54/1921 (6.12.), 274, 2.
 Podpis: -č. - Prireditev Udruženja jugoslovanskih novinarjev, sekcija Ljubljana 1.12.1921 (nastop zbora Slavec, dirigent Kogoj).
192. ADAMIČ, Emil. Marij Kogoj: "Nageljni poljski". *Cerkveni glasbenik* 46/1923, 9-10, 94.
193. ADAMIČ, Emil. Nove muzikalije. *Slovenski narod* 54/1921 (4.11.), 248, 5.
 Podpis: -č. - Kogoj, Samospevi.
194. ADAMIČ, Emil. Nove muzikalije. *Slovenski narod* 56/1923 (15.8.), 185, 4.
 Podpis: -č. - Kogoj, "Nageljni poljski".
 Ponatis: Nove muzikalije. *Jugoslavenski muzičar* 1/1923 (20.9.), 2, 7. Brez podpisa.
195. ADAMIČ, Emil. Smrtna tarantula. *Slovenski narod* 58/1925 (10.2.), 32, 3.
 Podpis: -č. - Baletni večer Opere NG Ljubljana (Julius Bittner, "Smrtna tarantula"; plesi raznih skladateljev; premiera 27.1.1925, dirigent Kogoj).
196. AMBROŽ, Oton S. Remek djelo naše operne literature. *Novosti* 23/1929 (18.5.), 136, 26.
 Krstna uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
 Delna objava: št. 168.
197. BARBO, Matjaž. Z veliko fantazije. *Delo* 34/1992 (3.4.), 78, 7.
 Koncert Slovenske filharmonije 26.3.1992 v Ljubljani ("Če se pleše").

198. Il concerto dei maestri sloveni. *Il popolo Friulano* 1/1922 (11.7.), 142, 2.
Podpis: eleppi - Koncertni in recitacijski večer Zveze učiteljskih društev Julijske krajine 8.7.1922 v Gorici (Kogoj spremljevalec A. Sancin, improvizator ob recitacijah A. Široka; "Istrski motiv").
199. Il concerto Kogoj - Sfiligoj. *Il popolo Friulano* 1/1922 (18.7.), 148, 2.
Podpis: V.B. - Koncert 14.7.1922 v Gorici ("Otožnost").
200. DAMERINI, Massimiliano. Kogoj. Bagatelle (Malenkosti). *Piano Time* 4/1986, 40-41, 70-71.
LP Bagatelle per pianoforte.
201. DELAK, Ferdo. Marij Kogoj: "Črne maske". *Muzičar* 7/1929, 6, 5.
Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
202. XIX. koncert pevskega zbora Glasbene matice v Mariboru. *Slovenec* 58/1930 (6.2.), 30, 7.
Podpis: B.V. - Koncert 3.2.1930 ("Trenutek").
203. Dijaški koncert. *Učiteljski tovariš* 53/1913 (4.7.), 27, 3.
Podpis: xyz. - Kogojev koncert 28.6.1913 v Gorici (samospev "Stopil sem na tihe njive", "Tebi" in "Poslednji žarki" za klavir; pianist in vodja dijaškega zbora Kogoj).
204. DOBRONIČ, Antun. Marij Kogoj: Troje solopjevov s [s]premljevanjem za glasovir. *Jugoslavenska obnova - Njiva* 4/1920, 25, 563-564.
Podpis: Ant. Dobronič.
Delni prevodi: Marij Kogoj: Troje solospjevov. *Slovenec* 48/1920 (14.8.), 184, 5; Marij Kogoj: Troje solospjevov s spremljevanjem za klavir. *Jugoslavija* 3/1920 (22.8.), 201, 3; Marij Kogoj. *Straža* 12/1920 (1.12.), 133, 3.
205. DOKTORIČ, David. Koncert Zveze učiteljskih društev. *Goriška straža* 5/1922, 31, [1].
Koncertni in recitacijski večer 8.7.1922 v Gorici (Kogoj spremljevalec A. Sancin, improvizator ob recitacijah A. Široka; "Istrski motiv").
206. DURMAN, Milan. Uspjeh domaće slovenske opere. *Jutarnji list* 18/1929 (?), 6203, 30.
Podpis: M.D. - Krstna uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
207. GABRIJELČIČ, Marijan. Bravničar - Kogoj. *Delo* 28/1986 (24.10.), 249, 6.
Rekonstrukcija skladateljskega večera (1925) 15.10.1986 v Ljubljani.
208. GABRIJELČIČ, Marijan. Večer Kogojevih samospjevov. *Delo* 7/1966 (23.11.), 319, 5.
Podpis: M. Gabrijelčič. - Koncert 21.11.1966 v Ljubljani (Troje solospjevov, krstna izvedba Poslednjih spevov).
209. GLAVINA, Bojan. Klavirski opus Marija Kogoj. *Primorske novice* 47/1993 (5.1.), 1, 7.
Recital Corrada Gulina 17.12.1992 v Kopru.
210. GORI, Gianni. Le "Bagatelle" di Kogoi. *Il Piccolo* 105/1986 (30.5.), 126, 18.
Podpis: G.Go. - LP Bagatelle per pianoforte.
211. GORI, Gianni. Lacerazione in vita (e in musica). *Il Piccolo* 109/1990 (15.2.), 31, 8.
Tretja uprizoritev "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
212. GOVEKAR, Fran. Kogoj Marij: "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (8.5.), 104, 3.
Podpis: Fr.G. - Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
Delna objava: št. 168.
213. GRBEC, Ivan. Koncert pev[skega] zbora Učiteljske zveze v Gorici, dne 8. julija 1922. *Edinost* 47/1922 (13.7.), 165, 3.
Podpis: I.G. - Koncertni in recitacijski večer (Kogoj spremljevalec A. Sancin, improvizator ob recitacijah A. Široka; "Istrski motiv").

214. GRBEC, Ivan. Koncertno - recitacijski večer v Škednju. *Učiteljski list* 2/1921 (1.12.), 23, 2.
Podpis: Iv. Grbec. - Prireditev 6.11.1921 ("Jaz se te ne bom spomnila", "Sprehod v zimi", "Istrski motiv").
215. GRBEC, Ivan. [Kumarjeva glasbena šola...]. *Učiteljski list* 2/1921, 22, 4.
Podpis: Iv. Grbec. - Glasbeni večer 8.11.1921 v Škednju. ("Istrski motiv", "Sprehod v zimi"; Andante poco più mosso, Largo in Fuga v g-molu za klavir).
216. GROEBMING, Adolf. Matineja. *Učiteljski tovariš* 62/1922 (16.3.), 11, 1.
Podpis: Ado Gg. - Matineja slovenskih samospevov iz preteklosti in sedanjosti (Romanowski, Kogoj) 5.3.1922 v Ljubljani ("Sprehod v zimi").
217. GROEBMING, Adolf. Umetniška založba 1923. *Edinost* 48/1923 (23.8.), 200, 4.
Podpis: G. - Kogoj, "Nageljni poljski".
218. HIRSCHLER, Žiga. "Črne maske". *Jutarnji list* 18/1929 (9.6.), 6230, 32.
Podpis: -žh-. - Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
219. HIRSCHLER, Žiga. "Črne maske". *Večer* (Zg.) 10/1929 (10.6.), 2560, 9.
Podpis: -žh-. - Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
220. HIRSCHLER, Žiga. Vtisi s prvega slovenskega festivala. *Jutro* 13/1932 (20.5.), 116, 3.
Simfonični in zborovsko-instrumentalni koncert Glasbene matice 14.5.1932 v Ljubljani (Chopiniana iz suite "Če se pleše").
221. JIRÁK, Karel Boleslav. ?. *Tempo* 8/1928-1929, 1-2, ?.
Povzetek: LONČAR, Vjekoslav. Jugoslavenske muzikalije. *Muzičar* 6/1928, 12, 5.
Podpis: Vj. Lončar.
222. KIMOVEC, Franc. Iz našega glasbenega življenja. *Slovenec* 52/1924 (29.2.), 50, 4.
Podpis: K. - Sedmo Muzikalno predavanje (mladinski koncert) 24.1.1924 v Ljubljani ("Lastavica", "Ko smo spali", "Sv. Jurij", "V gozdu"; A. Šubelj, Kogoj).
223. KIMOVEC, Franc. Iz našega glasbenega življenja. *Slovenec* 52/1924 (26.4.), 96, 4.
Podpis: K. - Vokalno-recitacijska matineja Kluba Primork 16.3.1924 v Ljubljani (Kogoj improvizira ob recitaciji F. Lipaha).
224. KIMOVEC, Franc. Kogojev koncert dne 6. novembra 1920 v "Unionu". *Dom in svet* 33/1920, 11-12, 315-316.
Podpis: Dr. Fr. Kimovec. - Slavnostni koncert (skladateljski večer) v Ljubljani.
225. KIMOVEC, Franc. Kogojev koncert v Unionu dne 6. nov[embra] t[ega] l[eta]. *Slovenec* 48/1920 (9.11.), 256, 5.
Podpis: Fr.K. - Slavnostni koncert (skladateljski večer) v Ljubljani.
Ponatis: MUŠIČ, Marjan. Novomeška pomlad. Maribor, Obzorja; Novo mesto, Dolenjska založba 1974. Str. 164.
Delna objava: Marij Kogoj. *Straža* 12/1920 (1.12.), 133, 3.
226. KIMOVEC, Franc. Koncert Glasbene matice. *Slovenec* 52/1924 (15.5.), 111, 4-5.
Podpis: K. - Instrumentalni in vokalni koncert 9.5.1924 v Ljubljani ("Holadrijo", "Zvončki", "Trpeča srca").
227. [KIMOVEC, Franc]. Marij Kogoj: "Nageljni poljski". *Pevec* 4/1924, 7-8, 30.
Brez podpisa. Verjetno Kimovec.
228. KIMOVEC, Franc. Marij Kogoj: 14 Marijinih pesmi (raznih slovenskih skladateljev). *Pevec* 1/1921, 3-4, 7.
Podpis: Fr. Kimovec.
229. KIMOVEC, Franc. Marij Kogoj: 14 Marijinih pesmi (raznih slovenskih skladateljev). *Slovenec* 49/1921 (26.2.), 46, 4.
Podpis: Dr. Fr. Kimovec.

230. KIMOVEC, Franc. Marij Kogoj: Troje solospjevov s spremljevanjem za glasovir. *Slovenec* 48/1920 (4.2.), 27, 6.
Podpis: Dr. Fr. Kimovec.
Ponatis: Marij Kogoj. *Jugoslavija* 3/1920 (2.11.), 263, 3.
Delna objava: Marij Kogoj. *Straža* 12/1920 (1.12.), 133, 3.
231. [KIMOVEC, Franc]. Marij Kogoj: Zbora: "Barčica", "Requiem". *Pevac* 2/1922, 9-12, 46.
Brez podpisa. Verjetno Kimovec.
232. KIMOVEC, Franc. Marij Kogoj: Zbori. "Barčica", "Requiem". *Slovenec* 50/1922 (29.4.), 98, 5.
Podpis: K.
233. KIMOVEC, Franc. Matineja. *Slovenec* 50/1922 (7.3.), 54, 2.
Podpis: K. - Matineja slovenskih samospjevov iz preteklosti in sedanjosti (Romanowski, Kogoj) 5.3.1922 v Ljubljani ("Sprehod v zimi").
234. KIMOVEC, Franc. Otroške pesmi. *Slovenec* 52/1924 (29.5.), 123, 5.
Podpis: Kimovec. - Zbornik "Otroške pesmi", ur. Srečko Kumar.
Ponatis: *Cerkveni glasbenik* 47/1924, 5-6, 65-66. Podpis: Kimovec.
235. KIMOVEC, Franc. Prireditev Slov[enske] dijaške zveze. *Slovenec* 48/1920 (28.3.), 71, 4.
Podpis: Fr.K. - Slavnostna prireditev (nastop dijaškega zbora, dirigent Kogoj) 25.3.1920 v Ljubljani.
236. KIMOVEC, Franc. Simfonični in zborovsko-instrumentalni koncert Glasbene matice. *Slovenec* 60/1932 (19.5.), 113, 3-4.
Podpis: K. - Koncert 14.5.1932 v Ljubljani (Chopiniana iz suite "Če se pleše").
237. KIMOVEC, Franc. Zbori k Sofoklejevemu "Kralju Ojdipu". *Slovenec* 49/1921 (22.6.), 139, 2-3.
Podpis: K. - Predstavi dijakov škofijske gimnazije 16. in 19.6.1921 v Št. Vidu nad Ljubljano s Kogojevu scensko glasbo.
238. KLEMENČIČ, Ivan. Marij Kogoj: Zbori. *Zvuk* 1989, 1, 91-92.
Slovenski izvirnik: Kogojev zborovski opus. *Naši zbori* 41/1989, 1-2, 15-16.
239. KODRIČ, Ravel. Glasba, ki odkriva naše temne maske. *Primorski dnevnik* 42/1986 (16.5.), 114, 9.
O št. 3 in LP Bagatelle per pianoforte.
240. Kogojev koncert. *Jutro* 1/1920 (7.11.), 67, 2.
Slavnostni koncert (skladateljski večer) 6.11.1920 v Ljubljani.
241. Koncert ge. Dane Kobler-Golieve. *Slovenski narod* 61/1928 (10.1.), 8, 2.
Podpis: -n. - Recital 9.1.1928 v Ljubljani (Andantino cantabile iz "Piana").
242. Koncert slov[enskih] srednješolcev v Trg[ovskem] domu. *Gorica* 14/1913 (1.7.), 51, [3].
Podpis: X. - Kogojev koncert 28.6.1913 v Gorici (samospjev "Stopil sem na tihe njive", "Tebi", "Poslednji žarki" za klavir; pianist in vodja dijaškega zbora Kogoj).
243. Koncert v proslavo narodnega ujedinenja. *Jugoslavija* 4/1921 (7.12.), 298, 2.
Prireditev Udruženja jugoslovanskih novinarjev, sekcija Ljubljana 1.12.1921 (nastop zbora Slavec, dirigent Kogoj).
244. [KREK, Gojmir]. M[ariju] K[ogoju] v Gorici. *Novi akordi* 11/1912, Glasbeno-književna priloga 1-2, 16.
Brez podpisa. - Rubrika Listnica uredništva (skladba za orgle).
245. [KREK, Gojmir]. M[ariju] K[ogoju] v Gorici. *Novi akordi* 12/1913, Glasbeno-književna priloga 5-6, 60.
Brez podpisa. - Rubrika Listnica uredništva (Elegija za klavir, "Zvečer" za mešan zbor).

246. [KREK, Gojmir]. [Nadebuden talent se predstavlja...]. *Novi akordi* 13/1914, Glasbeno-književna priloga 1-4, 17.
Brez podpisa. - Rubrika Naše skladbe ("Trenutek").
247. KRIČEVCOV, Nataša. "Črne maske". *Glasbena mladina* 20/1989-90, 4, 4-5.
Tretja uprizoritev, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
248. KUMAR, Srečko. Koncert trboveljskega mladinskega pevskega zbora v Rogaški slatini. *Jutro* 12/1931 (5.7.), 152, 4.
"Mladinska".
249. KUMAR, Srečko. Trije labodje... [Naprošen sem bil...]. *Učiteljski list* 3/1922, 5, 39-40.
O mladi umetniški generaciji in Kogoju ob 1. številki revije.
250. KUŠAR, Peter. "Črne maske" Marija Kogoja. *Neodvisni dnevnik* 38/1990 (6.2.), 35, 16.
Tretja uprizoritev, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
251. KUŠAR, Peter. Malenkosti in velikosti. *Dnevnik* 43/1993 (10.3.), 66, 14.
Koncert Kogojevih klavirskih skladb 4.3.1993 v Ljubljani; Bojan Gorišek.
252. KUŠAR, Peter. Večer Kogojeve glasbe. *Dnevnik* 33/1984 (8.12.), 334, 5.
Rekonstrukcija Slavnostnega koncerta (1920) 6.12.1984 v Ljubljani.
253. Lijep uspijev slovenske opere "Črne maske". *Novosti* 23/1929 (9.5.), 127, 8.
Krstina uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
254. LIPOVŠEK, Marijan. Operne premiere v letošnji sezoni. *Naša sodobnost* 6/1958, 7, 648-656.
Druga uprizoritev "Črnih mask", sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957): str. 651-652.
255. LIPOVŠEK, Marijan. Starejša in novejša glasbena dela v novih edicijah. *Naša sodobnost* 4/1956, 5, 466-473.
Kogoj, "Otroške pesmi" (1956): str. 473.
256. LOGAR, Miroslav. Kogojev koncert. *Maska* 1/1920-21, 4, 57-58.
Podpis: Mirko Logar. - Slavnostni koncert (skladateljski večer) 6.11.1920 v Ljubljani.
Delna objava: Marij Kogoj. *Straža* 12/1920 (1.12.), 133, 3.
257. MANOJLOVIĆ, Kosta P. Koncert Pevskega zbora učiteljstva UJU iz Slovenačke. *Jugoslovenski glasnik* ?/1931 (7.3.), ?, ?.
Koncert 5.3.1931 v Beogradu ("Vrabci in strašilo").
258. Marij Kogoj, Skladbe za klavir. *Jugoslavija* 5/1922 (25.5.), 120, 3.
"Piano".
259. Marij Kogoj: Tri pesmi za en glas s spremljevanjem klavirja. *Jugoslavija* 3/1920 (10.3.), 61, 2.
Podpis: -a. - Troje solospjevov.
260. MARTINČEVIĆ, Jagoda. Čovjek u snoviđenijima. *Vjesnik* 50/1990 (2.2.), 15220, 8.
Tretja uprizoritev "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
261. MERKŪ, Pavle. Kogojeve "Črne maske". *Naši razgledi* 7/1958, 12, 295.
Druga uprizoritev, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
262. [MICIĆ, Branko]. Novembarski umetnički pokret u Ljubljani 1920. godine. *Svetokret* 1921, 1, 9-10.
Brez podpisa. - Predvsem o Kogojevem slavnostnem koncertu (skladateljskem večeru) 6.11.1920.
263. MIHELČIČ, Pavel. Opera, ki mora v svet. *Delo* 32/1990 (3.2.), 28, 3.
Tretja uprizoritev "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
264. MLINAR-CIGALE, Fran. Marij Kogoj: 14 Marijinih pesmi raznih skladateljev. *Sveta Cecilija* 15/1921, 3, 66.

265. MOHORIČ, Milena. Naše gledališče. *Ženski svet* 7/1929, 8, 248-250.
Krstna uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929); str. 249-250.
266. Nova domača opera "Črne maske". *Svijet* 4/1929, knjiga 7, 21, 511.
Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
267. Nove skladbe. *Jutro* 4/1923 (15.8.), 190, priloga str. [1].
Podpis: -a. - Kogoj, "Nageljni poljski".
268. OSTERC, Slavko. "Črne maske". *Jugoslovan* 1/1930 (13.6.), 10, 3.
Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
269. OSTERC, Slavko. [Klavirski koncert Jadvice Poženelove...]. *Jutro* 9/1928 (2.3.), 53, 3.
Recital 1.3.1928 v Ljubljani (Andantino sostenuto iz "Piana").
270. OSTERC, Slavko. Marij Kogoj: "Črne maske". *Ljubljanski zvon* 49/1929, 6, 380-382.
Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
Delna objava: št. 168.
271. OSTERC, Slavko. Premijera prve moderne slovenske opere. *Jutro* 10/1929 (8.5.), 106, 2.
Podpis: Osterc. - Krstna uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
Delna objava: št. 168.
272. PAHOR, Karol. Cankarjeva dneva v Škednju. *Delo* (Trst) 2/1921, 23, 2-3.
Podpis: Karl Pahor. - Recitacijski in glasbeni večer 17.12.1921 (Largo, Andante poco più mosso, Fuga v g-molu za klavir).
273. PAHOR, Karol. Marij Kogoj: 1.) Trije solospevi s spremljevanjem klavirja. 2.) "Piano". 3.) "Barčica" (zbor). 4.) "Requiem" (zbor). Srečko Koporc: Trije mešani zbori. *Delo* (Trst) 3/1922 (27.7.), 141, 3.
Podpis: K.P.
274. PAHOR, Karol. Največji dogodek - "Črne maske". [Vprašali smo, kateri so največji dosežki v preteklem letu]. *Tedenska tribuna* 6/1958, 5, [5].
O drugi uprizoritvi, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
275. PAHOR, Karol. Otroške pesmi. *Edinost* 49/1924 (30.3.), 78, [4].
"Otroške pesmi", ur. Srečko Kumar.
276. PESTALOZZA, Luigi. Bagatelle per Trieste. *Rinascita* ?/1986 (16.8.), ?, ?.
LP Bagatelle per pianoforte.
277. POKORN, Danilo. Tudi "Črne maske". [Vprašali smo, kateri so največji kulturni dosežki v preteklem letu]. *Tedenska tribuna* 6/1958, 5, [5].
O drugi uprizoritvi, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
278. PRELOVEC, Zorko. Kogojev koncert. *Jugoslavija* 3/1920(10.11.), 270, 2.
Podpis: P. - Slavnostni koncert (skladateljski večer) 6.11.1920 v Ljubljani.
279. PRELOVEC, Zorko. Koncert Bravničar - Kogoj. *Narodni dnevnik* 2/1925 (27.5.), 97, 2.
Podpis: -o. - Skladateljski večer 25.5.1925 v Ljubljani.
280. PREMRL, Stanko. Marij Kogoj: Andantino cantabile, Allegretto, Andante poco più mosso, Skica, Andantino sostenuto, Più mosso. *Cerkveni glasbenik* 45/1922, 7-8, 72.
Podpis: Premrl. - "Piano".
281. PREMRL, Stanko. Marij Kogoj: "Barčica". - "Requiem". *Cerkveni glasbenik* 45/1922, 5-6, 55.
Podpis: St. Premrl.

