

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

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

L J U B L J A N A 1 9 9 9

Urejuje uredniški odbor • Prepared by the Editorial Board

Urednik • Editor

Matjaž Barbo

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2

1000 Ljubljana

Slovenija

Izdal • Published by

Oddelek za muzikologijo

Filozofske fakultete

Univerze v Ljubljani

Izdajo zbornika je omogočilo
Ministrstvo za znanost in tehnologijo Republike Slovenije

Vsebina • Contents

Nikša Gligo

Nakon sabranih sjećanja. Primožu Ramovšu u spomen
Po zbranih spominih. V spomin Primožu Ramovšu

5

Ivan Klemenčič

Zvočni svet Primoža Ramovša (1921-1999)
The Sonorous World of Primož Ramovš (1921-1999)

11

Zoran Krstulović

Seznam del skladatelja Primoža Ramovša
The Catalogue of Works by Composer Primož Ramovš

25

• • •

Dalibor Davidović

Beispiele der Theoriebildung in der Musikwissenschaft
Primeri oblikovanja teorije v muzikologiji

87

Metoda Kokole

Italijanske operne predstave pri Auersperghih sredi 17. stoletja – drobtinica k slovenskemu
glasbenemu zgodovinopisju

Mid-Seventeenth-Century Italian Opera Performance(s) in Count Auersperg's Palace – a
Few Additions to the Slovenian Music Historiography

115

Niall O'Loughlin

The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies:
Valid Model or Useful Abstraction

Rondo v Mahlerjevih simfonijah iz srednjega obdobja:
utemeljen model ali uporabna abstrakcija

131

Darja Koter

Izdelovalci pihal na Slovenskem in njihova dediščina
The Makers of Woodwinds in Slovenia and Their Heritage

147

Disertacije • Dissertations

167

Magistrska dela • M. A. Works

170

Imensko kazalo • Index

175

UDK 78(497.4) Ramovš P.

Nikša Gligo

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

Nakon sabranih sjećanja

Primožu Ramovšu u spomen

Vijest o smrti Primoža Ramovša najprije me rastužila a onda, poradi njezine apsurdnosti, doslovno razbijesnila. Unatoč tomu što cijelo zadnje desetljeće uopće nismo kontaktirali (ni fizički, a ni posredstvom njegove glazbe), osjetio sam najprije da sam izgubio itekako zanimljivoga sumišljenika (unatoč osjetnoj dobnoj razlici), a nikako nisam mogao vjerovati da je uzrok kraju njegovog bogatog, radosnog i intenzivnog života tako apsurdan. No očito je da život sam, ma koliko kvalitetan i intenzivan bio, ne može odrediti kakav će mu biti kraj!

Da li bih uopće pisao ovaj uspomenski tekst da Primož Ramovš nije preminuo?

Pitanje je druga strana istoga apsurda: Utječe li uzrok smrti na pristup pisanju o onome kome se pisanje posvećuje? Ne, ovaj je tekst doista uspomenski ali ne zato da bi bio kurtoazan ili pun pijeteta. Ustanovio sam zapravo da se moja sjećanja na Primoža Ramovša isplati sakupiti i bez obzira na izravni povod. Možda baš zato što o njegovoj glazbi – izuzev nekih dnevnih novinskih kritika – zapravo nikada nisam ni pisao. Uglavnom sam je promišljao i nerijetko s njime o njoj živo razgovarao – ali gotovo uvijek bez pisanih tragova.

Ramovša sam posredstvom njegove glazbe upoznao negdje krajem šezdesetih i početkom sedamdesetih godina kada sam kao kritičar pratio tadašnju Jugoslavensku muzičku tribinu u Opatiji. Predstavljao mi je tada obrazac skladatelja koji se za afirmaciju jedne male glazbene kulture borio imperativom aktualnosti tehnike skladanja, stila, izraza, i po tome mi se činio neodoljivo podudarnim s našim Branimirom Sakačem. I Sakač bi sigurno bez dvoumljenja potpisao ove Ramovšove riječi: »Glazba mora biti odsev časa, v katerem živimo. Če smo danes, v obdobju astronavičke, otroci svojega časa, potem ne moremo komponirati v jeziku iz časa kočij (pa naj bi nam to še tako ugajalo). Zato imam za pozitivno in pritrjujem vsakemu eksperimentu, tudi najekstremnejšemu. Če bo rezultat negativen, bo odpadel sam od sebe, če bo pa pozitiven, bo to nov korak v razvoju glazbe, ki se ne sme nikoli ne-

hati, ampak mora vštric s časom izgrajevati našo kulturo.« No ta se podudarnost iz današnje perspektive čini akcidentalnom ako je promislimo iz konteksta njezinih uzroka u obim (slovenskoj i hrvatskoj) glazbenim kulturama pedesetih i šezdesetih godina. Karizma Ramovševog temeljnog učitelja, Slavka Osterca, posve je različita od karizme temeljnog učitelja mnogih generacija hrvatskih skladatelja koji su oblikovali tzv. hrvatsku novu glazbu, Stjepana Šuleka: Dok je Osterc na razne načine svojim učenicima usađivao znatiželju prema napretku (ma što on značio, ali to sada ni nije bitno!), Šulekov ih je (i pedagoški) eklekticizam od nje otklanjao, i to u tolikoj mjeri da je tek reakcija na taj eklekticizam proizvela razne nijanse onoga što danas nazivamo hrvatskom novom glazbom.

Zapravo je Ramovševo obrazovanje specifična enigma! Dok je utjecaj Osterčev djelomično razumljiv već kroz njegov »naprednjački« svjetonazor, što bi mogao značiti Ramovšov opis školovanja kod Caselle kao »nadaljevanje Ošterčeve šole, vendar na novih tehničkih temeljih"? Što su ti »novi tehnički temelji"? Ne valjda samo strogi kontrapunkt, gotovo jedina školnička disciplina kojom se Ramovš kod Caselle bavio? Dublje razmišljanje navodi nas na zaključak da je Ramovš kao skladatelj (a možda i kao glazbenik u cjelini!) zapravo bio **samouk**. Naročito je Osterc prepoznao njegov neosporni talent i držao je da bi naprosto bila šteta da se takav talent zapusti. Drugim riječima, on je Ramovša jednostavno uvjerio u to da je skladatelj a na njemu samome je bilo da to potvrdi. I Ramovš je to potvrđivao znatiželjom prema svemu što čak i nije ulazilo u njegov neposredni skladateljski svjetonazor ali je u njegovoj skladateljskoj svijesti dozrijevalo da bi se odbacilo ili pak usvojilo. Po tome je on kao samouk nastavio biti i »vuk samotnjak«, što ujedno znači da je stalno bio izložen svojevrsnoj opasnosti samozadovoljstva zbog nepostojanja dodatnih provjera. On će retrospektivno utvrditi da mu već krajem četrdesetih godina »tehnika komponiranja... ni nikoli delala problemov, tega ne poznam, obvladala sem jo, kot sam želel. Lahko sam pisel kakor sem hotel in kar sem hotel.« Nije potrebno posebno isticati opasnosti koje se kriju u ovakvoj moćnoj sposobnosti! A ne smije se zaboraviti ni Ramovšovu elementarnu neovisnost o skladanju kao osiguranju materijalne egzistencije: On je, kao egzistencijalno zbrinuti bibliotekar, bio – poput Charlesa Ivesa s njegovim *businessom* u osiguranju – neovisan o financijskoj isplativosti svoga skladateljskog rada tako da je doista mogao skladati ne samo kako je htio i što je htio nego naprosto onako kako mu je najviše ležalo (da parafraziramo ono poznato mišljenje Mauricia Kagela iz šezdesetih godina o **skladanju danas**).

A ovdje mi se posebno zanimljivima čine prelomi različitih utjecaja kroz Ramovševu skladateljsku ličnost. Unatoč tomu što *Sinfonietta* (1951), *Sarkazmi* (1951) i *Musiques funèbres* (1955) paušalno pripadaju novoklasicizmu ili novobaroku (a kroz koju bi se paušalniju stilsku odrednicu on u toj dobi mogao oslanjati na utjecaj Osterca, pa čak Petrassia i Caselle?), oni su kao oslonci na tradiciju daleko više upravo ono čega se on nastoji osloboditi od onoga što bi moralo zaokruženo determinirati njegov onodobni stil. Ogledanje s dvanaesttotskom tehnikom u *Kontrastima* (1961), *Dialogima* (1962), *Intradi* (1962), *Zvočnoj slici za rog in klavir* (1962) i u *Pentektasisu* (1963) tipično je »punjenje iskustvom« koje može ali i ne mora rezultirati estetski relevantnim skladbama, ovisno o tome kako se to iskustvo

prelama kroz skladateljev osobni senzibilitet. To nam najbolje mogu potvrditi i skladateljeve vlastite riječi, npr. o *Pentektasisu* (1963), o skladbi u kojoj je pokušao izvući krajnje **serijalne** konsekvence dvanaesttonske tehnike: »Ne čutim, da je to moje delo... Ne čutim, da bi bil kod mene zraven, zdi se mi, da sem bil samo robot. Pa tega nisem občutil, ko sem ustvarjal, samo pri poslušanju se mi zdi tako grozno robotniški, brez pravega glazbena poleta, ki bi ga morala skladba imeti. Kot da je le sestavljen.« A onda o *Enneafoniji*, ključnoj Ramovšovoju skladbi u kojoj se već itekako jasno nazire izlaz iz dvanaesttonske tehnike i njezinih (za njega možda čak i negativnih) posljedica: »Vsako stvar stvar moram prebaviti. Ko sem doživel Varšavo, se nisem čutil sposobnega, da takoj vržem iz sebe, ker sem spoznal. Potreboval sem čas, da sem to premlél,... kakor čebela, ko posrka rožo: nekaj časa traja, da napravi med, ne gre kar črez noč. In gotovo je tudi morála ustvarjanja, da ne tekaš za modnimi muhami, da stvar, ki jo delaš, res obvladaš in se res zavedaš, kakšno je tvoje stališče, da znaš to stališče tudi zagovarjati. Ne pa, danes sem slišal Bairdovo *Egzorto*, jutri že tako komponiram. Saj bi bil rad, a nisem mogel. Šele pri *Enneafoniji* sem bil dovoljno trden.« A što je ovdje sa skladanjem kako se hoće i što se hoće? Očito se neizostavno mora u obzir uzeti i **ono što skladatelju leži**.

Sjećam se prvog mog susreta s Ramovšovom *Simfonijom* 68, skladbom u kojoj Ramovš neobuzdanom radošću afirmira novi zvuk i već posve suvereno barata njime, kao da je konačno pronašao sebe (unatoč tomu što pozivanje na program vezan uz 1968. godinu ne svjedoči baš o idiličnoj »slici svijeta«). No isto se tako sjećam blijedoga dojma što su ga na mene ostavile *Sinteze za rog in tri orkestrske skupine* (1971): Novi se zvuk nekako tu počeo previše dopadati samome sebi, sa »sintezama« iskustva kao da se požurilo bez dubljeg promišljanja pozadine. Mnogo sam kasnije, zapravo, kada sam, prikupljajući svoja sjećanja za ovaj uspomenski tekst, ponovno listao knjigu s Loparnikovim razgovorima s Ramovšom, ustanovio da je Ramovš bio svjestan plafona u koji je udario glavom: »... Potem sem (tj. nakon *Sinteza*... – op. N.G.) nadaljeval s *Simfoničnim portretom*. Pokazal pa se je nov problem. Otkrili smo nov zvočni svet, kaj bi rekel, izpolnili smo svojo dolžnost. In zdaj? Kam v tem svetu? To me muči pravzaprav še danes. Obdobje, ki se je začelo s *Sintezami*, traja še danes (tj. osamdesetih godina – op. N.G.).«

Kako je Ramovš odgovorio na ova pitanja? Kako je na njih uopće moguće odgovoriti? Da li je na njih uopće moguće odgovoriti samom praksom skladanja?

Kako sam već spomenuo na početku, više od desetljeća nisam imao nikakva kontakta s Ramovševom glazbom. Molio sam zato da mi se pripravi reprezentativni izbor iz njegova recentnijeg opusa, ponajprije zato da bi se – kako se to kaže – »informirao«. Pokazalo se, međutim, da su pritekale informacije kao moguće varijante Ramovševih odgovora na pitanja koja je sam sebi postavio početkom osamdesetih godina, a u vezi sa svojim skladateljskim dilemama početkom sedamdesetih godina, otkrile neke kontradikcije u njegovu opusu koje su zacijelo njegov nipošto nebitni i sastavni dio, pa držim da je na njih potrebno upozoriti upravo zato da bi se do kraja rasvijetlila stvaralačka fiziognomija ovoga skladatelja.

1) Kako piše Ivo Petrić u svome komentaru uz CD koji portretira Ramovša, skladatelj je izabrao *Organofoniju* (1982), *Concerto doppio* za kljunasto in prečno

flauto ter orkester (1985), *Koncert za trobento in orkester* (1985) i *Per aspera ad astra* (1991) kao skladbe koje ga moraju portretirati. Nameće se nekoliko načelnih a onda i posebnih pitanja: Prije svega, zašto su tu posve isključene komorne skladbe koje čine itekako bitan dio Ramovševa opusa, naročito s aspekta plodne njegove suradnje sa specijaliziranim (slovenskim) izvođačima i ansamblima? A onda, na koji način svaka od ovih skladbi može predstavljati odgovor na pitanja koja su Ramovšu otvorile njegove *Sinteze* još početkom sedamdesetih godina? Dakako, točan bi odgovor mogao dati samo sam skladatelj kada bi ga se moglo pitati. Ovako je moguće samo nagađati, no možda ni to nije na odmet: Izabrane skladbe na neki način »opisuju« i njegovu suradnju s izvođačima, *Organofonija* npr. *par excellence* sa skladateljem kao solistom na orguljama, *Concerto doppio* sa skladateljevim sinom Klemenom Ramovšom i Alešom Kacjanom, *Koncert za trubu i orkestar* pak s nenadmašivim Stankom Arnoldom koji ovdje doista otkriva sve svoje praktički neograničene interpretatorske mogućnosti. No što je sa supstancom same glazbe, tj. s onim što bi trebalo predstavljati mogući Ramovšov odgovor na pitanja koja su pred njim iskrsla početkom sedamdesetih godina? Ovdje je nagađanje gotovo nužno! Jer od svih skladbi na ovome CD-u jedino mi se suptilni *Concerto doppio* čini skladbom koja potvrđuje Ramovšov osobni stil bez pretjeranog oslanjanja na maniru, šablonu i iskušani (pa zato i hinjeni) zvukovni hedonizam. Jedino se naime u *Concertu doppiu* jedinstvo kontrastnosti (po registrima, dinamici, pokretima zvučnih masa i ovdje naročito po koncentriranom osluškivanju pogotovo iz vertikale rezultirajuće zvukovne boje) očituje izvan manire i šablone, jedino ta skladba predočuje nešto neočekivano spram onome na što nas navodi sam naslov: recimo, na stapanje velikih i snažnih zvučnih blokova orgulja i orkestra u *Organofoniji*, na virtuosno eksponiranu trubu u *Koncertu za trobento in orkester* koju vješto ali uvijek poznato i proračunato efektno podupire cijeli orkestar, na apoteozu s velikom gestom u *Per aspera ad astra* koja je »skladateljeva osebna izpoved ob osamosvojitvi države Slovenije«, dakle, na poseban način angažirana skladba unatoč tomu što je Ramovš uvijek odbijao ma kakav angažman i što mu je zapravo cijeli opus svojevrсна apologija ideje apsolutne glazbe (barem deklarativno!). Da li bi se, dakle, *Concerto doppio* mogao držati jedinim odgovorom na one dileme koje su počele mučiti skladatelja početkom sedamdesetih godina? Po mome mišljenju na to apsolutno ni na koji način ne može utjecati sama kvaliteta glazbe, jedino je moguće prihvatiti neki posve nov odnos prema zvuku i prema »apstraktnom« načelu po kojemu se skladba »gradi iz zvoka samega in zaradi zvoka samega«. A za to je jedna jedina skladba, ma koliko kvalitetna bila, nedovoljna. Uostalom, samozadovoljni zvukovni hedonizam u *Per aspera ad astra*, ma koliko uzvišen bio njegov »program«, najbolje pokazuju da je Ramovš najvjerojatnije odustao od traženja odgovora na pitanja koja mu je 1972. postavio *Simfonični portret*, nastavljajući se na *Sinteze* iz 1971. Pitanje je, dakle, traje li još uvijek »obdobje, ki se je začelo s *Sintezami*« ili se skladatelj, u nemogućnosti da odgovori na pitanje što sa novootkrivenim zvučnim svijetom, naprosto prepustio njegovoj inerciji. Dakako, o ovome bi s Ramovšom zavrijedilo porazgovarati. (Dok pišem ove retke, čini mi se nekako da će se spiritistički ukazati Primožev osmjeh i ponuditi neki šarmantni izlaz iz škripca!) No, budući da je to

nemoguće, ostaje mi nagađati nije li on ipak svrhu novootkrivenog zvučnog svijeta pronašao u nečemu što mi je naprosto nepoznato ili pak u nečemu što ja kao takvu svrhu naprosto ne čujem. S obzirom na težinu zadatka, prije bih zaključio da se Ramovš ipak priklonio inerciji, struji koja ga je i dalje vodila uz poznate obale...

2) Dodatni mi je argument za to njegova skladba *Soneti nesreće* za kljunasto flauto in recitatorja (1992). Opće je poznata Ramovšova priklonjenost apstraktnosti glazbe («čista, prava glasba... je samo abstraktna») iz koje naposljetku proizlazi i načelo skladanja »iz zvoka samega in zaradi zvoka samega«. Činjenica je da su skladbe koje se oslanjaju na neki izvanglazbeni, tekstovni predložak u Ramovšovom opusu doista rijetkost. No netom smo posumnjali u skladateljevu sposobnost da nađe odgovarajući odgovor na dilemu što jednostavno sa »zvukom samim«. A već smo ovdje nekoliko puta naveli da se i skladanje po tom čistom apstraktnom načelu nerijetko oslanja na ekspresiju izrazite narativnosti (npr. u *Simfoniji 68* i u *Per aspera ad astra*), bez obzira na to što ta narativnost doista ne proizlazi ni iz kakva eksplicitnog »programa«. U *Sonetima nesreće* Ramovš kao da je dubinski posumnjao u mogućnost apstraktnosti samoga zvuka. Recitator govori Prešernove stihove a kljunasta flauta svira svoj zvuk, čini se posve neovisno o njima, dakle, čak ne ni na način kakve *musice descriptive*, štoviše, posve suprotno njezinim načelima. Zvuk je flaute naime opstojan sam po sebi i s predložkom nema nikakve veze tako da se čak pomišlja na onu navodnu ružnu Stravinskievu šalu s *Pierrotom lunaireom* kada se Stravinski Schönbergovoj ideji *Sprechgesanga* narugao tako da je preporučio uporabu *minus 1* ploče uz koju bi slušatelj po vlastitom nahođenju »zavijao« Giraudove/Hartlebenove stihove uz (Schönbergovu) instrumentalnu pratnju. No problem je očito moguće i dublje promisliti, ako ni zbog čega drugog a ono zato što je poznato da je Stravinski ipak izuzetno cijenio *Pierrota lunairea*! Čini mi se (opet hipoteze kao posljedice nemuštog spiritističkog razgovora sa skladateljem!) da je ovom svojom skladbom Ramovš upravo jasno dao do znanja da se skladanje »iz zvoka samega in zaradi zvoka samega« ne može podvrgnuti načelima nikakve *musice descriptive*, da zvuk sam kao glazba živi svoj imanentan život koji se ni u kakvo drugo značenje ne može uplitati. Opet je, naravno, moguć nov niz raznih »zašto onda...?«, npr.: Zašto onda uopće rabiti pjesnički tekst? Hipotetski odgovor: Zato što se tako upravo glazbom najljepše ističe njegova imanencija, autohtonost, no isto tako i imanentnost i autohtonost glazbe! Ili: Zašto onda skladbu ne nasloviti *Soneti nesreće* i ostaviti je samo kljunastoj flauti, slično Boulezovim instrumentalnim »komentarima« Charovih stihova u *Čekiću bez gospodara*? Opet hipotetski odgovor: Zato što očito poezija Ramovša nikada nije zanimala kao »središte i odsustvo« («centre et absence») glazbe! Daljnja su slična pitanja moguća u nedogled a hipotetski odgovori na njih najvjerojatnije nikada neće dokazati da je Ramovš u bilo kojemu smislu postupio **nepošteno**. Štoviše, u *Sonetima nesreće* je, očito »stjeran pred zid«, krajnje konsekvantno ali i glazbeno upitno ponudio argument u korist svojoj vjeri u makar i ograničenu moć apstraktne glazbe, glazbe »iz zvoka in zaradi zvoka samega«.

Poznata je Ramovšova ljudska skromnost i samozatajnost. Možda je zato od glazbe tražio samo ono za što je bio siguran da (mu) može pružiti. Ni više ni manje!

No pitanje je da li je zbog toga, kao skladatelj, bio sretan i zadovoljan. Ovdje nam doista ne pomaže hipotetski odgovor ali rekao bih ipak ovo: Ramovš je bio svjestan svoga talenta, isto je tako bio svjestan svoje misije koju mu je taj talent predodredio u stasanju nove slovenske glazbe. Sve je podredio toj misiji i nevjerojatnom je marljivošću (koja je uostalom rezultirala i hiperprodukcijom koja bi također mogla biti podložna kritici) nju nastojao provesti u djelo, ne mareći previše za usputne nesporazume, no veseleći se itekako svakom polučenom uspjehu. Pitanja koja za sobom ostavlja njegov imensni opus ona su koja se moraju pročistiti, profiltrirati. Neka smo od njih ovdje formulirali, ne mareći previše za odgovore koji su ionako mogli biti samo hipotetski. Podsjeća me to na onu zenbudističku vježbu iz discipline koncentracije u kojoj se stalno postavljaju pitanja ali se na njih ne odgovara jer je bit i preciznost pitanja daleko važnija. Podsjetimo se još jednom onih pitanja s početka sedamdesetih godina: »Otkrili smo nov zvočni svet,... ispunili smo svoju dužnost. In zdaj? Kam v tem svetu?...« Zamislimo ma kojeg skladatelja u 20. stoljeću koji se kao već stasali pedesetogodišnjak, svjestan ispunjenja svoje misije, našao pred ovakvom ključnom dilemom i upitajmo se kako uopće samim skladanjem na nju može odgovoriti! Samim skladanjem, ne nekom brbljavom refleksijom tzv. skladateljske teorije! Ja ne znam odgovor na ovo pitanje!

Po zbranih spominih. V spomin Primožu Ramovšu

Povzetek

Autor besedila se na esejističen način spominja Primoža Ramovša in njegove glasbe. Ramovšev položaj v slovenski glasbeni kulturi primerja s položajem Branimira Sakača v hrvaški glasbeni kulturi, opozarja na posebne poti Ramovševega šolanja (Osterc, Casella, Petrassi), ki se razodevajo že v nazorih ob koncu štiridesetih let njegovega življenja, po katerih mu »tehnika komponiranja ... ni nikoli delala problemov, ... obuladal sem jo, kot sem sam želel. Lahko sem pisal, kakor sem hotel in kar sem hotel.« Spremlja njegovo razvojno pot od neoklasicizma (Sinfonietta, Sarkazmi, Musiques funèbres), preko dvanaajsttonske in serialne tehnike (Kontrasti, Dialogi, Intrada, Zvočna slika za rog in klavir, Pentektasis, Enneafonija) vse do Sintez za rog in tri orkestrske skupine (1971) in Simfoničnega portreta (1972) ter skladb, ki jih Ramovš doživlja kot svojevrstno skrajno točko: »Odkrili smo nov zvočni svet, ... izpolnili smo svojo dolžnost. In zdaj? Kam v tem svetu? To me muči pravzaprav še danes. Obdobje, ki se je začelo s Sintezami, traja še danes.« Autor se nato ukvarja z nekaterimi skladbami iz Ramovševega poznejšega opusa ter opaža nenavadnost Sonetov nesreče za kljunasto flavto in recitatorja (1992), ene redkih Ramovševih skladb, ki se opira na besedilo. Vendar je odnos med flavto in recitatorjem (tj. besedilom) znova povsem neskladen, tako da tudi ta, za Ramovša netipična skladba dokazuje njegov poseben skladateljski habitus, ki je predvsem temeljil na poslanstvu, ki ga je imel v slovenski glasbeni kulturi in ga izpolnil na nenavaden in povsem osebni način.

UDK 78(497.4) Ramovš P.

Ivan Klemenčič

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

Zvočni svet Primoža Ramovša (1921-1999)

Stoletja glasbenega razvoja nas potrjujejo v misli, da nova in napredna kompozicijska usmerjenost ni ovira za priznanje živečega skladatelja, čeprav vemo, da čas nekaterih prihaja po smrti. Zahteve teh drugih in seveda redkejših so lahko nesprejemljive zaradi svoje eksperimentalnosti ali so pač v temeljnem razkoraku s pojmovanjem glasbe kot umetnosti, s prihajajočimi vrednotami pomenijo napad na tradicionalne vrednote. Ob tem nepomembna ni niti razvitost glasbenega okolja, čeprav tudi ta v najboljšem primeru ne more preprečiti ekscesnih zavrnitev novega v imenu starega. Ko govorimo o slovenski zgodovinski avantgardi, vemo, da sta bila prodora Marija Kogoja v dvajsetih in Slavka Osterca v tridesetih letih težavna in brez dokončnega priznanja,¹ pri prvem zaradi zahtev novega poduhovljenega izraza, pri drugem zaradi njegovega ekspresivnega stopnjevanja do atonalne abstrakcije. Avantgardna generacija v šestdesetih letih je lahko izhajala iz že doseženega, čeprav premalo poznanega in uveljavljenega, nekateri njeni skladatelji pa so že prejeli priznanja v predmodernistični fazi. Točneje povedano so po drugi svetovni vojni v času komunističnega totalitarizma in umetnosti socialističnega realizma predvojno avantgardo začeli znova odkrivati, kar pomeni, da se je začela uveljavljati vzporedno ali ne dosti pred prihajajočo poveljno in je lažje vstopila v slovensko zavest kot stara-nova vrednota. Za desetletje starejšega od svojih tedanjih kolegov, za Primoža Ramovša (20. 3. 1921-10. 1. 1999) vsekakor lahko rečemo, da si je že kot avantgardist pridobil sloves ene osrednjih in vodilnih skladateljskih osebnosti svojega časa na Slovenskem, čeprav sprva le v ožjih strokovnih krogih. Četudi je dosežke obeh zgodovinskih avantgard radikaliziral, se je že imel kam opreti. Očitno

¹ Ivan Klemenčič, Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi, *Tank! Slovenska zgodovinska avantgarda*, ur. Breda Ilich Klančnik in Igor Zabel, Ljubljana 1998-1999, 110-116 (*Muzikološki zbornik*, 22, Ljubljana 1986, 21-28 in 24, 1988, 114). – K temu dejstvu so pripomogle še posebne okoliščine, tako Kogojeva duševna bolezen po 1932 in Osterčeva smrt takoj po začetku svetovne vojne.

pa je bil s svojo glasbo tudi prodoren in pozneje z velikim opusom nenehno navzoč v glasbeni javnosti, dasiravno ga je širši krog poslušalstva sprva zavračal in ga je začel postopno sprejemati; a kakorkoli že lahko notranji stik z njegovo glasbo problematiziramo, je obveljal za pomembno in priznano skladateljsko osebnost. V tem procesu uveljavljanja se je izkazal kot sodobnik, ki je izšel iz neoklasicizma in tradicije Osterčeve šole kot mojstrov zadnji, najuspešnejši učenec in tisti, ki je Osterčevo avantgardno izročilo v novem duhu nadaljeval.