282. PREMRL, Stanko. Marij Kogoj: 14 Marijinih pesmi raznih skladateljev. *Cerkveni glasbenik* 44/1921, 3-4, 34.
Podpis: St. Premrl.
Delna objava: PREMRL, Stanko. Nujno razmišljanje o naši cerkveni glasbi. *Cerkveni glasbenik* 49/1926, 1-2, 10.
283. PREMRL, Stanko. I. Koncerti v Ljubljani. [25. maja sta naša domača skladatelja...]. *Cerkveni glasbenik* 48/1925, 7-8, 85.
Podpis: S. Premrl. - Koncert (skladateljski večer) Bravničar - Kogoj.
284. PREMRL, Stanko. I. Koncerti v Ljubljani. [6.nov[embra] je bil koncert Marija Kogoja...]. *Cerkveni glasbenik* 43/1920, 11-12, 101.
Podpis: S.P. - Slavnostni koncert (skladateljski večer).
285. PREMRL, Stanko. Marij Kogoj: Troje solospjevov s spremljevanjem za glasovir. *Cerkveni glasbenik* 43/1920, 1-2, 15-16.
286. PREMRL, Stanko. Marij Kogoj: Troje solospjevov s spremljevanjem za glasovir. *Dom in svet* 33/1920, 5-6, 146.
Delni objavi: Marij Kogoj. *Jugoslavija* 3/1920 (2.11.), 263, 3; Marij Kogoj. *Straža* 12/1920 (1.12.), 133, 3.
287. RATTALINO, Piero. Kogoj. Bagatelle e Due pezzi da Piano. *Musica viva* 10/1986, 11, 71.
Podpis: P.R. - LP Bagatelle per pianoforte.
288. RAUCH, Tomaž. V ospredju Kogoj in Wolf. [Glasba v letu 1990]. *Delo* 33/1991 (17.1.), 13, 6.
Tretja uprizoritev "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
289. RISALITI, Riccardo. Kogoj: Bagatelle, Andante cantabile, Schizzo. ? [1986?]
LP Bagatelle per pianoforte.
290. SILIČ, Ivan. Gramofonska plošča Mladinskega zbora v Trstu. *Primorska srečanja* 10/1986, 61, 175-177.
LP Marij Kogoj - Pavle Merkù, Otroške pesmi.
291. SIMČIČ, Tomaž. Kogojeve "Črne maske" v Cankarjevem domu v Ljubljani. *Celovski zvon* 8/1990, 28, 81-84.
Tretja uprizoritev, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
292. STOTTER, Josef. Neue slowenische oper. *Morgenblatt* 44/1929 (12.5.), 129, 5-6.
Krstna uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
Delna objava (slovenski prevod): št. 168.
293. Südslawische Musik. *Frankfurter Zeitung* ?/1925 (7.5.), ?, ?.
Podpis: Dr.K.H. - Südslawischer Musikabend 6.5.1925 v Frankfurtu (Andante cantabile, Andante poco più mosso iz "Piana").
Povzetek: Südslawische Musik in Frankfurt a.M. *Zagreber Tagblatt* 40/1925, 109, 7. Podpis: K.H.
Povzetki v slovenščini: [PRELOVEC, Zorko]. Koncert jugoslovanske glasbe v Nemčiji. *Narodni dnevnik* 2/1925 (4.6.), 103, 2. Brez podpisa. Domnevno Prelovec; [isti]. Jugoslovanska glasba v Nemčiji. *Narodni dnevnik* 2/1925 (19.6.), 115, 3. Brez podpisa. Domnevno Prelovec; PREMRL, Stanko. II. Koncerti drugod. [Nemško-jugoslovanska družba...]. *Cerkveni glasbenik* 48/1925, 7-8, 85.
Podpis: St. Premrl.
294. SUHADOLNIK, Jože. "Črne maske". Oporni dogodek leta. *Dnevnik* 38/1990 (30.1.), 28, 10.
Fotografska reportaža. - Tretja uprizoritev, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
295. ŠAFRANEK-KAVIČ, Lujo. Marij Kogoj: Samospevi. *Sveta Cecilija* 16/1922, 6, 183.
Podpis: L.Š.K.

296. ŠAFRANEK-KAVIČ, Lujo. Nova izdanja Umetniške založbe "Treh labodov" u Ljubljani. *Sveta Cecilija* 16/1922, 5, 148.
Podpis: L.Š.K. - Marij Kogoj: "Piano"; "Barčica"; "Requiem".
Delna objava (slovenski prevod): Marij Kogoj: Piano. *Dom in svet* 35/1922, 11-12, 478. Brez podpisa.
297. ŠAULA, Đorđe. "Crne maske". *Vjesnik u srijedu* 6/1957, 293, 6.
Druga uprizoritev, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
298. ŠIROLA, Božidar. Otroške pesmi. *Sveta Cecilija* 19/1925, 1, 29-30.
Podpis: B.Š. - "Otroške pesmi", ur. Srečko Kumar.
299. ŠIVIC, Pavel. Znova odkriti Kogoj. *Ljudska pravica* 23/1957, (12.12.), 291, 6.
Podpis: P. Šivic. - Druga uprizoritev "Črnih mask", sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957). - Dopolnilo: Dvoje dostavkov. *Ljudska pravica* 23/1957 (19.12.), 297, 6. Brez podpisa.
Delna objava: Marija Kogoj "Črne maske" zopet na odru ljubljanske Opere. *Primorski dnevnik* 13/1957 (22.12), 304, 3.
300. ŠKERJANC, Lucijan Marija. Koncert Akademskega pevskega zbora v Ljubljani. *Jutro* 10/1929 (12.6.), 135, 3.
Podpis: L.M.Š. - Koncert 10.6.1929 (samospeli "Vera", "Otožnost", "Ah, ne verjemi", zbora "Narodna", "Requiem").
301. [ŠKERJANC, Lucijan Marija]. Koncert Kogoj - Bravničar. *Jutro* 6/1925 (27.5.), 122, 3.
Brez podpisa. Domnevno Škerjanc. - Skladateljski večer 25.5.1925 v Ljubljani.
302. ŠKERJANC, Lucijan Marija. Koncert Pevskega zbora učiteljstva UJU v Ljubljani. *Jutro* 12/1931 (8.1.), 6, 3.
Podpis: L.M.Š. - Koncert 5.1.1931, pri klavirju Kogoj ("Breza", "Zvončki", "Mladinska").
303. [ŠKERJANC, Lucijan Marija]. "Nova muzika" št. 1. *Jutro* 10/1929 (28.3.), 74, 3.
Brez podpisa. - Letnik II, št. 1 (Andante za violino in klavir).
304. TACLIK, Rudolf. Pevčeva pesmarica, I. leto. *Sveta Cecilija* 16/1922, 3, 87.
Kogoj, "Mene moje srce boli".
305. TURKALJ, Nenad. Izgubljena simbolika. *Večernji list* 34/1990 (28.2.), 9528, 38.
Tretja uprizoritev "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
306. UČAKAR, Bogdan. Prav nič utrujajoče. *Delo* 35/1993 (11.3.), 57, 7.
Koncert Kogojevih klavirskih skladb 4.3.1993 v Ljubljani; Bojan Gorišek.
307. UČAKAR, Bogdan. Spomin na M[arija] Kogoj. *Delo* 34/1992 (28.1.), 22, 8.
Koncert 20.1.1992 v Ljubljani (Preludij, pet iz Sedmih skladb, Andante za violino in klavir).
308. UČAKAR, Bogdan. Zbora za Marija Kogoj. *Delo* 34/1992 (14.10.), 238, 6.
Koncert Kogojevih zborovskih skladb 7.10.1992 v Ljubljani.
309. UKMAR, Kristijan. Kogojev večer. *Delo* 6/1965 (28.5.), 141, 5.
Večer Kogojevih skladb 26.5.1965 v Ljubljani.
310. Umetniški dnevi v Ljubljani. *Mladika* 1/1920, 9, 222-223.
Tudi o Kogojevem slavnostnem koncertu (skladateljskem večeru) 6.11.1920.
311. VODOPIVEC, Vinko. Koncert pevskega zbora Učiteljske zveze. *Edinost* 47/1922 (12.7.), 164, [2].
Koncertni in recitacijski večer 8.7.1922 v Gorici (Kogoj spremljevalec A. Sancin, improvizator ob recitacijah A. Široka: "Istrski motiv").
312. VODUŠEK, Valens. Kogojev večer. *Slovenec* 67/1939 (8.11.), 256, 8.
Podpis: dr.W. - Dobrodela akademija v Kogojovo korist 3.11.1939 v Ljubljani.
313. VODUŠEK, Valens. Marij Kogoj: "Črne maske". *Slovenski poročevalec* 18/1957 (6.12.), 285, [5].
Druga uprizoritev, sezona 1957/58 (premiera 24.11.1957).
Delna objava: Marija Kogoj "Črne maske" zopet na odru ljubljanske Opere. *Primorski dnevnik* 13/1957 (22.12.), 304, 3.

314. VURNIK, Stanko. Glasbeno življenje. *Dom in svet* 44/1931, 3-4, 190-192.
Podpis: S.Vurnik. - Koncert Pevskega zbora učiteljsstva UJU 5.1.1931 v Ljubljani, pri klavirju Kogoj ("Breza", "Zvončki", "Mladinska"); str. 191.
315. VURNIK, Stanko. Klavirski koncert g.Golia-Koblerjeve. *Slovenec* 56/1928 (11.1.), 8, 7.
Podpis: S.V. - Recital 9.1.1928 v Ljubljani (Andante cantabile iz "Piana").
316. VURNIK, Stanko. Klavirski koncert J[advige] Požnelove. *Slovenec* 56/1928 (2.3.), 52, 6.
Podpis: S.V. - Recital 1.3.1928 v Ljubljani (Andantino sostenuto iz "Piana").
317. VURNIK, Stanko. Koncert Bravničar - Kogoj. *Slovenec* 53/1925 (3.6.), 122, 4.
Podpis: V.S. - Skladateljski večer 25.5.1925 v Ljubljani.
318. VURNIK, Stanko. Koncert učiteljskega zbora. *Slovenec* 59/1931 (8.1.), 5, 6-7.
Podpis: V. - Koncert 5.1.1931 v Ljubljani, pri klavirju Kogoj ("Breza", "Zvončki", "Mladinska").
319. VURNIK, Stanko. Koncert v proslavo narodn[ega] ujedinjenja. *Jutro* 2/1921 (4.12.), 285, 2.
Podpis: S.V. - Prireditev Udruženja jugoslovanskih novinarjev, sekcija Ljubljana 1.12.1921 (nastop zbora Slavec, dirigent Kogoj).
320. [VURNIK, Stanko]. Marij Kogoj: "Barčica". *Jutro* 3/1922 (14.5.), 113, pril. [2].
Brez podpisa. Verjetno Vurnik.
321. VURNIK, Stanko. Marij Kogoj: "Črne maske". *Slovenec* 57/1929 (9.5.), 105, 9.
Podpis: V. - Krstna uprizoritev, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
Delna objava: št. 168.
322. [VURNIK, Stanko]. Matineja Romanowski - Kogoj. *Jutro* 3/1922 (8.3.), 57, [2].
Brez podpisa. Domnevno Vurnik. - Matineja slovenskih samospjevov iz preteklosti in sedanjosti 5.3.1922 v Ljubljani ("Sprehod v zimi").
323. VURNIK, Stanko. Nova muzika. *Slovenec* 56/1928 (23.3.), 69, 6; (24.3.), 70, 7.
Podpis: S.V. - Letnik I, št. 1 ("Letski motiv"). - Kogoj: št. 69.
324. VURNIK, Stanko. Nova muzika št. 3. *Slovenec* 56/1928 (21.6.), 140, 7.
Podpis: V. - Letnik I, št. 3 ("Vrabci in strašilo").
325. VURNIK, Stanko. Nove muzikalije Glasbene matice. *Jutro* 2/1921 (25.10), 252, [3].
Podpis: S.V. - Kogoj, Samospevi.
326. WAGNER, Aleksandra. Tradicija zaboravljanja. *Vjesnik* 50/1990 (10.2.), 15228, priloga Panorama subotom št. 605, 10.
Tretja uprizoritev "Črnih mask", sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
327. ZADNIKAR, Miha. "Crne maske" naše mladosti. *Start* 1990, 550, [10-11].
Tretja uprizoritev, sezona 1989/90 (premiera 30.1.1990).
328. [ZARNIK, Miljutin]. Baletni večer. *Slovenski narod* 58/1925(30.1.), 24, 3.
Podpis: M.Z. Morda Zarnik. - Baletni večer Opere NG Ljubljana (Julius Bittner, "Smrtna tarantula"; plesi raznih skladateljev; premiera 27.1.1925, dirigent Kogoj).
329. ZURLO, Pierpaolo. Fragile, cerebrale Kogoj. *Il Piccolo* 111/1992 (10.10.), 236, 29.
Koncert Kogojevih klavirskih skladb 8.10.1992 v Trstu; Corrado Gulin (3 fuge, "Malenkosti", "Piano").
330. ŽIVKOVIĆ, Milenko. Koncert Somborskog srpskog crkvenog pevačkog društva. [Vreme?] ?/1936 (?4.), ?, ?.
Koncert 18.4.1936 v Beogradu ("Orel").

VI. OBRAVNAVE V DRUGIH PUBLIKACIJAH, RAZPRAVAH IN PRISPEVKIH

331. AJLEC, Rafael. Slovensko mladinsko petje iz nekdanjosti. *Grlica* 17/1974-75, 1-2, 1-16.
Kogoj: str. 5-6, 9.
332. ANDREIS, Josip. Povijest glazbe, knjiga 3. Zagreb, Liber; Mladost 1976.
Kogoj: str. 610. - Ponatis: Liber 1989.
333. ARBO, Alessandro. Musicisti di frontiera.
: Friul di soreli jevat, Gurizze (Gorica) 1989. Gorizia, Societa filologica Friulana 1990. Str. 257-289.
Kogoj: str. 267-268.
334. BEDJANIČ, Peter. Marij Kogoj. *Glasbena mladina* 10/1979-80, 8 (tematska številka: Slovenska opera).
"Črne maske": str. 15, 17.
335. BERGAMO, Marija. Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine. Beograd, Srpska akademija nauka i umetnosti 1980. (Posebna izdanja, knjiga 526. Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knjiga 3).
Kogoj: str. 24.
336. BRAVNIČAR, Matija. Naši glasbeni umetniki v tujini.
: Jadranski almanah za leto 1925-1930. Gorica, Adrija 1930. Str. 92-97.
Podpis: M. Bravničar. - Kogoj: str. 93.
337. BRAVNIČAR, Matija. Škica o razvoju slovenske glasbe. *Učiteljski list* 4/1923, 20-21, 166-167; 22, 174-175.
Podpis: Fr. Bravničar. - Kogoj: str. 174.
338. BUDKOVIČ, Cvetko. Razvoj mladinskega zborovskega petja na Slovenskem od začetkov do druge svetovne vojne. Ljubljana, Partizanska knjiga 1983.
Kogoj: str. 33, 35-36.
339. CVETKO, Dragotin. Glasbeni svet Antona Lajovca. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1985. (Dela. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, 28).
Kogoj: str. 27-28, 62-63, 85-88, 95-96, 104.
Skrajšana izdaja: Anton Lajovic. Ljubljana, Partizanska knjiga 1987. (Znameniti Slovenci). - Kogoj: str. 52-54, 120-121, 187-191.
340. CVETKO, Dragotin. Musikgeschichte der Südslawen. Kassel [etc.], Bärenreiter; Maribor, Obzorja 1975.
Prev. [Anna Martina Gottschick], - Kogoj: str. 195-197.
Izvirnik: Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe. Maribor, Obzorja 1981. - Kogoj: str. 223-226.
Prevod: Južni Slovani u istoriji evropske muzike. Beograd, Nolit 1984. - Prev. Marija Mitrović. - Kogoj: str. 266-270.
341. CVETKO, Dragotin. Osebnost skladatelja Slavka Osterca. Ljubljana, Cankarjeva založba 1993.
Kogoj: str. 10-11, 28, 96, 180-181, 183.
342. CVETKO, Dragotin. Razvoj muzičke umjetnosti u Sloveniji.
: ANDREIS, Josip & Dragotin CVETKO & Stana ĐURIĆ-KLAJN. Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji. Zagreb, Školska knjiga 1962.
Kogoj: str. 499-500, 509-512.
343. CVETKO, Dragotin. Risto Savin. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1949.
Kogoj: str. 54-56, 94-95, 102.

344. CVETKO, Dragotin. Savremena slovenačka muzika. *Muzički glasnik* 9/1939, 9, 161-166.
Kogoj: str. 165-166.
345. CVETKO, Dragotin. Slovenska glasba v evropskem prostoru. Ljubljana, Slovenska matica 1991.
Kogoj: str. 396, 397-401.
346. CVETKO, Dragotin. Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1977. (Dela. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Razred za zgodovinske in družbene vede, 20).
Kogoj: str. 101.
Skrajšana izdaja: Gojmir Krek. Ljubljana, Partizanska knjiga 1988. (Znameniti Slovenci). - Kogoj: str. 120-121.
347. CVETKO, Dragotin. Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 3. knjiga. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1960.
Kogoj: str. 102, 382, 391.
Skrajšani izdaji: Stoletja slovenske glasbe. Ljubljana, Cankarjeva založba 1964. - Kogoj: str. 274-275; Histoire de la musique Slovène. Maribor, Obzorja 1967. - Prev. Vida Šturm. - Kogoj: str. 303-305.
348. DELAK, Ferdo & Heinz LUEDECKE. Die Revolutionierung der Kunst in Slovenien. *Der Sturm* 19/1929, 10, 329-333.
Podpis: Ferdinand Delak. - Kogoj: str. 332-333.
349. ĐURIĆ-KLAJN, Stana. Uvod u istoriju jugoslovenske muzike. Beograd, Umetnička akademija 1963.
Kogoj: str. 45.
350. FAGANEL, Tomaž. Marij Kogoj. *Glasbena mladina* 8/1977-78, 3 (tematska številka: *Novi akordi*).
Kogoj: str. 19-21, 31.
351. GORDINA, Elena. Slovensko glasbeno gledališče 1920-30. let in njegovi stiki z evropskimi idejno-umetnostnimi tokovi.
: Slovenska glasba v preteklosti in sedanjosti. Slovenski glasbeni dnevi 1988. Ljubljana, Kres 1992. Str. 216-224.
Kogoj: str. 217-220. - Prev. v nemščino Doris Debenjak in Klaus Olof Detlef.
352. GRILC, Janko. Trideset pet godina umetničkog rada Matije Bravničara. *Zvuk* 1960, 39-40, 454-462.
Kogoj: str. 455-457.
353. GROEBMING, Adolf. Naša operna storitev. *Tovariš* 3/1947, 6-12; 7 nadaljevanj.
Podpis: Adolf Gröbming. - Kogoj: št. 10, str. 234-235.
354. JELERČIČ, Ivo. Pevsko izročilo Primorske. Trst, Založništvo tržaškega tiska 1980.
Kogoj: str. 125, 136, 154-157.
355. KLEMENČIČ, Ivan. Ekpresionizam i neoklasicizam u slovenačkoj muzici između dva rata. *Zvuk* 1984, 4, 15-22.
Kogoj: str 16-18.
356. KLEMENČIČ, Ivan. The historical avant-garde in Slovene music.
: Soobstoj avantgard. Vol. I. Mednarodni kolokvij. Ljubljana, Društvo za estetiko 1986. Str. 127-139.
Kogoj: str. 130-134.
Izvirnik: Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi. *Muzikološki zbornik* 22/1986, 21-28. - Kogoj: str. 22-25.

357. KLEMENČIČ, Ivan. Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do druge vojne. Ljubljana, Cankarjeva založba 1988. (Teorija umetnosti in kulture). Gl. št. 41. - Kogoj: str. 18-24, 25, 27-34, 35-40, 41-49, 49-58, 59-62, 62-64, 64-77, 86-90, 91-92, 96-102, 122-124, 147-155, 159-163, 163-166.
358. KLEMENČIČ, Ivan. Začetki glasbenega ekspresionizma na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 21/1985, 71-86.
Kogoj: str. 77-83.
359. KOMELJ, Milček. Slovensko ekspresionistično slikarstvo in grafika. Ljubljana, Partizanska knjiga 1979. (Znanstveni tisk).
Pilonov portret Kogoja (1923): str. 101.
360. KRENEDIČ, Kazimir. Muzički život v Ljubljani. *Pravda* 28/1932 (28.3.), 88, 4.
361. [KUMAR, Srečko]. Kumar Srečko. *Učiteljski list* 5/1924, 5, 39-40 - 6, 46-47.
Feljton z odgovori na vprašanja A. Široka. - Kogoj: str. 47.
362. KURET, Primož. Ekspresionizem in slovenska glasba.
: Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 30. junija do 2. julija 1983. Ljubljana, Filozofska fakulteta 1984. Str. 583-590.
Kogoj: str. 586-588.
363. KURET, Primož. Slovenska glasbena misel po prvi vojni.
: Umetnik in družba. Izbral, uredil in uvodno študijo napisal Primož Kuret. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1988. Str. 7-79.
Kogoj: str. 38-51.
364. [LAJOVIC, Anton]. Anton Lajovic.
: CANKAR, Izidor. Obiski. Ljubljana, Nova založba 1920. (Nova knjižnica, 5).
Kogoj: str. 108.
Ponatisi: CANKAR, Izidor. Obiski. S poti. Ljubljana, Mladinska knjiga 1960. (Kondor, 40). Str. 38-39; isti. Leposlovje - Eseji - Kritika, I. knjiga. Ljubljana, Slovenska matica 1968. Str. 179; isti. Izbrano delo. Ljubljana, Mladinska knjiga 1972. (Zbirka Naša beseda). Str. 156. Ponatis 1977.
365. LAJOVIC, Anton. Krise v hudebnim živote slovinském. *Tempo* 7/1927-28, 2, 84-90.
Kogoj: str. 90.
366. LEBIČ, Lojze. From generation to generation the spirit seeks the way: Slovene musical creativity in the past and today. *Nationalities papers* 21/1993, 1, 145-155.
Kogoj: str. 148.
Dopolnjeni izvornik: Glasovi časov. *Naši zbori* 45/1993, 1-2 - 5-6; 3 nadaljevanja. - Kogoj: str. 4.
367. LIPOVŠEK, Marijan. Kritika o naši reviji. *Slovenska glasbena revija* 2/1953-54, 4, 75-76.
Kogoj: str. 76.
Polemika z: MERKŮ, Pavle. Slovenska glasbena revija, I. letnik. *Sidro* 1953, 2, 37-42.
368. LIPOVŠEK, Marijan. Naša glasbena produkcija po slovenskem impresionizmu. *Ljubljanski zvon* 55/1935, 10-11, 573-577; 56/1936, 5-6, 279-283.
Nadaljevanje z naslovom: Slovenska glasbena produkcija po impresionizmu. - Kogoj: 56/1936, 5-6, str. 279-280, 282.
369. LIPOVŠEK, Marijan. Slovenska klavirska glasba. *Muzikološki zbornik* 2/1966, 65-76.
Kogoj: str. 71-72.
370. Ljubljansko pismo. *Mladika* 3/1922, 2, 63-64; 3, 95-96.
Podpis: G.M.F. - Kogoj: str. 64.