Ko se v letu skladateljeve smrti oziramo na njegovo ustvarjalno pot in delo, nas v enem in drugem še posebno zanima Ramovšev notranji razvoj in s tem oblikovanje umetnika kot umetniškega subjekta. Zanima nas torej njegova skladateljska identiteta – ta mu konec koncev odmerja mesto v slovenski glasbi –, kot jo okvirno zamejuje naslov tega prispevka. Če se pri tem zdi izhodiščno poimenovanje, poistovetenje z zvočnim svetom že večkrat uporabljeno in nekako izrabljeno, se izkaže, da je prav Ramovševemu ustvarjanju, njegovemu temeljnemu razmerju do zvoka kar najbližje, za skladatelja kar najznačilnejše. Potrditev zanj bi navsezadnje našli že v dosedanjem skladateljevem pričevanju o sebi in v misli o njem.²

Oblikovanje Primoža Ramovša skladatelja, in to še dolgo v povojni čas, ni bil samoumeven proces, kot se je morda dolgo zdelo in se ga je ne vedno ustrezno razumevalo. Spričo dejstev in okoliščin se vprašanje njegovega predavantgardnega identitetnega izhodišča, prizadevanja priti k sebi, najti sebe, danes znova in kompleksneje zastavlja. Vsekakor to oblikovanje odločilno zaznamuje študij pri Slavku Ostercu, ki se konča po osmih letih stikov in profesorjeve podpore z diplomom na ljubljanski Glasbeni akademiji v letu mojstrove smrti 1941. Osterc je bil na Slovenskem, objektivno gledano, edina prava osebnost kot pobornik sodobne glasbe in zanj takrat edina avtoriteta. Po Kogoju je odločno prelamljal s tradicijo tonalne glasbe in estetike, zato s starejšo generacijo večidel ni imel stika in razumevanja. Ramovš ga je sicer sprejemal kot pobornika novega s klasicizmom,³ kar je Osterc nemara bil tudi kot profesor najizraziteje, čeprav je iz njegovega ustvarjanja in iz objavljenih nazorov od leta 1934 razvidno, da se je kot ustvarjalec od Stravinskega vrnil k Schönbergu, k drugi dunajski šoli in k estetiki svojega profesorja Hábe.⁴ Kot neoklasicistični skladatelj ne bi mogel biti avantgardist, le »postmodernist«, a v tedanji in še sprva povojni zavesti je s svojim racionalizmom veljal za neoklasicista.⁵ Vsekakor pa sta bila Ostercu in na svoj način Ramovšu blizu tako racionalizem kot kompozicijska naprednost, vendar iz svetovnonazorsko nasprotujočih si izhodišč.

2 Andrej Rijavec, The stylistic orientation of Primož Ramovš, *Muzikološki zbornik*, 10, Ljubljana 1974 in Borut Loparnik, *Biti skladatelj. Pogovori s Primožem Ramovšem*, Ljubljana 1984.

3 Po Ramovševem mnenju je pretrgal s tradicijo in uveljavljal »naprednost v neoklasicističnem smislu.« – B. Loparnik, *op. cit.*, 50.

4 Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, Ljubljana 1988, 114-118 in 125-135 in isti, Slavko Osterc med neoklasicizmom in ekspresionizmom, *Muzikološki zbornik*, 31, Ljubljana 1995, 11-23 (Slavko Osterc composing between neoclassicism and expressionism, *Slovenski glasbeni dnevi / Slowenische Musiktage 1995, Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc / Musik zwischen beiden Weltkriegen und Slavko Osterc*, Ljubljana 1995, 49-63).

5 Ramovš se spominja, da so v Osterčevem razredu razpravljali o novih slogovnih gibanjih, in to večidel o neoklasicizmu, ker da je bil v Evropi »vodilni tok«, medtem ko je presodil, da Schönbergova smer Osterca ni zanimala in da o njej niso »veliko govorili.« – B. Loparnik, *op. cit.*, 49.

Odtod paradoks, da je Osterc kot ateist komponiral nekaj prepričljivih religioznih koncertnih del in v posvetno glasbo večkrat vpletal korale, nemara po vzoru Stravinskega, medtem ko je bil Ramovš predan katolik, ki zaradi notranjega odpora skorajda ni pisal cerkvene glasbe, a je v cerkvi še izpred vojne in po njej redno orgljal in zlasti prepričljivo improviziral. In v podobni duhovni klimi, le z doslednim študijem strogega stavka, se je Ramovševo kompozicijsko izpopolnjevanje med vojno končalo – njegov zadnji pomembni profesor, Alfredo Casella, je bil namreč kot skladatelj racionalist in napredno usmerjeni klasicist. Še več, z Ostercem sta se poznala in po Ramovševi presoji zelo cenila.⁶ Casella, ki je Ramovšu Osterca velikokrat omenjal, je govoril o njem z velikim spoštovanjem, »da je eden voditeljev evropske glasbe.«⁷ Nemara sta prav Osterčeva zgodnja smrt in z njo vojna pripomogla, da ni Ramovš kot njegovi predhodniki iz Osterčevega razreda nadaljeval študija v Pragi, praviloma tudi pri Hábi, marveč v Rimu. Tako mu po vojni v petdesetih letih ni bila prihranjena razmeroma dolga pot iskanja od vrednot objektivne k vrednotam ekspresivne glasbe, in to še v posebnih družbenih razmerah.

Najznačilnejši dosežek tega prvega Ramovševega ustvarjalnega obdobja in že kar njegov sklep je dobro znana in sprejeta *Sinfonietta* za orkester (1951). Ramovš je torej kompozicijsko nadaljeval v obdobju, ko so se družbene razmere povsem spremenile, z isto Osterčevo in »italijansko« estetikom in nemara še z novimi vplivi kakšnega Šostakoviča. Oprl se je torej na znano, preskušeno in še dopustno, ker je bila Jugoslavija še v petdesetih letih ideološko zaprta država in je bil prvi val političnega liberalizma in reformizma zaznaven šele v šestdesetih letih. Tako je še 1957. potekala ideološka partijska polemika o svobodi umetniškega ustvarjanja med trdim dogmatizmom vodilnega ideologa Borisa Zihlerla in Josipom Vidmarjem, ki se je zavzemal za popolno svobodo ustvarjanja, a je bil ne dolgo zatem tudi zavzet nasprotnik vsakršnega modernizma.⁸ Tako se je le počasi in postopno širil prostor svobode umetniškega ustvarjanja, ki ga v letu 1951 še posebno zaznamuje ideološka obsodba novel Edvarda Kocbeka *Strah in pogum*, s katero so pisatelja in politika eksemplarično izločili za desetletje iz javnosti. Nedvomno je moral »strah in pogum« na svoj način spremljati tudi Primoža Ramovša, ki so ga v letu t. i. osvoboditve 1945 kot domobranca obdolžili sovražne propagande in za tri mesece zaprli.

V istem letu 1951 sta nastali še slogovno podobni in muzikalno vsaka po svoje prepričljivi *Druga suita* za godala Marijana Lipovška in *Simfonietta* Uroša Kreka. Tako se je neoklasicizem, tudi po zgledih iz Sovjetske zveze, na Slovenskem uveljavil kot možni in takrat najnaprednejši dosežek znotraj ideološko predpisane umetnosti, četudi je pri nekaterih skladateljih s konca štiridesetih in več v petdesetih

6 B. Loparnik, *op. cit.*, 57.

7 *Ib.*, 70.

8 Prim. obsežno polemiko v *Naši sodobnosti* 1957 in še 1958. – Ivan Klemenčič, Glasba in totalitarna država na Slovenskem, *Temna stran meseca. Kratka zgodovina totalitarizma v Sloveniji, 1945-1990*. Zbornik člankov in dokumentov, ur. D. Jančar, Ljubljana 1998, 329 (*Nova revija*, 17, št. 194-195, Ljubljana 1998, 226; Music and the Totalitarian State in Slovenia, *Glasba in družba v 20. stoletju / Music and Society in the 20th Century. Slovenski glasbeni dnevi* 1998, ur. P. Kuret, Ljubljana 1999, 60).

že lahko segel onkraj v disharmonijo ekspresionizma, torej ideološko zavračane formalistične ali dekadentne umetnosti.⁹ Ramovš mu je dal pečat svoje asketske muzikalnosti in muzikalne elokvence, tudi z nekaj ljudskega duha. To je bila optimistična in sproščena objektivistična, v glasbenem času ontološko pogojena glasba, ki temelji na motoriki in jo še posebej zaznamujejo igrivost, polétnost, odločnost. Bolj kot parodiranje klasicizma in tudi baroka je ustvarjena v novem duhu, kakor ga poznata Hindemith in precej tudi Osterc.

Kljub temu »strahu in pogumu« se Ramovš prepričano spominja, da je takrat komponiral, kot je sam mislil, da je prav, da v ustvarjalnem smislu ni občutil pritiskov ali omejitev.¹⁰ Če imamo v mislih konec petdesetih let, šestdeseta leta in naprej, to nedvomno drži, deloma še za petdeseta leta, ko gre že tudi za subjektivni občutek svobode in tembolj za povojni čas pred njimi. Vemo namreč, da se je napredna zahodnoevropska glasba v tem času razvijala precej drugače, na prehodu v petdeseta leta je že postavila prve temelje novemu avantgardizmu.¹¹ Posredni primer na Slovenskem nam od leta 1950 daje politični emigrant Božidar Kantušer,¹² ki se je seznanil z rezultati poletnih tečajev v Darmstadtu, ne da bi tamkajšnji serializem scela sprejel, kot ni nikakor hotel biti avantgardist, a je bil kot učenec Oliviera Messiaena v letih 1952-1953 vendar napredno usmerjen. Njegov prvi godalni kvartet (1953), nastal v duhu poudarjenega izpovednega subjektivizma, je v gotovosti svoje ekspresionistične drže in v svoji duhovnodisharmonični izraznosti takrat nehote najbolj radikalna slovenska skladba. Tako se vendarle odpira vprašanje socialističnega realizma, če že ne modela, ki ni bil v glasbi jasno predstavljen, vsekakor ideološke klime od zapovedanosti optimizma do zanikanja izpovednosti in subjektivizma. Zato je poleg Ramovša nemara lahko razmišljal še kateri slovenskih skladateljev, da se ni čutil ustvarjalno utesnjenega, ko je še predvsem podzvestno sprejemal utesnjenega duha svojega časa. Če primerjamo slovensko glasbo prvega poldruga desetletja z zahodnoevropsko, vsekakor vidimo, da jo podobno kot drugo iz komunističnega bloka obvladuje povsem drug duh. Ob ustvarjalni svobodi in odprtosti z neovirano menjavo informacij bi razvoj nedvomno potekal drugače, vsekakor hitreje, kar smemo domnevati tudi za Ramovša in njegovo skladateljsko oblikovanje, ne le zato, ker študija ni nadaljeval pri Hábi. Nazoren primer nam daje njegova *Tretja simfonija* (1948), nastala pod vplivi Šostakoviča, kakor jo razlaga Andrej Rijavec: »Sklepni stavek vsebuje značilno slogovno potezo, ki je z vidika sedanje Ramovševe usmerjenosti [tj. do začetka sedemdesetih let] tembolj presenetljiva: zmagoviti dorski sklep s poudarjenimi pihali, trobili in timpani je pozornost vzbujajoč primer himničnega socialističnega realizma.«¹³ Tako se izkaže, da je bil

9 I. Klemenčič, Glasba in totalitarna država na Slovenskem, *Temna stran meseca*, 328-329 (Nova revija, 223).

10 Ramovševa izjava avtorju tega besedila v razgovoru spomladi 1997.

11 Prim. zlasti Messiaenov pomen za razvoj serializma s klavirsko skladbo *Mode de valeurs et d'intensités* iz 1949 in Boulezov prispevek k punktualizmu s *Structure Ia* za dva klavirja iz 1952. Isto leto je začel Cage z aleatoriko, ki so se ji pridružili evropski skladatelji s Stockhausnom in Boulezom štiri, pet let pozneje. Konkretno in elektronsko glasbo so začeli razvijati na prehodu v petdeseta leta. Lahko rečemo, da je evropska avantgarda začela svojo pot v letih takoj po končani drugi svetovni vojni.

12 Skladateljeva izjava avtorju tega besedila, demokrata, ki je v več pogovorih še v osemdesetih letih potrjeval, da ni sprejemal povojnega režima na Slovenskem.

13 A. Rijavec, *op. cit.*, 82.

skladateljev občutek svobode in notranje zadoščenosti eno, vpliv totalitarne družbe z ideloško in drugo represijo pa drugo in sicer odločujoče za skladateljevo trenutno in širšo usmerjenost in za tedanje slovensko glasbo nasploh.¹⁴

Ko obravnavamo ta ustvarjalni vidik in z njim ujetost v čas, je treba opozoriti še na nasprotni vidik iz istih let, ki kaže, da je bil Ramovš zmožen stopiti iz svojega časa. Če se namreč še *Sinfonietta* vključuje v takratno relativno napredno slovensko glasbo, tega ne moremo trditi za eno samo delo tega obdobja, za klavirske *Sarkazme*, nastale še v istem letu pred to simfonično skladbo. V njih je skladatelj zmožl stopiti korak nazaj, zmožl je kritiko in kritično razdaljo, bodisi z ironijo in z jedkim posmehom ali z norčevanjem, kot nihče tedaj na Slovenskem. Gre za najbolj prelomno Ramovševo skladbo pred sprejetjem avantgardizma, čeprav je resda pozneje v petdesetih letih še stopnjeval ostrino zvoka in sprejel atonalno abstrakcijo izraza, medtem ko njena sicer še tonalna zasnova seže največ do bitonalnosti in tolkalne vloge glasbila. Zlasti v tretjem izmed devetih sarkazmov, ki jih je napisal, ne da bi prej poznal istoimenske skladbe Prokofjeva, je uveljavil že takrat značilne dinamične in vsebinske kontraste: akorde z zbrano poglobljenostjo in mirom ter z njihovim norčavim odzvenom in nadaljeval z ironično izpeljavo vse do duhovitega, posmehljivo navrženega sklepa, kar je pomenilo razvrednotenje vrednot ali navideznost takšnih vrednot. Rečemo lahko, za tisti čas nekako »neodgovorna«, samosvoja, kljub vsemu in za svoj prav narejena glasba. Glasba notranjega upora kot napoved samosvoje poti v avantgardizem.

Vmes je poteklo domala desetletje preobrazbe, preusmerjanja v subjektivizem ekspressionizma, ki ga je skladatelj resda pojmoval kot nadaljevanje neoklasicizma,¹⁵ a je pomenilo popoln razhod z ideološko zapovedano umetnostjo in obenem postopno dohitevanje napredne zahodnoevropske. Delo tega drugega obdobja, v katerem že pride podzavestno do prevladujočega sprejetja novih vrednot, so markantne orkestralne *Musiques funèbres* (1955), nastale kot žalna glasba ob materini smrti. Označuje jih nova in močno poudarjena disharmonija in z njo prizadevanje k nepredmetnemu, abstraktnemu izrazu. Vertikalno se kvartni in drugi akordi kot ostre disonance družijo horizontalno z melodično zaostrenimi poltonskimi postopi. V tem smislu je novi, racionalno utemeljeni in asketski, a seveda intuitivno nastali izrazni način oblikovan. Harmoniska funkcionalnost se začenja

14 Nelogično bi bilo pričakovati, da bi bil v represivni državi pri totalnem nadzoru družbe izvzet katerikoli njen del ali podsystem, zato tudi vsak posebej in vsi skupaj izpričujejo zastoj oziroma zaostajanje v primerjavi z zahodnoevropsko civilizacijo. V umetniškem in posebej glasbenem ustvarjanju obsega kritično obdobje na Slovenskem približno poldrugo desetletje po končani vojni (prim. tudi Ivan Klemenčič, Glasba in totalitarna država na Slovenskem, gl. tu opombo 8), medtem ko se je v političnem in gospodarskem življenju ter kadrovske ideološki nadzor ohranil vse do prvih demokratičnih volitev aprila 1990. Odtod je zastoj za Zahodno Evropo tudi kvantitativno merljiv, denimo pri nacionalnem dohodku na prebivalca, kjer je Slovenija zaostala s primerljivima sosedama Avstrijo in Italijo za približno trikrat do štirikrat. Tako se eksaktno potrjuje teza filozofa Francis Fukuyame o demokraciji kot pogoju za gospodarski napredek in številčna merljivost še posredno potrjuje duhovno zaostajanje kot posledico uničevanja civilizacijskih vrednot družbe. Končni dokaz za to je bil propad komunizma.

15 B. Loparnik, *op. cit.*, 125 (še po sredi petdesetih let se hoče »otresti tako imenovanega klasicizma in klasicistične gradnje«; *Koncert* za violino in violo iz 1961 je »še zmeraj zasidran v klasicizmu, je pa že jasen odklon od tonalnosti...«; podobno 126), 130 (še vernost klasicističnemu načinu oblikovne gradnje), 135 (še le z dodekafonskimi skladbami se otrese klasicizma, »vsaj tistega strogega«).

izgubljeni, medsebojna povezanost šestih stavkov izgubi klasicistično preglednost, lahko pa kakšen akord sem in tja še ohrani hindemithovski prizven nove stvarnosti. Obenem se z disharmonijo, ki vodi do ekspresije, tu prvič uveljavi tako značilna ramovševska dramatika. Doslednejša izpeljava te estetike petdesetih let, ki se začenja oblikovati že pod vplivom Varšavske jeseni l. 1960, je *Koncert* za violino violi in orkester (1961), delo hkrati s pogledom nazaj in naprej.¹⁶ Arabesko muzikalno tkanje obeh solističnih glasbil in posebej tudi orkestra v četrtem stavku *Allegro molto*, ki izgubi funkcionalno zvezo s tonalnostjo, ima nedvomno vzporednice pri Ostercu, še posebno v njegovih klavirskih *Arabeskah* kot primeru poznoekspresionistične igre z izpraznjeno tragično vsebino, ki zadobiva pri Ramovšu novo dramatično težo. Novi in prvič uporabljeni so pod vplivom Varšavske jeseni tonski grozdi, le notirani še niso v novem aleatoričnem smislu.¹⁷

Kot ugotavlja skladatelj sam, se je začel vedno bolj umikati v politonalnost, atonalnost in je vertikalno izostril svoj zvok,¹⁸ nato pa je v kratkem dveletnem obdobju prešel dodekafonijo oziroma serialnost ter dosegel skrajno točko tega razvoja v totalni organizaciji *Pentektasisa* (1963). To je v letu 1961 čas nastanka *Kontrastov* za klavirski trio in naslednje leto *Dialogov* za dva klavirja, *Intrade* za orkester in *Zvočne slike* za rog in klavir. Za Ramovša so bila ta dela pomembna zato, ker se je z njimi poslovil od stare estetike, ki jo je, kot vemo, še vedno poimenoval in razumeval kot klasicistično. Po desetletju transformacije je bila to nemara že posledica pospeška, ki ga je na prehodu v šestdeseta leta dobil ob odpiranju takratne jugoslovanske države Zahodni Evropi, neposredno pa posledica predvsem odločilnega obiska festivala Varšavske jeseni l. 1960 in še leto pozneje prvega zagrebškega glasbenega bienala. Vendar je skladatelj želel zavestno in sistematično preiti serialno fazo, tako je tudi s *Pentektasisom* dosegel avantgardo, ki mu je pokazala, da se je znašel v slepi ulici, v smeri, ki ne ustreza njegovemu umetniškemu bistvu, se pravi neposrednosti njegovega odzivanja. Leto 1963 je bilo torej prelomno, čas odvrnitve od izročila Darmstadta. S kompozicijskotehnično izdelavo *Pentektasisa* je bil resda zadovoljen, ker je z njim dosegel obvladovanje popolne serialne organizacije kompozicijskega stavka, vendar je bil rezultat zanj robotska, enolično siva glasba, v kateri ni našel svoje identitete: »Ne čutim, da je to moje delo.«¹⁹ Kaj je torej bistvenega pričakoval od nove glasbe? Tako smo prišli do osrednjega skladateljevega stališča, za katerega je bil priznaval, da je konservativno, zato pač, ker je v glasbi še vedno pričakoval »neko doživetje, popolnoma tonsko, imaginarno doživetje,« po katerem je čutil, da postaja bogatejši. Drugače rečeno, prepričan je bil, »da mora vsaka skladba nekaj povedati.«²⁰

Rešitev tega, kar je iskal in slutil, je v največji meri našel predvsem v novi poljski glasbi, ki je bila zaradi takšne svoje narave najbliže še kateremu slovenskih skladateljev, ki ga ni prevzela metodološka strogost serializma, s katero naj bi dušil

16 Prim. za to skladbo še predhodno opombo.

17 B. Loparnik, *op. cit.*, 126.

18 *Ib.*, 125.

19 *Ib.*, 138.

20 *Ib.*, 138-139.

invencijo, blizu denimo Lojzetu Lebiču ali Ivu Petriću. Ramovš je kompozicijske novosti v skladu s svojim načinom odzivanja sprejel navdušeno: »Varšava mi je pokazala sintezo, napredek na vseh območjih hkrati, vzporedno v zvoku, obliki, harmoniji, instrumentaciji, barvah. Vse novo«, brez »naslona na preteklost«. ²¹ Vendar reakcija skladatelja na novo očitno ni mogla biti hipna, temmanj trenutna modna, marveč globlja vsebinska, odločilna za njegovo identifikacijo. Ker je sam menil, da ob zavestnem premišljevanju pravi proces prevrednotenja poteka podzavestno, ²² se je izkazalo, da je bil zanj rabil značilna tri leta. Vstop v novo svobodo ustvarjanja mu je tako prinesla zlasti forma, ki ni bila več kakorkoli vnaprej dana. Kljub racionalnim izhodiščem in nadzoru zato skladatelj poslej sprejema iracionalni, nepredvidljivi način improvizacije, takojšnjega reagiranja in s tem muzikalne gradnje. Če je vstop v ta novi svet aleatorike pomenila *Enneaphonia* za komorni ansambel (1963), ki je bila v letu nastanka prvič izvedena na Varšavski jeseni z *Ansambлом Slavko Osterc* pod vodstvom Iva Petrića in je tako z njo skladatelj vračal, kar je tam pridobil, pomeni *Simfonija 68* (1968) že izoblikovanje ustvarjalčevega novega glasbenega jezika, s katerim se je izčistil v subjektivizmu modernizma. Po njej je le še v novem duhu izpopolnil notni zapis, zvočna podoba je ostala večidel takšna, kot jo zatem značilno prepoznavamo in spremljamo v vsem velikem skladateljevem opusu prek štiristo del. Kompozicijskotehnično jo je utemeljil na svobodni atonalnosti z dokaj izpisano aleatoriko, na svobodni, a nadzorovani improvizacijski obliki in na ostrini disonance v harmonskem in tudi v melodičnem smislu, se pravi s »povednimi« jedri poltonskih melodičnih postopov, kar pomeni svobodno uporabo dvanajsttonske tehnike.

Kakšne so poslej lahko pobude za nastanek del, so predvsem čistoglasbene ali so zunajglasbene? Skladatelj vsekakor dopušča možnost, da dobiva ob zgolj muzikalnih tudi zamisli iz zunanjega sveta, vendar jih preoblikuje v čisto, absolutno glasbo. Izhodišče tako dobljene muzikalne abstrakcije je torej čisti zvok, to je nedvomno srž Ramovševe glasbene estetike, zato tudi v njegovem opusu takorekoč izključno inštrumental. In vendar: skladatelj se zaveda, da s tako ustvarjenim svetom čiste glasbe posredno izraža tudi svoj duševni in duhovni svet. ²³ Se pravi, zvočni svet je izraz osebnostnega sveta in kot tak izraz poudarjenega subjektivizma. Izkaže se, da to ni intimni svet, četudi pozna in lahko izraža liričnost. Njegova asketska muzikalnost se utemljuje na subjektivizmu pripovedi, četudi v popolni nepredmetni abstrakciji, pogosto temelji celo na poudarjeni »zgovornosti«, kakršno dobro poznamo iz skladateljeve človeške komunikacije, na elokventnosti torej. Odtod, iz te temeljne izrazne drže, iz te pripovedne ekstravertiranosti prihaja do vsakršnih močnih osebnostnih reakcij, do zvočnih presenečenj in kontrastov, pogosto do značilnih izbruhov dramatike in kataklizmike. Prav v tem elementu je Ramovš, čeprav ne osamljen, najbolj izrazit dramatik v slovenski glasbi.

²¹ Ib., 128.

²² Ib., 134.

²³ Gl. opombo 10.

Na tako dobljenem čistem zvoku z njegovim duševnim in duhovnim ozadjem temelji tudi *Simfonija 68*. Začenši s poimenovanjem, ki več ne pomeni nekdane klasične oblike, marveč v prvobitnem grškem pomenu pojav sozvenenja, pri čemer se njen novi kleni zvok vsebinsko osmišlja na življenjski konkretnosti, v nemirnem letu 1968 svetovne zgodovine. Neposredne spodbude za skladateljev protest so bili, kot se spominja, begunci iz afriške Biafre in začetek vojne v Vietnamu²⁴ ter še češka kriza. Vendar se skladatelj širše spominja občutja tesnobe in nemira okrog sebe, spominja se, kako ga je prešinjal strah pred tretjo svetovno vojno, ki bi lahko uničila ves svet²⁵ in to občutje je želel izraziti s tonsko govorico. Resda ne prvič, ker bi prve slutnje našli že v *Koncertu* za violino, violo in orkester ali v drugem stavku *Odmevov* za flavto in orkester (1965),²⁶ vendarle zavestno izoblikovano in osredotočeno šele v *Simfoniji 68*. Z njo postane očitno, da nastopajoči atomski vek in duh modernizma lahko poslej izrazi in simbolizira le govorica skrajnega subjektivizma,²⁷ se pravi novo doživetje sveta v skladu z novimi izraznimi možnostmi. Dvostavčno delo zgolj z metronomskimi označbami temelji tako na že znanih kontrastih: prvi stavek je počasen in v svoji tridelnosti z agresivnimi dinamičnimi razponi vertikalni, drugi hitri je njegovo linearno dopolnilo z razgibanostjo in eruptivnimi, kataklizmičnimi viški. Čista glasba torej, asketska glasba, vendar zgovorna v zvočni pojavnosti med statiko in dinamiko, pomenljivo tišino in dramatiko.

Tako ni dvoma, da stoji skladatelj intenzivno in prizadeto sredi življenja in da doživlja njegove napetosti in stiske, a lahko tudi njegovo lepoto povsem po svoje, s čimer se oblikuje kot umetniški subjekt: »Komponist si v nekem trenutku izoblikuje svoje nazore, svoje estetske poglede čisto brez ozira na okolico, in ti nazori so za tisti trenutek bistveni.«²⁸ Psihološka umetniška osnova tega skrajnega, do vsakega trenutka priganega subjektivizma so v pripoved prenesena iracionalna duševna stanja, njegove zgostitve in sprostitve, so na nasprotjih temelječa sporočilnost kot skladatelju prirojeni način izražanja in odzivanja, osredotočenost na skrajnosti in razpone dinamike, pa tonske višine in trajanja tonov, tempa, tudi občutja disonance, so izhodiščno gibalno, gonilna sila, ki vzdržuje napetost, zlasti še daljših del. Našli bi jih celo v skladbah, kjer bi jih že težje pričakovali, denimo v *Pianissimu* (1974) znotraj subtilnih razpoloženj, po skladateljevi razlagi namesto dinamičnih kot utemeljenost vsebinskih nasprotij med solistom in komornim ansamblom, med dolgimi in kratkimi toni ipd.²⁹ Izrazno izhodišče tega včasih prav eksaltiranega pripovednega subjektivizma, njegovo temeljno razmerje do sveta in s tem njegovo doje-manje, je doslej najbolj duhovno in v tej poduhovljenosti abstraktno »nepredmetno«. Predmetnost takšnega subjektivizma je že zdavnaj presežena, že po Schönbergu je postala nezanimiva, saj umetnik ekspresionist ko denimo portretira, v višjem smislu

24 Gl. opombo 10.

25 Prim. B. Loparnik, *op. cit.*, 158-159.

26 *Ib.*, 160.

27 Ali s skladateljevimi besedami: »Svojo eksistenco v nekem času in nekem prostoru je treba prenesti v glasbeni svet in jo tam izraziti.« *Ib.*, 162.

28 *Ib.*

29 *Ib.*, 214.

portretira le sebe;³⁰ tako tudi skladatelj izraža samo sebe, glasba je njegov psihogram, kjer bi predmetnost, opisnost tonalnosti le prikrivala bistvo. Z njim se druži druga temeljna sestavina tega subjektivizma, disharmonično občutje sveta kot neposredni in lahko prav brezobzirni izraz notranje resničnosti, s tem pa skrajno nasprotje estetiki idealizirane lepotnosti in harmoničnosti 19. stoletja. Novo razmerje do sveta torej kot nov subjektivno stopnjevani izrazni način in že kar nova modernistična norma, ob skladateljih Vinku Globokarju, Lojzetu Lebiču in še kom najbolj zaostren, lahko rečemo najbolj v vsej slovenski glasbi doslej.

Tako se je po drugi vojni izoblikoval skladateljev umetniški subjekt, umetniški organ, ki je segel v izrazitem loku od upodabljanja objektivnega sveta ali zgolj njegovega abstraktnega občutja znotraj razširjene tonalnosti na začetku petdesetih let, se pravi od sprejemanja tega sveta kot objektivnega dejstva, do svojega nasprotja, do novega subjektivnega razmerja do sveta onstran tonalnosti in še s serialnimi tehnikami ter privedel do poudarjenega subjektivizma aleatorične estetike. Razvoj v treh stopnjah z dvema temeljnima identitetama torej, skozi katerega se je v kompozicijskotehničnem smislu novo duhovno in disharmonično občutje sveta izkristaliziralo kot model vsakršne nove organiziranosti s svobodno formo in svobodno dodekafonijo ter z vertikalno poudarjeno disonančnostjo z najbolj zaostrenimi intervali malih sekund, zvečanih kvart in velikih septim. Tako dobljena, na nenehnem kontrastu temelječa disharmonija z dramatiko, kataklizmiko, krikom poslej govori o kriznem stanju jaza. Gre za modernizirano, z novimi kompozicijskimi sredstvi podkrepljeno vzporednico srednjemu ekspresionizmu, ko se njegovo bistvo najmočnejše izrazi.³¹ Pri Ramovšu ta srednja faza modernizma deloma prehaja v pozno, tj. v načelno sprejeto preusmeritev in lahko v izmiritev, bodisi z racionaliziranjem ali neposredno z vključitvijo prej poudarjene disonance v glasbeni tok, kot to denimo zasledimo pri Lebiču ali Globokarju, pri zadnjem sicer še vedno z najbolj načelno, tj. notranje nepomirljivo in s tem radikalno držo.

Poslej, po tem osebnotnem formiranju, se Ramovš v svojem ustvarjalnem naponu predvsem variira in obnavlja, zaradi močne zvestobe svojemu modernizmu lahko tudi ponavlja. Posebno pogosto se vživlja v vsemogoče zasedbe zlasti v koncertantnih delih, ki jih piše po naročilu prijateljev in znancev solistov, ansamblov. Še v letih visoke starosti se nanje odziva zavzeto, radoživo in spet z navdušenjem do konca dejaven, dokler mu bolezen ne ustavi skladateljskega peresa. In že v naslednjem desetletju po uveljavitvi avantgarde, leta 1971, potem ko je obvladal zvočno gradivo, se mu postavi pravzaprav izhodiščno vprašanje, zakaj komponirati. To ga ne vodi morda v eksperimentalno raziskovanje zvoka, marveč »v raziskovanje izraza, vsebine«.³² Podobno kot se odziva Vinko Globokar, ki občuti tri leta pozneje sivino kompozicijskih sredstev, nesmisel iskanja še novih zvočnih gradiv, in najde resnično novost v služenju ideji in s tem vključevanju problematike zunajmuzikalnega sveta.

30 Arnold Schönberg, *The relationship to the text* (1912). Arnold Schönberg, *Style and idea*, London 1975, 145. – Prim tudi Ivan Klemenčič, *Ekspresionizem kot glasbeni slog*, *Muzikološki zbornik*, 17, Ljubljana 1981, št. 2, 36.

31 Ivan Klemenčič, *op. cit.*, 35.

32 B. Loparnik, *op. cit.*, 170.

Ko se po šestdesetih letih Ramovšev izraz po eni strani še stopnjuje v poudarjeno disharmonijo, se začne v izčiščenem izrazu, kjer ni več poudarka na oblikovanju zvočnega gradiva, uveljavljati tudi »klasična lepota«, uravnoteženost skladne, odtehtane notranje napetosti. Po drugi strani mu opustitev taktnic omogoči »prelivanje, sproščenost«, pojavljajo se zvočne ploskve kot nosilci izraza, prejšnjo melodično linearnost kot pomemben gradbeni element zamenja tako linearnost zvočnih ploskev.³³ Če je torej skladatelj menil, da je s *Sintezami* za rog in tri orkestrske skupine (1971) dosegel mejnik v obvladanju novega zvoka, se mu je s *Simfoničnim portretom* (1972) postavilo načelno vprašanje, kam naprej,³⁴ na katerega si verjetno ni mogel dokončno odgovoriti, z njim je najbrž moral živeti.

Prav z vprašanjem osmislitve skladanja prihajamo tudi širše do Ramovševe misli o glasbenem ustvarjanju, ki je že doslej opozarjala nase in kakršno si je izoblikoval predvsem stvarno, ker ni bil dovzeten za načelno in abstraktno teoretiziranje in estetiziranje. S premislekom o svoji umetnosti je zlasti dokazoval zvestobo abstraktni naravi zvoka in s tem zvestobo muzikalni povednosti, njeni »vsebini«, ki se tudi pri zunajglasbenih pobudah sublimira v čisti zvok. Za Ramovša skladatelja in ne morda filozofa ali politika je pomembno, da zunanji svet nanj vpliva predvsem podzavestno, čeprav to ne pomeni zgolj njegovega pasivnega sprejemanja. Zunanji svet je del življenja, ki teče skozenj, vendar z jasnim poslanstvom odgovornosti in »avantgardne predhodnice«. »Toda umetnik sodi med tiste, ki življenje ... tudi izoblikujejo in usmerjajo.« Bil naj bi »pred časom, da napoveduje, kaj bo prišlo.« Ali kot še drugače pravi: »Stojiš v danes, tvoje korenine so v včerajšnjem, gledaš pa v jutri.«³⁵ Zunanji svet torej vpliva na estetskega, vendar mora biti umetnikova vloga, če naj je ustvarjalna, dejavna, pred časom tako z govorico kot z idejami.

Odtod se izrisuje skladateljeva identiteta, ki je v specifikah glasbenega izraza in seveda v njegovem čistoglasbenem liku, katerega vsebina se po Ramovšu nikakor ne da izraziti z besedami.³⁶ Glasba zahteva torej svojo logiko, bodisi čistoglasbeno ali kot izraz kakega posebnega občutja sveta. Zato pravi: »Čista, prava glasba ... je samo abstraktna.«³⁷ V modernizmu torej dvakratna abstrakcija še z »nepredmetno« atonalno glasbo, katere emanacija je spet čisti zvok, zvok tonov in šumov. V njem je s skladateljevo individualno izrazno identiteto vsebovana tudi nacionalna identiteta, čeprav tudi o njej kot o vsebini glasbe skladatelj ne more povedati nič oprijemljivega: »Slovenec sem, torej je moje ustvarjanje slovensko.«³⁸ Se pravi, če se je kot pripadnik naroda prepričljivo izrazil, je prav tako izrazil svoje nacionalno bistvo, svojo nacionalno naravo. Vsekakor se povsem zaveda pomembnosti umetnikovega poslanstva še posebno za narod, za oblikovanje njegove identitete: »Ustvarjalec je tisti, ki soustvarja nacionalnost in njeno kulturo.«³⁹ Odtod je »vsaka kompozicija ...

33 Ib., 170-172.

34 Ib., 169.

35 Ib., 100.

36 Ib., 218.

37 Ib.

38 Ib., 177. – Ob tej nedvoumni trditvi je nemara zanimivo Ramovševo pojasnilo, da njegov rod izhaja iz Švice, od koder je v 16. stoletju prišel v naše kraje. Gl. opombo 10.

39 Ib.

kamenček v mozaiku celotne narodove kulture.⁴⁰ Tako celovito sprejema skladanje kot poklic: »Za to delo se čutim poklicanega, to je moja dolžnost do sebe, do drugih, do vsega naroda.«⁴¹ Neposredno razmerje te zanj prijetne dolžnosti, ki jo opravlja v pogosto hitro minevajočih nočnih urah, se vzpostavi na individualni ravni, s poslušalcem. Kot že vemo, mu mora skladatelj nekaj dati, povedati, vendar brez koncesij.⁴² Psihološki medij tega ključnega stika je za Ramovša doživetje,⁴³ ne torej mišljenje, ne filozofski disput ali teoretiziranje, ne komplicirano umevanje strukture, kar se želi včasih novi glasbi imputirati. Lahko je to iracionalno sprejemanje temeljne ideje, posebnega občutja, ki more voditi do spoznanja in recimo kdaj celo do katarze, ali zgolj neposredno muzikalno doživetje na ravni zvoka, bodisi avtonomno ali asociativno kot kakšna izhodiščna zamisel, brez napisanega programa, neutesnjujoča, prepuščena le poslušalčevi domišljiji in njegovemu odzivanju.

To načelno in zavestno razmerje do ustvarjanja kot konstante se je pri tako plodovitem skladatelju, kot je Primož Ramovš, moralo znova in znova stvarno reševati v smislu zastavljenega vprašanja, kam naprej. Kot ena spontanosti možnosti se je v sedemdesetih letih pokazala in utemeljevala v afiniteti gledanja nazaj, v reminiscencah na tradicijo. Ne morda v priročnih citatih stare glasbe ali kolažih, ki jih skladatelj vendarle ne pozna, marveč v rabi bolj oprijemljivih tonalnih elementov, kot jih zasledimo v *Koncertu* za violončelo in orkester (1974) ali v godalnem triu z značilnim naslovom *Reminiscences* (1977) ter denimo v skladbi *Triplum* (1980), ki s tem naslovom pojasnjuje tristavno delo za tri skupine in »trikratnost v mikrostrukturi.«⁴⁴ Za osemdeseta leta bi spet lahko rekli, da jih označuje nekoliko več zmernosti, nekoliko bolj konkretna govorica. Tudi kot mislec in govorec je navsezadnje Ramovš vedno zelo konkreten in koncizen. Zelo podobno konkretno, zelo določno in eksaktno se izraža v glasbi, čeprav »dvojno« abstraktno in čeprav to drugo abstrakcijo sem in tja tonalno nekoliko razrahlja. Nekaj več umirjenosti, manj abstraktne odmaknjenosti in neposredne povednosti, tudi z daljšimi utemeljitvami ene glasbene ideje, najdemo v *Koncertu* za trobento in orkester (1985). Še več umirjenosti in harmoničnosti je v *Concertu doppio* za kljunasto in prečno flavto ter orkester (1985), v katerem skladatelj ustvarja občutja, ki jih podaljšuje in postmodernistično umirja. Poleg tega izrazno pomemben je z doseženo zrelostjo in izrazno širino modernizma premik od zvočne askeze k zvočni širini in polnosti. Tako suvereno prepričljiva govorica *Organofonije* za orgle in orkester (1982) temelji v svoji strnjenosti in konciznem izrisu na izvirnosti in polnosti zvočnih barv, celotnih zvočnih ploskev, zlasti še vsakršnih prepričljivih novih orgelskih, se pravi na zvočnem bogastvu glasbila, h kateremu se je skladatelj večkrat vračal.

Kakor se je s tem v svoji govorici prečistil, je sprejemal tudi hitre rešitve, kar za tako velik opus ni presenetljivo. V celem ga namreč označuje hiter način komponi-

40 Ib., 189.

41 Ib., 183.

42 Ib., 188.

43 Ib.

44 Ib., 219.

ranja (tako rekoč brez popravljanja nazaj), podobno kot pri Ostercu, vendar praviloma na podlagi inspiracije in velike angažiranosti, kar za njegovega mentorja prav vedno ne velja in je izzvalo tudi kritiko njegovih sodobnikov. Odtod pri Ramovšu in njegovi temeljni usmerjenosti v zvok lahko sem in tja pasaža, zvočna skupina, kompozicijska prigradnost, ki ni povsem funkcionalna, ki lahko ostaja na ravni zvočnega dogodka, bolj kot dodatek, zvočno polnilo, hiter odziv. Te zunanjsosti se sem in tja oklepajo tudi naslovi skladb, ki skušajo opozarjati na skladateljeva čistoglasbena izhodišča in ki so bili zanj včasih očitno bolj nujno zlo, ko mu je šlo vendar za druge poudarke, za čisti zvok in za čisto muzikalno izpeljavo. Prav mu lahko pridejo tudi zunanjsosti, kot je naziv ansambla (*Viribus unitis*, 1986), ali so drugače neposredno stvarni (*Pojočje strune*, 1994) ali spet fantazijsko naznačeni (po Prešernu *Soneti nesreče*, 1992), seveda pa tudi s povsem določno vsebino in dogodki. Takšno vsebino denimo zakriva že v devetdesetih letih nastalo zrelo orkestrsko delo *Per aspera ad astra* (1991), s katerim se je skladatelj odzval na dogodke ob slovenski osamosvojitvi, ob narodovem daljnosežnem zgodovinskem dejanju osvoboditve iz ječe jugoslovanske narodov. S svojim dragocenim pričevanjem je obudil takratnega duha napetosti in dramatičnosti ob agresiji tuje vojske, občutja pričakovanja in radosti ob osvobojeni domovini, njenem vračanju v naravno evropsko okolje. Od kontrastnih napetosti ob grozečem prihodu ponovnih okupatorjev ter »in medias res vojaških operacij« z nekaj drastike (govorica orožja, sirena rešilca) je glasbeno avtonomno segel do nenadne umiritve, do pretanjene intime, do prebliskov in občutij asociativnega slavnostnega in navdušujočega vse do silovitega sklepnega crescenda s fanfarami slavlja. Tako je s kar virtuosnim obvladovanjem zvočne snovi skladno z naslovom dela sklenil razgibani doživljajski lok njegove sugestivne, iz materialnosti v duhovnost sublimirane energije.

Skladateljeva zvestoba modernistični usmerjenosti kljub reminiscencam in zvezanostjo s tradicijo ni presahnila niti v devetdesetih letih, vprašanje postmodernizma se torej ni odpiralo, četudi ga je vsebina skladb lahko približala njegovim načelom večje konkretnosti in notranje skladnosti. Z več svobode v rabi kompozicijskih sredstev se je tudi po svojem mnenju postmodernizmu najbolj približal v *Simfoniji Pietà* (1995),⁴⁵ ki sodi med Ramovševa najtehtnejša dela in ki je posvečena tragiki slovenskega holokavsta. Po naročilu nastala skladba med prvimi obuja spomin na najhujši komunistični zločin proti slovenskemu narodu. Sam naziv skladbe pomeni tudi tu poimenovanje na ravni zvoka, združeno s krščanskim posmrtnim simbolom objokovanja in usmiljenja. Ramovš si je to Pietà zamislil kot mir, tišino roških gozdov (lebdeč zvok oktav v pianissimu) iznad katerih se kot krik dvigne glas tistih, ki so v letu evropske zmage nad nacizmom izgubili življenja v masčevalnem genocidnem dejanju novo prihajajočega totalitarizma (zaostreni disonantni akord v trobilih fortissimo). Tistih, ki so preživeli strahote tuje okupacije, revolucije in državljanske vojne in ki so nasilno končali v breznih, kjer ležijo še vedno nepokopani. Iz teh roških gozdov in grobišč po vsej Sloveniji se s krikom in

45 Gl. opombo 10. – Razgovor s skladateljem je potekal še predvsem o vprašanju modernizma in postmodernizma v njegovem ustvarjanju.

opozorilom dviga njihova tragična usoda in z njo pretresljiva glasba žalovanja in znova spet mir, mir... Pax resurrecturis.

Večja harmoničnost in konkretnost zaradi vsebinske zasnove Ramovševe žalne glasbe torej ne pomenita opustitve modernističnega subjektivizma. Skladatelj zavestno ostaja ustvarjalec modernizma,⁴⁶ ki mu predstavlja najvišjo izpovedno vrednoto. V končni posledici gre torej za vprašanje identitete, za moralno vprašanje oblikovanega razmerja do sveta, za vprašanje zvestobe izraznemu načinu in s tem samemu sebi. Sklepamo lahko, da postmodernizem pojmuje kot nekakšno degradacijo, nenačelnost, nepotrebno relativiziranje z več resnicami, pristajanje na neizvirnost, na svojo neidentiteto. Tako ostaja do konca zvest svojemu izraznemu načinu, čeprav sprejema z njim vlogo avantgardista samokritično in zato le delno, ker da ni uvajal novosti v svetovnem merilu, marveč le v svojem okolju v času *Enneaphoniae*.⁴⁷ A to je moralo pomeniti, da se je izpostavil, prevzel odgovornost, četudi ne nujno več po zgledih zgodovinske avantgarde z manifesti ali drugimi neumetnostnimi sredstvi. In treba je priznati, da je Ramovš to avantgardno vlogo na Slovenskem, sprejemajoč s tem Osterčevo moralno izročilo iz tridesetih let, prevzel prvi, ko so se mu domala sočasno ali kakšno leto, nekaj let pozneje pridružili mladi skladatelji skupine *Pro musica viva*. Rečemo lahko, da je bila to upornost in izpostavljenost najbolj kritičnih šestdesetih let, čas odločilnega prodora, ki se je v naslednjem ali naslednjih treh desetletjih iztekal v izrazit modernizem. Ob tem so prihajali še mladi in mlajši skladatelji, ki so vedno bolj utirali poti novim smerem, predvsem postmodernizmu, ki so skratka gradili na tem, kar so ustvarili starejši. Že izkrčena pot jim pomeni veliko lažje nadaljevanje, lažje tudi zaradi njihovih lažje sprejemljivih estetik. Novo izkrčeni prostor pa se je odprl tudi poslušalcem. Tako je bila slovenski glasbi omogočena »samoumevnost« razvoja in neobremenjen vstop v naslednje tisočletje. Nedvomno še posebno po zaslugi Primoža Ramovša, ki ostaja v naši zavesti s svojo umetniško držo in dosežki eden najpomembnejših skladateljev celotne druge polovice 20. stoletja na Slovenskem in ustvarjalec mednarodnega ugleda.

46 Prim. predhodno opombo.

47 B. Loparnik, *op. cit.*, 191.

The Sonorous World of Primož Ramovš (1921-1999)

Summary

Looking back on the composer's creative journey and work in this year of his death, we are interested in his internal development and, along with this, his artistic identity. His identity took shape in a special relation to sound, that is, its abstraction – from this comes his predominantly instrumental opus and, with it, his fundamental relation to the world.

As a student of Slavko Osterc until the second world war, Ramovš received the spirit of Osterc' avant-garde practices from the thirties and Ramovš was the first to continue these practices during the critical period of the sixties. He, however, identified his mentor as a neo-classical composer even though Osterc was again oriented towards Expressionism from 1934 on; such an orientation was also true of the creative works from Romovš' first period, even still after his studies with Alfredo Casella during the war. This post war neoclassicism was not without influence from socialist realism with its obligatory optimism. This ideological climate most likely caused a slowing down of the composer's development. Such was true during the fifties, when in the course of a long process Ramovš felt the need to redirect himself away from an objective and towards a subjective expression until, with the attained expressionism at the beginning of the sixties, he went through a serial phase including its total organization. His attendance at the »Warsaw Autumn« in 1960 showed him the way forward into the world of aleatory, into a free but controlled improvised form, into free atonality, and into the free use of dodecaphony with »telling« cores of semitone steps. Thus in 1963, he took on the posture of an extreme narrator of subjective modernism, based on continuous contrasts, and characteristic dramatics and upheavals. In this most important third creative period, he continued varying and reconstructing his musical material in more than 400 opuses. His feeling of the world was extremely spiritualized, disharmonic, and based on pure sound, which is the essence of his aesthetics, the indirect expression of a composer's mental and spiritual world. Pure and ascetic sound enabled him a pure musical development, musical narrativity, and later still with a fullness of sound fields. On the mentioned level of sound, he also reacted in a concerned and intense manner; thus, he felt the threat of the extinction of the human race at the coming of the atomic era (Simfonija 68) and he acted as a dedicated nation-conscious composer (in works dedicated to the attainment of Slovenian national independence in 1991 – Per aspera ad astra [1991] or those in remembrance of the victims of the communist holocaust in Slovenia – Simfonija Pietà [1995]).

Ramovš' avant-garde breakthrough in the sixties, when a group of younger composers called Pro musica viva quickly joined him, completes itself in the following three decades in a pronounced modernism, both intensified as well as moderated, which nevertheless do not open the question of postmodernism. With his artistic posture and achievements, he thus remains one of the most important composers of the entire second half of the twentieth century in Slovenia and an artist of international renown.

UDK 781.97 Ramovš P.

Zoran Krstulović

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

Seznam del skladatelja Primoža Ramovša

Seznam del akademika Primoža Ramovša¹ zajema podatke o njegovih skladbah ter njihovih tiskanih objavah. Opira se na ohranjene rokopise in/ali čistopise, skladateljev popis del, že objavljene seznane njegovih skladb, ter kataloge večjih knjižnic. Večino skladateljevih rokopisov in čistopisov hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice, če gre za druga nahajališča, so ta posebej navedena.

Pregled skladb je urejen po abecedi naslovov. Podatki se vrstijo po vzorcu: naslov, zasedba, kraj in datum nastanka, opis fizične oblike gradiva (rokopisa in čistopisa), na koncu je opomba o naslovu ter navedba posvetila. Popisu rokopisa (čistopisa) sledijo podatki o natisu(-ih). Naslov, ki se začne s števnikom je razrešen, tisti v drugi pisavi pa transliteriran. Pri objavah je naslov izpuščen, če je enak tistemu na rokopisu, pri večjezičnih naslovnicaх so izpuščeni tudi vzporedni naslovi. Sledijo navedbe kraja izdaje, založbe, letnice izida, podatki o fizični obliki publikacije, ev. naslov zbirke ter založniška številka. Bibliografija zajema objavljeno gradivo, ki je izšlo do konca oktobra 1999.

Popisu so dodani *Kronološki seznam del*, *Kazalo zasedb* ter *Kazalo oblik in zvrsti*. Kronološki seznam je urejen po datumih, ki jih je skladatelj, skoraj dosledno, zapisal na koncu skladbe. Rokopisi brez letnice so časovno razvrščeni na osnovi drugih virov. V kazalu zasedb so najprej razvrščena inštrumentalna, sledijo vokalna oz. vokalnoinštrumentalna dela. Znotraj inštrumentalne skupine se zasedbe vrstijo od solističnih in komornih do različnih orkestralnih. *Kazalo oblik in zvrsti* je urejeno po abecednem redu.

¹ Bibliografija je dostopna tudi na elektronskem naslovu: nuk.uni-lj.si/poraba/enote/html/bibliografije.htm

Kratice:

čtp. = čistopis
gl. = glej
op. = opus
rkp. = rokopis
s.a. = sine anno, brez letnice izdaje
s.l. = sine loco, brez kraja izdaje
s.n. = sine nomine, brez imena založbe
str. = stran, strani
zv. = zvezek, zvezki

A-CIs-fonia. Klavir. Rateče, 10.10.1981. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: A – CIs – fonia za klavir. Posvetilo: Aciju!

A. D. 1986. Orgle. Rateče, 24.10.1986. Rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: A. D. 1986 za orgle.

Natis: A. D. 1986 za orgle. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Udine, Pizzicato edizioni musicali, 1990. 14 str., 24 x 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1249). P. 224 E.

À quattro. Kvartet violončelov. Ljubljana, 3.3.1978. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm.

ABSSA. Kljunasta flavta. Ljubljana, 27.4.1990. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: ABSSA per flauto à becco.

Acuta za orgle. Ljubljana, 3.12.1971. Rkp., svinčnik, 8 str., 34 cm; čtp., flomaster, 21 str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji.

Natis: Acuta für Orgel. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1973. 15 str., 23 x 31 cm. HG 978.

[Adagio, non troppo]. Klavir. [Ljubljana, november 1945]. Rkp., svinčnik, str. [4], 31 cm. Priključeno k: *Lo-quebar za ženski zbor*.

Adagio za violončelo in godalni orkester. Ljubljana, 5.11.1958. Particella, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 13 str., 31 cm.

Aforizmi za violino in klavir. Ljubljana, 29.3.1961. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm + zapis tonske serije, [1] str., 21 x 23 cm.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1964. Partitura, 7 str., 33 cm + 1 part, [3] str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 158).

Afriški ples, flavta, ksilofon, paličice, boben
gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Akatombo. Godalni kvartet. Rateče, 18.4.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Akatombo za godalni kvartet.

Akrostih za klavir. Ljubljana, 12.12.1969. Rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 4 str., 34 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1969. 4 str., 33 cm. Reprodukcijska skladateljevega rokopisa.

Am-Be. Klavir štiriročno. Ljubljana, 9.11.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Am – Be za klavir štiriročno. Posvetilo: Ambrožu in Benjaminu!

Ancia doppia. Angleški rog. Ljubljana, 7.4.1994. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Ancia doppia za angleški rog. Posvetilo: Melini!

Andante per viola (violino) e piccola orchestra
gl. *Andante za violino in klavir*

Andante za violino in klavir. Ljubljana, 23.10.1940. Partitura, čtp., črnilo, 6 str., 34 cm + 1 part za violino, črnilo, [1] str., 34 cm.

Priredba: *Andante za violino in mali orkester*. [Ljubljana, 1941]. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 256.

Ohranjen je part za violino, črnilo, [1] str., 33 cm. Naslov na partu violine: Andante per viola (violino) e piccola orchestra.

Andante za violino in mali orkester

gl. *Andante za violino in klavir*

Antiparalele za klavir in orkester. Ljubljana, 31.7.1966. Partitura, rkp., svinčnik, 50 str., 31 cm; čtp., črnilo, 105 str., 43 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Apantesis. Trio (trobenta, rog, klavir). Ljubljana, 27.9.1986. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 28 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Apantesis za trobento, rog in klavir.

Apel za rog in komorni ansambel. Ljubljana, 23.11.1963. Partitura, rkp., svinčnik, 15 str., 31 cm; čtp., črnilo, 46 str., 31 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: *Apel za rog in komorni orkester*. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1968. Partitura, 44 str., 29 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 324).

Áphixis (Andreïou). Trombon, tuba. Ljubljana, 18.1.1963. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm. Naslov je izpisan z grškim alfabetom.

Arcofonia. Violina, klavir. Ljubljana, 27.11.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Arcofonia za violino in klavir. Posvetilo: Dragotu Arku!

Arioso

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

AS. Pihala, trobila, tolkala. Ljubljana, 7.3.1994; part tube (ad lib.) dodan 31.1.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 17 str., 43 cm; čtp., flomaster, 52 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: AS za pihala, trobila in tolkala. Posvetilo na čistopisu: Aleksandar Spasić. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji.

ASAE. Orgle. Ljubljana, 14.1.1994. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Academia Scientiarum et Artium Europaea für Orgel. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo na rokopisu: Academiae Scientiarum et Artium Europae! Posvetilo na listku (tipkopis, 8 x 11 cm) priloženem kseroksnih kopiji čistopisa: Gelegentlich meiner Auswahl zum Mitglied der Europäischen Akademie der Wissenschaften und Künste habe ich diese Komposition geschafft und es ist mir eine besondere Ehre sie dieser Akademie zu widmen. Salzburg, am 12. März 1994. P.R.

Aulofonia. Oboa ali angleški rog, klavir. Ljubljana, 31.7.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm; čtp., črnilo, 27 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Aulofonia za obo (angleški rog) in klavir. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Avizo. Orgle. Ljubljana, 7.3.1989. Rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 4 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Avizo za orgle.