371. LOPARNIK, Borut. Letska narodna l. *Sodobnost* 23/1975, 6, 509-531.
Kogoj: str 509-511. - Nadaljevanje: št. 27.
372. LOPARNIK, Borut. Po stopinjah časa. *Grlica* 16/1973-74, 3-5, 2-22.
Kogojve mladinske pesmi: str. 16-22.
Ponatis: Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije 1989.
373. MANTUANI, Josip. O jugoslovanski glasbi. *Zbori* 2/1926, 7-8 - 3/1927, 7-8; 7 nadaljevanj.
Kogoj: 3/1927, 7-8, [29].
374. MANTUANI, Josip. O slovenski operi. *Zbori* 5/1929, 6 - 6/1930, 5; 5 nadaljevanj.
Kogoj: 6/1930, 5, 48.
375. [MAZI, Vilko]. Glasbeno pismo. *Jugoslavija* 5/1922 (14.5.), 111, 4.
Podpis: -i. Domnevno Mazi.
376. MERKŪ, Pavle. Poslušam. Trst, Založništvo tržaškega tiska 1983. (Eseji, 6).
Kogoj: str. 41-43.
377. NOVŠAK, France. "Naš cilj je ustvarjati in širiti sodobno glasbo". *Delo* 4/1962 (29.7.), 206, 4.
Pogovor z I. Petričem, A. Srebotnjakom in M. Stibiljem o usmeritvi skupine Pro musica viva.
378. O'LOUGHLIN, Niall. Music in Slovenia. *Musical Times* 134/1993, [2], 74-77; [3], 130-133.
Kogoj: str. 75.
379. OSTERC, Slavko. Slovenska moderna glasba. *Muzika* 1/1928, 5-6, 139-141.
Kogoj: str. 140-141.
380. POKORN, Danilo. Odmev poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi. *Muzikološki zbornik* 17/1981, 2, 123-134.
Kogoj: str. 127.
Dopolnjena objava: Murnova lirika v stvaritvah slovenskih skladateljev.
: Glasba in poezija. Slovenski glasbeni dnevi 1990. Ljubljana, Festival 1990. Str. 83-88. - Kogoj: str. 85-86.
381. [POLIČ, Mirko]. Ljubljanska opera ob koncu sezone. *Jutro* 10/1929 (28.6.), 149, 9.
Brez podpisa. - Odgovori na vprašanja časnikarja. - Po krstni uprizoritvi "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
382. [POLIČ, Mirko]. Naša opera v letošnji sezoni. *Slovenski narod* 61/1928 (25.8.), 194, 7.
Brez podpisa. - Odgovori na vprašanja časnikarja. - Pred krstno uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1928).
383. [POLIČ, Mirko]. Veselo in žalostno o novi operni sezoni. *Slovenski narod* 62/1929 (31.8.), 198, 2.
Podpis: -nek. - Odgovori na vprašanja časnikarja. - Odmevi na krstno uprizoritev "Črnih mask", sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
384. RADOLE, Giuseppe. Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750-1950). Trieste, Edizioni Italo Svevo 1988.
Kogoj: str. 274-277.
385. RIJAVEC, Andrej. K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe. *Muzikološki zbornik* 15/1979, 5-12.
Kogoj: str. 8-9.
386. RIJAVEC, Andrej. Pregled modernih glasbenih snovanj.
: Uvod v umevanje glasbene umetnosti. Ljubljana, Zavod za napredek šolstva SRS 1963. Str. 182-207.
Kogoj: str. 202.

387. [SAVIN, Risto]. Razgovor s skladateljem Ristom Savinom. *Jugoslovan* 2/1931 (26.4.), 96, 9.
Odgovori na vprašanja Franceta Oniča.
388. SIVEC, Jože. Dvesto let slovenske opere (1780-1980). Ljubljana, Opera in Balet SNG 1981.
"Črne maske": str. 32-36.
389. SIVEC, Jože. Opera skozi stoletja. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1976.
"Črne maske": str. 499-501.
390. ŠIJANEC, Drago Mario. Nove smeri v slovenski glasbi. *Radio Ljubljana* 11/1939, 39, 3-4; 40, 1-2; 43, 2-3.
Podpis: D.M. Šijanec. - Kogoj: 43, 2-3.
391. ŠKERL, Silvester. Najnovejši kulturni pojavi na Slovenskem. *Edinost* 46/1921 (13.7.), 164, 3-4.
Kogoj: str. 4.
392. ŠPENDAL, Manica. Razvoj in značilnosti slovenskega romantičnega samosppeva. Maribor, Obzorja 1981.
Kogoj: str. 13, 19, 43, 59, 64, 76, 80-82, 125.
393. TROBINA, Stanko. Slovenski cerkveni skladatelji. Maribor, Obzorja 1972.
Kogoj: str. 201.
394. TRSTENJAK, Anton. Človek in njegova pisava. Ljubljana, Centralni zavod za napredek gospodinjstva 1986. (Zbirka Sopotja).
Kogoj: str. 180-181, 182.
395. TUREL, Mirjana. Skladatelj Miroslav Vilhar. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev 1963.
Kogoj: str. 47.
396. UKMAR, Vilko. Podoba slovenske opere (1919-1939). *Kronika slovenskih mest* 7/1940, 3, 172-177.
"Črne maske": str. 177.
397. UKMAR, Vilko: Pregled sodobne slovenske glasbene ustvarjalnosti.
: UKMAR, Vilko & Dragotin CVETKO & Radoslav HROVATIN. Zgodovina glasbe. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1948.
Kogoj: str. 505-506, 520.
398. UKMAR, Vilko. Slovensko glasbeno življenje v dvajsetletju 1918-1938.
: Spominski zbornik Slovenije. Ljubljana, Jubilej 1939. Str. 290-302.
Kogoj: str. 299-300.
399. VIOZZI, Giulio. Musicisti e compositori sloveni di Trieste. *Trieste* 11/1964, 59, 26-27.
Kogoj: str. 26.
400. VURNIK, Stanko. Ljubljanska opera v sezoni 1925/26. *Slovenec* 54/1926 (14.7.), 156, 6.
"Črne maske".
401. VURNIK, Stanko. Nova slovenska opera. *Dom in svet* 42/1929, 7-9; 3 nadaljevanja.
"Črne maske": 7, str. 208-210.
Delna objava: št. 168.
Delna povzetka: Opera in koncerti. *Zbori* 5/1929, 3-4, 19-20. Podpis: Dr.St.V. - "Črne maske": str. 20; Kogoj: "Črne maske". *Muzičar* 7/1929, 9, 5-6.
402. VURNIK, Stanko. O slovenski glasbi, operi in kritiki teh dni par besed. *Mladina* 2/1925-26, 6-7, 120-124.
"Črne maske": str. 123.

403. [VURNIK, Stanko]. Slovenska glasbena produkcija v letu 1926. *Dom in svet* 40/1927, 3, 125-128.
Avtor v letnem kazalu. - "Črne maske": str. 127-128.
404. VURNIK, Stanko. Slovensko glasbeno življenje v letu 1925. *Dom in svet* 39/1926, 1, 61-64.
"Črne maske": str. 61.
405. ŽLEBNIK, Leon. Spomini in izpoved. *Sodobnost* 28/1980, 10, 856-871.
Ob "Obrazih" J. Vidmarja. - Kogoj: str. 860-861.

VII. VODNIKI, SLOVARJI, LEKSIKONI, ENCIKLOPEDIJE

406. CVETKO, Ciril. Opera in njeni mojstri. Ljubljana, Mladinska knjiga 1963. (Knjižnica Kozmos, 7).
"Črne maske": str. 139-143.
407. Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Le biografie. Zv. 4. Torino, Unione tipografico-editrice Torinese 1986.
Str. 162. - Avtor: [Uredništvo].
408. EBERST, Anton. Muzička hronika stoleća. Novi Sad, samozaložba 1968.
Str. 25, 51, 134, 159, 279.
409. Enciclopedia della musica. Zv. 2. Milano, Ricordi 1964.
Str. 540. - Avtor: Dragotin Cvetko.
410. Enciclopedia dello spettacolo. Zv. [6]. Roma, Casa editrice Le Maschere 1959.
Str. 833. - Brez podpisa. - Geslo: Jugoslavia. II. Teatro musicale. 1. Slovenia (omemba).
411. Enciklopedija Jugoslavije. Zv. 5. Zagreb, Leksikografski zavod FNRJ 1962.
Str. 287. - Avtor: Dragotin Cvetko.
412. Enciklopedija Leksikografskog zavoda. Zv. 3. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod 1967. - 2. izd.
Str. 518. - Avtor: [Dragotin Cvetko?].
413. Enciklopedija Slovenije. Zv. 5. Ljubljana, Mladinska knjiga 1991.
Str. 188-189. - Avtor: Ivan Klemenčič.
414. Encyclopédie de la musique. Zv. 2. Paris, Fasquelle 1959.
Str. 695. - Avtor: Dragotin Cvetko.
415. Ko je ko u Jugoslaviji. Beograd - Zagreb, Izdanje "Jugoslovenskog godišnjaka" i "Nove Evrope" 1928.
Str. 86. - Avtor: [Uredništvo].
416. Ko je ko u Jugoslaviji. Beograd, Sedma sila 1957. - 1. izd.
Str. 327. - Avtor: [Uredništvo].
417. Kompozitori i muzički pisci Jugoslavije. Katalog. Beograd, Savez kompozitora Jugoslavije 1968.
Str. 299. - Podatki dedičev.
418. KOVAČEVIĆ, Krešimir. Glasbeniki. Ljubljana, Cankarjeva založba 1988. (Leksikoni Cankarjeve založbe, Glasba 2).
Str. 198-199. - Prev. Nada Pantić-Starić.
Izvirnik: Glazbenici. Ljubljana, Cankarjeva založba; Zagreb, Nakladni zavod Matice hrvatske 1990. (Leksikoni Cankarjeve založbe). Str. 184.
419. Larousse Encyclopedia of Music. New York, Excalibur Books 1984. - 2. izd.
Str. 495. - Brez podpisa. - Geslo: Music in the Balkan countries. Yugoslavia (omemba).
Francoski izvirnik: 1965; angleška izd. 1971; 1. ameriška izd. 1981.

420. Leksikon Cankarjeve založbe. Ljubljana, Cankarjeva založba 1973.
Str. 448. - Avtor: Borut Loparnik. - Ponatisi: 1976, 1982, 1984, 1987.
Nova [2.] izd.: 1988. Str. 498.
421. Leksikon J[ugoslavenskog] L[eksikografskog] Z[avoda]. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod 1974.
Str. 479. - Avtor: [Uredništvo].
422. Leksikon jugoslavenske muzike. Zv. 1. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod 1984.
Str. 434-436. - Avtor: [Andrej Rijavec].
423. LOEWENBERG, Alfred. Annals of opera 1597-1940. Cambridge, W. Heffer & Sons Ltd. 1943.
Str. 738. - Geslo: Kogoj: "Črne maske".
424. Mala splošna enciklopedija. Zv. 2. Ljubljana, Državna založba Slovenije; Beograd, Prosveta 1975.
Str. 342. - Brez podpisa.
425. La musica. Dizionario. Zv. 1. Torino, Unione tipografico-editrice Torinese 1968.
Str. 1120. - Avtor: [Uredništvo].
426. Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zv. 7. Kassel [etc.], Bärenreiter 1958. Stolpec 1936. - Avtor: Dragotin Cvetko.
427. Muzička enciklopedija. Zv. 2. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod 1963.
Str. 37-38. - Avtor: Dragotin Cvetko.
428. Muzička enciklopedija. Zv. 2. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod 1974. - 2. izd.
Str. 348-349. - Avtor: Dragotin Cvetko.
429. Muzička umetnost. Beograd, Interpres 1972. (Enciklopedijski leksikon Mozaik znanja, 12).
Str. 262-263. - Avtor: Ivan Bajić.
430. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Zv. 10. London, MacMillan Publishers Ltd. 1980.
Str. 152-153. - Avtor: Andrej Rijavec.
431. The New Grove Dictionary of Opera. Zv. 2. London, MacMillan Ltd. 1992.
Str. 1015-1016. - Avtor: Andrej Rijavec. - Geslo: Kogoj, Marij.
432. Opća enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda. Zv. [4]. Zagreb, JLZ 1978.
Str. 441. - Brez podpisa.
433. Opšta enciklopedija Larousse u 3 toma. Zv. 1. Beograd, Vuk Karadžić - Interexport 1971.
Str. 246. - Avtorica: Roksanda Pejović. - Geslo: Razvoj muzike v Jugoslaviji. Savremena muzika (omemba).
434. Ottův slovník naučný nové doby. Dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému. [3.del, 1.zv.]. - Praga, Nakladatelství J. Otto společnost s R.O. 1934.
Str. 602. - Avtor: -k [Gracian Černušák].
435. Primorski Slovenski biografski leksikon. Zv. 8. Gorica, Goriška Mohorjeva družba 1982.
Str. 94-96. - Avtor: Martin Jevnikar.
436. Priročni leksikon. Ljubljana, Slovenski knjižni zavod 1955.
Str. 322. - Avtor: Dragotin Cvetko.

437. Riemann Musik Lexikon. Ergänzungsband. Personenteil A-K. Mainz, B.Schott's Söhne 1972. - 12. izd.
Str. 658. - Avtor: Dragotin Cvetko.
438. RIJAVEC, Andrej. Slovenska glasbena dela. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1979.
Str. 109-114.
439. SAMEC, Smiljan. Operne zgodbe. Ljubljana, Mladinska knjiga 1974. (Zbirka Kultura).
Str. 84-86. - Geslo: "Črne maske".
440. Slovenski biografski leksikon. Zv. 4. Ljubljana, Zadrudna gospodarska banka 1932.
Str. 489. - Avtor: Stanko Premrl.
441. Slovenski gledališki leksikon. Zv. 2. Ljubljana, Mestno gledališče ljubljansko 1972. (Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 57).
Str. 303-304. - Avtor: Janez Höfler.
442. STIEGER, Franz. Opernlexikon. - Del I, Titelkatalog. Zv. 3. Tutzing, Hans Schneider 1975. - Del II, Komponisten. Zv. 2. Tutzing, Hans Schneider 1977.
I. del: str. 1103. - II. del: str. 575.
443. Sveznanje. Opšti enciklopediski leksikon u jednoj knjizi. Beograd, Narodno delo [1937].
Stolpec 1073. - Brez podpisa.
444. ŠKERJANC, Lucijan Marija. Glasbeni slovarček. Ljubljana, Mladinska knjiga 1962. (Knjižnica Kozmos, 6).
Str. 83.
2., pregledana in izpopolnjena izd.: 1970. Str. 67-68.
445. ŠKERJANC, Lucijan Marija. Od Bacha do Šostakoviča. Ljubljana, Cankarjeva založba 1959. (Zbirka Bios).
Str. 361: Kogoj, "Če se pleše".
446. TURKALJ, Nenad. 100 opera. Zagreb, Stvarnost 1964. (Biblioteka suvremenih priručnika).
Str. 111-113: "Črne maske".
Ponatis: 1965. - 3., dopolnjena izd.: 111 opera. Zagreb, Stvarnost 1987. (Biblioteka Priručnici). Str. 121-122.

VIII. SPOMINI

447. BEDNAŘIK, Rado. "Mladika" (18. februarja 1922 - 5. oktobra 1927).
: Jadranski almanah za leto 1925-1930. Gorica, Adrija 1930. Str. 47-52.
Podpis: R.B. - Kogoj: str. 48.
448. [BETETTO, Julij]. Srečanja z Julijem Betettom.
: UKMAR, Vilko. Srečanja z Julijem Betettom. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1961. (Zbirka Obrazi).
Kogoj: str. 103-105.
449. BEVK, France. Moja mladost. Ljubljana, Mladinska knjiga 1969. (Levstikov hram).
Kogoj: str. 205, 217.
450. BEVK, France. Ob "Črnih maskah". *Obzornik* [19]58, 10, 799-801.
Ponatis: št. 8, 29-31.

451. BRAVNIČAR, Matija. Avtobiografska skica. *Sodobnost* 20/1972, 4, 329-332.
Kogoj: str. 330-331.
452. GERLANC, Bogomil. [Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930 (III). Iz razprave]. *Sodobnost* 33/1985, 3, 307-308.
Kogoj: str. 307.
453. GRBEC, Ivan. Nekaj podatkov o glasbenem življenju po vojni.
: Luč. Poljudno-znanstveni zbornik II. Trst, Književna družina "Luč" 1928. Str. 66-81.
Kogoj: str. 71.
454. GRESSEROV-GOLOVIN, Peter. Moja ljuba Slovenija. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1985.
Kogoj: str. 51-52, 53-57.
455. HRIBAR-JERAJ, Vida. Večerna sonata. Ljubljana, Mladinska knjiga 1992. (Sledi).
Kogoj: str. 57-58. - Po pripovedovanju zapisal Marijan Kovačevič.
456. JAKAC, Božidar. Pred 50 leti v Novem mestu. *Dolenjski list* 21/1970 (1.10.), 40, 4.
457. JAKAC, Božidar. [Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930 (III). Iz razprave]. *Sodobnost* 33/1985, 3, 299-301.
Kogoj: str. 299-300.
458. JAKOPIČ, Rihard. K dogodkom pred 10. leti v Novem mestu.
: Dolenjska metropola Novo mesto. Novo mesto, Progres 1930. Str. 78-80.
Podpis: Jakopič. - Kogoj: str. 79.
Ponatis: MUŠIČ, Marjan. Novomeška pomlad. Maribor, Obzorja; Novo mesto, Dolenjska založba 1974. Str. 91, 94-95.
Delni objavi: Po vojni... *Dolenjski list* 21/1970 (8.10.), 41, 4; Iz pričevanj o novomeški pomladi. Izbor in spremni zapis pripravil Jože Škufca. *Rast* 1/1990, 3, 202-207. Str. 202-203.
459. KERMAUNER, Taras. Sreča in gnus ali kako kritično razumeti nastanek osebnosti. Ljubljana, Mladinska knjiga 1984. (Zbirka Nova slovenska knjiga).
Kogoj: str. 28-30.
460. KOGOJ, Marij ml. Nazornost nebesnosti. *Primorske novice* 46/1992 (16.10.), 79, 26-27 (priloga Sedmi val).
Odgovori na vprašanja Marije Gombač.
461. [KOGOJ, Marij ml.]. Osebnost skladatelja Marija Kogoja. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1959-60, 4, 87.
Brez podpisa. - Avtor iz besedila.
462. LEBAN, Karolina. V Kanal ob Soči so pripeljali tri sirote... *Tovariš* 12/1956, 17, 458, 470.
463. LOGAR, Miroslav. Spomini na Marija Kogoja. *Slovenski Jadran* 5/1956, 11, 7.
464. MRAK, Ivan [Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930 (III). Iz razprave]. *Sodobnost* 33/1985, 3, 305-307.
Kogoj: str. 306.
465. MUŠIČ, Marjan. Iskanje - pot do spoznanja. *Dolenjski list* 21/1970 (8.10.), 41, 4.
466. MUŠIČ, Marjan. Iz spominov na Novo mesto in njegov umetniški prerod. *Nova obzorja* 8/1955, 11, 715-724.
Kogoj: str. 724.

467. MUŠIČ, Marjan. Novomeška pomlad. Maribor, Založba Obzorja; Novo mesto, Dolenjska založba 1974.
Kogoj: str. 70-71, 97-98, 104, 113, 153-154, 164, 210, 214.
Prvotni, krajši zapis spomina na Kogojev koncert: Novomeški umetniški prerod in Jakopič. Iz mladostnih spominov. *Naši razgledi* 18/1969, 8, 232-233.
468. PILON, Veno. Na robu. Ljubljana, Slovenska matica 1965. (Spomini in srečanja, 1).
Kogoj: str. 16, 40, 42-43, 61, 62, 63, 156-157.
Prvotni, krajši zapis: Spomin na Kogoja in na goriška leta. *Bori*, zbornik, 1/1955, 4, 235-237.
Skrajšani ponatis: št. 8, 32-38.
469. PODBEVŠEK, Anton. O kulturnem in umetniškem dogajanju septembra 1920 v Novem mestu. *Dolenjski list* 21/1970 (1.10.), 40, 4.
470. PREMRL, Stanko. Nekaj spominov na življenje in delovanje Marija Kogoja. *Slovenska glasbena revija* 4/1956, 4, 48-49.
471. [RAMOVŠ, Primož]. Biti skladatelj.
: LOPARNIK, Borut. Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem. Ljubljana, Slovenska matica 1984.
Kogoj: str. 50, 51, 153.
472. RUDOLF, Branko. Spomin na Kogoja v Podbevškovi družbi. *Nova obzorja* 11/1958, 9-10, 404.
473. ŠANTEL, Saša. Kako je nastala opereta "Blejski zvon". *Gledališki list NG v Ljubljani - Opera* 1932-33, 11, 3-4.
Kogoj: str. 3.
474. [ŠANTEL, Saša]. Saša Šantel kot operetni skladatelj. *Jutro* 14/1933 (18.2.), 42, 3.
Odgovori na vprašanja časnikarja.
475. TRAVEN, Janko. Srečanje z Marijem Kogojem. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1960-61, 1, 33-37; 2, 73-78.
476. UKMAR, Vilko. Osebnost skladatelja Marija Kogoja. *Gledališki list SNG v Ljubljani - Opera* 1959-60, 6, 173-174.
477. VIDMAR, Josip. Dva razgovora. [Ljubljana], Plenum kulturnih delavcev OF 1983.
Kogoj: str. 58-59. - Odgovori na vprašanja Sandija Čolnika, Ljubljana, 13. oktobra 1980.
478. VIDMAR, Josip. Obrazi. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1979.
Kogoj: str. 51-76.
Prvotni, krajši zapis: Dva spomina. *Sodobnost* 23/1975, 10, 756-782. Kogoj: str. 768-782.
Ponatis knjige: 1980. - Dopolnjena izd.: Ljubljana, Državna založba Slovenije; Založba Borec 1985.
Kogoj: str. 38-65.
Delni objavi iz knjige: Kogojeva opera - stvaritev velikih razsežnosti. *Neodvisni dnevnik* 38/1990 (24.2.), 53, 11; Iz pričevanj o novomeški pomladi. Izbor in spremni zapis pripravil Jože Škufca. *Rast* 1/1990, 3, 202-207. Kogoj: str. 205-207.
Prev. iz knjige: Marij Kogoj. *Izraz* 24/1980, 3-4, 273-292. - Prev. Muris Idrizović.
Prev. knjige: Moji savremenici. Sarajevo, Svjetlost; Zagreb, Globus 1981. (Biblioteka Savremenici). Kogoj: str. 75-108. - Prev. Muris Idrizović.
479. VIDMAR, Josip. Literarne kritike. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1951. (Kritike in eseji, 1).
Kogoj: str. 7.
480. VIDMAR, Josip. [Slovenska zgodovinska avantgarda 1910-1930 (III). Iz razprave]. *Sodobnost* 33/1985, 3, 302-305.
Kogoj: str. 302-304.
481. ZORZUT, Ludvik. Kogojeva prva srečanja z glasbo.
: št. 8, 39-42.

482. ZUPAN, Vitomil. Komedija človeškega tkiva, II. knjiga. Ljubljana, Cankarjeva založba 1980.
Kogoj; str. 112-113, 120.
483. ZUPET, Franc Krištof. Sončnice za Ivana. Maribor, Obzorja 1988. (Znamenja, 97).
Kogoj; str. 23-24.

IX. DOCUMENTA VARIA

484. [ADAMIČ, Emil]. Iz redakcije. *Nova muzika* 2/1929, 6, [22].
Brez podpisa. - Odgovor na Kogojev članek "Posvetna zborovska produkcija pri Slovencih" (1929).
485. Bibliografija rasprava i članaka. Zv. 13-14: Struka VI, Muzika. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža" 1984, 1986.
Kogoj; zv. 13, str. 396-398; zv. 14, str. 378.
486. BRECELJ, Marijan. Kogojovo še neobjavljeno pismo. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 128-129.
487. BRECELJ, Marijan. Osem dopisov Marija Kogoja Francetu Bevku.
: št. 8, 43-52.
488. BRECELJ, Marijan. Osnutek za bibliografijo Marija Kogoja.
: št. 8, 53-59.
489. [ČARGO, Ivan]. Čargov čar.
: MEDVEŠČEK, Pavel. Ivan Čargo 1898-1958. Razstava slikarskih del, Nova Gorica 22. maj - 22. julij 1981. Nova Gorica, Goriški muzej 1981. Str. 60-62.
Čargova izjava o Kogoj: str. 60.
490. [JEŽ, Jakob]. Bibliografija objavljenih samospjevov Marija Kogoja.
: KOGOJ, Marij. Poslednji spevi za glas in klavir. (Antologija, 5). Str. [21].
Brez podpisa.
491. JEŽ, Jakob. "Metuljček" Marija Kogoja. *Grlica* 10/1964-65, 1, 16.
Revizijsko poročilo.
492. [JEŽ, Jakob]. Opombe za drugi del "Malenkosti".
: KOGOJ, Marij. "Malenkosti", 2. del. (Antologija, 4). Str. [39].
Brez podpisa.
493. [JEŽ, Jakob]. Revizijsko poročilo.
: KOGOJ, Marij. "Malenkosti", 1. del. (Antologija, 3). Str. [II].
Brez podpisa.
494. JEŽ, Jakob. Revizijsko poročilo.
: KOGOJ, Marij. Poslednji spevi za glas in klavir. (Antologija, 5). Str. [19-20].
495. JEŽ, Jakob. Revizijsko poročilo.
: KOGOJ, Marij. Samospevi za glas in klavir. (Samospevi, 17). Str. [45-48].
Podpis: J.J.
496. KLEMENČIČ, Ivan. Revizijsko poročilo.
: KOGOJ, Marij. V kraljestvu palčkov. (Izbrana dela slovenskih skladateljev, 32). Str. 38-42.
497. [KOGOJ, Marij]. Marij Kogoj, Troje solospjevov. *Naprej* 4/1920 (15.8.), 186, 3.
Brez podpisa. Domnevno Kogoj. - Errata corrige.

498. [KOGOJ, Marij]. Pred vpriporitvijo Kogojeve opere "Črne maske". *Slovenski narod* 62/1929 (27.2.), 48, 2.
Podpis: -k. - Odgovori na vprašanja časnikarja pred krstno upriporitvijo, sezona 1928/29 (premiera 7.5.1929).
499. [KOSOVEL, Srečko]. Neznani Srečko Kosovel.
: GSPAN, Alfonz. Neznani Srečko Kosovel. *Prostor in čas* 5/1973, 8-12; 3 nadaljevanja.
Pismo z omembo Kogoja: št. 8-9, 437. - Separat, Ljubljana 1974: str. 21.
500. KRSTULOVIC, Zoran. Bibliografija izdanih zvočnih zapisov.
: št. 7, 45-47.
501. KRSTULOVIC, Zoran & Borut LOPARNIK. Bibliografija objavljenih skladb Marija Kogoja.
: št. 7, 28-37.
502. LAJOVIC, Anton. O nacionalnosti v umetnosti. *Narodni dnevnik* 1/1924 (27.5.), 124, 2.
Polemika s Kogojevim člankom "Vzajemnost evropskih kultur" (1924).
503. LAJOVIC, Anton. Vzajemnost evropskih kultur. *Narodni dnevnik* 1/1924 (25.5.), 123, 3.
Polemika s Kogojevim člankom istega naslova (1924).
504. LIPOVŠEK, Marijan & Rok KLOPČIČ. Marij Kogoj, Sedem skladb za violino in klavir.
: KOGOJ, Marij. 7 skladb za violino in klavir. (Antologija, 1). Str. [27].
Podpis: Redaktorja.
505. LOPARNIK, Borut & Zoran KRSTULOVIC. Bibliografija objavljenih besedil Marija Kogoja.
: št. 7, 38-43.
506. LOPARNIK, Borut. Življenje Marija Kogoja.
: št. 7, 7-26.
Delni objavi: *Primorske novice* 46/1992 (16.10.), 79, 25-27. Brez navedbe avtorja; GOMBAČ, Marija. Biografija Marija Kogoja. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 112-113.
507. LOPARNIK, Borut. Revizijsko in uredniško poročilo.
: KOGOJ, Marij. Zbori. (Izbrana dela slovenskih skladateljev, 28). Str. 87-101.
508. LOPARNIK, Borut. Uredniško poročilo. *Grlica* 16/1973-74, 3-5, 66-79.
Kogoj, Pesmi za mladino.
Dopolnilo: H Kogojevim Pesmim za mladino. *Grlica* 17/1974-75, 3-5, 45-48.
Ponatis uredniškega poročila: Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije 1989.
509. MANFREDA, Emil. Rodoslovno deblo Kogojevih. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 127.
Uvod: BRECELJ, Marijan. Nastanek rodovnika Kogojevih. *Primorska srečanja* 1993, 141-142, 126-127.
510. [MAZOVEC, Ivan]. Veslav. *Zora* 16/1909-10, 8, platnice.
Podpis: I.M-c. - Rubrika Ocene. - Veslav: Kogojev psevdonim.
511. [MAZOVEC, Ivan]. Zdenko Julijev. *Zora* 17/1910-11, 1, platnice.
Podpis: I.M-c. - Rubrika Ocene. - Zdenko Julijev: Kogojev psevdonim.
512. [MAZOVEC, Ivan]. Zdenko Julijev. *Zora* 17/1910-11, 4, platnice.
Brez podpisa. Verjetno Mazovec. - Rubrika Ocene. - Zdenko Julijev: Kogojev psevdonim.
513. MERKŮ, Pavle. Joško Jakončič, slovenski skladatelj. *Sodobnost* 18/1970, 4, 398-407.
Kogoj: str. 401, 402, 405, 406.

514. Naše operne kritike. *Slovenski narod* 53/1920 (19.2.), 40, 4.
Brez podpisa ("Iz krogov abonentov se nam piše"). - Polemika s Kogojevim člankom "Sedanji operni intendant, Narodno gledališče in njega državno prevzetje" (1920). - Kogojeva odgovora: "Velika garda" (1920), "Dodatek k Veliki gardi" (1920).
515. Nekaj odgovora na članek g. Kogoja v "Slovincu" z dne 10. februarja 1920. *Slovenski narod* 53/1920 (15.2.), 37, 4.
Podpis: Člani opere. - Polemika s Kogojevim člankom "Sedanji operni intendant, Narodno gledališče in njega državno prevzetje" (1920). - Kogojeva odgovora: "Velika garda" (1920), "Dodatek k Veliki gardi" (1920).
516. PREMRL, Stanko. Nova muzika 1928,3. *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7-8, 125-126.
Podpis: St.P. - Letnik 1, št. 3; ugovor Kogojevi oceni ["Glasbene priloge revij"] v isti številki *Nove muzike*.
517. RAVNIK, Janko. Na naslov "Slovenčevega" glasbenega kritika g[ospoda] Marija Kogoja. *Jugoslavija* 3/1920 (17.3.), 67, 3.
Polemika s Kogojevo oceno ["Česká obec" v Ljubljani...] (1920). - Kogojev odgovor z dopolnilom ocene: "Odgovor, ki bi ga ne bilo treba" (1920).
518. [STELĚ, France]. Zdenko Julijev. *Zora* 17/1910-11, 5, 48 (pril. *Prvi cvet*).
Brez podpisa. Morda Stelè. - Rubrika Ocene. - Zdenko Julijev: Kogojev psevdonim.
519. ZABRET, Franc. Kritika kritike. *Slovenec* 48/1920 (5.6.), 125, 4.
Podpis: Fr. Zabret. - Odgovor na Kogojevo oceno [Ob priliki sedemdesetletnice ljubljanskega knezoškofa...] (1920).

KAZALO PISCEV

-a: 259 (Jugoslavija), 267 (Jutro)
ADAMIČ, Emil (-č): 186-195, 484
Ado Gg. gl. GROEBMING, Adolf
AJLEC, Rafael: 331
AMBROŽ, Oton S.: 196
AMBROŽIČ, Jožica: 35
ANDREIS, Josip: 332
ARBO, Alessandro: 333

BAJIĆ, Ivan: 429
BAN, Janko: 45
BARBO, Matjaž: 46, 197
BEDINA, Katarina: 47
BEDJANIČ, Peter: 48, 334
BEDNAŘIK, Rado (R.B.): 447
BERGAMO, Marija: 335
BERGER, Matjaž: 49, 184
BERNIK, France: 6
BESEDNJAK, Engelbert: 50-51
BETETTO, Julij: 448
BEVK, France: 8, 449-450
BON, Jože: 52
BRAVNIČAR, Matija (Fr. Bravničar): 53-56, 336-337, 451
BRECELJ, Marijan: 8, 57, 486-488, 509
B.Š. gl. ŠIROLA, Božidar

B.Š. *gl.* ŠTIH, Bojan
BUDKOVIČ, Cvetko: 58, 338
B.V.: 202 (Slovenec)

CANKAR, Izidor: 364
CORAL, Gianpaolo: 158
CVETKO, Ciril: 406
CVETKO, Dragotin: 60, 339-347, 409, 411-412, 414, 426-428, 436-437

-č *gl.* ADAMIČ, Emil
ČARGO, Ivan: 489
ČERNUŠAK, Gracian (-k): 434

DAMERINI, Massimiliano: 200
D.B.: 61 (Tedenska tribuna)
DE CORTI, Oliva: 36
DEKLEVA, Milan (md): 62
DELAK, Ferdo (F.D.): 63-64, 201, 348
DOBRONIČ, Antun: 204
DOKTORIČ, David: 205
DURMAN, Milan (M.D.): 206

ĐURIĆ-KLAJN, Stana: 349

EBERST, Anton: 408
eleppi: 198 (Il popolo Friuliano)

FABIJAN, Matevž: 37
FAGANEL, Tomaž: 350
F.D. *gl.* DELAK, Ferdo
FRELIH, Emil: 184
Fr.G. *gl.* GOVEKAR, Fran
Fr.K. *gl.* KIMOVEC, Franc

G.- *gl.* GROEBMING, Adolf
GABRIJELČIČ, Marijan: 207-208
GERLANC, Bogomil: 452
G.Go. *gl.* GORI, Gianni
GLAVINA, Bojan: 209
G.M.F.: 370 (Mladika)
GOMBAČ, Marija: 65, 506
GORDINA, Elena: 351
GORI, Gianni (G.Go.): 66-67, 210-211
GOVEKAR, Fran (Fr.G.): 212
GRBEC, Ivan (I.G.): 68-71, 213-215, 453
GRESSEROV-GOLOVIN, Peter: 454
GRILC, Janko: 352
GROEBMING, Adolf (Ado Gg., G.-): 216-217, 353
GSPAN, Alfonz: 499

HIRSCHLER, Žiga (-žh-): 218-220
HÖFLER, Janez: 441
HRIBAR-JERAJ, Vida: 455
HUBAD, Samo: 6, 72-76

-i *gl.* MAZI, Vilko
I.G. *gl.* GRBEC, Ivan
I.M.-c. *gl.* MAZOVEC, Ivan

JAKAC, Božidar: 456-457
JAKOPIČ, Rihard: 458
JELERČIČ, Ivo: 354
JEVNIKAR, Martin: 435
JEŽ, Jakob (J.J.): 38, 77-84, 490-495
JIRÁK, Karel Boleslav: 221
J.J. *gl.* JEŽ, Jakob
jt *gl.* TRAVEN, Janko

K. *gl.* KIMOVEC, Franc
-k *gl.* ČERNUŠAK, Gracian
KERMAUNER, Taras: 459
K.H.(Dr.): 293 (Frankfuter Zeitung)
KIMOVEC, Franc (Fr.K., K.): 222-237
KLEMENČIČ, Ivan: 1, 6, 9-15, 39-41, 85-90, 184, 238, 355-358, 413, 496
KLINKON Ada: 91
KLOPČIČ, Rok: 504
KODRIČ, Ravel: 239
KOGOJ, Jurij: 184
KOGOJ, Marij: 497-498
KOGOJ, Marij ml.: 460-461
KOMELJ, Miček: 16, 92, 359
KOSOVEL, Srečko: 499
KOSTNAPFEL, Janko: 6, 17
KOVAČEVIČ, Krešimir: 418
K.P. *gl.* PAHOR, Karol
KREK, Gojmir: 244-246
KRENEDIČ, Kazimir: 360
KRIČEVCOV, Nataša: 247
KRSTULOVIČ, Zoran: 7, 500-501, 505
KUMAR, Srečko: 248-249, 361
KUMER, Alojz: 95
KURET, Primož: 8, 96, 362-363
KUŠAR, Peter: 250-252

LAJOVIC, Anton: 364-365, 502-503
LEBAN, Karolina: 462
LEBIČ, Lojze: 97, 366
LESKOVŠEK, Hinko: 98-101
LIPOVŠEK, Marijan: 18, 102-103, 254-255, 367-369, 504
L.M.Š. *gl.* ŠKERJANC, Lucijan Marija

LOEWENBERG, Alfred: 423
LOGAR, Miroslav (Mirko): 256, 463
LONČAR, Vjekoslav: 221
LOPARNIK, Borut: 2-4, 6-7, 19-28, 42-43, 104-114, 371-372, 420, 469, 501, 505-508
L.Š.K. *gl.* ŠAFRANEK-KAVIČ, Lujó
LUEDECKE, Heinz: 348

MANFREDA, Emil: 509
MANOJLOVIĆ, Kosta P.: 257
MANTUANI, Josip: 373-374
MARTINČEVIĆ, Jagoda: 260
MARUŠIČ, Branko: 120
MAZI, Vilko (-i): 375
MAZOVEC, Ivan (I.M-c.): 510-512
M.D. *gl.* DURMAN, Milan
md gl. DEKLEVA, Milan
MEDVEŠČEK, Pavel: 489
MERKŮ, Pavle: 3-6, 29-30, 121-131, 261, 367, 376, 513
MEVLJA, Dušan: 132
MICIĆ, Branko: 262
MIHELČIČ, Pavel: 263
MILČINSKI, Janez: 133
MLAKAR, Pino: 134
MLINAR-CIGALE, Fran: 264
M.O. *gl.* OREL, Marjan
MOHORIČ, Milena: 265
-mp- gl. PIRNIK, Makso
MRAK, Ivan: 464
MUŠIČ, Marjan: 465-467
Muzikološki inštitut ZRC SAZU: 157, 184
M.Z. *gl.* ZARNIK, Miljutin

-n: 241 (Slovenski narod)
NANUT, Anton: 135
NEDOH, Danijela: 136
NEILL, Edward: 3-4, 6, 31, 137-140
NIEDER, Fabio: 141
NOVŠAK, France: 377
NUSDORFER-VUKSANOVIĆ, Metka: 5, 32

-o- gl. PRELOVEC, Zorko
O'LOUGHLIN, Niall: 33, 378
OREL, Marjan (M.O.): 143
OSTERC, Slavko: 144, 268-271, 379
OZBIČ, Martina: 145

P. gl. PRELOVEC, Zorko
PAHOR, Karol (K.P.): 146-147, 272-275
PEJOVIĆ, Roksanda: 433
PELJHAN, Marko: 184

PESTALOZZA, Luigi: 276
PILON, Veno: 8, 468
PIRNIK, Makso (-mp-): 148
PODBEVŠEK, Anton: 469
POKORN, Danilo: 277, 380
POLIČ, Mirko: 149-151, 381-383
POLIČ, Branko: 152
P.R. *gl.* RATTALINO, Piero
PRELOVEC, Zorko (-o, P.): 278-279, 293
PREMRL, Stanko (S.P., St.P.): 153, 280-286, 293, 440, 470, 516
PRIMOŽIČ, Robert: 154

RADOLE, Giuseppe: 384
RAMOVŠ, Primož: 471
RATTALINO, Piero (P.R.): 287
RAUCH, Tomaž: 288
RAVNIK, Janko: 517
R.B. *gl.* BEDNAŘIK, Rado
RENER, Milko: 155
RIJAVEC, Andrej: 385-386, 422, 430-431, 438
RISALITI, Riccardo: 289
ROJC, Aleksander: 156-157
RUDOLF, Branko: 472

SAMEC, Smiljan: 439
SAVIN, Risto: 387
SILIČ, Ivan: 290
SIMČIČ, Tomaž: 158, 291
SIVEC, Jože: 388-389
SMERKOLJ, Samo: 159
S.P. *gl.* PREMRL, Stanko
STELÈ, France: 518
STIEGER, Franz: 442
STOTTER, Josef: 292
St.P. *gl.* PREMRL, Stanko
St.V.(Dr.) *gl.* VURNIK, Stanko
SUHADOLNIK, Jože: 294
S.V. *gl.* VURNIK, Stanko

ŠAFRANEK-KAVIČ, Lujo (L.Š.K.): 295-296
ŠANTEL, Saša: 473-474
ŠAULA, Đorđe: 297
ŠIJANEC, Drago Mario: 390
ŠIROLA, Božidar (B.Š.): 298
ŠIVIC, Pavel: 34, 299
ŠKERJANC, Lucijan Marija (L.M.Š.): 162, 300-303, 444-445
ŠKERL, Silvester: 391
ŠPENDAL, Manica: 163, 392
ŠTIH, Bojan (B.Š.): 164

TACLIK, Rudolf: 304
TRAVEN, Janko (jt): 165-168, 475
TROBINA, Stanko: 393
TRSTENJAK, Anton: 394
TUREL, Mirjana: 395
TURKALJ, Nenad: 305, 446

UČAKAR, Bogdan: 306-308
UKMAR, Kristijan: 309
UKMAR, Vilko (V.U.): 169-171, 396-398, 448, 476

V. gl. VURNIK, Stanko
VAVPOTIČ, Ivan: 173
V.B.: 199 (Il popolo Friuliano)
VIDMAR, Josip: 174-176, 477-480
VIOZZI, Giulio: 399
VODOPIVEC, Vinko: 311
VODUŠEK, Valens (dr.W.): 312-313
V.S. gl. VURNIK, Stanko
V.U. gl. UKMAR, Vilko
VURNIK, Stanko (Dr. St.V., S.V., V., V.S.): 314-325, 400-404

W. (dr.) gl. VODUŠEK, Valens
WAGNER, Aleksandra: 177, 326

X: 242 (Gorica)
xyz: 203 (Učiteljski tovariš)

ZABRET, Franc: 519
ZADNIKAR, Miha: 178-180, 327
ZARNIK, Miljutin (M.Z.): 328
ZEC, Jasmina: 44, 182
ZLOBEC, Marijan: 183-185
ZORZUT, Ludvik: 8, 481
ZUPAN, Vitomil: 482
ZUPET, Franc Krištof: 483
ZURLO, Pierpaolo: 329

-žh- gl. HIRSCHLER, Žiga
ŽIVKOVIĆ, Milenko: 330
ŽLEBNIK, Leon: 405

KAZALO PERIODIČNIH PUBLIKACIJ

CELOVŠKI ZVON: mesečnik; Celovec
CERKVENI GLASBENIK: mesečnik; Ljubljana

DELO: dnevnik; Trst (1920 -)
DELO: dnevnik; Ljubljana (1959 -)
DNEVNIK; Ljubljana
DOLENJSKI LIST: tednik; Novo mesto
DOM IN SVET: mesečnik; Ljubljana
DOMAČI PRIJATELJ: mesečnik; Ljubljana

EDINOST: dnevnik; Trst

FRANKFUTER ZEITUNG: dnevnik; Frankfurt a/M

GALEB: mesečnik; Trst
GLASBENA MLADINA: 6-8 krat letno; Ljubljana
GLEDALIŠKI LIST N[arodnega] G[ledališča] v Ljubljani - Opera: občasnik
GLEDALIŠKI LIST S[lovenskega] N[arodnega] G[ledališča] v Ljubljani - Opera (in Balet): občasnik
GORICA: 2 krat tedensko; Gorica
GORIŠKA SREČANJA: dvomesečnik; Nova Gorica
GORIŠKA STRAŽA: tednik; Gorica
GRLICA: 5 krat letno; Ljubljana
GRLICA, revijalna zbirka mladinske muzike: mesečnik; Zagreb

ILUSTRACIJA: mesečnik; Ljubljana
INTERMEZZO: mesečnik; Celje
IZRAZ: dvomesečnik; Sarajevo

JADRANSKI KOLEDAR: letnik; Trst
JUGOSLAVENSKA OBNOVA - NJIVA: polmesečnik; Zagreb
JUGOSLAVENSKI MUZIČAR: mesečnik; Zagreb
JUGOSLAVIJA: dnevnik; Ljubljana
JUGOSLOVAN: dnevnik; Ljubljana
JUGOSLOVENSKI GLASNIK: mesečnik; Beograd
JUTARNJI LIST: dnevnik; Zagreb
JUTRO: dnevnik; Ljubljana

KRONIKA SLOVENSkih MEST: četrtletnik; Ljubljana

LJUBLJANSKI DNEVNIK
LJUBLJANSKI ZVON: mesečnik; Ljubljana
LJUĐSKA PRAVICA: dnevnik; Ljubljana (1945 -)
LJUĐSKA PRAVICA - BORBA: dnevnik; Ljubljana

MARIBORSKI VEČERNIK JUTRA
M'ARS: četrtletnik; Ljubljana
MASKA: polmesečnik; Ljubljana (1920/21 -)

MASKA: občasnik; Ljubljana (1991 -)
MEDIMURJE: občasnik; Čakovec
MLADA POTA: 10 krat letno; Ljubljana
MLADIKA: polmesečnik, mesečnik; Gorica (1920 -)
MLADIKA: mesečnik; Trst (1957 -)
MLADINA: mesečnik; Ljubljana (1924 -)
MLADINA: tednik; Ljubljana (1943 -)
MOHORJEV KOLEDAR: letnik; Celje
MORGENBLATT: dnevnik; Zagreb
MUSICA VIVA: mesečnik; Milano
MUSICAL TIMES: mesečnik; London
MUZIČAR: mesečnik; Zagreb
MUZIČKI GLASNIK: mesečnik; Beograd
MUZIKA: mesečnik; Beograd
MUZIKA I REČ: občasnik; Beograd
MUZIKOLOŠKI ZBORNIK: letnik; Ljubljana