AVS. Trio (trobenta, rog, trombon). Ljubljana, 4.3.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: AVS za trobilni trio.

Bagatela. Trio (flavta, dve violi). Ljubljana, 17.10.1945. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm + 1 part za flavto, črnilo, 3 str., 30 cm + parta za violi, črnilo, à 3 str., 34 cm. Naslov na partih: Bagatela za flavto in 2 violi.

Bagatele za klavir. [Ljubljana, 1956]. Rkp., svinčnik, str. 7-10, 31 cm; čtp., črnilo, 9 str., 35 cm. Vsebina: Uspavanka, Koral, Nokturno, Scherzo, Koračnica. Rokopis je priključen k: *Tema z variacijami*.

Natis: Slovenska glasbena revija 4/1956-1957, 2-3, 24-31.

Bagatele za violino. Ljubljana, 8.7.1954. Rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm; čistopisa, črnilo, à 7 str., 30 oz. 31 cm. Naslov na drugem čistopisu: Bagatelle per viola solo. Posvetilo: Pavlu Merkùju!

Bagatelle per viola solo

gl. *Bagatele za violino*

Balada za violino, rog in klavir, op. 29. Otonu Župančiču za 60-letnico. Ljubljana, 5.6.1938. Partitura, rkp., črnilo, 5 str., 34 cm; čtp., črnilo, 9 str., 31 cm + 3 parti, črnilo, à 1 str., 31 cm.

Beati immaculati za deški zbor. Besedilo: Psalm 118,1. Ljubljana, 22.11.1945. Partitura, rkp., svinčnik, str. 2-3, 31 cm. Priključeno k: *Loquebar za ženski zbor*.

Beati immaculati, ženski zbor
gl. 2 [Due] moteti in honorem S. Caeciliae

Beati immaculati. Ženski zbor, orgle. Ljubljana, 12.11.1946. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm; čtp., črnilo, 4 str., 35 cm + 1 part za sopran in mezzosopran, 2 str., 31 cm + 1 part za alt, 1 str., 31 cm. Podnaslov na čistopisu: Motetto.

Bravničar: Kralj Matjaž. Priredba začetnega Larga. 3 trobente, 4 rogovi, 3 tromboni, tuba. Ljubljana, 30.11.1977. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., črnilo, 4 str., 34 cm + 11 partov, črnilo, à 1 str., 34 cm (tr. I – cor. III), 36 cm (cor. IV – tb.).

Breve za klarinet in klavir. Ljubljana, 14.4.1967. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm.

Brez meja. Kvartet flavt, angleški rog. Ljubljana, 28.5.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Brez meja za kvartet flavt in angleški rog.

Brez strahu. Klarinet. Ljubljana, 17.8.1993. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Brez strahu za klarinet. Posvetilo: Borisu Renerju!

Budilka
gl. *Tri skladbice za Polonco za klavir*

Burleska za fagot in klavir. Ljubljana, 1.4.1960. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 6 str., 36 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1960. Partitura, 6 str., 34 cm. Reprodukcijska skladateljvega rokopisa.

Caesar vincit. Fagot. Ljubljana, 4.5.1995. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Caesar vincit za fagot. Posvetilo: Vojku Cesarju!

Cala la notte, glas, klavir
gl. *Noč prihaja*, op. 22

Cantabo Domino. Glas, orgle. Ljubljana, 17.11.1952. Partitura, rkp., svinčnik, 1 str., 8 x 24 cm.

Canto ferno in Do-minore
gl. *Koral za citre v c-molu*, op. 10a

Carillon
gl. *Mala suita za klavir*

Carillon. Klavir štiriročno. [Ljubljana], 14.10.1953. Rkp., svinčnik, str. 2-4, 31 cm. Priključeno k: *Tema z variacijami*.

Celeia laboribus suis gaudens. Godalni orkester. Ljubljana, 13.3.1993. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 43 cm; čtp., črnilo, 20 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Celeia laboribus suis gaudens za godalni orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Chordophonia. Klavirski kvartet. Ljubljana, 16.5.1981. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 43 cm; čtp., flomaster, 31 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Chordophonia za klavirski kvartet. Posvetilo: Ljubljanskemu klavirskemu kvartetu!

Ciklus za klavir. Ljubljana, 19.4.1966. Rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 10 str., 34 cm.
Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1966. 10 str., 33 cm.

Cinque o quattro. Kvartet oz. kvintet flavt. Ljubljana, 22.5.1993. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Cinque o quattro per flauti. Posvetilo na čistopisu: Alle brave al[le]ieve della Maestra Luisa Sello!

Circulations za harfo. Ljubljana, 16.10.1965. Rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm.

Natis: Cirkulacije za harfo. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1973. 13 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 548). HG 1046.

Clar – perc. Klarinet, tolkala. Ljubljana, 16.8.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Clar – perc za klarinet in tolkala.

Colloquium. Harfa, godalni kvartet. Ljubljana, 18.12.1970. Partitura, rkp., svinčnik, 17 str., 43 cm; čtp., flomaster, 40 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Colloquium za harfo in godalni kvartet. Posvetilo: Pavli Uršičevi in Zagrebškemu godalnemu kvartetu!

Colloquium quinquae virorum. Klavirski kvintet. Ljubljana, 28.10.1998. Partitura, rkp., svinčnik, 12 str., 43 cm; čtp., flomaster, 28 str., 28 x 30 cm. Naslov na čistopisu: Colloquium quinque virorum za klavirski kvintet.

Con sordino za trobento, pozavno in klavir. Ljubljana, 12.8.1969. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 31 cm; čtp., flomaster, 29 str., 34 cm. Čistopis je popisan po kseroksnii kopiji v Nototeki RTV Slovenije.

Natis: Con sordino za trobento, trombon in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1974. Partitura, 13 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 545). HG 1106.

Concertino per pianoforte ed orchestra d'archi. Ljubljana, 28.10.1948. Particella, rkp., svinčnik, 16 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 28 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Concertino za klavir in godalni orkester. Priključeno na 16 str. rokopisa: [Vse najboljše, dragi Eto].

Natis: Concertino za klavir in godalni orkester. Ljubljana, Prosvetni servis, 1960. Partitura, 27 str., 30 cm + 18 partov ([132] str.). (Instrumentalne skladbe, 6). Sprejeto v Edicije Društva slovenskih skladateljev, ed. št. 635.

Concertino za klavir in godalni orkester

gl. *Concertino per pianoforte ed orchestra d'archi*

Concertino za trobento in orkester. Ljubljana, 13.7.1960. Particella, rkp., svinčnik, 17 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 42 str., 43 cm.

Concerto à becco. Kljunasta flavta, komorni orkester. Ljubljana, 4.2.1980. Partitura, rkp., svinčnik, 29 str., 43 cm; čtp., črnilo, 74 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Concerto à becco za kljunasto flavto in komorni orkester. Posvetilo: Klemenu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Concerto da camera. Orgle, godalni orkester. Ljubljana, 26.7.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 14 str., 43 cm; čtp., črnilo, 25 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Concerto da camera za orgle in godala. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Concerto doppio. Kljunasta flavta, prečna flavta, orkester. Rateče, 5.10.1983. Partitura, rkp., svinčnik, 29 str., 43 cm; čtp., flomaster, 66 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Concerto doppio za kljunasto in prečno flavto ter orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Concerto piccolo per fagotto e orchestra d'archi

gl. *Concerto piccolo za fagot in godalni orkester*

Concerto piccolo za fagot in godalni orkester. Ljubljana, 13.12.1958. Particella, rkp., svinčnik, 12 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 39 str., 31 cm + 1 part, 9 str., 34 cm. Naslov na čistopisu: Concerto piccolo per fa-gotto e orchestra d'archi. Posvetilo: Ivanu Turšiču! Part se nahaja v arhivu Slovenske filharmonije.

Natis: Concerto piccolo per fagotto e orchestra d'archi. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1961. Partitura, 28 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 102).

Concerto profano. Orgle, orkester. Rateče, 16.10.1984. Partitura, rkp., svinčnik, 24 str., 43 cm; čtp., flomaster, 66 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Concerto profano za orgle in orkester. Posvetilo: Mariji Rihánkovi! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Confinium. Orgle. Ljubljana, 30.4.1992. Rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Confinium za orgle. Posvetilo: Daliborju Miklavčiču!

Coniunctio za trombon in orgle. Rateče, 6.10.1976. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 18 str., 35 cm. Čistopis je popisan po kseroksnii kopiji. Posvetilo na čistopisu: Mojstru trombona Branimirju Slokarju!

Corale + Siciliana

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Credo. Orgelske improvizacije posvečene papežu Janezu Pavlu II. [Ljubljana, maj 1996]. Popisano po skladateljevem seznamu del, videoposnetku (Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV, 1996) ter zvočnem posnetku (CD, Ljubljana, samozaložba, p 1997).

Crescendo. Klarinet, klavir. Ljubljana, 22.11.1980. Partitura, rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 4 str., 36 cm + 1 part, [1] str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Crescendo za klarinet in klavir.

Natis: Skladbe za klarinet in klavir. Slovenski skladatelji. Izbor in redakcija Slavko Goričar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1984. Str. 18-20.

Cum júbilo. Kvintet trobil (trobenta I, trobenta II, rog, trombon, tuba). Ljubljana, 3.2.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 19 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Cum júbilo za trobilni kvintet.

Čudodelna roka, op. 2. Opera v petih slikah. Besedilo Fran Milčinski. Ljubljana, 26.6.1933. Partitura, rkp., svinčnik, 1. zv., str. 1-32; 2. zv., str. 33-66; 3. zv., str. 69-101, 35 cm (1. zv.), 31 cm (2. in 3. zv.). Priključeno: *Uvertura Bizetjeve opere »Carmen« za violino, klavir, trobento in tolkala; Čudodelna roka, op. 10b, uvertura*.

Čudodelna roka, op. 10b. Uvertura. Violina, klavir. [Ljubljana, 1935]. Partitura na posebnem listu, rkp., svinčnik, str. 1-2, cm. Priključeno k: *Čudodelna roka, op. 2*.

D – S. Klarinet, klavir. Ljubljana, 13.9.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: D – S za klarinet in klavir.

DD : 70. Klavir štiroročno. Ljubljana, 25.6.1990. Partitura, rkp., svinčnik, 70 str., 43 cm; čtp., flomaster, 26 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: DD : 70 za klavir štiroročno. Posvetilo: À Duo Dekleva!

DDZ. Pihalni trio. Ljubljana, 8.3.1990. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: DDZ za pihalni trio.

Decem anni prospere peracti. Klavirski kvartet. Ljubljana, 29.5.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 16 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Decem anni prospere peracti za klavirski kvartet. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji. Posvetilo: À Musikforum Viktring!

Deus Israël conjungat vos. Motet za bariton in orgle. Besedilo: Job 7,15 in 8,19; psalmi 127,3 in 19,3. Ljubljana, 27.4.1955. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm. Posvetilo: Pavlu Merkušju za poroko!

Dež, flavta, ksilofon, zvončki
gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Diagram za tolkala. S klavirjem. Ljubljana, 31.1.1976. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm.

Dialog für Klavier und Orchester
gl. *Dialog za klavir in orkester*

Dialog in simfonija. Flavta, čembalo. Ljubljana, 3.2.1966. Partitura, rkp., svinčnik, 12 str., 31 cm.

Dialog za klavir in orkester. Ljubljana, 2.6.1980. Partitura, rkp., svinčnik, 47 str., 43 cm; čtp., flomaster, 76 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Dialog für Klavier und Orchester.

Dialogi za dva klavirja. Ljubljana, 24.2.1962. Partitura, rkp., svinčnik, 17 str., 31 cm + zapis tonske serije, [1] str., 20 x 26 cm; čtp. (matrica), flomaster, 22 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Dialogi za 2 klavirja.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1962. Partitura, 22 str., 34 cm. Reprodukcijska skladateljjevega rokopisa. Posvetilo: Za klavirski duo Gita Mally – Igor Dekleva.

Dies irae. Kantata. Mešani zbor, orkester. Besedilo po Otonu Župančiču, Dies irae (V zarje Vidove) in po Apokalipsi VI,10, VII,12,17. Ljubljana, 12.4.1939. Particella, rkp., svinčnik, 25 str., 16 x 24 cm (str. 1-10), 32 cm (str. 11-25); partitura, čtp., črnilo, 45 str., 35 cm; partitura, čtp., črnilo, 33 str., 53 cm. Naslov na čistopisu: Dies irae. Kantata za zbor in veliki orkester.

Dilema. Klarinet, klavir. Ljubljana, 28.2.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 16 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Dilema za klarinet in klavir.

Diminuendo. Klarinet, klavir. Ljubljana, 22.11.1980. Partitura, rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 4 str., 36 cm + 1 part, [1] str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Diminuendo za klarinet in klavir.

Natis: Skladbe za klarinet in klavir. Slovenski skladatelji. Izbor in redakcija Slavko Goričar. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1984. Str. 21-23.

Diptychon orationis. Mešani zbor. Ljubljana, 22.6.1951. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm.

Natis: Cerkevni glasbenik 78/1985, 10-12, notna priloga 25-32.

Discensus. Nonet trobil (3 trobente, 3 rogovi, 3 tromboni). Ljubljana, 20.2.1993. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Discensus za ansambel trobil.

Divertimento per 2 cornetti, timpani ed archi. Siena, 30.8.1941. Particella, rkp., svinčnik, 27 str., 16 x 24 cm (str. 1-6), 32 cm (str. 4-18), 34 cm (str. 19-26), 17 x 28 cm (str. 27); partitura, čtp., črnilo, 46 str., 34 cm.

Naslov na čistopisu: *Divertimento per 2 cornetti, timpani e orchestra d'archi*. Naslov v skladateljevem seznamu del: *Divertimento št. 1*.

Divertimento št. 1

gl. *Divertimento per 2 cornetti, timpani ed archi*

Divertimento št. 2

gl. *Divertimento za 2 oboi, fagot in godalni orkester*

Divertimento št. 3 za godalni orkester. Ljubljana, 3.7.1944. Particella, rkp., svinčnik, 12 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 29 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: *Divertimento za godalni orkester*. Čistopis se nahaja v arhivu Slovenske filharmonije.

Divertimento za 2 oboi, fagot in godalni orkester. Roma, 21.1.1943. Particella, rkp., svinčnik, 16 str., 33 cm (str. 1-12), 34 cm (str. 13-16). Naslov v skladateljevem seznamu del: *Divertimento št. 2*.

Divertimento za godalni orkester

gl. *Divertimento št. 3 za godalni orkester*

Dobro

gl. *Ocene za klavir*

Dovolj naj bo

gl. *Dovolj za zdaj*

Dovolj za zdaj. Violončelo, klavir. Ljubljana, 8.4.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Dovolj za zdaj za violončelo in klavir*. Naslov v skladateljevem seznamu del: *Dovolj naj bo*.

Doživetje. Orgle, tolkala. Ljubljana, 27.4.1989. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 33 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: *Doživetje za orgle in tolkala*.

2. [Druga] simfonija

gl. *Simfonija II*.

II. [Druga] *suita za klavir*. Ljubljana, 16.11.1954. Rkp., svinčnik, 10 str., 31 cm. Posvetilo: Prof. Marici Vogelčnikovi!

II. [Drugi] *godalni kvartet*. Rim, 27.1.1942. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 27 cm (str. 1-2), 34 cm (str. 3-6), 14 x 28 cm (str. 7).

Dual. Trobenta, orgle. Rateče, 15.6.1983. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 19 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Dual za trobento in orgle*.

2 [Due] *moteti in honorem S. Caeciliae*. Ženski zbor. Besedilo: Psalmi 188,46-47, 118,1. Ljubljana, 21.-22.11.1945. Partitura, čtp., črnilo, 9 str., 34 cm. Vsebina: Loquebar, Beati immaculati.

Natis: Cerkevni glasbenik 78/1985, 4-6, notna priloga 9-16. Vsebina: Beati immaculati (Psalm 118, 1), 9-12, Loquebar (Psalm 188, 46-47), 13-16.

Duo. Flavta, oboa. Ljubljana, 19.7.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Duo za flavto in oboi*. Posvetilo: Milošu in Ireni!

Duo concertante za flavto, harfo, godala in tolkala. Rateče, 22.6.1979. Partitura, rkp., svinčnik, 35 str., 43 cm; čtp., črnilo, 73 str., 42 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Duo za oboi in orkester. Rateče, 17.11.1973. Partitura, rkp., svinčnik, 27 str., 43 cm; čtp., flomaster, 96 str., 42 cm. Posvetilo: Dragu Golobu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Duplex. Trombon, klavir. Ljubljana, 23.1.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 16 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: *Duplex za trombon in klavir*. Posvetilo: Kirilu Ribarskemu!

2 x 2 [Dva krat dva] *za klavir štiriročno*. Ljubljana, 9.9.1980. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 20 str., 36 cm. Posvetilo: Alešu!

Dva nokturna za kitaro. Ljubljana, 22.7.1967. Rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm.

Natis: Zwei Nocturnes für Gitarre. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1968. 7 str., 30 cm. HG 635.

Dve koralni predigri za orgle. Ljubljana, 7.12.1963. Rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm + zapis tonske serije, [1] str., 16 x 23 cm; čtp. (matrica), 15 str., 33 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1963. 15 str., 33 cm. Reprodukcijska skladateljvega rokopisa. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1994. 10 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1369).

Dve šaljivki

gl. 1 + 1 [*Ena plus ena je ena*] za klavir

Dve uspavanki za flavto in klavir. Ljubljana, 25.4.1958. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm. Posvetilo: Jasni Merkuševi!

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1962. Partitura, 8 str., 30 cm + 1 part, 2 str., 30 cm. Posvetilo: Jasni Merkuš.

Dvojčki. Dva violončela. Ljubljana, 21.11.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Dvojčki za dva violončela. Posvetilo: Ediju Majaronu!

Dvoje oči. Harfa, klavir. Ljubljana, 23.1.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 24 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Dvoje oči za harfo in klavir.

Dvojica za klavir. Ljubljana, 16.2.1971. Rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm (str. 1-4), 36 cm (str. 5-6).

Eikón. Orgle. Rateče, 1.10.1985. Rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Eikón za orgle. Rokopis je popisan po kseroksnih kopiji.

Eirene. Viola da gamba. Ljubljana, 13.3.1987. Rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 4 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Eirene za violo da gamba. Posvetilo: Ireni Pahor!

Ekspanzija za altovsko flavto. Ljubljana, 10.8.1963. Rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm.

Natis: Ekspanzija za flavto. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1965. [2] str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 278). Reprodukcijska skladateljvega rokopisa.

Ekstremi za solo violino. Ljubljana, 21.8.1970. Rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm.

Elegija za violino in kontrabas. Ljubljana, 26.11.1974. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm.

Elementi. Kvintet trobil (mala trobenta, trobenta, rog, trombon, tuba). Ljubljana, 28.6.1977. Partitura, rkp., svinčnik, 12 str., 43 cm; čtp., črnilo, 20 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Elementi za kvintet trobil. Posvetilo: Komponirano po naročilu Društva slovenskih skladateljev za kvintet trobil Slovenske filharmonije. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

1 + 1 = 1 [*Ena plus ena je ena*] za klavir. Ljubljana, 29.12.1969. Rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 4 str., 34 cm. Posvetilo: Za Polonco!

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1969. 4 str., 33 cm. Reprodukcijska skladateljvega rokopisa. Na izvodu, ki ga hrani Društvo slovenskih skladateljev je skladatelj s kemičnim svinčnikom dopisal podnaslov Dve šaljivki.

Enica. Klavir. Ljubljana, 30.9.1974. Rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm.

Enneafonia. Komorni ansambel. Ljubljana, 25.1.1963. Partitura, rkp., svinčnik, 14 str., 31 cm; čtp., črnilo, 47 str., 36 cm. Posvetilo na čistopisu: Ansamblu »Slavko Osterc« in njegovemu vodji Ivu Petriču!

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1967. Partitura, 44 str., 30 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 250).

Epizoda. Tolkala (1 izvajalec). Rateče, 20.9.1974. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Epizoda za tolkala.

Ernōnek za harmoniko. Rateče, 19.6.1986. Rkp., svinčnik, [3] str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 36 cm.

Etuda za flavto solo. Rateče, 19.11.1973. Rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm.

Ewig treu. Minnelied unbekannter Herkunft. Glas, klavir. Ljubljana, 15.9.1953. Partitura, rkp., svinčnik, 1 str., 31 cm. Posvetilo: Moji Štefici!

Ex uno. Dva klavirja, tolkala (2 izvajalca). Ljubljana, 16.3.1973. Partitura, rkp., svinčnik, 15 str., 43 cm; čtp., flomaster, 41 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Ex uno za 2 klavirja in 2 tolkalca.

Extension. Basovski klarinet. Ljubljana, 19.8.1992. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Extension* za basovski klarinet. Posvetilo: À Ratko Vojtek.

Fanfara

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Fanfara, trio flavt, činele, boben

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Fanfara za orgle. Ljubljana, 30.4.1955. Rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm; čtp., flomaster, 5 str., 36 cm. Posvetilo: Gospe Marti Merkuševi za poroko!

Fantasia per pianoforte. Ljubljana, 12.9.1940. Čtp., črnilo, 8 str., 34 cm; čtp., črnilo, ? str., 34 cm, nepopolno. Naslov na nepopolnem čistopisu: *Fantazija* za klavir. Posvetilo na nepopolnem čistopisu: Svojemu dobremu očetu za petdesetletnico.

Fantazija za čembalo. Rateče, 27.10.1977. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 36 cm. Posvetilo: Hubertu Bergantu!

Fantazija za klavir. [Ljubljana, 1938]. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 255. Skladateljev seznam del skladbe ne navaja.

Fantazija za klavir (1940)

gl. *Fantasia per pianoforte*

Figura v miniataturah za violončelo in klavir. Ljubljana, 6.4.1967. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm.

Finale, flavta, zvončki, ksilofon, trikotnik, činele, paličice, boben, pavke

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Finale za orkester. Ljubljana, 25.8.1966. Particella, rkp., svinčnik, 18 str., 31 cm. Posvetilo: Prof. Vinku Šuštersiču!

Fluktuacije za komorni ansambel. Ljubljana, 14.8.1964. Partitura, rkp., svinčnik, 21 str., 31 cm + zapis tonske serije, [1] str., 16 x 23 cm + navodila dirigentu in izvajalcem, 5 str., 30 cm; čtp., črnilo, 58 str., 36 cm. Na hrbtni strani naslovnice rokopisa: Za Muzički biennale Zagreb 1965. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Fonosaxia. Kvartet saksofonov. Ljubljana, 4.5.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 16 str., 34 cm. Naslov na čistopisu: *Fonosaxia* za kvartet saksofonov. Čistopis je popisano po kseroksnih kopiji. Posvetilo: Glasbeni šoli Velenje!

Natis: *Fonosaxia* za kvartet saksofonov. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1997. Partitura, 15 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1428). Reprodukcijska skladateljčeva rokopisa.

Forte – piano. Viola, klavir. Ljubljana, 14.2.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: *Forte – piano* za violino in klavir.

Forte – piano. (TAKA-SO). Klavir. Ljubljana, 28.10.1997. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Forte – piano* za klavir.

Fragmenti za fagot. Ljubljana, Rateče, 9.10.1976. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm.

Fuga in Do-maggiore, op. 12, no. 3. Flavta, fagot. Ljubljana, 9.2.1936; komponirano, 15.1.1936. Partitura, čtp., črnilo, 1 str., 25 x 26 cm.

Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 1. Godalni trio. Ljubljana, 8.2.1936; komponirano, 22.1.1936. Partitura, čtp., črnilo, str. 3-4. Priključeno k: *Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 2.*

Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 2. [Ljubljana, 1936]. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 254.

Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 1. Violina, violončelo. Ljubljana, 22.12.1935. Partitura, čtp., črnilo, str. 2-3; prepis str. [5]. Priključeno k: *Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 2.*

Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 2. Godalni trio. Ljubljana, 22.12.1935. Partitura, čtp., črnilo, str. 1-2. Priključeno: *Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 1, Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 1.*

Fuga in Sol-maggiore con preludio, op. 13, no. 3. [Ljubljana, 1936]. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 254.

Fuga, [op. 26]. Orkester. Bled – Mlino, 9.8.1938. Particella, rkp., svinčnik, 12 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 44 str., 34 cm. Naslov na čistopisu: Fuga za veliki orkester.

Fuga za veliki orkester

gl. *Fuga, [op. 26]*

Fyrir Rannveig – con amore. Oboa d'amore, viola d'amore. Ljubljana, 14.8.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 34 cm. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji.

Gavotta, klavir štiriročno

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Gavotte

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Gibanja za klavir. Ljubljana, 19.12.1967. Rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 8 str., 34 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1967. 8 str., 33 cm. Reprodukcijska skladateljevega rokopisa.

Gigue

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Godalni kvartet. Ljubljana, 12.1.1939. Partitura, rkp., svinčnik, 16 str., 35 cm (str. 1-8), 31 cm (str. 9-16).

Godalni trio, op. 17 [a]. Ljubljana, 7.6.1937. Partitura, rkp., svinčnik (začetek črnilo), 8 str., 34 cm (str. 1-6), 31 cm (str. 7-8); čtp., črnilo, 9 str., 34 cm.

Gratulatio. Klavir. Ljubljana, 27.7.1993. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 34 cm. Naslov na čistopisu: Gratulatio za klavir. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji. Posvetilo na rokopisu: Adriani Magdorski! Posvetilo na čistopisu: Adriani Magdorski s posebnimi čestitkami ob ameriški nagradi!

Gre zares. Dva klavirja. Ljubljana, 14.3.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Gre zares za 2 klavirja.

Gregorjev binškošni preludij. Violina, klavir. Ljubljana, 28.5.1955. Partitura, rkp., svinčnik, [1] str., 31 cm. Posvetilo: Gregorju Tozonu!

Gugalni stol za violino in klavir. Ljubljana, 4.1.1940. Partitura, čtp., črnilo, 5 str., 34 cm + 1 part, [1] str., 34 cm.

Güttler: Ko sem pod oljkami. Kvintet (flavta, violina I, violina II, viola, violončelo). Ljubljana, instrumental 24.2.1982. Partitura, rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm.

Hagios Athanatos. Orgle. Ljubljana, 31.1.1989. Rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Hagios Athanatos za orgle.

HE – AL. Flavta, klavir. Ljubljana, 18.11.1981. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: HE – AL za flavto in klavir. Posvetilo: Heleni in Alešu!

Himna brigade. [Zemlja draga, obalo naša...]. Dvoglasi zbor. Besedilo Dušan Dožudić. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 257, skladateljevemu seznamu del in natisu.

Natis: Glas naših jedinica. [Šibenik, samozaložba], 1947. Str. [3]. Naslov na ovoju: Kroz borbu i takmičenje, 1944–1947.

Improvizacije za harfo. Ljubljana, 10.4.1973. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Posvetilo: Pavli Uršičevi!

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1983. 12 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1038). Posvetilo: A Pavla Uršič.

Impulzi za oboo in harfo. Ljubljana, 30.10.1967. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, [11] str., 34 cm. Čistopis je popisan po ohranjeni naslovni strani.

Natisa: Ljubljana, [samozaložba], 1967. Partitura, 11 str., 34 cm. Reprodukcijska skladateljevega rokopisa.

Impulzi für Oboe und Harfe. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1969. Partitura, 12 str., 31 cm. HG 707.

In modo tedesco. Marimbafon. Ljubljana, 14.3.1996. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: In modo tedesco per marimba. Posvetilo: Al Maestro Fabian Perez Tedesco!

In piam memoriam. Oboa, viola, harfa. Ljubljana, 22.5.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 43 cm + list z motivi, kemični svinčnik, [1] str., 43 cm; čtp., flomaster, 18 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: In piam memoriam za oboo, violino in harfo. Posvetilo: Ob 100-letnici Marija Kogojca!

Inauguracija. Harmonika, orgle. Ljubljana, 15.7.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 43 cm; čtp., flomaster, 17 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Inauguracija za harmoniko in orgle. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji.