NAPREJ: dnevnik; Ljubljana
NARODNI DNEVNIK; Ljubljana
NAŠ LIST: polmesečnik; Anhovo
NAŠA SODOBNOST: mesečnik; Ljubljana
NAŠI RAZGLEDI: polmesečnik; Ljubljana
NAŠI ZBORI: dvomesečnik; Ljubljana
NATIONALITIES PAPERS: polletnik; New York
NEODVISNI DNEVNIK; Ljubljana
NOVA MUZIKA: dvomesečnik; Ljubljana
NOVA OBZORJA: mesečnik; Maribor (1948 -)
NOVI AKORDI: dvomesečnik; Ljubljana
NOVI LIST: tednik; Trst - Gorica (1952 -)
NOVOSTI: dnevnik; Zagreb

OBZORNIK: mesečnik; Ljubljana (1946 -)

15 [Petnaest] DANA: polmesečnik; Zagreb
PEVEC: mesečnik; Ljubljana
PIANO TIME: mesečnik; Rim
II PICCOLO: dnevnik; Trst
II POPOLO FRIULANO: dnevnik; Gorica
POZORIŠNI ŽIVOT: občasnik; Beograd
PRAVDA: dnevnik; Beograd
PRIMORSKA SREČANJA: dvomesečnik, mesečnik; Koper, Nova Gorica
PRIMORSKE NOVICE: 2 krat tedensko; Koper
PRIMORSKI DNEVNIK; Trst
PROBLEMI: mesečnik; Ljubljana
PROSTOR IN ČAS: mesečnik; Maribor
PRVI CVETI, priloga Zore: mesečnik; Dunaj

RADIO LJUBLJANA: tednik; Ljubljana
RAST, mladinska priloga Mladike: mesečnik; Trst (1982 -)
RAST: občasnik; Novo mesto (1990 -)

RAZGLEDI: polmesečnik; Ljubljana
REPUBLIKA: dnevnik; Ljubljana
RINASCITA: polmesečnik; Milano

7 D [Sedem dni]: tednik; Maribor
SIDRO: četrtletnik; Trst
SLOVENEK: dnevnik; Ljubljana
SLOVENSKA GLASBENA REVIIJA: četrtletnik; Ljubljana
SLOVENSKA MLADINA: mesečnik; Ljubljana (1938/39 -)
SLOVENSKI JADRAN: tednik; Koper
SLOVENSKI NAROD: dnevnik; Ljubljana
SLOVENSKI POROČEVALEC: dnevnik; Ljubljana
SODOBNOST: mesečnik; Ljubljana
START: polmesečnik; Zagreb
STRAŽA: 2 (3) krat tedensko; Maribor
Der STURM: mesečnik; Berlin
SVETA CECILIIJA: dvomesečnik; Zagreb
SVETOKRET: občasnik; Ljubljana
SVIJET: tednik; Zagreb

TANK: dvomesečnik; Ljubljana
TEDENSKA TRIBUNA (TT); Ljubljana
TEMPO: mesečnik; Praga
TOVARIŠ: tednik; Ljubljana
TRIESTE: dvomesečnik; Trst

UČITELJSKI LIST: polmesečnik; Trst
UČITELJSKI TOVARIŠ: tednik; Ljubljana

VEČER: dnevnik; Zagreb (1920 -)
VEČER: dnevnik; Maribor (1953 -)
VEČERNJE NOVOSTI: dnevnik; Beograd
VEČERNJI LIST: dnevnik; Zagreb
VJESNIK: dnevnik; Zagreb
VJESNIK U SRIJEDU: tednik; Zagreb
VREME: dnevnik; Beograd

ZAGREBER TAGBLATT
ZALIV: četrtletnik; Trst
ZBORI: mesečnik; Ljubljana
ZBORNİK TREĆEG PROGRAMA RADIO ZAGREBA: občasnik; Zagreb
ZORA: mesečnik; Dunaj
ZVUK: občasnik, četrtletnik; Beograd, Sarajevo, Zagreb (1955 -)

ŽENSKI SVET: mesečnik; Ljubljana

KAZALO OBJAV PO LETIH

- 1910: 510-511
1911: 512, 518
1912: 244
1913: 203, 242, 245
1914: 246
1918: 50-51
1920: 174, 187, 204, 224-225, 230, 235, 240, 256, 259, 278, 284-286, 310, 364, 497, 514-515, 517, 519
1921: 69, 191, 193, 214-215, 228-229, 237, 243, 262, 264, 272, 282, 319, 325, 391
1922: 188, 198-199, 205, 213, 216, 231-233, 249, 258, 273, 280-281, 295-296, 304, 311, 320, 322, 370, 375
1923: 192, 194, 217, 267, 337
1924: 222-223, 226-227, 234, 275, 361, 502-503
1925: 190, 195, 279, 283, 293, 298, 301, 317, 328
1926: 282, 400, 402, 404
1927: 150, 153, 365, 373, 403
1928: 189, 221, 241, 269, 315-316, 323-324, 379, 382, 415, 453, 516
1929: 63-64, 93, 115, 142, 144, 149, 151, 154, 160, 173, 176, 186, 196, 201, 206, 212, 218-219, 253, 265-266, 270-271, 292, 300, 303, 321, 348, 381, 383, 401, 484, 498
1930: 202, 268, 336, 374, 447, 458
1931: 248, 257, 302, 314, 318, 387
1932: 220, 236, 360, 440
1933: 473-474
1934: 70-71, 434
1936: 330, 368
1937: 443
1939: 54, 169, 312, 344, 390, 398
1940: 164, 396
1943: 423
1947: 353
1948: 397
1949: 343
1951: 170, 479
1953: 367
1954: 367
1955: 127, 148, 161, 436, 466, 468
1956: 18, 53, 56, 95, 117-119, 146-147, 166, 171-172, 181, 255, 462-463, 470
1957: 52, 59, 61, 68, 72, 74, 94, 98, 101, 116, 165, 167-168, 297, 299, 313, 416
1958: 34, 80, 99, 134, 143, 254, 261, 274, 277, 426, 450, 472
1959: 38, 100, 410, 414, 445
1960: 347, 352, 364, 461, 475-476, 504
1961: 37, 42, 102, 448
1962: 40, 342, 377, 411, 444
1963: 14, 77, 349, 386, 395, 406, 427
1964: 81, 84, 347, 399, 409, 446, 491-493, 495
1965: 2, 82, 309, 419, 446, 468, 490, 494

- 1966: 20, 89, 136, 208, 369
 1967: 8, 55, 96, 107, 347, 412, 450, 468, 481, 487-488
 1968: 23, 79, 364, 408, 417, 425
 1969: 28, 449, 467
 1970: 444, 456, 458, 465, 469, 513
 1971: 10, 162, 419, 433
 1972: 57, 90, 364, 393, 429, 437, 441, 451
 1973: 12, 35, 39, 420, 499
 1974: 174, 225, 331, 372, 421, 428, 439, 458, 467, 499, 508
 1975: 19, 152, 340, 371, 424, 442, 478, 508
 1976: 1, 11, 29, 112, 332, 389, 420
 1977: 155, 346, 364, 442
 1978: 9, 44, 114, 350, 432
 1979: 27, 44, 48, 359, 385, 438, 478
 1980: 66, 182, 334-335, 354, 405, 430, 478, 482
 1981: 36, 340, 380, 388, 392, 419, 478, 489
 1982: 15, 420, 435
 1983: 163, 338, 362, 376, 477
 1984: 24, 26, 175, 252, 340, 355, 362, 419-420, 422, 459, 471, 485
 1985: 26, 41, 91, 139, 339, 358, 452, 454, 457, 464, 478, 480
 1986: 3, 21, 26, 111, 122, 130, 137, 200, 207, 210, 239, 276, 287, 289-290, 352, 356, 394, 407, 485
 1987: 120, 128, 339, 420, 446
 1988: 21, 105, 346, 357, 363, 384, 418, 420, 483, 507
 1989: 5, 25, 32, 45-47, 58, 60, 75, 83, 88, 97, 103, 113, 124, 126, 129, 159, 177, 238, 332, 372, 496, 508
 1990: 25, 32, 43, 62, 85, 116, 121, 132, 178-179, 183-185, 211, 247, 250, 260, 263, 291, 294, 305, 326-327, 333, 380, 382, 418, 458, 478
 1991: 16, 92, 104, 106, 109, 133, 288, 345, 413
 1992: 4, 7, 17, 29-30, 33, 49, 67, 78, 86, 104, 108, 110-111, 123, 125, 131, 137, 140, 145, 156-158, 180, 197, 307-308, 329, 351, 431, 455, 460, 500-501, 505-506
 1993: 6, 13, 17, 22, 30-31, 33, 65, 73, 76, 87, 135, 138, 141, 156-158, 209, 251, 306, 341, 366, 378, 486, 506, 509

SUMMARY

The present survey seeks to complement the bibliographical material gathered in the catalogue for the exhibition "Moja notranjost sem" (My Inner Self) marking the centenary of the composer's birth. It is based on printed and duplicated material accessible in libraries (some units in Chapter III only under the authors) whereas radio and television contributions, published merely in the original audio or video-audio form, are left out of account.

The nature of the material and the usefulness of the bibliography have called for arrangement of the material in nine chapters, in which the units are classified in the alphabetic order of authors or titles:

- I Full-length publications*
- II Treatises*

- III Seminar and diploma works, M.A. theses, professional papers, doctoral dissertations
- IV Contributions
- V Reviews
- VI Discussions in other publications, studies, and contributions
- VII Guides, lexicons, encyclopaedias
- VIII Memoirs
- IX Documenta varia.

Chapters IV to VI bring only a selection of the otherwise comprehensive and heterogeneous material. The criterion for selection was the contents rather than the length of written records: either the significance that they have for the investigation of Kogoj's life and work or the characteristic attitude towards the author or the existing (general) knowledge about the composer as contained in them. Omitted are, for instance, contributions containing predominantly uncommented quotations from Kogoj's articles as well as contributions and reviews in which the authors by the way and out of clear context reiterate general data or opinions. The only exception to this are contributions about 'Črne maske' (Black Masks): since this is the author's most outstanding work they are given in full, left out are only publicity notes, sundry mentions and brief sentences for which the opera is but an opportunity for and not the subject of discussion. In Chapter III referring to seminar works which had been expanded into or accepted as diploma works only the latter versions are included; likewise left out are some shorter contributions which their authors later on re-wrote or included into longer works.

The parts constituting the annual volumes in Chapter I are as full-length units repeated under their authors, in the same way published full-length units or parts of them in Chapter III are given. The interrelations between them as well as those among writers and units are added in notes, which include also possible reprints or new editions of each unit, added informative material, echoes or polemic material called forth by them or other necessary clarifications. The latter are limited as much as possible. In particular concise are the data about Kogoj's articles, scores, and recordings of his works (merely titles, including possible doubts about the years of publication), as the material had been dealt with in the bibliographical records in the catalogue for the exhibition *Moja notranjost sem* (My Inner Self).

Irrespective of the form of printing, of the writers and of the number of those engaged in conversation are statements in newspapers, public words and answers to questions posed by journalists classified under the names of interviewees or rather of those participating in the debate (in square brackets); the only exception being No 377. Full names are given for authors whose identity could be established through initials or abbreviations, whereas in brackets appear those names where the identity in spite of the initials or abbreviations (and with units unsigned) remained questionable: the degree of questionability was in the notes marked as "probably", "putative", and "perhaps". If the authorship remains unidentified, the units are classified according to concrete titles, with the writer's initials or abbreviations given in the note. Contributions and reviews published without title are cited with the first words in square brackets.

For reasons of economy of space there are, with the exception of Chapter I, left out the editors of the publications, and with multi-lingual publications the parallel titles, and in Chapters IV to VI and in VIII to IX sub- (and supra-) titles. In all the periodics that are neither dailies or issued several times per week no mention is made of the day and month of publication. In instances where they came out twice only the second number (considering the current issue per year) was taken into account. When two different periodical publications have the same title it is only the more widely known title that is for not explicit

reason quoted, whereas the second is given through the place of issue in square brackets; e.g. Delo [= Delo (Ljubljana)] - Delo (Trieste). Titles of serial book publications are limited to what is regarded as necessary or recognizable, while the indication of the Cyrillic script for units, author's photographs or portraits is omitted, and while for contributions coming forth in continuation only the beginning and the end of the publication are given. Irrespective of the language are also left out of account summaries when printed with the basic text; taken into account are only the translations of full-length units. All the titles of Kogoj's works which are not in themselves musical notations are given in quotation marks.

Data concerning periodical publications are arranged in the sequence: annual volume - year (date) - number - page; where necessary for Chapters VI to IX the notes contain also pages on which Kogoj is discussed. This form of quotations is expanded or modified only where additional information or other kinds of notation signs were found necessary. Unfortunately in the case of some non-Slovene periodical publications the editorial principles remained incomplete, as in view of the existing circumstances it is not quite possible to verify them; except for Nos 59, 289, and 330 they are to be found despite the restricted information. The compilers are well aware of the fact that non-Slovene press has published possibly more contributions, reviews or discussions worthy to be taken into account but they have remained not within reach.

The bibliography covers the material published by the end of September 1993.

UDK 781.61 Petrić

Niall O'Loughlin
Loughborough

MELODIC WORKINGS IN THE MUSIC OF IVO PETRIĆ

The music of Ivo Petrić (b1931) has always been melodically orientated. His early works show a good feeling for memorable melodic lines, strong harmonic movement and neat formal planning. From about 1961, he incorporated many new instrumental and compositional techniques, but still retained the earlier melodic writing with its numerous thematic connections. This is allied with attractive and sensitive instrumental colouring and flexible but clear formal structures. The present article focuses on the melodic aspects of his music.¹

During the 1950s Petrić composed a large number of small-scale sonatas for solo instruments with piano, some larger chamber music and a few orchestral pieces, notably three symphonies and a Clarinet Concerto.

Melodically these works show a great variety. In the Sonatas for bassoon (1954) and flute (1955), and the Sonatina for oboe (1955), all with piano, many straightforward but often subtle neo-classical rhythms, syncopations, notes held over the barline and contradictory rhythms between all the parts are commonly used. The pitch shapes were influenced by a strong but freely moving tonality, using the normal range of intervals. In the works from 1956 onwards, for example, the Sonatas for clarinet and horn, and the Sonatina for trumpet, again all with piano, the influence of Hindemith appears, with the much greater emphasis on the interval of the perfect fourth, both melodically and harmonically. All this is also featured in the Clarinet Concerto of 1958, which has an admirable fluidity of rhythm and line, especially in the dialogues and counterpoint between the solo clarinet and the other instruments. This is notably the case with the vibraphone in the slow movement and finale. Indeed, the brilliant syncopations of the melodic lines reach a high point in the finale of this work. Petrić's style, however, did not remain static, but was soon to undergo a fundamental transformation.

The transitional stage in his thinking is shown well in his *Koncertantna glasba* ('Concertante Music') for wind quintet, timpani and strings dating from the year 1961-62 (the wind quintet is treated as the concertante group). The melodic interweaving of the opening passage (Ex. 1a) suggests twelve-note serialism, but this is not borne out by the subsequent music. There is, however, a considerable use of melodic metamorphosis of phrases which begin with the interval of a rising or falling third, usually minor (see Ex. 1).

The first work to be produced as a result of the composer's rethinking of his compositional techniques is a relatively slight piece, for harp, with the elaborate title of *Élégie sur le*

¹ For detailed studies on form in the music of Ivo Petrić see Andrej Rijavec: 'Problem forme v delih Iva Petrića', *Muzikološki zbornik* xi (1975) 101-108 and Niall O'Loughlin: *Slovenian Composition Since the First World War* (Doctoral Dissertation, University of Leicester, 1978).

nom de Carlos Salzedo (1962). It shows the composer working out his melodic material from a group of predetermined letters, in much the same way as Alban Berg did in his Chamber Concerto. The grouping (C, A, D, A, E flat, A, E, C - see Ex. 2) is worked out as follows from Salzedo's name: C A R(re=D) L(la=A) o S(=E flat) s (not repeated) A Iz E Do(=C). Lower case letters are not used.²

There is some use of serial-type transpositions of this note-grouping and the basic form of Ex. 2 begins to act like a passacaglia-theme. This is not maintained, however, in later passages, which move further and further away from this 'theme'. Rhythmically the music is barred throughout, with bars having varied numbers of crotchet beats, but the rhythmic movement of the piece and the fitting of the melodic material to that rhythm, unlike that of *Koncertantna glasba*, does not rely on accents at the barlines (or contradictions of them) for its effect.

Élégie acted as a preparation for the more substantial chamber work of 1963, *Croquis sonores*, for harp and chamber ensemble. It combines melodic techniques of both *Élégie* and *Koncertantna glasba*. The metrically regular melodic writing found in the latter appears slightly incongruously scored in octaves with a jazz-like bass line (cf contemporary works by Darijan Božič³) in Ex. 3. The melodic writing, however, is normally fragmentary with considerable irregularities of rhythm and full use of all twelve semitones. There is no serial usage, but there is the interesting use of building up a passage from a focal note ('C' in Ex. 4) in the melodic line, or alternatively building up a chord one note at a time. A new rhythmic departure is found in the opening section for solo harp (Ex. 4), which is notated spatially, without barlines, something not found in *Élégie*.

Another chamber work that also uses the harp, though not in a solo capacity, is *Sedem skladb za sedem instrumentov* ('Seven Pieces for seven instruments'), also written in 1963. There is a certain lack of melodic distinction that seems to result from the use of a very simple serialism. In Ex. 5a groups of eight notes are repeated in different spacings. Sometimes the groups of notes are repeated exactly on the same instrument (see Ex. 5a), but at other times the composer uses only part of the note-groups. The solo pieces (Nos. 2, 4 and 6) use this technique more freely (see Ex. 5b), but they also make use of transpositions and the repetition of motives, as well as transformations, something that Petrić has favoured in his later works.

If *Croquis sonores* and *Élégie* mark a watershed in the development of Petrić's style and *Sedem skladb* represent a small diversion, then it is his orchestral work *Simfonične mutacije* ('Symphonic Mutations') that marks the beginning of the consolidation and refinement of his use of new techniques. It is a boldly but simply conceived work, written at the beginning of 1964 and first performed in Japan in October of that year.

The use of a large orchestra, common enough in the composer's earlier works, is untypical for the period. Although full orchestral tuttis were now possible, the composer was far more interested in exploring varied and colourful chamber-music textures, in much the same manner, though obviously not style, as found in parts of Mahler's Ninth Symphony.⁴

There is much attention to detail, but the overall structure is also carefully planned. Two sections, both marked Largo, frame the work. The first, entitled 'Torzo', only 21 bars long, takes the place of the classical 'theme', while 'Conclusione' is a tutti development and working out of the various elaborations of the Torzo theme. The three central sections, Agi-

2 See Mosco Carner: *Alban Berg* (London, 1975) pp. 128-9 and the second edition (1983) pp. 147-8.

3 Especially the *Sonata in Cool no. 1* for flute and piano (1961) and the *Druga Sonata in Cool* for clarinet and piano (1962).

4 Notably in the quasi-cadenza passage toward the end of the first movement, 21 bars after fig. 16, p. 56 of the score (Universal: Wien, 1912).

tato, Lento and Giocososo, are scored for brass, strings and woodwind respectively, with additions from the percussion in all three.

The most notable techniques employed in *Simfonične mutacije* are those of thematic transformation and the association of similar types of themes. The Torzo theme shows some interesting note-working. The first part (Ex. 6a, bars 1-10), scored for double bassoon and pizzicato double basses, makes only a relatively slight impression, mostly because of its slow tempo and its low register. Certain shapes are clear, however, particularly the rising and falling semitone of the first bar. The second part of the theme (Ex. 6a, bars 12-15 woodwind) consists, with two notes omitted (D and E), of the same notes in reverse order, but with numerous octave transpositions.

The connections between the three middle sections of the work and the Torzo theme are much more tenuous. For example, the timpani passage that opens the Agitato (Ex. 6b), can clearly be related to Ex. 6a, but three later transformations are much less obvious (Exx. 6c-e), although most of the melodic shapes are traceable to Ex. 6a. The melodic lines of the strings in the Lento section are so far removed from the Torzo theme that any meaningful connection is impossible, but the Giocososo section for wind and percussion elaborates the semiquaver group from bar 13 of Ex. 6a (see Ex. 6f). The most elaborate transformation of the whole work appears dramatically in this section, *molto espressivo* on the tenor saxophone (Ex. 6g), in the nearest thing to vulgarity in the work. The Largo Conclusion which follows is a symphonic development of the various transformations or mutations found in the previous sections. As well as consolidating Petrić's recently acquired techniques, *Simfonične mutacije* anticipated his later use of melodic transformations as well as the employment of loose thematic connections as unifying device, a technique closely allied, as here, with form.

The composer's melodic writing, especially in the chamber works of the next few years, is notable for its considerable rhythmic freedom. One obvious exception, however, is in *Igra v četvero* whose third and fourth sections deliberately revert to a formalised metrical regularity. The melodic writing of the *Petit concerto de chambre*, especially that for the solo oboe, has a distinction and expansiveness that is not generally found in other works of this period. More typical are the disjointed and fragmentary lines of *Mozaiki*. Uncoordinated ostinatos (notated within boxes) to be repeated for a specified duration are frequently used in *Epitaf* and *Nuances en couleur*. In the former, Petrić has passages of purely textural interest are usually limited both in frequency and duration. They are mostly used as background to foreground melodic material. The notes used in the repeated textural patterns, however, are thematically connected with those melodic lines, a common feature in many later works.

Although none of these works, with the possible exception of *Epitaf*, are really important in the composer's output, they laid the foundation for three major works from the years 1968-69: *Integrali v barvi* ('Integrals in Colours') for orchestra, *Intarzije* ('Marquetry') for woodwind trio and chamber ensemble and the string quartet *Quatuor 1969*. These three works have some superficial resemblances to music by contemporary Polish composers, but melodic lines play a far more important part.

In the solo movements (nos. 2, 3, 5 and 6) of *Integrali v barvi*, the melodic lines are irregular in formation, both rhythmically and in the actual choice of notes. Although some of them are regularly barred (see Ex. 7a), no real regularity is imposed on the rhythm, and, while all twelve notes are normally in use for most of the time, there is no indication of even free twelve-note techniques (see Ex. 7).