Intermezzo

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Intermezzo za violino in harfo. Ljubljana, 22.5.1959. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm.

Intrada. Orkester. Ljubljana, 11.8.1962. Particella, rkp., svinčnik, 20 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 44 str., 32 cm. Naslov na čistopisu: Intrada za orkester. Čistopis se nahaja v arhivu Slovenske filharmonije.

Natis: Intrada za orkester. [Ljubljana, samozaložba], 1962. 30 partov ([120] str.), 30 cm.

Introitus solemnus. Kvintet trobil (trobenta, 2 rogova, 2 trombona), orgle. Ljubljana, 15.7.1977. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 36 cm.

Inventiones pastorales. Orgle. Ljubljana, 13.1.1967. Rkp., svinčnik, 8 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 15 cm.

Natisa: Inventiones pastorales za orgle. Ljubljana, [samozaložba], 1967. 15 str., 33 cm. Reprodukcijska skladateljjeva rokopisa.

Inventiones pastorales für Orgel. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1970. 20 str., 24 x 31 cm. HG 773.

Inverzija za čelo in klavir. Ljubljana, 31.8.1971. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 35 cm; čtp., flomaster, 16 str., 36 cm; čtp., črnilo, 16 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Inverzija za violončelo in klavir. Drugi čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Iz »Cicibana« za mladinski zbor. Besedilo Oton Župančič. Ljubljana, 11.-12.1.1956. Partitura, rkp., svinčnik, [3] str., 31 cm. Vsebinska: 1. Uspavanka, 2. Mehurčki, 3. Kroparji.

Iz Miniatur za klavir, violino, klavir

gl. *Miniature za klavir*

Izpolnjena želja. Dve harmoniki. Ljubljana, 6.9.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Izpolnjena želja za dve harmoniki.

Izpoved. Orkester. Rateče, 12.6.1986. Partitura, rkp., svinčnik, 24 str., 43 cm; čtp., črnilo, 61 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Izpoved za simfonični orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Jubilejna uvertura. Orkester. Ljubljana, 17.1.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 43 cm. Posvetilo: Prof. Vinku Šušteršiču!

Jubilejni crescendo. Orkester. Rateče, 19.11.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 32 str., 43 cm. Posvetilo: Srednji glasbeni in baletni šoli v Ljubljani!

Kadenca k Tartinijevemu violinskemu koncertu v D-duru. Violina. [Ljubljana, 1957]. Rkp., svinčnik, [1] str., 31 cm.

Kadenca za solo violončelo. Ljubljana, 20.12.1977. Rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo: Cirilu Škerjancu!

Kako je pridna Micka prišla v nebesa, op. 1. Opera v treh dejanjih. Besedilo Primož Ramovš. [Ljubljana], 30.11.1932. Partitura, rkp., svinčnik, 1. zv. (12 str.), 2. zv. (16 str.), 3. zv. (12 str.), 16 x 24 cm (1. in 2. zv.), 35 cm (3. zv.).

Kanizij, Kanizij. Ženski zbor. [Ljubljana], 1956. Partitura, rkp., svinčnik, str. [2], 31 cm. Priključeno k: *Zvonovi zvonijo.*

Kanon

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Kanon, zvončki, ksilofon

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Kanoni za 2 ali 3 glasove. Mladinski zbor. Onomatopoetična besedila. Ljubljana, 8.1.1968. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm. Vsebina: Trobenta (onomatopoetično besedilo), Kurja družina (onomatopoetično besedilo), Ples (besedilo Primož Ramovš), Mestni promet (besedilo Primož Ramovš).

Delna natisa: Trobenta; Kurja družina. – v: Grlica 12/1968, 3, notni del 29-30.

Ples; Mestni promet. – v: Grlica 12/1968, 4-5, dodatek 5-6.

Kantilena. Violina, orgle. Ljubljana, 8.4.1982. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 16 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Kantilena za violino in orgle. Posvetilo: Tomažu Lorenzu!

Natis: Kantilena za violino in orgle. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1986. Partitura, 16 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1125).

Keratoфонia. Rog. Ljubljana, 16.2.1989. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Keratofonia für Horn. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji.

KI – RI – fonia. Trombon, pihalni kvintet. Ljubljana, 26.1.1990. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm; čtp., flomaster, 26 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: KI – RI – fonia za trombon in pihalni kvintet.

KI – RI – fonia variata. Trombon, kvintet trobil (trobenta I, trobenta II, rog, trombon, tuba). Ljubljana, 5.2.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm; čtp., flomaster, 25 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: KI – RI – fonia variata za trombon in trobilni kvintet.

Kitajska pesem, flauta, zvončki, metalofon

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Klar – kvar. Kvartet klarinetov. Ljubljana, 6.9.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Klar – kvar za kvartet klarinetov.

Klavir naj začne. Trio (klarinet, violončelo, klavir). Ljubljana, 25.11.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Klavir naj začne za klarinet, violončelo in klavir.

Klavir za dva. Klavir štiroročno. Ljubljana, 13.8.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm. Posvetilo: Alenki in Igorju Dekleva!

Kolo. Klavirski trio (violina, violončelo, klavir). Ljubljana, 12.11.1941. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 34 cm.

Natis: Kolo za violino, violončelo in klavir. [Ljubljana], AccordiA, [s. a.]. Partitura, 11 str., 30 cm + 2 parts à 2 str., 30 cm.

Kolovrat za orkester violin in klavir. Ljubljana, 19.11.1986. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 42 cm.

Kotysanka dla maleńkiego Marcina. Klavir. Ljubljana, 15.7.1997. Rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm; čtp., flomaster, 3 str., 35 cm. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji.

Kombinacija za flauto in klavir. Ljubljana, 5.6.1964. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm.

Koncert za dva klavirja in godalni orkester. Ljubljana, 30.12.1949. Particella, rkp., svinčnik, 42 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 78 str., 43 cm. Posvetilo na particelli: In memoriam Alfredo Casella.

Koncert za 2 klavirja in orkester. Ljubljana, 5.8.1981. Partitura, rkp., svinčnik, 56 str., 43 cm; čtp., črnilo, 88 str., 42 cm. Posvetilo: À Duo Dekleva! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Koncert za fagot in orkester. Rateče, 14.10.1978. Partitura, rkp., svinčnik, 63 str., 43 cm; čtp., črnilo, 90 str., 43 cm.

Koncert za klavir in orkester. Ljubljana, 9.9.1946. Particella, rkp., svinčnik, 34 str., 31 cm + dodatki, [7] str. (a-h), [5] str. (A-E), 31 cm + listek z opombami, [1] str., 16 x 21 cm; partitura, čtp., črnilo, 161 str., 32 cm.

Koncert za klavir in veliki orkester, op. 14. Ljubljana, 1936. Partitura, čtp., črnilo, 112 str., 35 cm.

Koncert za kontrabas in orkester. Rateče, 28.5.1976. Partitura, rkp., svinčnik, 32 str., 43 cm; čtp., črnilo, 88 str., 43 cm. Posvetilo: Ljupču Samardžiskemu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Koncert za kontrabasovsko tubo. Tuba, klavir. [Ljubljana], 1987. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Koncert za orgle in orkester. Ljubljana, 6.5.1983. Partitura, rkp., svinčnik, 32 str., 43 cm; čtp., črnilo, 80 str., 42 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Koncert za trobento in orkester. Rateče, 19.6.1985. Partitura, rkp., svinčnik, 32 str., 43 cm; čtp., flomaster, 81 str., 42 cm. Posvetilo: Stanku Arnoldu. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1987. Partitura, 81 str., 33 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1144). Posvetilo: Å Stanko Arnold. Reprodukcijska skladateljevega rokopisa.

Koncert za tubo in orkester. Rateče, 23.10.1976. Partitura, rkp., svinčnik, 23 str., 43 cm; klavirski izvleček, čtp., flomaster, 16 str., 35 cm. Naslov na klavirskem izvlečku: Koncert za kontrabasovsko tubo.

Koncert za violino in violi. Z orkestrom. Ljubljana, 14.7.1961. Particella, rkp., svinčnik, 37 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 85 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Koncert za violino, violi in orkester. Part za violončelo je prirejen iz solističnega parta violi. Ljubljana, 29.2.1988. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm. Naslov na partu violončela: Koncert za violino, violončelo in orkester.

Natisa: Koncert za violino, violi in orkester. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1964. Partitura, 60 str., 33 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 187).

Koncert za violino, violi in orkester. [2. izd.]. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1978. Partitura, 60 str., 21 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 187). HG 1336. Prevzeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Koncert za violino, violončelo in orkester

gl. *Koncert za violino in violi*

Koncert za violončelo in orkester. [Ljubljana, 1974]. Čtp., črnilo, 92 str., 42 cm. Posvetilo: Cirilu Škerjancu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1982. Partitura, 92 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 699). Posvetilo: Cirilu Škerjancu. Reprodukcijska skladateljevega rokopisa.

Koncertantna glasba za pavke in orkester. Ljubljana, 16.11.1961. Particella, rkp., svinčnik, 19 str., 31 cm.

Natis: Klavirski izvleček. Rid. F. Perez Tedesco. [S. l., s. n., s. a.]. Računalniški izpis, [16] str., 30 cm.

Koncertantni diptih. Klavir, orkester. Ljubljana, 23.1.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 64 str., 43 cm; čtp., črnilo, 84 str., 42 cm. Posvetilo: Sonji Pahor-Torre! Naslov na čistopisu: Koncertantni diptih za klavir in orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Kongresni avizo 98, flavta, klavir

gl. *Kongresni avizo = Praeludium,* flavta, harfa

Kongresni avizo = Praeludium. Flavta, harfa. Ljubljana, 21.3.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm.

Priredbi: *Kongresni avizo za klarinet in harfo.* Ljubljana, [1997]. Partitura, čtp., flomaster, 5 str., 35 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopijah.

Kongresni avizo 98. Nova verzija za flauto in klavir. Ljubljana, 17.3.1998. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Kongresni avizo 98 za flauto in klavir. Čistopis je popisan po kseroksnih kopijah.

Kongresni avizo za klarinet in harfo

gl. *Kongresni avizo = Praeludium,* flavta, harfa

Konkretna študija št. 1 za magnetofonski trak. Ljubljana, 1961. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 262 in skladateljevem seznamu del.

Konkretna študija št. 2 za magnetofonski trak. Ljubljana, 1961. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 262 in skladateljevem seznamu del.

Konstanta in sekvence za klavir. Ljubljana, 23.4.1965. Rkp., svinčnik, 13 str., 31 cm. Posvetilo: J., zvesti poustvarjalci mojih del, v znak iskrene hvaležnosti ne samo za toliko krstnih izvedb, ampak predvsem za verno podajanje moje glasbe.

Kontra B. Fagot, godalni kvintet. Ljubljana, 29.2.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 19 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Kontra B za fagot in godalni kvintet. Posvetilo: Zoranu Mitevu!

Kontra – koncert. Orgle, sekstet saksofonov, orkester. Ljubljana, 11.2.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 45 str., 43 cm; čtp., črnilo, 57 str., 42 cm (str. 1-52, 55-57), 53 cm (53-54) + nekaj napotkov za prosto improvizacijo, str. 58. Naslov na čistopisu: Kontra – koncert za orgle, 6 saxofonov in orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Kontrafonia. Kvartet kontrabasov. Ljubljana, 19.4.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Kontrafonia za kvartet kontrabasov. Posvetilo: Zoranu Markoviču!

Kontrasti za klavirski trio. Ljubljana, 24.7.1961. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm. Posvetilo: Triu Lorenz!

Natisa: Kontrasti za violino, violončelo in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1966. Partitura, 12 str., 29 cm. + 2 parta, à 3 str., 29 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 279). Posvetilo: Triu Lorenz.

Kontrasti za violino, violončelo in klavir. [2. izd.]. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1979. Partitura, 11 str., 34 cm + 2 parta à 2 str. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 279).

Koračnica

gl. *Bagatele za klavir*

Koračnica po napevih slovenskih narodnih pesmi, op. 9. Klavir. Ljubljana, 22.5.1935. Rkp., črnilo, str. 16-17, 31 cm. Priključeno k: *Variacije na »An die Freude« iz IX. Beethovenove simphonije, op. 8.*

Koračnica, trikotnik, činele, paličice, boben

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Koračnica, violina, klavir

gl. *Miniature za klavir*

Korajža velja. Violončelo, klavir. Ljubljana, 1.4.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Korajža velja za violončelo in klavir.

Koral

gl. *Bagatele za klavir*

Koral

gl. *Mala suita za klavir*

Koral

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Koral in tokata. Orkester. Ljubljana, 28.12.1955. Particella, rkp., svinčnik, 42 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 75 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Koral in tokata za orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Koral – Siciliana, klavir štiroročno

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Koral za citre v c-molu, op. 10a. [Ljubljana], 1935. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 254. Gl. tudi listek pri *Orpheus in Euridika, op. 4.* Koral v c-molu, à Dragica Repe, Canto ferno in Do-minore, op. 10a, 7 x 24 cm.

Kristalni gozd. Scenska glasba za komorni ansambel. Ljubljana, 29.11.1967. Partitura, rkp., svinčnik, 16 str., 31 cm; čtp., flomaster, 19 str., 43 cm + 12 partov, à 4 str., 36 cm. Za televizijsko dramo.

Križ – kraž. Klavir. Ljubljana, 27.8.1991. Rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm; čtp., flomaster, 3 str., 36 cm.

Kroparji

gl. *Iz »Cicibana« za mladinski zbor*

Kurja družina, mladinski zbor

gl. *Kanoni za 2 ali 3 glasove*

Kvartet. Flavta, violina, violončelo, čembalo. Ljubljana, 20.9.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 22 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Kvartet za flavto, violino, violončelo in čembalo.

Kvartet za rogove. Ljubljana, septembra 1939. Partitura brez naslova, rkp., črnilo, 5 str., 34 cm + 5 partov, à 2 str., 31 cm; nedokončan čtp., črnilo brez naslova, 3 str., 34 cm; čtp., črnilo, 14 str., 31 cm. Posvetilo na čistopisu: Svojemu dragemu profesorju poklanja vdani Primož Ramovš. V Ljubljani, dne 20. maja 1940.

[*Largo*]. Godalni kvartet. [Ljubljana, okrog 1940]. Parti, rkp., črnilo, [1] str., 17 x 25 cm, (violončelo); čtp., črnilo, à [1] str., 31 cm (violina I, violončelo), 34 cm (violina II, viola).

Largo, klavir
gl. *Tri skladbe*

Lekcija za pihala, trobila in tolkala. Ljubljana, 31.1.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 43 cm; čtp., črnilo, 28 str., 42 cm. Posvetilo: Igorju Karlinu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

LJ – O – T. Orgle. Ljubljana, 3.9.1993. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Ljerka – Očič – Turkulin. Posvetilo: Ljerki Očič Turkulin!

Loquebar za ženski zbor. Besedilo: Psalm 188,46–47. Ljubljana, 21.11.1945. Partitura, rkp., svinčnik, str. 1–2, 31 cm. Priključeno: *Beati immaculati za deški zbor*; [*Adagio, non troppo*], klavir.

Loquebar, ženski zbor
gl. 2 [*Due*] *moteti in honorem S. Caeciliae*

Luwigana 1144. Trio (klarinet, violončelo, klavir). Ljubljana, 3.11.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Luwigana 1144 za klarinet, violončelo in klavir.

Mala suita za klavir. Ljubljana, 15.1.1946. Rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm; čtp. (krtačni odtis), 13 str., 30 cm. Stavki: Preludij, Carillon, Pastorale, Scherzo, Koral.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1958. 13 str., 30 cm. Sprejeto v Edicije Društva slovenskih skladateljev, ed. št. 276.

Delna natisa: Allegretto (Pastorale); Vivace (Scherzo). – v: Slovenska glasbena revija 1/1951–52, 3–4, 54–59.

Carillon; Pastorale. – v: Jugoslawisches Jugendalbum für Klavier 1. Herausgegeben Marijan Lipovšek. Leipzig, Edition Peters, 1975. Nr. 9633a. Str. 47–49.

Mala suita za klavir in godalni orkester. Ljubljana, 23.7.1957. Particella, rkp., svinčnik, 9 str., 31 cm.

Mali Jožek. Otroški zbor. Besedilo Oton Župančič. [Ljubljana], 1944. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Mali nokturno za klavir. [Ljubljana, 1964]. Čtp. (matrica), flomaster, 3 str., 34 cm.

Natis: [Ljubljana, samozaložba], 1964. 3 str., 33 cm. Čelni naslov.

Mali ples
gl. *Tri skladbice za Polonco za klavir*

Marcia funebre, op. 6. Klavir. Ljubljana, 23.3.1935. Osnutek rkp., svinčnik, [2] str., 22 x 27 cm; čtp., črnilo, str. 1–5, 21 cm; čtp., črnilo, [3] str., 31 cm. Naslov na rokopisu: Marche funebre, op. 9; na drugi strani v črtovju: Koračnica kavkaških poglavarjev. Prvemu čistopisu je priključena *I. [Prva] sonata, op. 7*. Posvetilo v kazalu prvega čistopisa: Dedicato al mio padre.

Med G in H. Oboa, harfa. Rateče, 29.9.1982. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Med G in H za oboe in harfo.

Meditatio de Sancta Trinitate. Orgle. Ljubljana, 24.11.1988. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Meditatio de Sancta Trinitate za orgle.

Mehurčki
gl. *Iz »Cicibana« za mladinski zbor*

Menuet
gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Menuet, klavir štiroročno
gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Mestni promet, mladinski zbor

gl. *Kanoni za 2 ali 3 glasove*

Miniature za flavto in gambo. Ljubljana, 15.3.1985. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 36 cm.

Miniature za klavir. Ljubljana, 7.11.1945. Rkp., svinčnik, 13 str., 31 cm; čtp., črnilo, 37 str., 34 cm; čtp., črnilo, 37 str., 32 cm. Vsebina: Allegro, Largo, Allegretto, Vivace – Presto, Tempo di marcia, Andante moderato, Adagio molto, Maestoso, Vivacissimo, Presto.

Natis: Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev, 1955. 32 str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 5).

Delni natis: Miniatura (Allegretto). – v: Slovenske klavirske skladbe za mladino. VI. album. Izbrali in uredili Zorka Bradačeva in Silva Hrašovčeva. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949. Str. 28-29.

Priredba: *Iz Miniatur za klavir*. Violina, klavir. Ljubljana, 12.11.1949. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm. Vsebina: Pastoral (III., Allegretto), Uspavanka (VI., Andante moderato), Koračnica (V., Tempo di marcia). Naslov v B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 258: Tri miniature za violino in klavir.

Natis: Tri miniature za violino in klavir. – v: Slovenska glasbena revija 3/1955, 1-2, 72-78.

Delni natis: Pastoral; Koračnica. – v: Slovenski skladatelji mladim violinistom. Skladbe za violino in klavir. Zv. 1. Izbor in redakcija violinkega parta Tomaž Lorenz. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1982. Str. 27-31.

Miniature za solo violino. Roma, 5.5.1942. Rkp., svinčnik, 2 str., 33 cm; čtp., črnilo, 5 str., 31 cm.

Minnelied

gl. *Ewig treu*

Missa in Mi-mag[g]iore (E-dur), op. 9. Mešani zbor, orgle. [Ljubljana], ?. Nedokončano. Partitura, rkp., črnilo, 2 str., 31 cm.

Mladinske pesmi. Besedilo ?. [Ljubljana], 1944. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 256.

Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij. Ljubljana, 28.7.-1.8.1962. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 31 cm. Vsebina: Uspavanka, Kanon, Ura, Fanfara, Koračnica, Kitajska pesem, Afriški ples, Pastoral, Ples lutke, Finale, Dež, Žalna koračnica, Pesem iz Tuve.

Delni natis: Ples lutke; Ura. – v: Grlica, 9/1963, 2, notni del 21-23.

Molekule za klavir. Ljubljana, 21.11.1978. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 36 cm.

Momenti riflessivi, op. 27. Orkester. Ljubljana, 25.12.1937. Partitura, čtp., črnilo, 52 str., 35 cm.

Monolog za violončelo solo. Ljubljana, 30.10.1962. Rkp., svinčnik, 2 str., 26 cm + zapis tonske serije, [1] str., 5 x 17 cm; čtp. (matrica), flomaster, 4 str., 34 cm.

Natis: Monolog za violončelo. Ljubljana, [samozaložba], 1962. 4 str., 33 cm. Posvetilo: Ediju MarjONU.

La mort de loup, op. 28. Simfonična pesnitev. Orkester. [Ljubljana, 1938]. Nedokončano. Partitura, čtp., črnilo, 8 str., 34 cm.

Motet za bariton in orgle

gl. *Deus Israël conjungat vos*

Motetto

gl. *Beati immaculati*, ženski zbor, orgle

Mouvement musical con fuga, op. 16. Orkester. [Ljubljana], 1936. Partitura, čtp., črnilo, 66 str., 34 cm + 3 parti à 2 str., 2 parta à 3 str., 4 parti à 4 str., 32 cm; 5 partov à 5 str., 34 cm.

Mouvement sonatique, op. 18. Klavir. [Ljubljana], 1937. Čtp., črnilo, 9 str., 31 cm.

Mouvement symphonique no. 3, op. 20. Orkester. [Ljubljana], 1937. Partitura, čtp., črnilo, 38 str., 34 cm.

Mouvements symphoniques no. 1 et 2, op. 15. Orkester. [Ljubljana], 1936. Partitura, čtp., črnilo, 84 str., 35 cm.

- Mrak: Chrysippos.* Scenska glasba za kljunasto flavto. Ljubljana, 30.5.1987. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm.
- Mrtvaški ples.* [Filmska glasba]. Orkester. Ljubljana, 19.11.1957. Partitura, rkp., svinčnik, 23 str., 43 cm. Režija France Kosmač.
- Musica funebre.* Orkester. Ljubljana, 7.11.1941. Particella, rkp., svinčnik, 5 str., 34 cm; partitura, čtp., črnilo, 27 str., 34 cm.
- Musiques funèbres.* Orkester. Ljubljana, 18.3.1955. Particella, rkp., svinčnik, 20 str., 31 cm; partitura, čtp., 62 str., 35 cm. Nadnaslov na čistopisu: Poème dramatique. Posvetilo: Albi v spomin! Čistopis se nahaja v arhivu Slovenske filharmonije.
- Natisa:* Zagreb, Savez kompozitorja Jugoslavije, 1963. Partitura, 50 str., 33 cm. (Edicije kompozitorja Jugoslavije). IZOD – 64.
- Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1977. Partitura, 48 str., 21 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 426). HG 683. Prevzeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.
- Na Balkanu.* Množična pesem. Dvoglasno. Besedilo Štefan Lazič. [Ljubljana, 1947]. Rkp., svinčnik, str. [1], 36 cm. Priključeno: *Zidari; Na sve načine.*
- Na sve načine.* Enoglasno. Osnutek? Besedilo?. [Ljubljana, 1947]. Rkp., svinčnik, str. [2], 36 cm. Priključeno k: *Na Balkanu.*
- Nanga – Parbat za sopransko kljunasto flavto.* Ljubljana, 23.5.1990. Rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm; čtp., flomaster, [1] str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo: Urbanu Golobu!
- Nasprotja za flavto in orkester.* Ljubljana, 10.5.1969. Partitura, rkp., svinčnik, 62 str., 31 cm; čtp., črnilo, 122 str., 43 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.
- Ne bojiva se.* Dva klavirja. Ljubljana, 23.5.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Ne bojiva se za 2 klavirja.
- (Ne) – simetrija za klavir.* Ljubljana, 10.5.1965. Rkp., svinčnik, [1] str., 30 cm; čtp. (matrica), svinčnik, kemični svinčnik, [3] str., 35 cm.
- Natis:* Ljubljana, [samozaložba], 1965. [3] str., 34 cm. Čelni naslov: *(Non)-Symetrie pour piano.*
- Nekoliko drugače.* Pihalni orkester. Ljubljana, 4.8.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 25 str., 43 cm.
- Natis:* Maribor, Hartman, 1990. Partitura, 41 str., 30 cm + 42 partov ([87] str.). 01 0004 35.
- Nevihita, op. 19.* Simfonična pesnitev. Orkester. [Ljubljana], 1937. Partitura, čtp., črnilo, 12 str., 35 cm.
- Nezadostno*
gl. *Ocene za klavir*
- Nihanja.* Flavta, komorni ansambel. Ljubljana, 28.2.1967. Partitura, rkp., svinčnik, 24 str., 31 cm; čtp., črnilo, 59 str., 31 cm. Naslov na čistopisu: Nihanja za flavto, idiofone in kordofone. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.
- Nihil obstat.* Klavir. Ljubljana, 1.9.1984. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Nihil obstat za klavir.
- NMF.* Klavir. Ljubljana, 14.2.1990. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: NMF za klavir.
- NV.* Klavir. [Ljubljana], 1958. Rkp., svinčnik, str. [2], 31 cm. Priključeno k: *Zvonovi zvonijo.*
- Noč prihaja, op. 22.* Glas, klavir. Besedilo Ivan Cankar. Ljubljana, 2.7.1937. Partitura brez besedila, rkp., črnilo, [1] str., 35 cm; čtp., črnilo, 3 str., 34 cm; čtp., črnilo, 5 str., 31 cm + 2 parta za violino, à [1] str., 31 cm, 35 cm (na hrbtni strani vaja iz harmonije, svinčnik). Na hrbtni strani rokopisa: 4. stavek, Adagio maestoso – Allegro molto e vivace; prečrtano.
- Prepesnitev: Cala la notte.* Glas, klavir. Di Ivan Cankar. Traduzione di Silvester Škerl. Čtp., črnilo, 7 str., 34 cm.
- Nokturno*
gl. *Bagatele za klavir*

Nokturno. Komorni orkester. Ljubljana, 3.6.1977. Partitura, rkp., svinčnik, 14 str., 43 cm.

Natis: Nokturno za komorni orkester. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1979. Partitura, 33 str., 29 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 885). Reprodukcijska skladateljsega rokopisa.

Nokturno. Kvartet flavt. Ljubljana, 22.10.1983. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Nokturno za 4 flavte.

Natis: Nokturno za 4 flavte. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Leipzig – Dresden, Edition Peters, 1985. Partitura, 7 str., 30 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1140). EP 10446. Ponatis z novimi platnicami založbe Peters; naslov: Nokturno für 4 Flöten.

Nokturno für 4 Flöten

gl. *Nokturno*, kvartet flavt

Nokturno za violo in klavir. Ljubljana, 13.10.1959. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm; čtp., črnilo, 11 str., 30 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1963. Partitura, 8 str., 31 cm + 1 part, 3 str., 30 cm. Na naslovnici parta viole: Redakcija Srečko Zalokar.

(Non)-Symetrie pour piano

gl. *(Ne) – simetrija za klavir*

Nuances za kontrabas in godalni kvartet. Ljubljana, 27.3.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm. Posvetilo: Ljupču Samardžiskemu!

Ob klavirju. Klavir. Ljubljana, 19.8.1989. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Ob klavirju za klavir.

Ob sliki Maksima Sedeja. Klavir. Ljubljana, 13.5.1997. Rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm.

Ocene za klavir. Ljubljana, 20.1.1968. Rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 7 str., 34 cm. Posvetilo: Klemen! Stavki: Odlično, Prav dobro, Dobro, Zadostno, Nezaostno.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1968. 7 str., 33 cm. Reprodukcijska skladateljsega rokopisa.

Octoginta. Klavir. Ljubljana, 6.11.1989. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Octoginta za klavir. Posvetilo: Marijanu Lipovšku vezilo za 80 letnico!

Od – do. Klavir. Ljubljana, 20.7.1993. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Od – do za klavir. Posvetilo: Hinku Haasu!