In *Quatuor 1969*, Petrić creates considerable variety within each of the two movements by contrasts in the manner of playing that have considerable relevance to any study of melodic working in the composer's music. The most commonly encountered are solo me-

loodic lines, non-melodic textures and solo melodic lines with textural accompaniments. The basic melodic writing is very varied, with no hard and fast divisions between the long extended lines which form such a part of the Largo second movement (Ex. 8a) and the short and fast fragmentary phrases that develop into the dense ostinato and quasi-ostinato passage at the climax of the first movement (Ex. 8b).

While the movements of *Intarzije* which feature solo instruments have similar melodic parts to those quoted in Exx. 7 and 8a, there is a greater use of counterpoint of melodies as opposed to the fragments that are found in Ex. 8b. Two examples from *Intarzije* show that, although Petrić did not use rigid barring, he did retain some degree of control over the synchronisation of the parts (Exx. 9a and 9b). Close investigation of these examples reveals the use of small melodic cells which are subjected to numerous ingenious but quite audible transformations. The most obvious one is the three-note cell with rising and falling major or minor second, which can be recognised in both examples.

Petrić's music from the 1970s and 1980s has been confident, brilliant, varied and prolific. He has continued his series of works for solo instruments and piano, without calling them sonatas; he has expanded his corpus of chamber music in numerous directions; and his orchestral music includes a number of substantial and impressive concerto-like works, as well as single-movement pieces with no specified solo instruments. The formal variety used is admirable, and, with the possible exception of some of the very last group, they all display a continued interest in the possibilities of fastidious melodic creation and development.

The works for solo instrument and piano form an excellent starting point. *Lirizmi* ('Lyric Pieces') for horn and piano (1969) and *Gemini Music* for cello and piano (1971) were followed by a series of 'seasonal' pieces: *Summer Music* for flute and piano (1973), *Autumn Music* for violin and piano (1974), *Winter Music* for clarinet and piano (1977) and *Zimska elegija* ('Winter Elegy') for oboe and piano (1984).

In *Lirizmi* the relationship between the parts is in some ways similar to the traditional melody and accompaniment. This is shown in the first movement where the horn's long-held notes are decorated by the piano's flourishes, clusters and glissandos, some of unspecified pitch. In all these cases it is clear from the dynamic markings that the composer intended the piano to have a subsidiary role. Thus the piano textures form the background and the horn's melodic lines the foreground. In the other movements there is the use of uncoordinated ostinatos, repeated *ad lib* for a specified length of time and notated in a box. In this case all the parts have equal importance, a fact emphasised by the sharing of melodic cells between the players. In the equally dramatic *Gemini Music*, the obsessive insistence on repeated notes makes a considerable impact right from the beginning and helps to draw the listener's attention to certain notes in the melodic line (Ex. 10). Freely coordinated ostinatos are used in an accompanying fashion without any thematic purpose (see Ex. 11). The idea of melodic hovering around a focal note also appears at the end of the piece without the repeated notes found earlier.

The melodic element is strong in all four 'season' pieces. Melodic cells which expand and contract according to the context are found in the spatial coordination of the flute, violin and clarinet pieces. The melodic transformations repay the closest study for their ingenuity and subtlety. The economy of means can be seen in the score and heard in performance. This procedure produces a strong unity over all the melodic working in these works. Most of the textures are contrapuntal with the melodic cells and motives operating in all the layers. Frequently Petrić also presents the motives or cells at different speeds in the separate parts. Where there are specifically harmonic parts, e.g. the piano chords on the last pages of *Autumn Music*, these support the melodic material played by the violin. *Zimska elegija* also uses many of these techniques of melodic and thematic manipulation. However, much

of the work is not spatially notated, with only approximate synchronisation, but is barred in regular beats. This feature, representing a virtual return to rhythmic structures of the 1960s, is also found in other works of the 1980s by Petrić.

Petrić's exploration of string writing in the *Quatuor 1969* and *Autumn Music* was extended considerably in an outstanding series of chamber works from the 1970s. They display an inventive and varied approach to melodic aspects of composition. Further, in these works the composer exploits an ambiguity between the melodic and harmonic aspects of his music. He achieves these things through the use of melodic cells of varying length which are subjected to various permutations and reordering.

The use of long notes and sustained slow-moving melodic lines in the piano trio *Meditacije* and the Sonata for solo violin are notable. In the Sonata they are usually used as foreground, but there are numerous instances where a melismatic second part is added, leaving the held note as a form of drone. This technique is much more easily accomplished in the *Dialogi* for two violins of 1975 and the *Trio Labacensis* of 1977. In both works the decoration of long sounds by notes of the melodic cells is very common. In the *Quatuor 1979* the process is taken still further with both slow and fast moving melodic cells played against the long-held notes.

While this article does not focus on harmonic elements, we can also notice how the melodic shapes or cells affect the harmonic content of some of the music. This is clearly recognisable, for example, in the opening cello solo of *Meditacije*, where melodic fragments are immediately transformed into two- and three-note chords.

When using faster groups of notes the techniques change noticeably. If the melodic cells have already been presented slowly, as at the beginning of *Meditacije*, then it is possible for the listener to recognise the melodic shapes even at the fast speeds. However, when the listener is not prepared in this way, it is not easy to relate fast-moving melismatic melodic shapes to a common melodic base. When these faster groups are used as an ostinato to be repeated as fast as possible, the melodic character virtually disappears altogether and the group of notes becomes merely a part of an accompanying or background texture.

Yet Petrić does not always strive for conflict between the different layers of his music. There are many passages in these string works in which melodic elements are presented homogeneously. Normally the composer does not use strict contrapuntal techniques, such as canon, but rather free imitation. This is the case, for example, in the opening lines of *Dialogi*, or parts of the magnificent closing pages of *Quatuor 1979*.

The years from 1972 also marked a considerable increase in Petrić's orchestral output. There are a number of works that are in essence concertos: *Dialogues concertants* for cello and orchestra, *Trois images* for violin and orchestra, *Episodes lyriques* for oboe and orchestra, *Tako je godel kurent* for viola and orchestra and the Trumpet Concerto of 1985-86. While the solo parts are in many respects melodically similar to those of the chamber works, the orchestral parts are considerably more complex, using their melodic material to produce much more elaborate textures. The melodic elements in these textures are recognisable in the written score, but are often aurally absorbed into these new textures and cannot normally be heard as separate lines. Two important orchestral works without solo instruments also shed light on the composer's development of melodic techniques of his more recent music, *Nocturnes et jeux* and *Fresque symphonique*, both of 1973. They bring into focus the distinction between foreground melody and background accompanimental textures that are formed from melodic materials.

Although the two string concertos were composed in quick succession - *Trois images* was composed in just over a month, soon after the first performance of *Dialogues concertants* on 3 November 1972 - they present a stark contrast. While *Dialogues* is virtually all

written with regular barring, very little of *Trois images* is. This has a considerable bearing on the melodic writing of both works. While there are obvious similarities, *Dialogues* generally uses the contrapuntal textures found in the works of the 1960s, but *Trois images* is more like a gigantic accompanied recitative.

The metrically regular structure of most of *Dialogues concertants* is often disguised by florid groups of notes, off-beat accents and irregular shapes. There is a considerable harmonic strength, however, in the precise chording of much of the orchestral parts, and this allows the cello part to move freely and decisively. The few rhythmically free passages develop ideas found in *Gemini Music*. Notable is a chamber-music type of passage in which the solo instrument has interchanges with another instrument and in which there are certain points of coordination without a note-against-note synchronisation (see Ex. 12).

Trois images uses these techniques throughout most of its 25 minutes' duration. The violin part inevitably dominates. Its strongly characterised solo melodic line is rhapsodic in nature, while the orchestral parts are mostly fragmentary and often contain free ostinatos, usually derived melodically from the solo violin part. Coordination and synchronisation of the parts is achieved by a system of primary and secondary conductor's cues. The continuity of the work is achieved by careful transitions, mostly melodic, from section to section and by the subtle use of melodic transformations.

The woodwind works *Episodes lyriques* (1973) for oboe and *Jeux concertants* (1978) for flute continue the techniques of *Trois images*. They employ brilliantly varied kaleidoscopic textures in which melodic figures constantly come in and out of 'focus'. They show how the composer addressed the issue of foreground and background, or in musical terms, melody and accompaniment.

One change was already starting to take place in *Jeux concertants* of 1978, that was the restoration of regular barring that had been virtually abandoned at the end of 1972. It was only tentative at first, but with such works as *Zimska elegija* of 1984 the process was well under way. With the Concerto for trumpet and orchestra, completed in 1986, and *Moods and Temperaments* of 1987, the transformation was complete. Petrić still employs the many melodic processes that he explored in the works of the 1970s.

If in some ways he appears to have returned to a form of neo-classicism, this is something of an illusion, as the music does not use the rhythmic patterns found in music of this type. Indeed, while exact rhythmic and harmonic coordination and synchronisation have now become more important for the composer, his melodic techniques have remained remarkably consistent.

Music Examples

Ex. 1 (DSS 139, a) p.3 b.1-6; b) p.5 b.8-10; c) p.8 b.6-8; d) p.13 b.4-7)

Handwritten musical notation for Example 1, consisting of five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'p' and 'p2'. The first staff is marked 'a)' and the fourth staff is marked 'd)'. The notation is complex, featuring many accidentals and dynamic markings.

Ex. 2 (Pro Musica Viva - DSS 378, p.1)

Handwritten musical notation for Example 2, showing a single staff with notes and dynamic markings like '+8va' and '8va'. The notation is simple, consisting of a few notes and rests.

Ex. 3 (Pro Musica Viva - DSS 380, p.8 b.4-6)

Handwritten musical score for Ex. 3. The top staff is for Oboe (Ob.) and Clarinet in B-flat (Cl. Bb), with a dynamic marking of *p* and an instruction *+8va*. The bottom staff is for Bassoon (Dbass), with a dynamic marking of *p* and an instruction *pizz.*. Both staves are in 5/4 time. The music consists of three measures, each containing a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Ex. 4 (Pro Musica Viva - DSS 380, p.1 line 4)

Handwritten musical score for Ex. 4, consisting of a single staff. The music is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and rests. The dynamic markings are *sf* and *p*. There are also some handwritten annotations above the staff, possibly indicating fingerings or articulation.

Ex. 5 (DSS 201, a) p.3 b.1-4; b) p.11 lines 1-2)

Handwritten musical score for Ex. 5. The top staff is for Clarinet in B-flat (Cl. Bb), with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff is for Bassoon (Dbass), with a dynamic marking of *f*. Both staves are in 4/4 time. The music consists of two measures, each containing a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). The bottom staff includes the instruction *pp e cresc.*.

Ex. 6 (DSS 258, a) p.1-3; b) p.5 b.1-7; c) p.9 b.3-p.10 b.2; d) p.11 b.4-p.12 b.2; e) p.15 b.2-p.16 b.1; f) p.29 b.1-4; g) p.35 b.2-p.36 b.2)

a)

Cfg + Cb. pizz
8va.

b)

ff sfz pp

d)

mf

d)

mf cresc. ff

e)

p sfz mf p

f)

f

g)

f molto esp. sfz p mp
trilo lento

Ex. 7 (DSS 372, a) p.13 b.2-p.15 b.1; b) p.28 lines 1-2; c) p.49 b.1-3; d) p.54 line 1)

a) Tbn con sord. *Sfp* *Espr.*

b) Vc. *sul A a.l.b. rall. ord.* *tr+* *sul D.* *tr+*
mf *p* *pp* *ff* *Sfz* *mf*
dim. *Sul. C* *P* *p* *b* *vibr.* *tr*

c) Clar (Bb). *poco cresc.* *mf* *espr.* *accet.* *Sfp.*

d) Horn (F) *p* *poco marc. e mf* *p* *ff* *f* *p* *mf*

Ex. 8 (DSS 477, a) p.7 lines 2-3; b) p.6 line 2)

a) Vln. (>) *poco sf*

b) *rall.* *poco sfp* *pp*

Handwritten musical score for four staves, likely brass instruments. The score is written in a common time signature and features a variety of dynamic markings and articulation. The dynamics include *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *ff* (fortissimo). The notation includes slurs, accents, and various note values, with some notes marked with a '+' sign. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together.

Ex. 9 (DSS 366, a) p.17 line 1; b) p.29 line 1)

Handwritten musical score for six instruments: Horn (F), Trpt (Bb), Trbn, Fl, Clar. (Bb), and Bn. The score is written in a common time signature and features a variety of dynamic markings and articulation. The dynamics include *f* (forte), *frull.* (frullato), *p* (piano), and *frull.* (frullato). The notation includes slurs, accents, and various note values, with some notes marked with a '+' sign. The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes beamed together. The Fl and Bn parts feature triplets and other rhythmic patterns.

Ex. 10 (DSS 547-HG 1043, a) p.1 line 1; b) p.1 line 3-p.2 line 1)

a) *mp*

b) *pp*

Ex. 11 (DSS 547-HG 1043, p.4 line 2)

f espr.

col. ped.

Sra...

sempre più intenso

Ex. 12 (DSS 513, p.9 line 3)

Trib.

frull.

sf sf sfp

frull.

Vc.

sf sf sfp ff

POVZETEK

Glasba Iva Petrića (r. 1931) je bila vedno melodično usmerjena. Obenem pa je skladatelj vedno kazal in še vedno kaže zanimanje za instrumentalne tehnike in barve ter za prepričljivo formo.

*Njegova glasba petdesetih let, še posebej Sonate za pihalne instrumente, odseva tradicionalen pristop melodičnega pisanja, medtem ko v Sonatah za klarinet in rog postanejo Hindemithovi vplivi očitni. Precejšnja melodična fleksibilnost kaže Klarinetni koncert, tako da s Koncertantno glasbo (1961-62) Petrićev stil doseže prehodno fazo, v kateri je nemalo melodičnih metamorfoz. V delih, kot sta *Élégie sur le nom de Carlos Salzedo* za harfo in *Croquis sonores* (1963) za komorni ansambel, imamo opraviti s serialnimi prijemi. V slednji skladbi je melodičen zapis fragmentaren, ritmično iregularen in uporablja vseh dvanajst poltonov. Pojavi se t.i. prostorska notacija. Sedem skladb za sedem instrumentov odseva enostavno serialnost, značilnost, ki je skladatelj poslej ni več razvijal.*

*Simfonične mutacije (1964) predstavljajo začetek utrjevanja in pretanjevanja Petrićevih skladateljskih postopkov. Čeprav oblikovno zanimivo, se zdi to delo še posebej značilno zavoljo tematskih preoblikovanj in svobodne asociativnosti podobnih tipov tem kot povezujočega faktorja med posameznimi deli skladbe. Po vrsti komornih del je Petrić v letih 1968-69 ustvaril tri pomembne kompozicije: *Integrale* v barvah za orkester, *Intarzije* za ansambel in *Quatuor 1969* za godalni kvartet. V teh delih so melodične celice in motivi uporabljeni tako za izoblikovanje melodičnih linij kot tudi melodičnih tekstur. Vse te drobne melodične celice so podvržene vrsti iznajdljivih, a obenem slišnih preoblikovanj, pri čemer je opazna sinhronizacija melodičnih glasov.*

*Petrićeva dela sedemdesetih let vključujejo sonatam podobne skladbe za klavir, komorne sestave in orkester s koncertantno tretiranimi solističnimi instrumenti. Tudi tukaj skladatelj manipulira in preoblikuje kratke melodične celice tako v melodične linije kot v spremljevalne texture, ki jih prevevajo nesinhronizirani ostinati. Uporaba dolgih not in njihove razdelave je značilna za *Lirizme* za rog in klavir, *Meditacije* za klavirski trio, violinsko *Sonato* in še posebej za *Quatuor 1979*.*

*V orkestralnih delih s solističnimi instrumenti so orkestralni parti veliko bolj razdelani in vodijo do učinkov, ki melodično kot taki niso slišni. Sinhronizacija melodičnih elementov je včasih natančna, kot na primer v *Dialogues concertants* za čelo, običajno - kot v *Trois images* za violino (1973) - pa je samo približna, vezana na sistem primarnih in sekundarnih dirigentskih intervencij. Pihalna dela, kot so *Episodes lyriques* (1973) za oboo in *Jeux concertants* (1978) za flavto, slonijo na kalejdoskopičnih teksturah, ki se poigravajo z melodičnimi fokusi.*

*Osemdeseta leta kažejo Petrićevo vrnitev v "taktno" regularnost, v delih, kot sta *Koncert za trobento in orkester* (1986) in *Moods and Temperaments* (1987), ki pa vsemu navkljub odsevata melodične procese značilne za sedemdeseta leta.*

UDK 78.03:001.891(437.2)

Jiří Fukač
BrnoDIE STÄDTISCHE UND LÄNDLICHE DIMENSION DER
MUSIKKULTUR MÄHRENS (UND ZUM TEIL
ÖSTERREICHISCH-SCHLESIENS)¹

Vielleicht bleibe ich doch bei der Sache, wenn ich mein Referat mit vier kurzen Überlegungen eröffne, die sozusagen die Rolle einer allgemeineren und methodologisch aufgefaßten "Einführung in die Kolloquium-Thematik" erfüllen sollen und zugleich versuchen werden, die Grundprämissen meiner eigenen Auseinandersetzung mit der Problematik Mährens zu formulieren.

1. Schon zweimal haben wir in den letzten Jahren hier in Brünn versucht, an die musikhistorische Problematik des mitteleuropäischen Terrains bzw. Kulturorganismus heranzugehen, wobei wir differente Aspekte des Ethnonationalen und Regionalen (darunter auch des Inter- oder Transregionalen) in Betracht nahmen. Nebst nützlichen Verallgemeinerungen, zu denen wir gelangt sind, wurden freilich viele einzelne Phänomene konkret erörtert. Und nicht anders soll es sich mit uns auch diesmal verhalten: wieder wollen wir über Ereignisse sprechen, die an einzelne Lokalitäten, Territorien oder einem konkreten regionalen Ambiente entsprungene individuelle Musikaktivitäten gebunden waren, um letztlich die allgemein typologische Deutung derartiger partieller Erscheinungen präzisieren zu können; außerdem soll die Relevanz der mitteleuropäischen Thematik nochmals betont werden, indem wir die Musikgeschichte der heuer jubelnden Stadt Brünn und darüber hinaus auch des Landes Mähren irgendwie in den Vordergrund unseres Interesses stellen möchten, zweier topographischer Entitäten also, die im eigentlichen Herzen Mitteleuropas situiert sind.

2. Keineswegs ist die nun schon drei Jahre dauernde Bemühung, sich im Rahmen unserer Kolloquien mit dem Phänomen des Regionalen zu befassen, nur einseitig motiviert. In der Musikwissenschaft selbst setzt sich nämlich immer stärker die Überzeugung durch (am merklichsten in mehreren Arbeiten Oskár Elscheks formuliert), daß unser Forschungsgegenstand nicht nur systematisch und historisch (bzw. synchronisch und diachronisch) untersucht werden soll, sondern auch vom Standpunkt der territorialen Verankerung aller relevanten Sachverhalte aus. Und da jeder Forscher zugleich als Mensch zu fühlen und als Bürger zu handeln hat, reagieren wir mit der Akzentuierung des letzteren Aspektes noch auf weitere Probleme, die uns die aktuellste europäische Zeitgeschichte reichlich anbietet: ich meine die Versuche vieler Volksgruppen sowie auch Regionen, ihre Identität aufs Neue zu bestätigen, laut zu deklarieren und manchmal sogar mehr oder weniger gewaltsam zu erkämpfen. Die Wissenschaft kann zwar nur zu einer objektiveren

¹ Einführungsreferat am Internationalen musikwissenschaftlichen Kolloquium "Stadt und Region als Schauplätze des Musikgeschehens", gelesen am 4.10.1993 in Brno.

Bewußtwerdung jener manchmal heikligen, ja schon brennenden Fragen beitragen, aber just dies kann die demokratische Öffentlichkeit Europas von uns erwarten. Im Zusammenhang mit der politisch-gesellschaftlichen Umwandlung, die die ehemalige Tschechoslowakei im Jahre 1989 durchgemacht hat, wurde sogar zu einem solchen Problem auch die Frage der mährischen veraltungspolitischen, territorialen und sogar ethnischen Identität. Es wird also in Mähren herum leidenschaftlich diskutiert, in Polemiken werden historische Argumente gebraucht wie mißbraucht, jedenfalls spielen da aber die Stimmen solider Geschichts- und Kulturforscher, Soziologen und anderer Wissenschaftler eine sehr positive Rolle eben bei der Suche nach einem allgemein akzeptablen menschlich-politischen Konsens.

3. Solchen soliden Stimmen läßt sich übrigens ein ziemlich sympathisches Mähren-Bild entnehmen, welches auch vielen früheren oder heute von außen kommenden Beobachtern vorschwebt. Abgesehen von dem fast protohistorischen Großmährischen Reich hat die mährische Region in ihren jetzigen Grenzen nie die Rolle eines politischen Gebildes mit aggressiven Machtambitionen gespielt; viel eher wurde sie zum Objekt machtpolitischer Ansprüche seitens der Nachbarländer und -staaten. Ähnlich wie in der unmittelbaren östlichen wie nördlichen Umgebung entfaltete sich historisch auch in Mähren eine sehr bunte ethnische Lage, ja eine echte Multinationalität; die daraus resultierenden Probleme des Zusammenlebens wurden da aber mehrmals in der Geschichte positiver gelöst, als es anderswo in der Nachbarschaft (womit auch Böhmen zu meinen ist) der Fall war. Und dies gilt sogar für bestimmte weitere Aspekte: in der humanistisch-reformatorischen Epoche wurde beispielsweise in Mähren - wenn auch nur für eine relativ kurze Zeitspanne - solch eine Qualität der konfessionellen Toleranz erreicht, daß man da über eine mustervolle Vorwegnahme der offenen Gesellschaft sprechen könnte. Anders als im Sinne des Terminus von Karl Popper war die mährische Region und/oder Gesellschaft schon immer sehr "offen", sozusagen von der Natur her. Die Namen "Morava", "Mähren" und dergleichen sind Hydronyma und verweisen uns auf den Fluß March, der seit jeher als eine ideale Kommunikationstrasse diente. Das Land Mähren entwickelte sich also in eine Region bzw. politische Verwaltungseinheit, die man mit Recht als Durchgangsland bzw. "Pufferstaat" bezeichnen kann. Die Folgen jener besonderen Lage oder Rolle Mährens sind nicht nur archäologisch oder kunsthistorisch, sondern auch geistesgeschichtlich eruiierbar, woraus sich folgende Charakteristiken ergeben können: Durchkreuzung verschiedener Strömungen in allen relevanten Weltrichtungen, große Rezeptionsfähigkeit und Kommunikationsfreundlichkeit, schwächere Formen (oder zumindest verspätete Wellen) beliebiger fundamentalistischer Tendenzen, einschließlich des modernen Nationalismus (übrigens: auch die jetzigen separatistischen Tendenzen einiger mährischer Politiker haben eine milde Form und sind nicht so ernst zu nehmen). Mit anderen Worten: eine ideale Euroregion lange vor der Entstehung dieses Begriffswortes und hoffentlich auch - diesmal im eigentlichen Sinne des Wortes - bald in der Zukunft!