Odgovori. Pihalni kvintet. Ljubljana, 23.8.1974. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., črnilo, 27 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Odgovori za pihalni kvintet. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Odgovori za pihalni kvintet. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1978. Partitura, 12 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 854). HG 1337. Prevzeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Odlično

gl. *Ocene za klavir*

Odmevi für Flöte und Orchester

gl. *Odmevi za flauto in orkester*

Odmevi za flauto in orkester. Ljubljana, 3.8.1965. Partitura, rkp., svinčnik, 38 str., 31 cm; čtp., črnilo, 109 str., 31 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1973. Partitura, 79 str., 33 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 532). HG 1048. Ponatis z novimi platnicami založbe H. Gerig; naslov: Odmevi für Flöte und Orchester. Prevzeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Opus X. Komorni ansambel. Ljubljana, 6.2.1979. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 43 cm + navodila, tipkopis, [1] str., 30 cm; čtp., flomaster, 19 str., 22 x 30 cm. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji. Posvetilo: For Australia Felix!

Ora et labora. Orgle. Ljubljana, 19.8.1991. Rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Ora et labora za orgle. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo na rokopisu: Dr. Andreju Capudru!

Organofonia. Orgle, orkester. Ljubljana, 8.7.1982. Partitura, rkp., svinčnik, 43 str., 43 cm; čtp., črnilo, 63 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Organofonia za simfonični orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Orpheus in Euridika, op. 4. Opera v dveh dejanjih. Besedilo Primož Ramovš. [Ljubljana, 1934]. Partitura, rkp., svinčnik, 1 zv., str. 1-4, 2. zv., str. 5-105, 3. zv., str. 106-125, 34 cm (1. zv.), 31 cm (2. in 3. zv.). Na platnicah tretjega zvezka: op. 10b. Na prvi strani tretjega zvezka: op. 10 b. Uvertura »Čudodelna roka« + listek: Koral v c-molu, à Dragica Repe, Canto ferno in Do-minore, op. 10a, 7 x 24 cm.

80 [Osemdeset]. Viola. Ljubljana, 29.4.1997. Rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: 80 za violo. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo: Srečku Zalokarju!

Osmerica. Dva klavirja štiriročno. Ljubljana, 15.9.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 43 cm; čtp., flomaster, 35 str., 36 cm (str. 1-26 in 35), 33 cm (str. 27-34). Rokopis je popisan po kseroksnih kopiji. Naslov na čistopisu: Osmerica za 2 klavirja štiriročno.

Ostinato

gl. *Šest malih preludijev za klavir*

Ostinato. Klarinet, klavir. Ljubljana, 21.12.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Ostinato za klarinet in klavir.

Natis: Slovenski skladatelji mladim klarinetistom. 1. natis. Radovljica, Didakta, 1993. Str. 27-29.

Ot'če naš. Moški zbor. Roma, 7.5.1943. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 33 cm; čtp., črnilo, 9 str., 34 cm. Naslov je v cirilici.

Natis: Cerkveni glasbenik 78/1985, 1-3, notna priloga 1-8.

Overture

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Partitura. Kvartet (kljunasta flavta, violina, violončelo, klavir). Ljubljana, 22.11.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 16 str., 43 cm.

Pastoral, 2 flauti, trikotnik, činele

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Pastoral, violina, klavir

gl. *Miniature za klavir*

Pastoral za blokflavto in klavir. Ljubljana, 9.12.1971. Partitura, rkp., svinčnik, str. 1-2, 34 cm. Priključeno: *Uspavanka*.

Pastorale

gl. *Mala suita za klavir*

Pastorale. Klavir. Ljubljana, 1.3.1944. Rkp., svinčnik, str. 1-2, 34 cm. Priključeno k: *Preludij*.

Natis: Preludij, pastoral, tokata za klavir. V Ljubljani, Akademsko založba, 1944. Str. 5-7, 31 cm. A. Z. 5.

P[atr]u Martinu 50 not za 50 let. Orgle. Rateče, 18.9.1963. Rkp., svinčnik, [1] str., 31 cm.

Pax et bonum. Orgle. Ljubljana, 2.12.1988. Rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Pax et bonum za orgle. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji.

Paževa usoda, op. 3. Opera v štirih dejanjih. Besedilo Primož in Alba Ramovš. Ljubljana, 10.3.1934. Partitura, rkp., svinčnik, 62 str., 31 cm. Priključeno: *Potpourri Bizet-jeve opere »Carmen«*.

Pedale tenuto. Klavir. Ljubljana, 29.5.1989. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Pedale tenuto za klavir.

Pentafonia. Kljunasta flavta, godalni kvartet. Ljubljana, 28.11.1990. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 43 cm; čtp., flomaster, 33 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Pentafonia za kljunasto flavto in godalni kvartet.

Pentagon. Pihalni kvintet in 4 orkestrske skupine. Rateče, 21.10.1977. Partitura, rkp., svinčnik, 56 str., 43 cm; čtp., črnilo, 109 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Pentagon za pihalni kvintet in 4 orkestrske skupine. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Pentektasis za klavir. Ljubljana, 15.2.1963. Rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm + zapis tonskih serij, svinčnik, [1] str., 18 x 24 cm; čtp., črnilo, 6 str., 36 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1963. 6 str., 31 cm.

Per aspera ad astra. Orkester. Ljubljana, 29.4.1991. Partitura, rkp., svinčnik, 54 str., 43 cm; čtp., črnilo, 69 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Per aspera ad astra za simfonični orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Perchè. Klavir. Ljubljana, 6.11.1993. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Perchè per pianoforte. Posvetilo: A Paolo Restani!

Pesem iz Tuve, zvončki, trikotnik, činele, boben
gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Pet miniatür za flavto in klarinet. Ljubljana, 11.2.1961. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm + zapis tonske serije, [1] str., 31 cm.

Pet minut za violončelo in čembalo. Rateče, 3.10.1979. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Pet minut za violončelo in čembalo.

Petite phantasie, op. 24. Klavir. [Ljubljana], 1937. Čtp., črnilo, 2 str., 34 cm.

Pianissimo. Komorni ansambel (flavta, rog, violončelo, kontrabas, klavir). Ljubljana, 9.11.1974. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm. Posvetilo: Ansamblu »Slavko Osterc«!

Pièce symphonique
gl. *Simfonija za godalni orkester, op. 17 [b]*

Pihalni diptih. Pihalni trio. Ljubljana, 9.10.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Pihalni diptih za pihalni trio.

Pihalni kvintet. Ljubljana, 18.4.1959. Partitura, rkp., svinčnik, 13 str., 31 cm.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1980. Partitura, 19 str., 21 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 891).

Pihalni kvintet, op. 21. [Ljubljana], 1937. Partitura, čtp., črnilo, 13 str., 34 cm.

Pihalni trio
gl. *Trio za 2 oboi (oboo in klarinet) in fagot*

Pika na i. Klavir. Ljubljana, 12.4.1995. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Pika na i za klavir.

Pismo. Orkester. Ljubljana, 19.9.1989. Partitura, rkp., svinčnik, 39 str., 43 cm; čtp., črnilo, 59 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Pismo za simfonični orkester. Posvetilo: Andri! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

PL. Klavir. [Ljubljana], 1995. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Plautus: Dvojčka. Scenska glasba. Komorni orkester. Ljubljana, 13.4.1955. Partitura, rkp., svinčnik, 35 str., 43 cm + 12 partov, čtp., črnilo, à 5, 6, oz. 9 str., 35 cm. Režija Jože Gale.

Ples, mladinski zbor
gl. *Kanoni za 2 ali 3 glasove*

Ples lutke, zvončki, metalofon
gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Ples podzemskih duhov, op. 11. Simfonična pesnitev v štirih stavkih. Mali orkester. [Ljubljana], 1936. Partitura, čtp., črnilo, 92 str., 34 cm.

+ : – [*Plus proti minus*] za klavir in godala. Ljubljana, 17.6.1966. Partitura, rkp., svinčnik, 23 str., 31 cm + part za klavir, čtp., 13 str., 34 cm. Čistopis je popisan po kseroksnji kopiji.

Po koncertu. Harfa. Ljubljana, 20.9.1993. Rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, 4 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Po koncertu za harfo. Posvetilo: Mojci Zalokar!

Po tipkah. Klavir. Ljubljana, 9.11.1978. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Po tipkah za klavir. Čistopis je popisan po kseroksnii kopiji. Posvetilo: Marini Horakovi!

Pod gradom. Glas, klavir. Besedilo Simon Jenko. [Ljubljana, 1936 ali 1937]. Partitura, rkp., črn timer, str. 2-3, 35 cm. Priključeno k: *Vprašanje*.

Poeme dramatique
gl. *Musiques funèbres*

Pogled. Kljunasta flavta, čembalo. Ljubljana, 6.3.1971. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm. Milošu Pahorju in Dini Slama!

Pogovor za godalni kvartet. Rateče, 29.9.1979. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 43 cm.

Pogumno naprej. Klarinet, klavir. Ljubljana, 2.4.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Pogumno naprej za klarinet in klavir.

Pojoč e strune. Dve violini, klavir. Ljubljana, 7.5.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Poj oče strune za 2 violini in klavir.

Poletje
gl. I. [*Prva*] *sonata*, op. 7

Poliptih. Orkester. Ljubljana, 18.7.1978. Partitura, rkp., svinčnik, 51 str., 43 cm; čtp., črn timer, 64 str., 42 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Polygram za viol o in klavir. Ljubljana, 15.2.1968. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Polygram for viola and piano.

Natis: Polygram for viola and piano. Ljubljana, [samozaložba], 1968. Partitura, 7 str., 35 cm. Reprodukci ja skladateljevega rokopisa.

Pomlad
gl. I. [*Prva*] *sonata*, op. 7

Portret za harfo in komorni ansambel. Ljubljana, 5.11.1968. Partitura, rkp., svinčnik, 17 str., 31 cm; čtp., črn timer, 43 str., 31 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Portrait za harfo in komorni ansambel. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1974. Partitura, 39 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 584).

Potoki. Flavta. Ljubljana, 13.11.1989. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Potoki za flavto. Posvetilo: Tadeji!

Potpourri Bizet-jeve opere »Carmen«. Violina, dva klavirja, tolkala. [Ljubljana, 1934?]. Partitura, nepopolno, rkp., svinčnik, 16 str. (od zadnje strani zvezka proti začetku), 31 cm + part za violino I, svinčnik, 2 str., 31 cm + part za violino II, svinčnik, 2 str., 31 cm. Priključeno k: *Paževa usoda*, op. 3.

Potpourri slovenskih narodnih pesmi, op. 5. Dve violini, klavir štiriročno. [Ljubljana, 15.2.1934]. Partitura, rkp., svinčnik, 28 str., 16 x 24 cm.

Praeludium, flavta, harfa
gl. *Kongresni avizo*

Prav dobro
gl. *Ocene za klavir*

Preludij
gl. *Mala suita za klavir*

Preludij. Klavir. Ljubljana, 21.2.1944. Rkp., svinčnik, str. 1, 34 cm. Priključeno: *Pastorale*; *Tokata*.

Natis: Preludij, pastoral, tokata za klavir. V Ljubljani, Akademski založba, 1944. Str. 3-4, 31 cm. A. Z. 5.

Preludij in fuga za orgle. Ljubljana, 29.1.1951. Rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm.

Preludij in fuga za tolkala. Ljubljana, 5.2.1952. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm.

Preludij in urnitve za klavir. Ljubljana, 11.1.1966 (I. stavek), 26.2.1966 (II.-VI. stavek). Rkp., svinčnik, 35 str., 31 cm.

Delni natis:

Präludium (I. stavek). – v: Neue Jugoslawische Klaviermusik. Heft 2. Herausgegeben Rudolf Lück. Köln, Musikverlag Hans Gerig, 1966. HG 552. Str. 15-17.

Preludij za violino in klavir. [Ljubljana], 1955. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 260 in po skladateljevem seznamu del.

Pro tribus. Trio (flavta, kontrabas, klavir). Ljubljana, 12.11.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Pro tribus za flavto, kontrabas in klavir.

Profili. Orkester. Ljubljana, 17.7.1964. Particella, rkp., svinčnik, 53 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 119 str., 42 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Prolog – dialog – epilog. Trio (flavta, klarinet, fagot). Ljubljana, 13.12.1966. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 31 cm; čtp. (matrica), flomaster, 15 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Prolog, dia[log], epi[log] za flavto, klarinet, fagot.

Natis: Prolog, dia[log], epi[log] za flavto, klarinet, fagot. Ljubljana, [samozaložba], 1966. Partitura, 15 str., 33 cm.

1. [Prva] simfonija

gl. *Simfonija I*.

I. [Prva] sonata, op. 7. Štirje letni časi. Klavir. Nedokončano. Ljubljana, [23.3.1935]. Čtp., črnilo, str. 5-19, 21 cm. Stavka sonate: Pomlad, Poletje; tretji in četrti stavek nista bila napisana. Posvetilo v kazalu čistopisa: Dedicato alla mia madre. Priključeno k: *Marcia funebre, op. 6*.

Psalm 50 za ženski zbor in orgle. Ljubljana, 20.12.1948. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm + odpev, črnilo, [1] str., 16 x 22 cm.

Natis: Psalm 50. [S. l., s. n.], 1949. 3 parti à 2 str., 34 cm.

Pušeljč. Klavir. Ljubljana, 6.9.1996. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Pušeljč za klavir. Posvetilo: Niki Lendero!

Quadruplum za orgle štiriročno. Rateče, 9.10.1982. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 25 str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksnii kopiji. Posvetilo: Mariji Rihánkovi!

Quatre pièces symphoniques za godalni orkester, op. 17b

gl. *Simfonija za godalni orkester, op. 17 [b]*

Quatre thèmes pour M. Albrespic. Enoglasno. Ljubljana, 2.8.1970. Rkp., svinčnik, [1] str., 14 x 24 cm.

Quinque sumus. Marimbafon, godalni kvartet. Ljubljana, 6.6.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Quinque sumus per marimba e quartetto d'archi. Posvetilo: À Fabian Perez Tedesco.

Radius sonans. Angleški rog, klavir. Ljubljana, 23.11.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Radius sonans za angleški rog in klavir. Posvetilo: Ireni Pahor!

Ravel: Bolero. Priredba za komorni ansambel. [Ljubljana, verjetno 1941]. Particella, čtp., črnilo, 3 str., 33 cm + 1 part za kljunasto flavto in rog, 2 str., 33 cm + 1 part za klarinet in fagot, 2 str., 33 cm + 1 part za violino?, 1 str., 25 cm + 1 part za kontrabas, [1] str., 22 x 26 cm + 1 part za saksofon, 1 str., 17 x 24 cm + 1 part za trobento, 1 str., 17 x 24 cm + 1 part za trobento, [1] str., 8 x 24 cm.

Reminiscence 37–77. Godalni trio. Ljubljana, 30.12.1977. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 20 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Reminiscence 37 – 77 za godalni trio. Posvetilo: À Trio Labacense!

Natis: Reminiscences 37 – 77 za violino, violi in violončelo. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1981. Partitura, 9 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 990).

Repraesentatio. Trobenta, klavir. Ljubljana, 2.12.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Repraesentatio za trobento in klavir.

Requiem za deški glas, moški zbor in 11 instrumentov. Ljubljana, 20.2.1953. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 31 cm. Posvetilo: Atilu v spomin!

Ricercare na Merkušjevo temo za oboo in klavir. Ljubljana, 13.4.1957. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm (str. 1-6), 25 cm (str. 7).

Natisa: Ricercare na temo Pavla Merkušja za oboo in klavir. Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev, 1958. Partitura, 16 str., 32 cm + 1 part, 4 str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 59).

Ricercare na temo Pavla Merkušja za oboo in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1967. Partitura, 16 str., 30 cm + 1 part, 3 str., 29 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 172).

Ricercare per pianoforte. Roma, 5.1.1943. Rkp., svinčnik, 2 str., 34 cm; čtp., črnilo, 5 str., 34 cm.

Robbov vodnjak. Kljunasta flavta, zvončki, ksilofon. Ljubljana, 14.3.1998. Partitura, rkp., svinčnik, 1 str., 43 cm; čtp., flomaster, [1] str., 43 cm.

Rondeau za violino in kitaro. Ljubljana, 21.1.1978. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 36 cm.

Rondino za klavir. [Ljubljana], 1942. Pogrešano. Popisano po: B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 256.

Rondò variato za kontrabas in kitaro. Ljubljana, 8.4.1978. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 36 cm. Posvetilo: Ljupču Samardžiskemu!

Rondo za 2 klavirja in godalni orkester. Ljubljana, 9.8.1950. Particella, rkp., svinčnik, 11 str., 31 cm.

Rondo za godalni orkester. Ljubljana, 13.11.1959. Particella, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm.

Salpinx. Mala trobenta, klavir. Ljubljana, 30.8.1978. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 23 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Salpinx za malo trobento in klavir.

Sarkazmi za klavir. Ljubljana, 30.4.1951. Rkp., svinčnik, [8] str., 31 cm; čtp., črnilo, 29 str., 31 cm.

Natisa: Ljubljana, samozaložba, 1953. 20 str., 29 cm.

Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1976. 20 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 273). HG 1203. Prevzeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Saxofonia. Kvartet saksofonov. Ljubljana, 27.9.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Saxofonia za kvartet saxofonov.

Scherzo

gl. *Bagatele za klavir*

Scherzo

gl. *Mala suita za klavir*

Scherzo

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Scherzo za klavir. Roma, 21.5.1942. Rkp., svinčnik, 3 str., 33 cm (str. 1-2), 17 x 24 cm (str. 3).

Natis: V Ljubljani, Akademsko založba, 1943. 9 str., 31 cm.

Scherzo za klavir in godalni orkester. Ljubljana, 22.9.1950. Particella, rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 25 str., 35 cm.

Natis: Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev, 1958. Partitura, 27 str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 62).

Sedem skladb za godalni orkester. Ljubljana, 4.6.1960. Particella, rkp., svinčnik, 12 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 25 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Sedem skladb za godala. Posvetilo: Slovenskim orkestrom! Vsebinska: Fanfara, Koral, Kanon, Scherzo, Arioso, Intermezzo, Tokata. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Delna priredba: *Sonatina za godala.* List z opombami za spremembe v instrumentaciji Sedmih skladb za godala. Ljubljana, 15.6.1962. Partitura, rkp., svinčnik, [1] str., 31 cm. Stavki: Scherzo, Intermezzo, Tokata.

Septet. Pihalni septet (flavta, oboa, klarinet, fagot, trobenta, rog, trombon). Ljubljana, 30.9.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 21 str., 34 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji.

Septuaginta. Orgle. Ljubljana, 29.5.1990. Rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm + navodila za uporabo registrov, svinčnik, 30 cm; čtp., flomaster, 22 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Septuaginta za orgle. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo na rokopisu: Nadškofu Alojziju Šuštarju!

Séquence des Séquences. Komorni ansambel. Ljubljana, 9.4.1974. Partitura, rkp., svinčnik, 11 str., 43 cm. Posvetilo: À Cornél Taranu.

Shakespeare: Sen kresne noči. Prolog. Scenska glasba. Recitator, klavir. Ljubljana, 6.11., 11.12.1959. Rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm.

Signali za klavir in ansambel. Ljubljana, 17.4.1971. Partitura, rkp., svinčnik, 14 str., 43 cm; čtp., črnilo, 68 str., 36 cm. Posvetilo na čistopisu: Aciju Bertoneclju in ansamblu »Slavko Osterc« z Ivom Petričem! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Simfonia orientale, op. 23. Orkester. Ljubljana, 1937. Partitura, čtp., črnilo, 28 str., 34 cm.

Simfonični portret. Orkester. Ljubljana, 18.4.1972. Partitura, rkp., svinčnik, 39 str., 43 cm; čtp., flomaster, [115] str., 42 cm. Posvetilo: Frideriku Baragi v vdanem prijateljskem spoštovanju! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Simfionietta. Orkester. Ljubljana, 12.11.1951. Particella, rkp., svinčnik, 43 str., 31 cm; partitura, čtp., 133 str., 31 cm. Čistopis se nahaja v arhivu Slovenske filharmonije.

Natisa: Simfionietta. Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev, 1956. Partitura, 112 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 20).
Simfionietta. Ljubljana, Savez kompozitorja Jugoslavije – Društvo slovenskih skladateljev, 1965. Partitura, 112 str., 33 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 208).

Simfonija II. [druga]. Orkester. Ljubljana, 27.1.1944. Particella, rkp., svinčnik, 35 str., 34 cm; partitura, čtp., 181 str., 34 cm (str. 1-102), 31 cm (str. 103-181), vezano. Naslov na platnicah čistopisa: 2. simfonija. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Simfonija med klavirjem in orkestrom. Ljubljana, 25.7.1970. Partitura, rkp., svinčnik, 51 str., 31 cm; čtp., črnilo, 115 str., 43 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Simfonija 68 [oseminšestdeset]. Orkester. Ljubljana, 23.7.1968. Particella, rkp., svinčnik, 61 str., 31 cm; čtp., črnilo, 111 str., 42 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1975. Partitura, 90 str., 49 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 478). HG 793. Prevzeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Simfonija Pietà. Orkester. Ljubljana, 9.2.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 41 str., 43 cm; čtp., črnilo, 56 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Simfonija Pietà za orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Simfonija I. [prva]. Orkester. Ljubljana, 26.3.1940 (I. stavek), 1.8.1940 (II. stavek), Bled, 26.9.1940 (III. stavek), 9.1.1941 (IV. stavek). Particella, rkp., svinčnik, 46 str., 35 cm (str. 1-6, 27-28, 41-46), 31 cm (str. 7-22, 25-26), 23 x 24 cm (str. 23-24), 34 cm (str. 29-32, 39-40), 16 x 24 cm (str. 33-38); partitura, čtp., črnilo, 180 str., 34 cm; partitura (vezan skladatelj prepis, 10.4.1941), čtp., črnilo, 192 str., 35 cm. Naslov na prvem čistopisu: Simfonija. Naslov na platnicah drugega čistopisa: 1. simfonija. Drugi čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Simfonija za godalni orkester, op. 17 [b]. Ljubljana, 1937. Partitura, čtp., črnilo, 17 str., 34 cm + 5 partov, čistopis, črnilo, 6, 5, 5, 6, 4 str., 34 cm. Na naslovni strani čistopisa je dopisano s svinčnikom: Pièce symphonique. Naslov na partih viole, violončela in kontrabasa: Pièce symphonique. Verjetno isto kot Quatre pièces symphoniques za godalni orkester, op. 17b. Gl. B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 254.

Simpozij za tolkala (5 izvajalcev). Ljubljana, 19.12.1974. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm; čtp., črnilo?, 20 str., 35 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji v arhivu Slovenske filharmonije.

Simfionietta
gl. *Simfionietta*

Sintaksa. Violončelo, klavir. Ljubljana, 29.9.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm.

Natis: Sintaksa za violončelo in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1992. Partitura, 11 str., 34 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1315). Reprodukcijska skladateljevega rokopisa.

Sinteze za rog in 3 orkestrske grupe. Ljubljana, 14.8.1971. Partitura, rkp., svinčnik, 27 str., 43 cm; čtp., črnilo, 88 str., 43 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Skice za violo in klavir. Ljubljana, 17.7.1958. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm; čtp., črnilo, 21 str., 30 cm + 1 part (5 str.), 30 cm. Na partu so redakcijske oznake Srečka Zalokarja.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1963. Partitura, 14 str., 31 cm + 1 part, 7 str., 30 cm. Na naslovnici parta: Redakcija Srečko Zalokar. Sprejeto v Edicije Društva slovenskih skladateljev, ed. št. 284.

SKT. Kvintet trobil. Ljubljana, 16.9.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 22 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: SKT za kvintet trobil.

Slovenski filharmoniji. Orkester. Ljubljana, 30.4.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 48 str., 43 cm; čtp., črnilo, 70 str., 43 cm. Posvetilo na čistopisu: Ko ste me ob Vašem letošnjem jubileju imenovali za častnega člana, sem Vam v svoji prvi zahvali za to izjemno priznanje sporočil, da bo moja popolna zahvala šele v tem, da bom skomponiral simfonično skladbo »Slovenski filharmoniji« in Vam je posvetil. Zdaj to obljubo izpolnjujem in Vam poklanjam skladbo v originalnem rokopisu. Z vsemi najboljšimi željami za Vaše nadaljnje uspešno delo in za plodno sodelovanje s slovenskimi skladatelji, Vaš Primož Ramovš. Ljubljana, 1.9.1988. Čistopis se nahaja v arhivu Slovenske filharmonije.

Solo da trombone. Ljubljana, 5.3.1984. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 5 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Solo da trombone za altovsko pozavno.

Solo za kontrabas. Ljubljana, 10.10.1972. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm.

Sol(tanto). Flavta, klavir. Ljubljana, 5.5.1993. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 19 str., 35 cm + razlaga znakov, [1] str., 30 cm. Naslov na čistopisu: Sol(tanto) per flauto e pianoforte. Posvetilo: A Luisa Sello! Posvetilo na čistopisu: Un sincero omaggio alla Maestra Luisa Sello.

Sonata breve za violino in klavir. Ljubljana, 21.3.1956. Partitura, rkp., svinčnik, 19 str., 31 cm.

Natis: Sonata za violino in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1957. Partitura, 38 str., 33 cm + 1 part, 12 str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 26). Naslov na partu: Sonata breve.

Sonata quasi una phantasia, [op. 25]. Klavir. Ljubljana, 13.9.1937. Čtp., črnilo, 4 str., 34 cm.

Sonata za klarinet in klavir. Ljubljana, 3.12.1953. Partitura, rkp., svinčnik, 14 str., 31 cm; čtp. (krtačni odtis), 33 str., 30 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1958. Partitura, 33 str., 30 cm + 1 part, 11 str., 30 cm. Sprejeto v Edicije Društva slovenskih skladateljev, ed. št. 244.

Sonata za klavir štirtročno. Rateče, 13.5.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 19 str., 35 cm. Posvetilo: Alenki in Igorju!

Sonata za violino in klavir

gl. *Sonata breve za violino in klavir*

Sonatina. Godalni orkester. Wolfgang Amadeus Mozart. [Ljubljana], 1955. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Sonatina. Klavir. [Ljubljana], 19.10.1953. Rkp., svinčnik, str. 4-7, 31 cm. Priključeno k: *Tema z variacijami*.

Natis: Sonatina za klavir. Ljubljana, samozaložba, 1954. 10 str., 29 cm. Sprejeto v Edicije Društva slovenskih skladateljev, ed. št. 232.

Sonatina za godala

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Sonatina za harfo. Ljubljana, 6.7.1955. Rkp., svinčnik, 9 str., 31 cm.

Sonatina za klarinet in klavir. Ljubljana, 12.8.1959. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 31 cm.

Natisa: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1960. Partitura, 15 str., 32 cm + 1 part, 4 str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 85). Naslov na partu: Sonatina.

[Ponatis.] Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlage Hans Gerig, 1977. Partitura, 13 str., 35 cm + 1 part, 4 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 85). HG 1273. Prezeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden.

Sonatina za klarinet, trobento in klavir. Ljubljana, 17.4.1953. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm; čtp., flomaster, 11 str., 36 cm.

Sonatina za rog in klavir. Ljubljana, 29.12.1959. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 31 cm; čtp., črnilo, 27 str., 36 cm.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1962. Partitura, 23 str., 32 cm + 1 part, 6 str., 31 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 136).

Soneti nesreče. Recitator, kljunasta flavta. Besedilo France Prešeren. Ljubljana, 11.1.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 10 str., 43 cm; čtp., flomaster, 20 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Soneti nesreče za kljunasto flauto in recitatorja.

Natis: Soneti nesreče za kljunasto flauto in recitatorja. [Besedilo France Prešeren]. Ljubljana, Koncertna agencija Klemen Ramovš Management, 1994. Partitura, 20 str., 24 cm. Reprodukcijska avtorjevega rokopisa. Karel Brišnik, [Uvodna beseda]. Izdano kot programska knjižica za krstno izvedbo 8.2.1994.

Sounds. Flavta, harfa. Ljubljana, 30.8.1975. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 19 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Sounds za flauto in harfo. Posvetilo: Tinki in Pavli! Posvetilo na čistopisu: Tinki Muradori in Pavli Uršič!

Sporočilo za violino solo. Rateče, 16.10.1976. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Posvetilo: Josipu Klimi!

Srečanje za harmonikarski orkester. Rateče, 18.6.1984. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 42 cm.

Natis: Srečanje za harmonikaški orkester. – v: Akkorden. Br. 1, sv. 5. Novi Sad, Savez muzičkih društava Vojvodine, 1988. Partitura, 10 str., 30 cm. (Jugoslovenska edicija orkestri harmonika). Popisano po zapisu iz vzajemne baze COBIB.

STA – SPAR – ECK. Trio (flavta, basovski klarinet, klavir). Ljubljana, 27.7.1989. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm; čtp., flomaster, 28 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: STA – SPAR – ECK (per flauto, clarinetto basso, pianoforte). Posvetilo: Å Het Trio!

Stavek za godalni kvartet. [Ljubljana], 1942. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Sto let za kljunasto flauto. Ljubljana, 20.6.1990. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 35 cm.

Sto taktov. Godalni kvartet. Ljubljana, 6.4.1981. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Posvetilo: Zagrebškemu godalnemu kvartetu! Naslov na čistopisu: Sto taktov za godalni kvartet.

Studio. Kvartet (basovska kljunasta flavta, violina, violončelo, klavir). Ljubljana, 25.5.1982. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 43 cm. Posvetilo Klemenu! Naslov na čistopisu: Studio za basovsko kljunasto flauto, violino, violončelo in klavir.

Suita za dva klavirja. [Ljubljana], 1961. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester. Ljubljana, 2.5.1950. Particella, rkp., svinčnik, 17 str., 31 cm; partitura, čtp., flomaster, 39 str., 42 cm; partitura, čtp., 58 str., 32 cm. Stavki: Ouverture, Menuet, Gavotte, Corale + Siciliana (v drugem čistopisu: Sicilienne), Gigue. Prvi čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev, drugi čistopis je v arhivu Slovenske filharmonije.

Delna priredba: *Suita za klavir štiriročno.* Ljubljana, 17.11.1950. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 31 cm. Stavki: Menuet, Koral – Siciliana, Gavotta.

Suita za klavir. [Ljubljana, 1936 ali 1937]. Rkp., črnilo, str. 4–6, 35 cm. Priključeno k: *Vprašanje.*

Suita za klavir. Roma, 6.4.1942. Rkp., svinčnik, 13 str., 34 cm (str. 1–12), 20 x 28 cm (str. 13.).

Natis: Ljubljana, Akademsko založba, 1943. 25 str., 34 cm. Posvetilo: Spominu Slavka Osterca.

Suita za klavir štiriročno

gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

Sv. Benedikt [I]. Mešani zbor. Besedilo Roman Tominec. Ljubljana, 1.3.1954. Partitura, rkp., svinčnik, str. [1], 25 cm. Priključeno: *Sv. Benedikt [III]*.

Natis: 1. Sv. Benedikt. V Ljubljani, [samozaložba], 1954. Partitura, str. [1], 30 cm. Priključeno: 2. Sv. Benedikt.

Sv. Benedikt [III]. Mešani zbor. [Besedilo Roman Tominec]. Ljubljana, 2.3.1954. Partitura, rkp., svinčnik, str. [2], 25 cm. Priključeno k: *Sv. Benedikt [I]*.

Natis: 2. Sv. Benedikt. V Ljubljani, [samozaložba], 1954. Partitura, str. [2], 30 cm. Priključeno k: 1. Sv. Benedikt.

Svobodni dialog. Orkester. Ljubljana, 24.9.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 46 str., 43 cm + zapis koralne melodije, kemični svinčnik, 8 x 11 cm; čtp., črnilo, 63 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Svobodni dialog za simfonični orkester. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Syrigma. Kljunasta flavta. Ljubljana, 8.2.1984. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Syrigma za kljunasto flavto. Posvetilo: Klemenu!

Natis: Syrigma za kljunasto flavto. Ljubljana, Inferno, cop. 1990. 3 str., 31 cm. (Edition Ramovš). Inferno ER 1001.

Šest etud. Kljunasta flavta. Ljubljana, 30.3.1989. Rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 15 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Šest etud za kljunasto flavto. Posvetilo: Klemenu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Šest malih preludijev za klavir. Ljubljana, 12.4.1949. Rkp., svinčnik, 6 str., 31 cm; čtp., črnilo, 19 str., 32 cm. Vsebina: V oktavah, V kvartah, V kvintah, V sekundah, V skalah, Ostinato.

Natis: Ljubljana, samozaložba, 1954. 16 str., 29 cm. Sprejeto v Edicije Društva slovenskih skladateljev, ed. št. 218.

Šest miniaturni. Pihalni trio. Ljubljana, 1.12.1982. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 14 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Šest miniaturni za pihalni trio. Posvetilo: Zagrebškemu puhačkemu triu!

Natis: Šest miniaturni za pihalni trio. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1984. Partitura, 10 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1093).

Štiri invencije. Kvartet trombonov. Ljubljana, 22.2.1984. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm + razlage znakov, svinčnik, [1] str., 22 cm; čtp., flomaster, 12 str., 36 cm + razlage znakov, tipkopis, [1] str., 30 cm. Naslov na čistopisu: Štiri invencije za štiri trombone.

Štiri za štiri. Kvartet kljunastih flavt. Ljubljana, 31.1.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Štiri za štiri za kvartet kljunastih flavt.

Štirikrat štiri strune. Godalni kvartet. Ljubljana, 9.3.1998. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Štirikrat štiri strune za godalni kvartet. Posvetilo: Kvartetu Feguš!

Štirično za klavir. Ljubljana, 11.1.1972. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 34 cm; čtp., flomaster, 21 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Štirično. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo na rokopisu: Alenki in Igorju Dekleva! Posvetilo na čistopisu: Alenki in Igorju!

Štirje letni časi

gl. I. [*Prva*] sonata, op. 7

Štirje utrinki. Violina, harfa. Rateče, 2.10.1985. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Štirje utrinki za violino in harfo.

Tako in tako. Kontrabas, klavir. Ljubljana, 4.9.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Tako in tako za kontrabas in klavir. Podnaslov na čistopisu: ZaŽIGALna skladba. Posvetilo na rokopisu: Žigi! Posvetilo na čistopisu: Žigi Golobu!

Tako naj bo. Trio (klarinet, fagot, klavir). Ljubljana, 5.2.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Tako naj bo za klarinet, fagot in klavir.

Natis: Tako naj bo za klarinet, fagot in klavir. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1988. Partitura, 6 str., 35 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1213).

Tebe ljubi moja duša. Ženski zbor, orgle. Brez besedila. [S. l., okrog 1940]. Partitura, čtp., črnilo, [1] str., 35 cm + 3 parti, črnilo, à [1] str., 14 x 26 cm (sopran I), 10 x 26 cm (sopran II), 11 x 26 cm (alt).

Tema z variacijami. Klavir. [Ljubljana], 13.10.1953. Rkp., svinčnik, str. 1-2, 31 cm. Priključeno: *Carillon; Sonatina; Bagatele za klavir.*

Natis: Slovenske klavirske skladbe za mladino. I. album (A). Izbrali in uredili Zorka Bradačeva in Silva Hrašovčeva. 3. pomnožena izdaja. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1956. Str. 34-36.

Tetrafonía. Godalni kvartet. Ljubljana, 17.2.1998. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Tetrafonía za godalni kvartet.

Thème donné za pozavno in ansambel. Ljubljana, 29.7.1972. Partitura, rkp., svinčnik, 12 str., 43 cm; čtp., flomaster, 28 str., 43 cm. Posvetilo: Ansamblu »Slavko Osterc« ob njegovi 10-letnici! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

TIL – ED. Rog, violončelo. Ljubljana, 28.5.1985. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: TIL – ED za rog in violončelo. Posvetilo: Tilnu in Ediju Majaronu!

To je možno. Kljunasta flavta, kontrabasovska tuba. Ljubljana, 9.5.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: To je možno za kljunasto flavto in kontrabasovsko tubo.

Toccata. Klavir. Recoaro, 3.7.1942. Rkp., svinčnik, 4 str., 33 cm; čtp., črnilo, 4 str., 34 cm. Naslov na čistopisu: Tokata za klavir.

Toccata za klavir. Ljubljana, 2.7.1980. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksní kopiji. Posvetilo: Igorju Deklevi!

Tokata

gl. *Sedem skladb za godalni orkester*

Tokata. Klavir. Ljubljana, 19.2.1944. Rkp., svinčnik, str. 3-6, 34 cm. Priključeno k: *Preludij.*

Natis: Preludij, pastoral, tokata za klavir. V Ljubljani, Akademski založba, 1944. Str. 8-16, 31 cm. A.Z. 5.

Tokata. Ksilorimba, vibrafon, klavir. Ljubljana, 29.11.1985. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Tokata za ksilorimbo, vibrafon in klavir. Posvetilo na rokopolisu: Dragemu Urbanu! Posvetilo na čistopisu: Urbanu Golobu!

Tokata za klavir

gl. *Toccata*

Tokata za orgle. Ljubljana, 17.11.1960. Rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm.

Totus tuus. Orgle. Ljubljana, 15.2.1996. Rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Totus tuus za orgle. Čistopis je popisan po kseroksní kopiji.

Priredba: *Ves Tvoj.* Klavir. Ljubljana, 18.4.1996. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Ves tvoj za klavir.

Transferences za harfo in tolkala. Ljubljana, 9.1.1973. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 43 cm; čtp., flomaster, 25 str., 36 cm.

Transformacije (na Merkušjevo voščilo) za 2 violi in 10 godal. Ljubljana, 5.8.1963. Particella, rkp., svinčnik, 15 str., 31 cm + zapis tonske serije, svinčnik, [1] str., 9 x 14 cm.

III. [Tretja] simfonija. Orkester. Ljubljana, 23.7.1948. Particella, rkp., svinčnik, 37 str., 31 cm; partitura, čtp., črnilo, 216 str., 31 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Tri miniature za violino in klavir

gl. *Miniature za klavir*

Tri misli. Harfa. Ljubljana, 1.8.1991. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Tri misli za harfo. Posvetilo: Mojci Zlobko!

3 : 2 [Tri proti dva] za tolkala. Ljubljana, 30.7.1964. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm.

Tri skladbe. Klavir. Ljubljana, 29.11.1945. Rkp., svinčnik, 7 str., 31 cm; čtp., črnilo, 20 str., 34 cm. Stavki: Allegro molto, Largo non troppo, Presto.

Delni natis: Largo (Largo non troppo). – v: Slovenske klavirske skladbe za mladino. VI. album. Izbrali in uredili Zorka Bradačeva in Silva Hrašovčeva. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1949. Str. 30-31.

Tri skladbice za Polonco za klavir. Ljubljana, 22.2.1966. Rkp., svinčnik, 2 str., 24 x 30 cm. Vsebina: Budilka, Mali ples, Uspavanka.

Tri srca. Trio (violina, rog, klavir). Ljubljana, 5.4.1984. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 26 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Tri srca za violino, rog in klavir.

Tri za tri. Trio kljunastih flvt. Ljubljana, 2.5.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; Tri za tri za tercet kljunastih flvt. Posvetilo: Klemenu!

Triangulum

gl. *Trikotnik*

Trije kolegi. Trio (flavta, violončelo, klavir). Ljubljana, 16.2.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 7 str., 43 cm; čtp., flomaster, 21 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Trije kolegi za flavto, violončelo in klavir.

Trije nokturni za flavto in vibrafon. Ljubljana, 5.12.1964. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm + zapis tonske serije, svinčnik, [1] str., 8 x 24 cm.

Trije nokturni za kontrabas. Ljubljana, 24.4.1972. Rkp., svinčnik, 4 str., 36 cm.

Trije pari. Rog, tuba. Ljubljana, 30.8.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: Trije pari za rog in tubo.

Trije pastoralčki. Flavta, čembalo. [Ljubljana], 1966. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Trije pastoralčki za altovsko flavto in harfo. Rateče, 19.9.1963. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm + zapis tonske serije, svinčnik, [1] str., 10 x 24 cm.

Natis: Trije pastoralčki za flavto in harfo. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1965. Partitura, 6 str., 32 cm + 1 part, [3] str., 32 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 277).

3 [Trije] pastoralci za oboo d'amore in klavir. Ljubljana, 2.10.1953. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm (str. 1-4), 5 x 24 cm (str. 5); čtp., flomaster, 10 str., 36 cm. Posvetilo na rokopisu: Reginaldu de Bragu.

Trije preludiji za čembalo. Ljubljana, 14.6.1973. Rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 str., 36 cm. Posvetilo: Oliveri Đorđeviću!

Trije preludiji za harfo. Ljubljana, 21.4.1959. Rkp., svinčnik, 5 str., 31 cm.

Trije preludiji za klavir. Ljubljana, 19.12.1972. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., črnilo, 7 str., 36 cm. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Trije trenutki za kitaro. Ljubljana, 31.3.1990. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 35 cm. Posvetilo na rokopisu: Marinku Opaliću!

(Trikotnik) Triangulum. Marimbafon. Ljubljana, 3.8.1988. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na prvem čistopisu: Trikotnik za marimbafon. Naslov na drugem čistopisu: Triangulum for marimbaphon, Redaction Nebojša Živković. Posvetilo na rokopisu: Nebojši Živkoviću! Posvetilo na prvem čistopisu: Mojstru Nebojši Živkoviću! Posvetilo na drugem čistopisu: For Nebojša J. Živković!

Trikokrat. Violončelo, kitara. Ljubljana, 30.3.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 9 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Trikrat za violončelo in kitaro.

Trio za 2 oboi (oboo in klarinet) in fagot. Recoaro, 21.9.1942. Particella, rkp., svinčnik, 6 str., 33 cm; partitura, čtp., črnilo, 24 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Pihalni trio.

Natis: Pihalni trio. V Ljubljani, Akademsko založba, 1943. Partitura, 19 str., 31 cm. A. Z. 4.

Trio za 2 violini in violi. Ljubljana, 12.6.1954. Partitura, rkp., svinčnik, 9 str., 31 cm.

Trio za flavto, violi in kitaro. Ljubljana, 6.7.1989. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 35 cm. Priredba za flavto, violino in kitaro. Ljubljana, 22.9.1989. Partitura, čtp. (kseroksnna kopija z nalepljenimi popravki), flomaster, 10 str., 35 cm + part za violino, rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm.

Trio za klarinet, violončelo in klavir. Ljubljana, 18.12.1957. Partitura, rkp., svinčnik, 17 str., 31 cm. Posvetilo: Al Trio »Ars nova« in segno di stima e sincere ammirazione.

Trio za pikolo, trobento in kontrafagot. Ljubljana, 29.1.1952. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 31 cm.

Triplum. Pihala, trobila, tolkala. Rateče, 25.10.1980. Partitura, rkp., svinčnik, 50 str., 43 cm; čtp., črnilo, 71 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: Triplum za pihala, trobila in tolkala. Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Triptychon za godalni kvartet. Ljubljana, 21.11.1969. Partitura, rkp., svinčnik, 14 str., 31 cm; čtp., črnilo, 20 str., 36 cm. Posvetilo: Komponirano po naročilu Društva slovenskih skladateljev, posvečeno Josipu Klimi in Zagrebškemu godalnemu kvartetu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Natis: Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; [Köln, Musikverlag Hans Gerig], 1972. Partitura, 20 str., 36 cm. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 324). HG 973. Prevezeto v založbo Breitkopf und Härtel, Wiesbaden. Pri dnu prve strani: Ed.DSS 479.

Trobenta, mladinski zbor
gl. *Kanoni za 2 ali 3 glasove*

Trojica. Klavir. Rateče, 19.9.1974. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm.

Trojka. Trio (flavta, angleški rog, triangel). Ljubljana, 25.7.1988. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Trojka za flavto, angleški rog in triangel. Posvetilo na rokopisu: Milošu, Dini, Ireni!

Trojni koncert. Oboa, klarinet, fagot, orkester. Ljubljana, 22.8.1990. Partitura, rkp., svinčnik, 56 str., 43 cm; čtp., črnilo, 77 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: Trojni koncert za oboo, klarinet, fagot in orkester. Posvetilo: Novemu ljubljanskemu pihalnemu triu! Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

Trošt: Stati inu obstati. Preludij [in] postludij. Orgle. Ljubljana, 26.1.1998. Rkp., svinčnik, [1] str., 22 x 30 cm.

Unda maris. Trio (flavta, klarinet, klavir). Ljubljana, 18.8.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 16 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: Unda maris za flavto, klarinet in klavir.

Ura, flavta, zvončki, ksilofon, palice
gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Uspavanka. [À bocca chiusa]. Mladinski zbor. Ljubljana, 6.2.1973. Partitura, rkp., svinčnik, str. 1, 43 cm. Priključeno: *Žabe*.

Natis: Grlica 17/1974-75, 1-2, notni del 12-13.

Uspavanka, dve flauti, metalofon
gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Uspavanka
gl. *Bagatele za klavir*

Uspavanka
gl. *Iz »Cicibana« za mladinski zbor*

Uspavanka
gl. *Tri skladbice za Polonco za klavir*

Uspavanka. Kljunasta flavta, klavir. Ljubljana, 13.12.1971. Partitura, rkp., svinčnik, 2-3 str., 34 cm. Priključeno k: *Pastoral za blokflavto in klavir.*

Uspavanka, violina, klavir
gl. *Miniature za klavir*

Uspavanka za 2 violini in klavir. Ljubljana, 3.12.1960. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 31 cm.

Uspavanka za Nevo. Klavir. Ljubljana, 9.5.1990. Rkp., svinčnik, [1] str., 43 cm; čtp., flomaster, [2] str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksnim kopiji.

Utrinki ob Bachovem imenu za klavir. [Ljubljana], 30.12.1963 (I.-IV.), 31.12.1963 (V.), 11.6.1964 (VI.), 28.7.1964 (VII.-IX.), 6.10.1964 (X.-XI.), 9.10.1964 (XII.-XIII.), 27.10.1964 (XIV.-XV.). Rkp., svinčnik, 9 str., 31 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1965. 14 str., 30 cm.

Uvertura Bizetjeve opere »Carmen« za violino, klavir, trobento in tolkala. [Ljubljana, okrog 1933]. Partitura, rkp., svinčnik, 3. zv., str. 102-112, 31 cm. Priključeno k: *Čudodelna roka, op. 2.*

Uvertura »Čudodelna roka«
gl. *Orpheus in Euridika, op. 4*

V dvoje. Dve violini. Ljubljana, 20.2.1997. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 11 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: V dvoje za dve violini.

V kvartah
gl. *Šest malih preludijev za klavir*

V kvintah
gl. *Šest malih preludijev za klavir*

V mesečini. Mešani zbor. Besedilo Anton Podbevšek. Ljubljana, 10.1.1956. Partitura, rkp., svinčnik, [2] str., 31 cm.

Natis: Slovenska pesmarica. Prvi del. Uredila Luka Kramolc in Matija Tomc. Celje, Mohorjeva družba, 1963. Str. 92-94.

V oktavah
gl. *Šest malih preludijev za klavir*

V sekundah
gl. *Šest malih preludijev za klavir*

V skalah
gl. *Šest malih preludijev za klavir*

V soglasju. Klarinet, harmonika. Ljubljana, 1.7.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 13 cm, 36 cm. Naslov na čistopisu: V soglasju za klarinet in harmoniko.

V soglasju. Trio (orgle, tenorska gamba, basovska gamba). Ljubljana, 13.7.1995. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 33 cm. Naslov na čistopisu: V soglasju za orgle, tenorsko in basovsko gambo. Posvetilo na rokopisu: Pahorjem! Posvetilo na čistopisu: Dragim Pahorjem!

Variacije. Violina, klavir. [Ljubljana, 1950]. Partitura, rkp., svinčnik, 3 str., 31 cm.

Variacije na »An die Freude« iz IX. Beethovenove simfonije, op. 8. Flavta, violina, dva klavirja. Ljubljana, 22.5.1935. Rkp., črnilo, str. 1-15, 31 cm. Priključeno: *Koračnica po napevih slovenskih narodnih pesmi, op. 9.*

Variacije na pesem »Tito naš tovariš«. Kljunasta flavta, klavir. Ljubljana, 29.10.1983. Partitura, rkp., svinčnik, 5 str., 43 cm. Naslov v skladateljevem seznamu del in v B. Loparnik, Biti skladatelj, pogovori s Primožem Ramovšem; Ljubljana, Slovenska matica, 1984; str. 268: Variacije za kljunasto flavto in klavir.

Variacije za klavir. Ljubljana, 13.12.1960. Rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1961. 9 str., 30 cm.

Variacije za kljunasto flavto in klavir
gl. *Variacije na pesem »Tito naš tovariš«, kljunasta flavta, klavir*

Vedno znova. Fagot, klavir. Ljubljana, 21.8.1987. Partitura, rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: Vedno znova za fagot in klavir.

Veni Sancte Spiritus. Ženski zbor, dve violi, violončelo. Ljubljana, 11.6.1946. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm; čtp., črnilo, 7 str., 31 cm. Naslov na čistopisu: Veni Sancte Spiritus za sopran, alt, 2 violi in violončelo.

Natis: Cerkveni glasbenik 78/1985, 7-9, notna priloga 17-24.

Venturini. Jagnje božje. Mešani zbor. [Ljubljana], ?. Partitura, rkp., svinčnik, [1] str., 22 x 30 cm.

Ves Tvoj, klavir
gl. *Totus tuus*, orgle

Violoncello solo. Ljubljana, 23.8.1979. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 6 str., 36 cm.

Viribus unitis. Trio (violina, kitara, harmonika). Ljubljana, 18.4.1986. Partitura, rkp., svinčnik, 6 str., 43 cm; čtp., flomaster, 18 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: *Viribus unitis* za violino, kitaro in harmoniko.

Vis vim vi superat. Klavir, tolkala. Ljubljana, 21.8.1996. Partitura, rkp., svinčnik, 8 str., 43 cm; čtp., flomaster, 24 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Vis vim vi superat* za klavir in tolkala.

Viva memoria. Violončelo, klavir. Ljubljana, 7.7.1998. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 10 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *Viva memoria* per violoncello e pianoforte.

Vivat, crescat, floreat. Klavir. Ljubljana, 17.8.1995. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: *Vivat, crescat, floreat* za klavir. Posvetilo: Juretu Rozmanu!

Vprašanje. Glas, klavir. Besedilo Simon Jenko. [Ljubljana, 1936 ali 1937]. Partitura, rkp., črnilo, str. 1-2, 35 cm. Priključeno: *Pod gradom*; *Suita za klavir*.

[*Vse najboljše, dragi Eto*]. Allegro moderato. Triglasni moški zbor. Ljubljana, 30.12.1948. Rkp., svinčnik, str. 16, 31 cm. Priključeno k: *Concertino per pianoforte ed orchestra d'archi*.

Vzporedja za klavir in godalni orkester. Ljubljana, 12.12.1964. Partitura, rkp., svinčnik, 45 str., 31 cm + zapis tonske serije, svinčnik, [1] str., 18 x 24 cm + navodila v slovenščini, tipkopis, [1] str., 22 cm + navodila v angleščini, tipkopis, [1] str., 30 cm; čtp., črnilo, 63 str., 31 cm + 5 partov, čtp. (matrica), flomaster, 10 str. (violina I), 8 str. (violina II, viola, kontrabas), 9 str. (violončelo). Čistopis partiture se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

XY. Klavir. [Ljubljana], 1996. Pogrešano. Popisano po skladateljevem seznamu del.

Za harmoniko. Rateče, 21.9.1983. Rkp., svinčnik, 3 str., 43 cm; čtp., flomaster, 8 str., 36 cm.

Zadostno
gl. *Ocene za klavir*

Zahvala za kljunasto flavto. Ljubljana, 27.11.1989. Rkp., svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 4 str., 36 cm. Čistopis je popisan po kseroksnih kopiji. Posvetilo: Klemenu za 50 izvedb Syrigme.

Natis: Ljubljana, Inferno, cop. 1990. 3 str., 31 cm. (Edition Ramovš). Inferno, ER 1011.

Zakaj pa ne. Harmonikarski orkester. Ljubljana, 4.3.1986. Partitura, rkp., svinčnik, 15 str., 43 cm; čtp., flomaster, 20 str., 42 cm. Naslov na čistopisu: *Zakaj pa ne* za harmonikarski orkester.

Natis: *Zakaj pa ne* za harmonikaški orkester. – v: *Akkorden*. Br. 1, sv. 4. Novi Sad, Savez muzičkih društava Vojvodine, 1988. Partitura, 20 str., 30 cm. (Jugoslovenska edicija orkestri harmonika). Popisano po zapisu iz vzajemne baze COBIB.

Zares in za šalo. Klavir. Ljubljana, 11.7.1995. Rkp. svinčnik, 2 str., 43 cm; čtp., flomaster, 7 str., 35 cm. Naslov na čistopisu: *Zares in za šalo* za klavir. Rokopis je popisan po kseroksnih kopiji.

ZaŽIGAlna skladba
gl. *Tako in tako*

Zemljo draga, obalo naša...
gl. *Himna brigade*

Zidari. Enoglasno. Besedilo?. [Ljubljana, 1947]. Rkp., svinčnik, str. [2], 36 cm. Priključeno k: *Na Balkanu*.

ZOMI. Fagot, klavir. Ljubljana, 16.10.1992. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 43 cm; čtp., flomaster, 12 str., 36 cm. Naslov na čistopisu: *ZOMI* za fagot in klavir. Posvetilo na rokopisu: *À Zoran Mitev!* Posvetilo na čistopisu: *Mojstru Zoranu Mitevu!*

Zvočna slika za rog in klavir. [Ljubljana], 7.4.1962. Partitura, rkp., svinčnik, 4 str., 31 cm + zapis tonske serije, svinčnik, [1] str., 10 x 23 cm.

Natis: Ljubljana, [samozaložba], 1962. Partitura, 8 str., 30 cm + 1 part, 2 str., 30 cm.

Zvočni svet dveh klavirjev in orkestra. Ljubljana, 10.12.1993. Partitura, rkp., svinčnik, 59 str., 43 cm; čtp., črnilo, 70 str., 42 cm. Posvetilo: *À Duo Dekleva!* Čistopis se nahaja v Društvu slovenskih skladateljev.

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK • MUSICOLOGICAL ANNUAL XXXV

Zvonovi zvonijo. Ženski zbor. Ljubljana, 18.4.1959. Partitura, rkp., svinčnik, str. [1], 31 cm. Priključeno: *Kanizij, kanizij; NN.*

Žabe. Mladinski zbor. Onomatopoetično besedilo. Ljubljana, 6.2.1973. Partitura, rkp., svinčnik, str. 2, 43 cm. Priključeno k: *Uspavanka.*

Natis: Grlica 15/1972-73, 3-4, 26-28.