4. Mit der dritten Überlegung schein ich vielleicht aus der versprochenen Rolle des "allgemein einführenden Methodologen" ausgefallen zu sein, denn ich habe Mähren, eine Konkretheit also, beinahe im Geiste Herderscher Idealisierungen der Völker und deren Länder bzw. Stimmen gelobt und gepriesen. Der Eindruck, daß ich Mähren idealisiere, läßt sich aber mit einem Satz korrigieren: trotz den geschilderten und real vorkommenden positiven Dispositionen war die mährische Geschichte genau so bitter und dramatisch wie die der Nachbarländer. Was dann den Irrweg in der Richtung "allzu vorzeitige Konkretheit angeht", so war es mein Versuch, am Beispiel des Landes Mähren die geschichts- und kulturtypologische Eigenart aller analog offenen Regionen darzustellen, die im europäischen Raum festzustellen sind. Und auch dies wurde von mir mit einer rein methodologischen Absicht unternommen. Jeder Musikhistoriker, der sich mit der Problematik derartiger

Regionen befaßt, wird nämlich gestehen müssen, wie schwer sich die Musikgeschichte in solchen Fällen narrativ wiedergeben läßt. Dies hat weder mit der Größe des Territoriums, noch mit dem Mangel an kontinuierlichen Quellenaussagen viel zu tun. Wenn man über die Musikgeschichte einer großen Region (Europa, Frankreich, Deutschland u. ä.) bzw. Nation spricht und forscht, wenn man ausgeprägte und gut abgrenzbare Gebiete (wie Böhmen) in Betracht zieht, ja wenn man mühsam relevante Fakten sammelt, die die Musikgeschichte einer Stadt, eines Dorfes, Klosters oder Schlosses ausmachen, dann hat man immer mit greifbaren (natürlich meistens den außermusikalischen) Strukturphänomenen zu tun und die Logik der lokalen Musikgeschichte kann eben in Bezug auf diese Strukturiertheit gedeutet werden. Je offener sich aber eine Region oder Population verhält, desto verlorenere scheint diese Logik als roter Faden unserer Narration in der Verflechtung kontinuierlicher wie diskontinuierlicher Geschichtsvorgänge zu sein. Und genau vor dem Problem des Herausgreifens solches roten Fadens standen und stehen alle mit der gesamtmährischen Problematik sich befaßenden Musikhistoriker. Meine Auseinandersetzung mit den städtischen und ländlichen Aspekten der mährischen Musikkultur soll nun zeigen, wie die vorhandenen Deutungen entstanden sind und wie man sie eventuell kritisch korrigieren könnte.

Vor gewaltigen Problemen stehen nicht nur die mit Mähren sich befassenden Musikhistoriker, sondern auch Musikhistoriographen, die sich mit derartigen Deutungen jener Historiker befassen wollen. In dieser Position befand ich mich selbst, wenn ich vor Jahren für die geplante "mährische Nummer" der Österreichischen Musikzeitschrift diese Problematik bilanzieren sollte. Der Aufsatz ist dann in der Nummer 4 des Jahrganges 42-1987 veröffentlicht worden und sein Titel "»Mähren in der Musikgeschichte« als Problem" beeinflusste die Herausgeber der Zeitschrift in dem Maß, daß auch das Heft als "Mähren in der Musikgeschichte" betitelt wurde. Genauso hieß auch ein damaliges Brünner Forschungsprojekt: seine Benennung wollte die Überzeugung manifestieren, daß sich die Geschichte der Musik in Mähren (geschweige denn die der mährischen Musik) nicht so effektiv auffassen läßt wie die Position dieses Landes in der Musikgeschichte breiterer Regionen. Übrigens sind indirekte Spuren dieser Denkart auch bei älteren Autoren zu finden. Dlabačs "Allgemeines historisches Künstlerlexikon" (1815) berücksichtigte, wie bekannt, die Musikgeschichte in Bezug auf "Böhmen und zum Theil auch ... Mähren und Schlesien" (d.h. auf die historischen böhmischen Länder) und der Brünner Statistiker und Geschichtsvielschreiber Christian Ritter von d'Elvert faßte seine "Geschichte der Musik in Mähren und Oesterr. - Schlesien" (1873) sogar so auf, daß er zuerst den allgemeinen, den mitteleuropäischen und den alböhmischen Kontext beschrieben hat, um die mährische Problematik (nun schon mit Recht als Einheit mährischer und österreichisch-schlesischer Realien angesehen) irgendwohin ordentlich einbetten zu können. Und als der Komponist Janáček nur ein wenig später seine Anlehnung an mährische kontinuierliche Musiktraditionen publizistisch manifestieren wollte, fielen ihm nur ganz wenige geeignete Beispiele ein. Viel besser ging es nicht einmal jenen Musikforschern, die versucht haben, mindestens die Kontinuität der tschechischen Musikaktivitäten in Mähren zu schildern, denn diese beginnt erst mit Janáček bzw. mit dessen Vorgänger Pavel Křížkovský. Der Brünner Musikwissenschaftler Vladimír Helfert und seine Schüler suchten nach einigen "Filiationen", indem sie mehrstufige Reihen vom Typus "mährischer bzw. schlesischer Lehrer - mährischer bzw. schlesischer Schüler" für das 18. und 19. Jahrhundert konstruierten, aber

auch dadurch wurde keine merklichere Kontinuität substantieller musikalischer Qualitäten (z.B. des Stils) entdeckt. In dem zitierten Aufsatz habe ich mich dann bemüht, ein strukturalistisches Modell der Geschichte der Musik in Mähren (bzw. Mährens in der Musikgeschichte) darzubringen, das die Periodisierungsverfahren mit synchronischer Stratifikationsversuchen kombinierte. Das Bild, welches dem Modell entspringt, wirkt etwa folgendermaßen:

- *Bis zur Zeit Janáčeks keine Konzentration von Musikerpersönlichkeiten, die für den allmährischen Kontext maßgebend gewesen wären, ja sogar fast deren volle Absenz.* Dazu sei bemerkt:

a) Komponisten, Interpreten bzw. Theoretiker, die besonders im 18. und 19. Jahrhundert (und was die Deutschen anbelangt, sogar im 20. Jahrhundert) allgemein bekannt wurden, verließen Mähren vor ihrer Durchsetzung auf der breiteren Musikszene.

b) Mährische Tätigkeit wichtiger Musiker fremder Herkunft (z. B. Jacobus Gallus) war meistens nur kurzfristig oder episodenhaft (nicht einmal Mozarts mährische Reisen sind mit dessen Aufenthalt in Prag qualitativ zu vergleichen).

c) Die Forschung hat viele interessante, mit mährischen bzw. schlesischen Terrain eng, lange oder sogar dauerhaft verknüpfte Persönlichkeiten entdeckt (z. B. Vejvanovský, Míča, gewissermaßen auch Dittersdorf), ihre Berühmtheit beruht aber darin, daß sie stilistisch oder typologisch ihren auswärtigen (z. B. den im Donauraum wirkenden) Zeitgenossen ähneln.

- *Bis zur Zeit um 1900 totale Absenz von musikalisch wichtiger Lokalitäten, die als Zentrum des mährischen Musikwesens anzusehen wären.* Dazu folgende Bemerkungen:

a) Wichtige Musikzentren hat es freilich in Mähren oder in Österreichisch-Schlesien seit der Spätrenaissance oder spätestens seit dem Hochbarock gegeben (Olmütz, Kremsier, z. T. Brünn oder Troppau, auch einige höfische Schloßkulturen) und es kam da sogar zur kontinuierlichen Konzentration von guten Musikern (auch wenn die Kontinuität manchmal strittig sein kann - so im Fall Kremsiers, wo sogar Jiří Sehnal als bester Kenner dieser Kultur an deren ununterbrochene Kontinuität zweifelt), es ging aber nicht um Zentren mährischen Musikwesens, sondern um Bestandteile breiterer musikkultureller Netzwerke (z. B. der Kirchen- oder Hofmusik des Donauraums).

b) Der einzige Vereinheitlichungsfaktor, der sich in der älteren mährischen Musikkultur entdecken läßt, wurde durch die Existenz der Olmützer Diözese gegeben, freilich nur für den kirchenmusikalischen Bereich.

- *In einzelnen mährischen Lokalitäten oder Teilregionen gibt es zwar viele interessante und wichtige Phänomene* (Iglauer Meistergesang, Aufblühen österreichisch-schlesischer adeliger Kapellen um 1750, hanakische Musikidiomatik, scharf profilierte Typen der Musikfolklore in Ostmähren usw.), *keines von ihnen stellt aber eine "gesamtmährische" Erscheinung dar: viel eher können sie als Auswirkung auswärtiger Einflüsse oder sogar als Übergriff aus benachbarten Gebieten, bestenfalls als lokale Modifikation eines fremden Impulses verstanden werden.* Dazu einige interessante Konstatierungen: das hanakische Idiom scheint vom Import oder Transport der polnischen ethnischen und z. T. sogar höfischen Tanzmusik abhängig gewesen zu sein; die slowakischen Musikethnologen (z. B. Jozef Kresánek) haben mit Recht darauf hingewiesen, daß die in Ostmähren vorkommenden und ziemlich archaisch wirkenden Typen der Musikfolklore einfach als lokale Varianten der ethnischen Musik des Karpatenbogens anzusehen sind (als bestes Beispiel kann man die sog. walachische Migrationskultur anführen), denn die Kulturgrenze lag in diesem Fall im Tal des Marchflusses (sie war also nicht identisch mit der historischen ungarisch-mährischen Grenze, die sich auf den Kamm befindet); die meisten Äußerungen der ethnischen Musik in Mittel- und Westmähren sind sonst klar mit der Musikfolklore Böhmens bzw. Österreichs verwandt.

- Und last but not least: *keine heraushörbare Spezifität der Kunstmusik in Mähren vor Janáček bzw. Křiváček* (wenn man nicht für spezifisch die Folgen der stilistischen Verspätung halten will, die sich bei den mährischen Repräsentanten der entstehenden tschechischen Nationalmusik etwa zur Zeit Smetanas konstatieren läßt), *keine musiksöpferische Reflexion der mährischen vaterländischen, historischen oder mythologischen Landesthematik vor Gottfried Rieger (1797) - natürlich abgesehen von dem Fall der gut bekannten barocken Jaroměřice-Opernallegorie von Míča.*

Narrativ ist also dieses musikalische Mähren-Bild kaum zu wiedergeben. Die Musikgeschichte Mährens läßt sich tief in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts nur als Inbegriff von Geschichten der Musik bzw. Musikkultur einzelner Lokalitäten, natürlich vor allem der Städte, und Regionen (hier am meisten der ethnischen) auffassen. Und will man schon diese Geschichte erzählen, so wird zu deren Handlung keineswegs ein Aufschwung spezifisch mährischer Kräfte und Produktionsweisen, auch keine kontinuierliche und lokal-spezifische Stilentwicklung, sondern viel eher die immense Vielfältigkeit des Geschehens, das sich auf den Trassen der Migration von Leuten und Kulturimpulsen zwischen Mähren und Ausland abspielte. Derartige Migrationsvorgänge formierten dabei sowohl das städtische als auch das ländliche Milieu, da auch die ethnische Musik Mährens ihre Ausdifferenziertheit und Buntheit den Übergriffen von außen verdankt. Das mährische Musikalisch-Autochthone ist also eine Illusion. Genau diese Illusion erwies sich aber als nützlich, wenn die Komponisten begannen, ihren eigenen Idiolekt als eine Art von musikalischem National - bzw. Regionaldialekt zu verstehen. In Mähren handelte es sich bei Křiváček zuerst um Reflexionen der Liedertexte mährischer Provenienz und um die Suche nach einem zeittypischen "Volkston", Janáček setzte sich schon ganz bewußt und konsequent mit dem spezifischen Klang mährischer Volksweisen auseinander, der freilich nur der Musikfolklore ostmährischer Gebiete bzw. Ethniken eigen war (von diesem Moment an wird man einfach unter mährischer Musik die ostmährische Musikfolklore bzw. deren artifizielle Bearbeitungen und Stilisierungen verstehen). Und wo es den Mangel an realen ethnischen Populationen sogar in Ostmähren gab, hat man sich ihre Existenz künstlich ausdenken müssen. Der Brünner Ethnologe Richard Jeřábek hat unlängst bewiesen, daß z. B. die sog. Lachei (wo auch Janáčeks Geburtsort liegt) ein künstliches Produkt jener folkloristischen Aktivitäten ist, die sich eben um Janáček herum gruppierten. Zum Schauplatz dieser intensiven Suche nach vermutlich autochthonen ländlichen Wurzeln wurde freilich - von der ethnographischen Arbeit und von dem damals so beliebten Verweilen städtischer Bürger im Terrain abgesehen - die Stadt, konkret die damalige mährische Landeshauptstadt Brünn, wo Janáček der sich herausbildenden tschechischen bürgerlichen Musikkultur eine immense Dynamik zu verleihen wußte. Brünn wurde so immer mehr zu einer profilierten Musikstadt, zum Hauptquartier einer "mährischen Kompositionsschule" und zum wahren Zentrum des mährischen Musikwesens. Von dort aus begann sich jener Prozeß zu vollziehen, der den Werdegang der spezifisch mährischen Musik und den Anfang deren nun endlich schon erzählbaren Geschichte darstellt. Die Oszillation zwischen Städtischem und Ländlichem, oder anders ausgedrückt: Urbanem und Ruralem, wurde letztlich zum unverwechselbaren Kennzeichen mährischer Kunstmusik überhaupt: sie läßt sich auch aus Janáčeks Spätwerken, z. B. aus der Sinfonietta, oder aus dem stark modal gefärbten Schaffen der Brünner Neoavantgarde der 50-er bis 70-er Jahre heraushören.

* * *

Dennoch stellt nicht einmal diese happy-end-Geschichte eine Angelegenheit dar, die nur auf innere mährische Kulturzustände zurückführbar wäre. Auch in diesem Fall handelte es sich um Auswirkungen des erwähnten Geschehens auf den Trassen und Achsen, die als Koordinaten das System des mährischen Kulturwesens seit jeher ausmachen. Es ist doch auffällig, daß auf die erwähnte Art und Weise die tschechischen (und nicht die im 19. Jahrhundert noch viel ausgeprägteren deutschen) Musikaktivitäten Mährens dynamisiert wurden. Die Komponisten seit Křížkovský und Janáček strebten nämlich im Einklang mit den allgemeinen Tendenzen der tschechischen Sprachkultur in Mähren nach dem qualitativen Ausgleich mit der Situation in Böhmen: zum höchsten Ziel wurde die Entstehung einer spezifisch mährischen Alternative der tschechischen Nationalmusik. Übrigens hat es Versuche über die Aneignung des "mährischen Tons" oder sogar der Substanz der östlichen mährischen bzw. slowakischen Musikfolklore auch in Böhmen (Dvořáks "Mährische Klänge") oder von Böhmen aus (Vítězslav Novák) gegeben. Und man kann behaupten, daß die Überzeugung, Mähren sei ein klassisches Land der puren Folklore und ein echtes Reservoir des Authentisch-Ländlichen, aus Böhmen nach Mähren transportiert wurde.

Um dies richtig zu verstehen, muß man sich auf Claude Lévi-Strauss berufen, konkret auf seine semantische Interpretation der Achsen Ost-West und Nord-Süd (in der Schrift "Tristes Tropiques"). Was die erstere, das Morgenland-Abendland-Verhältnis symbolisierende Achse angeht, so soll sie den Unterschied zwischen dem chaotischen, wenn auch viel versprechenden Anfang einerseits und der bilanzierenden, ja erhabenen Schlußfolgerung andererseits zum Vorschein bringen. Dies äußert sich sowohl in der städtischen Urbanistik als auch in der Art, auf die die innere Logik eines regionalen Organismus gestaltet und verstanden wird. Diesem Erleben der Umwelt entspringen dann populäre Äußerungen über Landstrasse, wo Balkan, ja Asien beginnen soll und dergleichen. Vor einigen Jahren diskutierte man in der ehemaligen DDR die kulturpolitisch peinliche Tatsache, daß die Laustiz als Heimat der sorbischen Musikkultur als bloßes ländliches Gebiet (als Gurkenland) ohne höhere Aspirationen angesehen wird. Die englischen Schriftsteller situierten mit großer Vorliebe ihre Vampire einmal in Transsylvanien (Bram Stoker), andermal in Steiermark oder sogar in Mähren (J. Sheridan le Fanu). Im tschechischen Kulturorganismus des 19. Jahrhunderts neigte man dazu, Mähren fürs tschechische Morgenland zu halten, mit dem man automatisch Konnotationen "rural", "volkstümlich", "autochthon-slawisch" u. ä. verknüpfte, obzwar die Folklore Böhmens genau so intensiv untersucht und auch schöpferisch ausgenützt wurde wie die mährische. Für die fortgeschrittene Kultur der mährischen Städte interessierte man sich in Böhmen viel weniger. Den mährischen Komponisten blieb dann nichts anderes übrig, als mit ihrem Schaffen die Nachfrage nach dem "Morgenländischen" zu befriedigen. Und was von der tschechischen Sicht her als östliche Exotik produktiv mißverstanden wurde, begann im Bewußtsein mährischer Komponisten die Rolle des eigenen heimischen Grundstoffes zu spielen. Daß es dabei zu einer Umpolarisierung des mährischen Kultursystems selbst kam, liegt klar auf der Hand. Die durchaus abendländische Kultur, die mit dem mitteleuropäischen Ambiente mittels ihrer städtischen und höfischen Musikbetriebe verknüpft war, stilisiert sich als Fundgrube morgenländischer Archetypen oder als Reservoir ländlicher Musikschatze, die tatsächlich nur in Ostmähren als Überreste der älteren Schichten des ethnischen Repertoires zu finden sind. Eine Ideologie der mährischen Musik ist so entstanden, ein Falschbewußtsein, dem nichtsdestoweniger die Originalität und Dynamik der neueren mährischen Musikproduktion zu verdanken ist.

Mährens sprichwörtliche Vernetzung in die breitere und andere Kontexte ist aber auch so aufs Neue bestätigt worden. Um die neue Qualität seiner Musik bereichert blieb das Land Mähren eine offene und kommunikationsfähige Region.

POVZETEK

Muzikološka stroka ne stoji samo pred problemi oziroma dilemami historičnega ali sistematičnega, velenacionalnega ali mininacionalnega, ampak tudi pred vprašanjem objektivnega ukoreninjenja, vsestransko pretehtanega usidranja posameznih regij v nemalokrat skazeno podobo starega kontinenta. Gre torej za iskanje njegove identitete, saj naj bi Evropa bila Evropa regij in ne (le) narodov... Glede na lastne izkušnje s pisanjem zgodovine "glasbe na Moravskem" oziroma "moravske glasbe" avtor ponuja vrsto poučnih modelov, ki jih metodološko komentira in razrešuje.

UDK 78.01

Nataša Kričevcov
LjubljanaNEKATERI ASPEKTI TOPIČNIH IN DINAMIČNIH
VREDNOSTI GLASBE

Pričujoči tekst je nastal kot del večje celote; zato je njegova razvejenost nujno omejena in mestoma nedorečena. Problem, s katerim se ukvarja - topične in dinamične vrednosti glasbe kot vrednosti analogne vrednostim predočbe in doživljaja ter kot točke transformativnosti med glasbenim objektom in subjektom - je torej del širšega sklopa problemov, ki ga je mogoče skicirati takole:

Glasbena misel se konstituira med skrajnima vrednostima predočbene in doživljajske strukture:

- 1) opozicijo in identiteto
- 2) napetostjo in razrešitvijo;

Temeljni so ji:

- a) dva opozicijska principa -
 - 1) princip odzunaj-navznoter / princip introjekcije
 - 2) princip odznotraj-navzven / princip projekcije;
- b) dve opozicijski kategoriji -
 - 1) kvalitativna - zvočnost
 - 2) kvantitativna - meter, ritem, pulz;
- c) dva opozicijska sistema transformacij -
 - 1) horizontalen transformacijski sistem ali sistem transformacij na isti ravni
 - 2) vertikalni transformacijski sistem ali sistem transformacij med različnimi ravni.

Kaže pa se skozi:

- a) dva temeljna in opozicijska postopka oblikovanja glasbenih objektov (glasbenih sistemov in glabenih tvorb) -
 - 1) postopek delitve
 - 2) postopek dodajanja;
- b) dve temeljni in opozicijski strukturi glasbenih objektov (glasbenih sistemov in glabenih tvorb) -
 - 1) zaprta struktura / struktura opozicije
 - 2) odprta struktura / struktura identitete.

Izhodiščna predpostavka celotni problematiki je hipoteza, da ideja glasbe vedno in povsod razume koncept totalitete po eni strani kot koncept predočbe in doživetja totalitete, ter njune transformativnosti, in po drugi, kot koncept totalnega subjektovega notranjega in totalnega zunanje-objektivnega ter tudi njune transformativnosti. Predpostavka sama je izšla iz opazovanja in primerjanja glasb štirih kultur -

- 1) arhaičnih narodov,
- 2) hindustanske in karnatske tradicije Indije,

- 3) antičnih Grkov in
- 4) evropske umetniške tradicije med 1750 in 1945 -
na tistih njihovih ravneh, na katerih so potencialno ali aktualno prisotne vse njihove gestične in strukturalne možnosti. Gre za naslednje ravni:
 - 1) pri arhaičnih narodih za raven dveh tipov glasbenih tvorb, kot jih je opredelil Curt Sachs - one-step in tumbling strains,
 - 2) v indijski glasbi za raven dveh glasbenih sistemov - karnatskega in hindustanskega,
 - 3) v glasbi antičnih Grkov za raven glasbenega sistema,
 - 4) v evropski glasbeni tradiciji med 1750 in 1945 za raven glasbene tvorbe.

Na ravni strukture glasbenega objekta - ne glede na to ali gre za sistem ali tvorbo - se napetost in razrešitev kaže kot skrajni vrednosti njegove dinamike, kot opozicija in identiteta, pa tudi kot skrajni vrednosti njegove topike. Dinamika se ob tem lahko opredeli kot energetska tvornost hierarhije položaja, topika pa kot položajna tvornost hierarhije energetskih odnosov v strukturi hierarhiji glasbenih sistemov in glasbenih tvorb. In prav v skrajnih vrednostih topike in dinamike glasbenih struktur se najjasneje kaže njihova neločljivost od skrajnih vrednosti predočbenih in doživljajskih struktur ter njihova medsebojna pogojenost: opozicijo in identiteto kot topični vrednosti neke glasbene strukture subjekt prepozna s skrajnima vrednostima doživljaja - z napetostjo in razrešitvijo; obratno, napetost in razrešitev kot skrajni vrednosti doživljaja si subjekt predoči s strukturo s skrajnimi topičnimi vrednostmi. V tem smislu so si skrajne vrednosti topike in dinamike glasbene strukture korespondente: opozicijska točka glasbene strukture je hkrati točka njene največje energetske intenzitete, in obratno, točka identitete je točka razrešitve.

Strukture glasbenih objektov se konstituirajo na čistih vrednostih predočbe in doživljaja ter jih v sebi združujejo. Na ta način se vrednosti struktur glasbenih predmetov emancipirajo. Postavljene v korelacijo z vrednostmi predočbe in doživljaja se vzajemno opredeljujejo: ne določajo samo vrednosti predočbe in doživljaja skrajne vrednosti struktur glasbenih predmetov, ampak tudi obratno: z vrednostmi svoje topike in dinamike slednje določajo skrajne vrednosti predočbe in doživljaja. In ker so vrednosti predočbe in doživljaja temeljne koordinate kategorialnega sistema, glasba z vrednostmi struktur svojih objektov ni samo njegova nadgradnja ampak tudi njegov konstitutivni kriterij.

Skrajne vrednosti topike in dinamike se kažejo kot točke, na katere se nanašajo in v odnosu do katerih se konstituirajo vse ostale strukturne točke - prav tako strukture sistema kot tudi strukture glasbene tvorbe. V tem smislu je vrednost identitete definirana s položajem središčne točke, medtem ko je vrednost opozicije definirana z odnosom točk na skrajnih položajih, pri čemer vsaka kultura na sebi lasten način opredeljuje središčne oziroma skrajne položaje. Vendar se vrednosti v osnovi definirajo: 1) ali a) kot kontekstualne velikosti, torej z mestom v strukturi glasbene tvorbe ne glede na tonske višine - mesto vrednosti je določeno s sistemom, ali b) kot fiksirane velikosti, torej z natančno določenimi tonskimi višinami ne glede na mesto v strukturi glasbene tvorbe - vrednost je določena z mestom v sistemu; 2) ali tako, da se a) s svojimi konstitutivnimi točkami druga na drugo nanašata, kar pomeni, da opozicijsko razmerje tvorita točki, od katerih fungira ena kot temeljno identitetna, druga pa, na kakršenkoli način, kot njena opozicija, ali tako, da se b) s svojimi konstitutivnimi točkami druga na drugo ne nanašata, kar pomeni, da opozicijsko razmerje tvorita točki, od katerih niti ena ne fungira kot temeljna ali kot opozicijska, ampak šele z vzajemnim delovanjem oblikujeta opozicijsko vrednost; 3) ali a) znotraj iste struk-

turne konfiguracije ali b) v dveh ločenih strukturnih konfiguracijah. Najočitnejši primer za vse tri a)-možnosti je glasbeno delo evropske glasbe, ki temelji na tonaliteti. Namreč: hierarhija vrednosti mesta njegove topike in njegove dinamike je opredeljena s sistemom neglede na tonske višine, na katere je in med katere je kot takšna aplicirana.¹ Razen tega, se vrednosti s svojimi konstitutivnimi točkami druga na drugo nanašajo in se oblikujejo znotraj iste strukture. Še več: odnos obeh vrednosti je os strukture glasbenega dela. Tako je prva stopnja tonalitete, ki po sistemu fungira kot središče ter kot izhodiščna in zaključna točka, točka identitete in kot takšna vrednost identitete tudi definira. Peta stopnja tonalitete fungira kot najmočnejša točka napetosti in v odnosu do prve oblikuje opozicijsko točko, s katero definirata vrednost opozicije. Drugo in tretjo b)-možnost najboljše ilustrirata opozicijska tipa glasbenih tvorb arhaičnih narodov med katerimi so razporejene skrajne topično-dinamične vrednosti: medtem ko je one-step melodija strukturirana kot insistiranje na dveh tonih v srednjem registru, pri čemer je eden (včasih zgornji, včasih spodnji) akcentuiran kot središče,² tumbling strains melodija obsega skrajna tona tonskega prostora (začne se z najvišjim, po drsenju skozi oktavo in pol ali dve pa se konča na najnižjem tonu) in nima poantiranega središčnega tona. Prvi tip glasbene tvorbe je torej izrazito središčni, skoraj središče samo ter kot takšen definira identitetno vrednost, drugi pa je opozicijski in s tem definira opozicijsko vrednost. Po drugi strani so topično-dinamične vrednosti, kot v evropski glasbi, definirane kontekstualno. Toda njih kot takšne ne opredeljuje tonki sistem - diferencirana hierarhija mesta v diferencirani hierarhiji odnosov. Definirajo jih registrske lege: opozicija visokega in globokega brez natančno določenih tonskih višin ali pa natančno določenega opozicijskega razmerja; in po drugi strani, insistiranje v srednjem registru brez preciziranih tonskih višin.³

V skupino glasb, ki topično-dinamične vrednosti definirajo v dveh ločenih strukturnih konfiguracijah, sodijo tudi glasbi obeh indijskih tradicij in glasba antičnih Grkov. Toda glasbi Indijcev in Grkov ponujata le drugačen primer. V nasprotju z glasbo arhaičnih narodov, kjer so vrednosti definirane na isti ravni strukturnih konfiguracij - na ravni glasbenih tvorb, so vrednosti indijske in grške glasbe definirane na dveh strukturnih ravneh - na ravni sistema in na ravni glasbene tvorbe. Definirajo se tako, da je vrednost na ravni sistema fiksirana z natančno določeno ali določenimi tonskimi višinami, medtem ko je druga vrednost variabilna in se oblikuje z glasbeno tvorbo. Iz tega nastajata dve temeljni obliki odnosov med skrajnima vrednostima topike in dinamike: 1) identitetna vrednost je fiksna, opozicijska vrednost je spremenljiva; 2) opozicijska vrednost je fiksna, identitetna pa spremenljiva. V obeh primerih se nefiksirana vrednost s svojimi konstitutivnimi točkami definira glede na fiksirano. Tako antični Grki s sistemom fiksirajo točko identitetne vrednosti. Ta se veže na mese, središčno mesto sistema, le-to pa na tonsko višino v središču tonskega prostora, v katerem se je oblikovala starogrška glasba. Sam tonski prostor je definiran v srednjem registru, med A in a1, kar pomeni, da se mese kot središčno mesto sistema veže na a. Toda s sistemom definirajo antični Grki identitetno vrednost tudi kot kontekstualno velikost. Z in-

1 S tem ne izključujem dinamičnih vrednosti registrov, še posebej ne njihovega mogočnega dinamičnega učinka v skrajnih legah. Toda ta je v okviru postavk, s pomočjo katerih se na tem mestu razpravlja o dinamičnih in topičnih vrednostih, namreč v okviru tistega, kar je s sistemom na ta ali oni način opredeljeno kot takšna ali drugačna topično-dinamična vrednost, v evropski glasbi sekundarnega pomena. Čeprav se te vrednosti na njih vežejo, registri v evropski glasbi v tem smislu niso definirani.

2 Curt Sachs, *The Wellsprings of Music*, New York 1965, 59.

3 Takšna opredelitev topično-dinamičnih vrednosti je poudarjena z določenimi načini izvajanja, ki se v konstelacijah opozicijskih tipov glasbenih tvorb na njih vežejo: s fortissimom najvišjega in pianissimom najnižjega tona tumbling strains melodije in z nevtralnostjo, monotonim, brezkontrastnim ponavljanjem dveh tonov v srednjem registru one-step melodije. In ker je način izvajanja tudi bistveni strukturni element glasbenih tvorb arhaičnih narodov, bo o njem več govora v odstavku o vzajemni pogojenosti topično-dinamičnih vrednosti in strukturnih tipov.

tervalom kvinte se namreč - računajoč od zgornjega oktavnega tona lestvice navzdol - opredeljujejo središčni toni tonoi. Tako vsak od trinajstih (oziroma petnajstih) tonosov ima lasten središčni ton. In ker vsaka glasbena tvorba temelji na nekem tonosu, zajame zmeraj, ob sistemskem, tudi lestvično identitetno žarišče. In prav med tema dvema žariščema, med tetično in dinamično mese, se definira in v odnosu do sistema realizira opozicijska vrednost. Način in interval, s katerima so opozicijske točke definirane, sta torej vedno ista, sama opozicijska vrednost pa je - zaradi fiksiranosti systemskega središča in trinajst oziroma petnajst različnih lestvičnih središč - zmeraj drugačna. V tem smislu je opozicijska vrednost v glasbi antičnih Grkov variabilna velikost, ki je odvisna od konteksta glasbene tvorbe. Na ravni sistema pa je izravnana: to, da je središčni ton nekega tonosa istočasno opozicijski ton glede na središčni ton sistema, pomeni - pri trinajstih (oziroma petnajstih) tonoi, da je vsaka točka tonskega prostora, ki ni systemska mese, opozicijska. Vsako posamezno razmerje sistema omogoča kot opozicijsko vrednost njegova aktualizacija v posameznih kontekstih glasbenih tvorb.

Nasprotno, indijska glasba fiksira s sistemom opozicijsko vrednost. Z oblikovanjem tonskih sistemov sta obe tradiciji - karnatska in hindustanska - pustili dva tona iz skupnega tonskega prostora nespremenjena: sadjo kot prvo in za kvinto višjo pancamo kot peto stopnjo tonskega prostora. V obeh sistemih sta tudi edina, ki nista podložna spremembam. Enako kot v grški glasbi vsak tonos definira svoj središčni ton kot svojo identitetno vrednost, v indijski glasbi vsaka lestvica definira svojo opozicijsko vrednost: med prvo (vadi) in peto (samvadi) stopnjo, in to vedno v razmaku kvinte. Opozicijska vrednost je torej dvojno definirana: kot fiksirana in kot kontekstualna velikost. Identitetna vrednost ni definirana in je v tem smislu variabilna. Nastaja z oblikovanjem glasbenih tvorb med opozicijo lestvične in systemske opozicijske vrednosti, se pravi med prvo in peto stopnjo (vadi in samvadi) lestvice, na kateri temelji melodični obrazec, in med prvo in peto stopnjo (sadjo in pancamo) sistema. Identitetna vrednost je definirana s točko ravnotežja - predomnanta,⁴ ki ni ne začetni ne zaključni ton tvorbe, kot tudi ne eden izmed tonov, ki konstituira opozicijski vrednosti (čeprav takšna možnost ni izključena), ampak je preprosto težiščni, središčni ton, okrog katerega se glasbena tvorba konstituira.

Glasbena misel se aktualizira skozi "predočevanje" temeljne energetike doživljaja v topiki zvoka. Zvočni odnosi, ki se jih pri tem poslužuje, so rezultat dveh virov: po eni strani meritev in štetja, po drugi pa subjektivnih neposrednih izrazov afektov. Poslužuje se jih z gestiko in ne direktno. Toda gestika prvih se bistveno loči od gestike drugih. V prvem primeru je rezultat dejstva, da glasba z mero in številko ne ozavešča samo objektivne akustične zakonitosti svojih zvočnih odnosov (kar pomeni, da ni usmerjena na ureditev, ki izhaja iz zakonitosti njenega materiala), ampak, da sta mera in številka na glasbo aplicirani ne glede na "naravne" zakonitosti njenega gradiva, in v tem smislu z glasbo tudi izraženi. Na to kažejo od akustičnih zakonitosti neodvisni strukturi in postopka organizacij tonskega prostora, ki so zmeraj in povsod enaki - identitetna in opozicijska struktura; postopek dodajanja in postopek delitve - in kot njihov rezultat sistem, ki naj bi bil odvisen od objektivnih akustičnih zakonitosti, je pa v vsaki kulturi drugačen. Podobno je z instrumenti starih kultur, za katerih izdelavo so "naravno"-akustične zakonitosti bolj poredko odločilne, zelo pogosto pa številčna razmerja kot takšna, ali pa v kombinaciji z vizualnimi ali taktilnimi parametri.⁵

V drugem primeru je gestika rezultat uporabe afektov kot sredstva definiranja in označevanja predočbenih in doživljajskih vrednosti. Zvočni izraz afektov ni glasbeno vreden po tem, da je izraz oziroma po tem, česar je izraz, ampak po tem, kaj je kot takšen

4 Termin je Sachsov in je uporabljen v istem smislu kot ga Sachs razume, v: Muzika starog sveta, Beograd 1980, in v The Wellsprings of Music, New York 1965.

5 Curt Saus, The Wellsprings of Music, New York 1965, 99-103.

zmožen predočiti, torej po zmogljivosti svoje gestike. Kajti: celo takrat, ko je neki melodijski potek (vzgib) soroden ali istoveten z izrazom določenega afektivnega stanja (oziroma isto velja za ritmični potek (vzgib) in njegov motorični izraz), on z glasbo to ni več. Z glasbo namreč izraz preneha biti njegov cilj in postane njegovo sredstvo. To je najbolj očitno v glasbi arhaičnih narodov. Težko je namreč ne videti, da je tumbling strains melodija s svojimi širokimi, padajočimi izbruhi skoraj identična divjim vzklikom radosti ali besa, one-step melodija pa monotonemu, ponavljajočemu se izrazu neizrekljivosti ekstatičnih stanj. Vendar pa niti tumbling strains melodija ni izraz radosti oziroma besa, niti ni one-step melodija izraz ekstatičnega stanja. Obe sta samo sredstvo, s katerim se skrajne vrednosti doživljaja priklicujejo (evocirajo), izzivajo in predočajo, ne pa tudi izražajo. V tem smislu sta oba tipa melodij magični formuli, ki doživljaj incirata: vzrok in ne posledica. In prav točka, v kateri izraz postane sredstvo, točka, v kateri preneha biti pogojen in začne pogojevati, točka, v kateri postane inician in magična formula, je točka gestualizacije in artifizializacije. Obrat torej nastane v trenutku, ko se tvorbe, ki so nekoč bile izraz, posledica nekega afektivnega stanja, uporabijo kot sredstvo, kot inician njegovega priklicevanja in njegov označevalec: z glasbo te tvorbe oživljajo, se stikajo, povzročajo tiste fiziološke in afektivne interakcije, katerih izraz so nekoč bile.⁶

Enako kot izraz afektov označuje vrednosti predočbe in doživljaja, jih označujeta tudi številka in mera. Toda številka in mera jih tudi izražata. Dejstvo, da je opozicijska vrednost na ta ali oni način opredeljena z intervalom kvinte v kulturah, ki so definirale tonski prostor in oblikovale tonske sisteme z oktavo, ni rezultat njenega apriorno visokega energetskega naboja - prav nasprotno, se ta naboj mora na mnogih drugih ravneh dodobra opravičiti - ampak njene pozicije znotraj oktave: najbolj oddaljena pozicija med tonoma oktave je z ozirom na enega kvarta, z ozirom na drugega pa kvinta. Njuna vzajemna zamenljivost z ozirom na zgornji oziroma spodnji ton oktave potrjuje kvinto kot opozicijsko vrednost, glede na to, da se povsod kjer se na eni strani pojavi kot kvarta, na drugi lahko pojavi kot kvinta ter tako povzorno na obeh straneh potrjuje najbolj oddaljeni položaj znotraj oktave. S številčnim izrazom razmerja najbolj oddaljene točke v oktavi je označena opozicija. Na ta način vrednosti predočbe in doživljaja postajajo merljive. Drugače povedano: z zvočnim izrazom afekta po eni in številke in mere po drugi strani, se predočajo doživljajske vrednosti. Toda z mero in številko so predočbene in doživljajske vrednosti tudi merljive. Z afektivnim izrazom je definirana vrednost, z mero in številko pa njena velikost. Z mero in številko, ki sta izraženi z glasbo, so predočbene in doživljajske vrednosti zmerjene.

Z izrazom tonskega prostora v številčnih razmerjih po eni in metra in ritma po drugi strani,⁷ so definirane vrednosti predočbeno-doživljajskih struktur kot merljivi in zmerjeni gestusi prostora (visoko in globoko, ozko in široko, zgoraj in spodaj) in časa (dolgo in kratko, poudarjeno in nepoudarjeno, utripajoče in neutripajoče, hitro in počasno).

Zvočnost in njena metrična in ritmična artikulacija kot najbolj neposredno sredstvo izraza subjektive identitete, s katerim se vrednosti te iste identitete povratno predočujejo, dobi prav na ta način kvaliteto objektivnega. Vrednosti emotivnega in motoričnega vzgiba dobijo tako korelat v vrednostih časa in prostora: izhodišče, s katerim se čas in prostor kot temeljni koordinati objektivnega, skupaj z vsemi modalitetami njunega odnosa, in z vsem, kar pogojuje in tvori njuno percepcijo (kvaliteta in kvantiteta, principi in procesi mišljenja, ter paradoksi in transformacije), sistematizirajo, se predočajo in oživljajo v doživljaju, oziroma se skozi doživljaj povratno formulirajo. Subjektivno dobi korelat v objektivnem in obratno: glasba je gestus njune transformativnosti.

⁶ Curt Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 56.

⁷ In v tem smislu je treba razumeti izrecnost trditve Dionisisa iz Halikarnasa (1. st.pr.n.e.), da sta ritem in harmonija v bistvu eno in isto. Curt Sachs, Muzika starog sveta, Beograd 1980, 288.

SUMMARY

The problem dealt with in the present text is the problem of analogy and of mutual determination of the value of presentation and experience as well as of topical and dynamic values in music - in other terms, of opposition and identity, of tension and resolving. Their transformation abilities, stemming from the transformative axis between presentation and experience, is further expanded on the transformative axis between subject and musical object.

IMENSKO KAZALO

INDEX

Adler, Guido	7
Anonymus IV	14
Aschenbranner, E.	50
Aškerc, Anton	49
Avguštin, Avrelj	10
Balatkova, Vera	55
Barthes, Roland	36
Benišek, Hilarij	43, 49, 50, 51
Berg, Alban	108
Berte, leipziški založnik	42
Bleiweis, Janez	34, 36, 37
Borum, A.D.	47
Božič, Darijan	108
Brauer, Richard	44, 47
Brezovšek, Ivan	53
Bruckner, Anton	40
Bučar, Franjo	53
Ciril iz Aleksandrije	12
Čerin, Josip	43
Ditters von Dittersdorf, Karl	124
Dlabač, Bohumír	123
Doksov, T.	49
Dragutinović, Leon	52
Drašković, Janko	35
Drobnič, Josip	35
Dvořák, Antonín	126
Elschek, Oskár	121
Felden, F.	47
Ficker, Rudolf v.	7
Flejšman, Jurij	36
Franz, Ernest	55
Funtek, Anton	42, 47
Gaj, Ljudevit	34, 35
Gallus, Jacobus	124
Gastoué, Armand	10
Gaudentius	12
Gerbič, Fran	49
Göstl, Fran	47
	135

Golovin, Peter	55
Govekar, Fran	43, 47, 48
Gregorčič, Simon	48, 49
Grund Arnošt	47
Gutsmann, Ožbalt	35
Gvido Aretinski	14, 19
Handschin, Jacques	10, 11, 12
Hegedušič, Vlasta	55
Heine, Heinrich	47
Helfert, Vladimír	123
Hercog, Lojze	54, 55
Herder, Johann Gottfried	33, 34, 36
Hieronimus de Moravia	14
Hindemith, Paul	107, 119
Hirsch, Friedrich E.	43, 47
Ipavec, Benjamin	42
Jammers, Ewald	8, 11, 12, 14, 15
Janáček, Leoš	123, 124, 126
Janko, Vekoslav	55
Jeřábek, Richard	125
Jiránek, Josef	55
Kinkeldey, Otto	11
Kogoj, Marij	59-105
Kopitar, Jernej	35
Kresánek, Jozef	124
Križ, Anton	54
Křížkovsky, Pavel	123, 125, 126
Kuhač, Franjo	34, 35
Kurnik, Vojteh	49
Lahajner, E.	48
Lévi-Strauss, Claude	126
Linhart, Anton Tomaž	35
Livadić, Ferdo	34, 35
Loparnik, Borut	37
Lwowsky, B.	47
Mahler, Gustav	108
Maister, Rudolf	44, 49
Majar Ziljski, Matija	35
Mascagni, Pietro	42
Mašek, Gašpar	37
Mecklenburg-Schwerin, vojvodinja	43
Menasci, Guido	47
Menih iz Salzburga	14
	136

Metternich, Clemens L. W.	33
Míča, František	124
Mihelič, Cvetana	58
Milčinski, Fran	48
Mitrović, Andro	54
Mitrovićeva, Anica	54
Moberg, Carl-Allan	10
Mönch von Salzburg gl. Menih iz Salzburga	
Mozart, Wolfgang Amadeus	124
Muhvić, Ivo	45
Muris, Johannes de	14
Neffat, Anton	55
Nolli, Josip	49
Novák, Vítězslav	126
Otrin, Iko	55
Parma, Viktor	39-58
Perotin	12, 16
Petrić, Ivo	107-119
Platon	12
Pohan, Václav	53
Pohlin, Marko	35
Polič, Mirko	52
Popper, Karl	122
Potočnik, Blaž	37
Potočnik, Franjo	55
Povhe, Josip	52, 53, 55
Prešeren, France	44
Proch, Heinrich	34
Psellus, Michael	11
psevdo-Longinus	10
Ránek, Adolf	51
Rasberger, Pavel	53, 54
Resman, J.N.	49
Rihar, Gregor	36
Rožanski, Vinko	47
Sachs, Kurt	11, 130
Salzedo, Carlos	108, 119
Schwerdt, Leopold Ferdinand	21-32
Scheibe, Johann Adolf	23
Sehnal, Jirí	124
Sheridan le Fanu, J.	126
Skrbinšek, Vladimír	54
Skrušny, Václav	53
	137

Slomšek, Anton Martin	49
Steska, Viktor	21, 22
Stoker, Bram	126
Stritar, Josip	49
Stupica, Bojan	54
Štritof, Niko	52
Talich, Vaclav	52
Titl, Anton Emil	37
Thrasyll	11
Ugutio, Pisanus	16
Ukmar, Kristijan	55
Valvasor, Janez Vajkard	35
Vaverka, Anton	51
Vejvanovsky, Pavel Josef	124
Vilfanova, Jela	55
Vodnik, Valentin	35, 36
Vogrič, Hrabroslav	53
Wagner, Peter	10, 11
Zois, Žiga	36
Železnik, Rado	54

Po mnenju Ministrstva za kulturo, št. 415-100/92 mb z dne 17.12.1992, šteje Zbornik med proizvode, za katere se plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

Muzikološki zbornik
XXIX - Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani -
Tisk Tiskarna Pleško,
Rožna dolina, C.IV/32-36
Ljubljana
Ljubljana 1993