Žalna koračnica, duo flaut, pavke, boben

gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*

Živio SGŠ! Trobenta, orkester. Ljubljana, 21.7.1994. Partitura, rkp., svinčnik, 19 str., 43 cm; čtp., flomaster, 50 str., 43 cm. Naslov na čistopisu: *Živio SGŠ! za trobento in orkester.*

KRONOLOŠKI SEZNAM DEL

1932

30. november *Kako je pridna Micka prišla v nebesa, op. 1* (opera)

1933

26. junij *Čudodelna roka, op. 2* (opera)
? *Uvertura Bizetjeve opere »Carmen« za violino, klavir, trobento in tolkala*

1934

15. februar *Potpourri slovenskih narodnih pesmi, op. 5* (dve violini, klavir štiriročno)
10. marec *Paževa usoda, op. 3* (opera)
? *Orpheus in Euridika, op. 4* (opera)
? *Potpourri Bizet-jeve opere »Carmen« (violina, dva klavirja, tolkala)*

1935

23. marec *Marcia funebre, op. 6* (klavir)
23. marec *I. sonata, op. 7* (klavir; nedokončano)
22. maj *Variacije na »An die Freude« iz IX. Beethovnove simphonije, op. 8* (flavta, violina, dva klavirja)
? *Missa in Mi-mag-gliore (E-dur), op. 9* (mešani zbor, orgle; nedokončano)
22. maj *Koračnica po napevih slovenskih narodnih pesmi, op. 9* (klavir)
? *Koral za citre v c-molu, op. 10a* (pogrešano)
? *Čudodelna roka, op. 10b* (uvertura; orkester)
22. december *Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 1* (violina, violončelo)
22. december *Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 2* (godalni trio)

1936

? *Ples podzemskih duhov, op. 11* (mali orkester)
15. januar *Fuga in Do-maggiore, op. 12, no. 3* (flavta, fagot)
22. januar *Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 1* (godalni trio)
? *Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 2* (pogrešano)
? *Fuga in Sol-maggiore con preludio, op. 13, no. 3* (pogrešano)
? *Koncert za klavir in veliki orkester, op. 14*
? *Mouvements symphoniques no. 1 et 2, op. 15* (orkester)
? *Mouvement musical con fuga, op. 16* (komorni ansambel)

1937

7. junij *Godalni trio, op. 17[a]*
? *Simfonija za godalni orkester, op. 17[b]*
? *Mouvement sonatique, op. 18* (klavir)
? *Nevihita, op. 19* (orkester)
? *Mouvement symphonique no. 3, op. 20* (orkester)
? *Pihalni kvintet, op. 21*
2. julij *Noč prihaja, op. 22* (glas, klavir)
? *Simfonia orientale, op. 23* (orkester)
? *Petite phantasie, op. 24* (klavir)
13. september *Sonata quasi una phantasia, [op. 25]* (klavir)
25. december *Momenti riflessivi, op. 27* (orkester)
? *Vprašanje* (glas, klavir; skladba je morda nastala že leta 1936)
? *Pod gradom* (glas, klavir; skladba je morda nastala že leta 1936)
? *Suita za klavir* (skladba je morda nastala že leta 1936)

1938

5. junij *Balada za violino, rog in klavir, op. 29*

9. avgust *Fuga, [op. 26] (orkester)*
 ? *La mort du loup, op. 28 (orkester; nedokončano)*
 ? *Fantazija za klavir (pogrešano)*
- 1939
12. januar *Godalni kvartet*
 12. april *Dies irae (kantata; mešani zbor, orkester)*
 ? september *Kvartet za rogove*
- 1940
4. januar *Gugalni stol za violino in klavir*
 12. september *Fantasia per pianoforte*
 23. oktober *Andante za violino in klavir*
 ? *[Largo] (godalni kvartet; skladba je nastala okrog 1940)*
 ? *Tebe ljubi moja duša (ženski zbor, orgle; skladba je nastala okrog 1940)*
- 1941
9. januar *Simfonija I. (orkester)*
 30. avgust *Divertimento per 2 cornetti, timpani ed archi*
 7. november *Musica funebre (orkester)*
 12. november *Kolo (klavirski trio)*
 ? *Andante za violino in mali orkester (pogrešano; gl. Andante za violino in klavir)*
 ? *Ravel: Bolero (priredba za komorni ansambel)*
- 1942
27. januar *II. godalni kvartet*
 6. april *Suita za klavir*
 5. maj *Miniature za solo violino*
 21. maj *Scherzo za klavir*
 3. julij *Toccata (klavir)*
 21. september *Trio za 2 oboi (oboo in klarinet) in fagot*
 ? *Rondino za klavir (pogrešano)*
 ? *Stavek za godalni kvartet (pogrešano)*
- 1943
5. januar *Ricercare per pianoforte*
 21. januar *Divertimento za 2 oboi, fagot in godalni orkester*
 7. maj *Ot'če naš* (moški zbor)*
- 1944
27. januar *Simfonija II. (orkester)*
 19. februar *Tokata (klavir)*
 21. februar *Preludij (klavir)*
 1. marec *Pastorale (klavir)*
 3. julij *Divertimento št. 3 za godalni orkester*
 ? *Mladinske pesmi (pogrešano)*
 ? *Mali Jožek (otroški zbor; pogrešano)*
- 1945
17. oktober *Bagatela (flavta, dve violi)*
 7. november *Miniature za klavir*
 21. november *Loquebar za ženski zbor*
 22. november *Beati immaculati za deški zbor*
 21./22. november *2 moteti in honorem S. Caeciliae (ženski zbor)*
 ? november *[Adagio, non troppo] (klavir)*

29. november	<i>Tri skladbe</i> (klavir)
1946	
15. januar	<i>Mala suita za klavir</i>
11. junij	<i>Veni Sancte Spiritus</i> (ženski zbor, dve violi, violončelo)
9. september	<i>Koncert za klavir in orkester</i>
12. november	<i>Beati immaculati</i> (ženski zbor, orgle)
1947	
?	<i>Himna brigade</i> (množična pesem; dvoglasni zbor; pogrešano)
?	<i>Na Balkanu</i> (množična pesem; dvoglasno)
?	<i>Na sve načine</i> (množična pesem; enoglasno)
?	<i>Zidari</i> (množična pesem; enoglasno)
1948	
23. julij	<i>III. simfonija</i> (orkester)
28. oktober	<i>Concertino per pianoforte ed orchestra d'archi</i>
20. december	<i>Psalm 50 za ženski zbor in orgle</i>
30. december	<i>[Vse najboljše, dragi Eto]</i> (triglasni moški zbor)
1949	
12. april	<i>Šest malih preludijev za klavir</i>
12. november	<i>Iz Miniatur za klavir</i> (violina, klavir; gl. <i>Miniature za klavir</i>)
30. december	<i>Koncert za dva klavirja in godalni orkester</i>
1950	
2. maj	<i>Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester</i>
9. avgust	<i>Rondo za 2 klavirja in godalni orkester</i>
?	<i>Variacije</i> (violina, klavir)
22. september	<i>Scherzo za klavir in godalni orkester</i>
17. november	<i>Suita za klavir štiroročno</i> (gl. <i>Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester</i>)
1951	
29. januar	<i>Preludij in fuga za orgle</i>
30. april	<i>Sarkazmi za klavir</i>
22. junij	<i>Dptychon orationis</i> (mešani zbor)
12. november	<i>Simfonietta</i> (orkester)
1952	
29. januar	<i>Trio za pikolo, trobento in kontrafagot</i>
5. februar	<i>Preludij in fuga za tolkala</i>
17. november	<i>Cantabo Domino</i> (glas, orgle)
1953	
20. februar	<i>Requiem za deški glas, moški zbor in 11 instrumentov</i>
17. april	<i>Sonatina za klarinet, trobento in klavir</i>
15. september	<i>Ewig Treu</i> (glas, klavir)
2. oktober	<i>3 pastoralni za oboe d'amore in klavir</i>
13. oktober	<i>Tema z variacijami za klavir</i>
14. oktober	<i>Carillon</i> (klavir štiroročno)
19. oktober	<i>Sonatina</i> (klavir)
3. december	<i>Sonata za klarinet in klavir</i>
1954	
1. marec	<i>Sv. Benedikt [I]</i> (mešani zbor)

2. marec	<i>Sv. Benedikt [II]</i> (mešani zbor)
12. junij	<i>Trio za 2 violini in violi</i>
8. julij	<i>Bagatele za violi</i>
16. november	<i>II. suita za klavir</i>

1955

18. marec	<i>Musiques funèbres</i> (orkester)
13. april	<i>Plautus: Dvojčka</i> (scenska glasba; komorni orkester)
27. april	<i>Deus Israel conjungat vos</i> (motet za bariton in orgle)
30. april	<i>Fanfara za orgle</i>
28. maj	<i>Gregorjev binkoštni preludij</i> (violina, klavir)
6. julij	<i>Sonatina za harfo</i>
28. december	<i>Koral in tokata</i> (orkester)
?	<i>Preludij za violino in klavir</i>
?	<i>Sonatina</i> (godalni orkester; pogrešano)

1956

10. januar	<i>V mesečini</i> (mešani zbor)
12. januar	<i>Iz »Cicibana«</i> za mladinski zbor
21. marec	<i>Sonata breve za violino in klavir</i>
?	<i>Bagatele za klavir</i>
?	<i>Kanizij, Kanizij</i> (ženski zbor)

1957

13. april	<i>Ricercare na Merkušjevo temo za oboi in klavir</i>
23. julij	<i>Mala suita za klavir in godalni orkester</i>
19. november	<i>Mrtvaški ples</i> (filmska glasba; orkester)
18. december	<i>Trio za klarinet, violončelo in klavir</i>
?	<i>Kadenca k Tartinijevemu violinskemu koncertu v D-duru</i>

1958

25. april	<i>Dve uspavanki za flauto in klavir</i>
17. julij	<i>Skice za violi in klavir</i>
5. november	<i>Adagio za violončelo in godalni orkester</i>
13. december	<i>Concerto piccolo za fagot in godalni orkester</i>
?	<i>NV</i> (klavir)

1959

18. april	<i>Pihalni kvintet</i>
18. april	<i>Zvonovi zvonijo</i> (ženski zbor)
21. april	<i>Trije preludiji za harfo</i>
22. maj	<i>Intermezzo za violino in harfo</i>
12. avgust	<i>Sonatina za klarinet in klavir</i>
13. oktober	<i>Nokturno za violi in klavir</i>
13. november	<i>Rondo za godalni orkester</i>
11. december	<i>Shakespeare: Sen kresne noči</i> (scenska glasba; recitator, klavir)
29. december	<i>Sonatina za rog in klavir</i>

1960

1. april	<i>Burleska za fagot in klavir</i>
4. junij	<i>Sedem skladb za godalni orkester</i>
13. julij	<i>Concertino za trobento in orkester</i>
17. november	<i>Tokata za orgle</i>
3. december	<i>Uspavanka za 2 violini in klavir</i>
13. december	<i>Variacije za klavir</i>

1961

11. februar	<i>Pet miniaturni za flavto in klarinet</i>
29. marec	<i>Aforizmi za violo in klavir</i>
14. julij	<i>Koncert za violino in violo (z orkestrom)</i>
24. julij	<i>Kontrasti za klavirski trio</i>
?	<i>Konkretna študija št. 1 za magnetofonski trak</i>
?	<i>Konkretna študija št. 2 za magnetofonski trak</i>
16. november	<i>Koncertantna glasba za pavke in orkester</i>
?	<i>Suita za dva klavirja</i>

1962

24. februar	<i>Dialogi za dva klavirja</i>
7. april	<i>Zvočna slika za rog in klavir</i>
15. junij	<i>Sonatina za godala (gl. Sedem skladb za godalni orkester)</i>
1. avgust	<i>Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij</i>
11. avgust	<i>Intrada (orkester)</i>
30. oktober	<i>Monolog za violončelo solo</i>

1963

18. januar	<i>Áphixis (Andreíou) (trombon, tuba)</i>
25. januar	<i>Enneafonia (komorni ansambel)</i>
15. februar	<i>Pentektasis za klavir</i>
5. avgust	<i>Transformacije (na Merküjevo voščilo) za 2 violi in 10 godal</i>
10. avgust	<i>Ekspanzija za altovsko flavto</i>
18. september	<i>P. Martinu 50 not za 50 let (orgle)</i>
19. september	<i>Trije pastoralčki za altovsko flavto in harfo</i>
23. november	<i>Apel za rog in komorni ansambel</i>
7. december	<i>Dve koralni predigri za orgle</i>

1964

5. junij	<i>Kombinacija za flavto in klavir</i>
17. julij	<i>Profili (orkester)</i>
30. julij	<i>3 : 2 za tolkala</i>
14. avgust	<i>Fluktuacije za komorni ansambel</i>
27. oktober	<i>Utrinki ob Bachovem imenu za klavir</i>
?	<i>Mali nokturno za klavir</i>
5. december	<i>Trije nokturni za flavto in vibrafon</i>
12. december	<i>Vzporedja za klavir in godalni orkester</i>

1965

23. april	<i>Konstanta in sekvence za klavir</i>
10. maj	<i>(Ne)-simetrija za klavir</i>
3. avgust	<i>Odmevi za flavto in orkester</i>
16. oktober	<i>Circulations za harfo</i>

1966

3. februar	<i>Dialog in simfonija (flavta, čembalo)</i>
22. februar	<i>Tri skladbice za Polonco za klavir</i>
26. februar	<i>Preludij in vrnitve za klavir</i>
19. april	<i>Ciklus za klavir</i>
17. junij	<i>+ : - za klavir in godala</i>
31. julij	<i>Antiparalele za klavir in orkester</i>
25. avgust	<i>Finale za orkester</i>
13. december	<i>Prolog – dialog – epilog (flavta, klarinet, fagot)</i>
?	<i>Trije pastoralčki (flavta, čembalo, pogrešano)</i>

1967

- | | |
|--------------|--|
| 13. januar | <i>Inventiones pastorales</i> (orgle) |
| 28. februar | <i>Nihanja</i> (flavta, komorni ansambel) |
| 6. april | <i>Figura v miniataturah</i> za violončelo in klavir |
| 14. april | <i>Breve za klarinet in klavir</i> |
| 22. julij | <i>Dva nokturna za kitaro</i> |
| 30. oktober | <i>Impulzi za oboo in harfo</i> |
| 29. november | <i>Kristalni gozd</i> (scenska glasba; komorni ansambel) |
| 19. december | <i>Gibanja za klavir</i> |

1968

- | | |
|-------------|---|
| 8. januar | <i>Kanoni za 2 ali 3 glasove</i> (mladinski zbor) |
| 20. januar | <i>Ocene za klavir</i> |
| 15. februar | <i>Polygram za violo in klavir</i> |
| 23. julij | <i>Simfonija 68</i> (orkester) |
| 5. november | <i>Portret za harfo in komorni ansambel</i> |

1969

- | | |
|--------------|---|
| 10. maj | <i>Nasprotja za flavto in orkester</i> |
| 12. avgust | <i>Con sordino za trobento, pozavno in klavir</i> |
| 21. november | <i>Triptychon za godalni kvartet</i> |
| 12. december | <i>Akrostih za klavir</i> |
| 29. december | <i>1 + 1 = 1 za klavir</i> |

1970

- | | |
|--------------|--|
| 25. julij | <i>Simfonija med klavirjem in orkestrom</i> |
| 2. avgust | <i>Quatre thèmes pour M. Albrespic</i> (enoglasno) |
| 21. avgust | <i>Ekstremi za solo violino</i> |
| 18. december | <i>Colloquium</i> (harfa, godalni kvartet) |

1971

- | | |
|--------------|---|
| 16. februar | <i>Dvojica za klavir</i> |
| 6. marec | <i>Pogled</i> (kljunasta flavta, čembalo) |
| 17. april | <i>Signali za klavir in ansambel</i> |
| 14. avgust | <i>Sinteze za rog in 3 orkestrske grupe</i> |
| 31. avgust | <i>Inverzija za čelo in klavir</i> |
| 3. december | <i>Acuta za orgle</i> |
| 9. december | <i>Pastoral za blokflavto in klavir</i> |
| 13. december | <i>Uspavanka</i> (kljunasta flavta, klavir) |

1972

- | | |
|--------------|---|
| 11. januar | <i>Štiriročno za klavir</i> |
| 18. april | <i>Simfonični portret</i> (orkester) |
| 24. april | <i>Trije nokturni za kontrabas</i> |
| 29. julij | <i>Thème donné za pozavno in ansambel</i> |
| 10. oktober | <i>Solo za kontrabas</i> |
| 19. december | <i>Trije preludiji za klavir</i> |

1973

- | | |
|------------|--|
| 9. januar | <i>Transferences za harfo in tolkala</i> |
| 6. februar | <i>Uspavanka</i> (mladinski zbor) |
| 6. februar | <i>Žabe</i> (mladinski zbor) |
| 16. marec | <i>Ex uno</i> (dva klavirja, tolkala) |
| 10. april | <i>Improvizacije za harfo</i> |
| 14. junij | <i>Trije preludiji za čembalo</i> |

17. november *Duo za oboo in orkester*
 19. november *Etuda za flavto solo*

1974

9. april *Séquence des séquences* (komorni ansambel)
 ? *Koncert za violončelo in orkester*
 23. avgust *Odgovori* (pihalni kvintet)
 19. september *Trojica* (klavir)
 20. september *Epizoda* (tolkala)
 30. september *Enica* (klavir)
 9. november *Pianissimo* (komorni ansambel)
 26. november *Elegija za violino in kontrabas*
 19. december *Simpozij za tolkala*

1975

17. januar *Jubilejna uvertura* (orkster)
 31. januar *Lekcija za pihala, trobila in tolkala*
 27. marec *Nuances za kontrabas in godalni kvartet*
 31. julij *Aulofonia* (oboa ali angleški rog, klavir)
 13. avgust *Klavir za dva* (klavir štirično)
 30. avgust *Sounds* (flavta, harfa)
 22. november *Partitura* (kljunasta flavta, violina, violončelo, klavir)

1976

31. januar *Diagram za tolkala*
 28. maj *Koncert za kontrabas in orkester*
 6. oktober *Coniunctio za trombon in orgle*
 9. oktober *Fragmenti za fagot*
 16. oktober *Sporočilo za violino solo*
 23. oktober *Koncert za tubo in orkester*

1977

3. junij *Nokturno* (komorni orkester)
 28. junij *Elementi* (kvintet trobil)
 15. julij *Introitus solemnus* (kvintet trobil, orgle)
 21. oktober *Pentagon* (pihalni kvintet in 4 orkestrske skupine)
 27. oktober *Fantazija za čembalo*
 30. november *Brauničar: Kralj Matjaž* (3 trobente, 4 rogovi, 3 tromboni, tuba)
 20. december *Kadenca za solo violončelo*
 30. december *Reminiscence 37–77* (godalni trio)

1978

21. januar *Rondeau za violino in kitaro*
 3. marec *À quattro* (kvartet violončelov)
 8. april *Rondò variato za kontrabas in kitaro*
 18. julij *Poliptih* (orkster)
 30. avgust *Salpinx* (mala trobenta, klavir)
 14. oktober *Koncert za fagot in orkester*
 9. november *Po tipkah* (klavir)
 21. november *Molekule za klavir*

1979

6. februar *Opus X* (komorni ansambel)
 22. junij *Duo concertante za flavto, harfo, godala in tolkala*
 23. avgust *Violoncello solo*
 29. september *Pogovor za godalni kvartet*

3. oktober *Pet minut za violončelo in čembalo*

1980

4. februar *Concerto à becco* (kljunasta flavta, komorni orkester)
 2. junij *Dialog za klavir in orkester*
 2. julij *Toccata za klavir*
 9. september *2 x 2 za klavir štiriročno*
 25. oktober *Triplum* (pihala, trobila, tolkala)
 22. november *Diminuendo* (klarinet, klavir)
 22. november *Crescendo* (klarinet, klavir)

1981

6. april *Sto taktov* (godalni kvartet)
 16. maj *Chordophonia* (klavirski kvartet)
 5. avgust *Koncert za 2 klavirja in orkester*
 10. oktober *A-Clis-fonia* (klavir)
 18. november *HE – AL* (flavta, klavir)

1982

24. februar *Güttler: Ko sem pod oljkami* (flavta, violina I, violina II, viola, violončelo)
 8. april *Kantilena* (violina, orgle)
 25. maj *Studio* (basovska kljunasta flavta, violina, violončelo, klavir)
 8. julij *Organofonia* (orgle, orkester)
 29. september *Med G in H* (oboa, harfa)
 9. oktober *Quadruplum za orgle štiriročno*
 1. december *Šest miniaturni* (pihalni trio)

1983

6. maj *Koncert za orgle in orkester*
 15. junij *Dual* (trobenta, orgle)
 21. september *Za harmoniko*
 5. oktober *Concerto doppio* (kljunasta, prečna flavta, orkester)
 22. oktober *Nokturno* (kvartet flavt)
 29. oktober *Variacije na pesem »Tito naš tovariš«* (kljunasta flavta, klavir)

1984

8. februar *Syrigma* (kljunasta flavta)
 22. februar *Štiri invencije* (kvartet trombonov)
 5. marec *Solo da trombone*
 5. april *Tri srca* (violina, rog, klavir)
 18. junij *Srečanje za harmonikarski orkester*
 1. september *Nihil obstat* (klavir)
 16. oktober *Concerto profano* (orgle, orkester)

1985

15. marec *Miniature za flavto in gambo*
 28. maj *TIL – ED* (rog, violončelo)
 19. junij *Koncert za trobento in orkester*
 1. oktober *Eikón* (orgle)
 2. oktober *Štirje utrinki* (violina, harfa)
 29. november *Tokata* (ksilorimba, vibrafon, klavir)

1986

4. marec *Zakaj pa ne* (harmonikarski orkester)
 18. april *Viribus unitis* (violina, kitara, harmonika)
 12. junij *Izpoved* (orkester)

19. junij *Ernőnek za harmoniko*
 27. september *Apantesis* (trobenta, rog, klavir)
 24. oktober *A. D. 1986* (orgle)
 19. novemebr *Kolourat za orkester violin in klavir*

1987

31. januar *Štiri za štiri* (kvartet kljunastih flavt)
 5. februar *Tako naj bo* (klarinet, fagot, klavir)
 14. februar *Forte – piano* (viola, klavir)
 13. marec *Eirene* (viola da gamba)
 30. marec *Trikrat* (violončelo, kitara)
 2. maj *Tri za tri* (trio kljunastih flavt)
 13. maj *Sonata za klavir štiriročno*
 30. maj *Mrak: Chrysippos* (scenska glasba; kljunasta flavta)
 4. avgust *Nekoliko drugače* (pihalni orkester)
 21. avgust *Vedno znova* (fagot, klavir)
 24. september *Svobodni dialog* (orkester)
 29. september *Sintaksa* (violončelo, klavir)
 ? *Koncert za kontrabasovsko tubo* (tuba, klavir; pogrešano)

1988

23. januar *Dvoje oči* (harfa, klavir)
 16. februar *Trije kolegi* (flavta, violončelo, klavir)
 29. februar *Koncert za violino, violončelo in orkester* (part za violončelo je prirejen iz solističnega parta viole)
 30. april *Slovenski filharmoniji* (orkester)
 9. maj *To je možno* (kljunasta flavta, kontrabasovska tuba)
 25. julij *Trojka* (flavta, angleški rog, triangel)
 3. avgust *(Trikotnik) Triangulum* (marimbafon)
 16. avgust *Clar – perc* (klarinet, tolkala)
 16. september *SKT* (kvintet trobil)
 20. september *Kvartet* (flavta, violina, violončelo, čembalo)
 24. november *Meditatio de Sancta Trinitate* (orgle)
 2. december *Pax et bonum* (orgle)

1989

31. januar *Hagios Athanatos* (orgle)
 16. februar *Keratofonia* (rog)
 7. marec *Avizo* (orgle)
 30. marec *Šest etud* (kljunasta flavta)
 27. april *Doživetje* (orgle, tolkala)
 29. maj *Pedale tenuto* (klavir)
 6. julij *Trio za flauto, violi in kitaro*
 27. julij *STA – SPAR – ECK* (flavta, basovski klarinet, klavir)
 19. avgust *Ob klavirju* (klavir)
 19. september *Pismo* (orkester)
 22. september *Trio za flauto, violino in kitaro* (predelava parta viole za violino; gl.
Trio za flauto, violi in kitaro)
 6. november *Octoginta* (klavir)
 13. november *Potoki* (flavta)
 27. november *Zahvala za kljunasto flauto*

1990

26. januar *KI – RI – fonia* (trombon, pihalni kvintet)
 14. februar *NMF* (klavir)
 8. marec *DDZ* (pihalni trio)

31. marec	<i>Trije trenutki za kitaro</i>
27. april	<i>ABSSA</i> (kljunasta flavta)
9. maj	<i>Uspavanka za Nevo</i> (klavir)
23. maj	<i>Nanga – Parbat za sopransko kljunasto flauto</i>
29. maj	<i>Septuaginta</i> (orgle)
20. junij	<i>Sto let za kljunasto flauto</i>
25. junij	<i>DD : 70</i> (klavir štiriročno)
22. avgust	<i>Trojni koncert</i> (oboa, klarinet, fagot, orkester)
28. november	<i>Pentafonia</i> (kljunasta flavta, godalni kvartet)

1991

23. januar	<i>Duplex</i> (trombon, klavir)
5. februar	<i>KI – RI – fonia variata</i> (trombon, kvintet trobil)
28. februar	<i>Dilema</i> (klarinet, klavir)
29. april	<i>Per aspera ad astra</i> (orkester)
19. julij	<i>Duo</i> (flavta, oboa)
1. avgust	<i>Tri misli</i> (harfa)
19. avgust	<i>Ora et labora</i> (orgle)
27. avgust	<i>Križ – kraž</i> (klavir)
21. november	<i>Dvojčki</i> (dva violončela)
27. november	<i>Arcofonia</i> (violina, klavir)

1992

11. januar	<i>Soneti nesreče</i> (recitator, kljunasta flavta)
3. februar	<i>Cum júbilo</i> (kvintet trobil)
4. marec	<i>AVS</i> (trobenta, rog, trombon)
1. april	<i>Korajža velja</i> (violončelo, klavir)
2. april	<i>Pogumno naprej</i> (klarinet, klavir)
30. april	<i>Confinium</i> (orgle)
22. maj	<i>In piam memoriam</i> (oboa, viola, harfa)
15. julij	<i>Inauguracija</i> (harmonika, orgle)
19. avgust	<i>Extension</i> (basovski klarinet)
4. september	<i>Tako in tako</i> (kontrabas, klavir)
16. oktober	<i>ZOMI</i> (fagot, klavir)
12. november	<i>Pro tribus</i> (flavta, kontrabas, klavir)
25. november	<i>Klavir naj začne</i> (klarinet, violončelo, klavir)
2. december	<i>Repraesentatio</i> (trobenta, klavir)
21. december	<i>Ostinato</i> (klarinet, klavir)

1993

20. februar	<i>Discessus</i> (3 trobente, 3 rogovi, 3 tromboni)
13. marec	<i>Celeia laboribus suis gaudens</i> (godalni orkester)
5. maj	<i>Sol(tanto)</i> (flavta, klavir)
22. maj	<i>Cinque o quattro</i> (kvartet oz. kvintet flavt)
20. julij	<i>Od – do</i> (klavir)
27. julij	<i>Gratulatio</i> (klavir)
17. avgust	<i>Brez strahu</i> (klarinet)
3. september	<i>IJ – O – T</i> (orgle)
20. september	<i>Po koncertu</i> (harfa)
6. november	<i>Perchè</i> (klavir)
10. december	<i>Zvočni svet dveh klavirjev in orkestra</i>

1994

14. januar	<i>ASAE</i> (orgle)
7. marec	<i>AS</i> (pihala, trobila, tolkala)
7. april	<i>Ancia doppia</i> (angleški rog)

19. april	<i>Kontrafonia</i> (kvartet kontrabasov)
7. maj	<i>Pojoče strune</i> (dve violini, klavir)
28. maj	<i>Brez meja</i> (kvartet flavt, angleški rog)
21. julij	<i>Živio SGŠ!</i> (trobenta, orkester)
30. avgust	<i>Trije pari</i> (rog, tuba)
13. september	<i>D – S</i> (klarinet, klavir)
3. novemehr	<i>Luwigana 1144</i> (klarinet, violončelo, klavir)
9. november	<i>Am-Be</i> (klavir štiriročno)
23. november	<i>Radius sonans</i> (angleški rog, klavir)

1995

9. februar	<i>Simfonija Pietà</i> (orkester)
14. marec	<i>Gre zares</i> (dva klavirja)
8. april	<i>Dovolj za zdaj</i> (violončelo, klavir)
12. april	<i>Pika na i</i> (klavir)
4. maj	<i>Caesar vincit</i> (fagot)
23. maj	<i>Ne bojiva se</i> (dva klavirja)
11. julij	<i>Zares in za šalo</i> (klavir)
13. julij	<i>V soglasju</i> (orgle, tenorska gamba, basovska gamba)
26. julij	<i>Concerto da camera</i> (orgle, godalni orkester)
17. avgust	<i>Vivat, crescat, floreat</i> (klavir)
6. september	<i>Klar – kvar</i> (kvartet klarinetov)
15. september	<i>Osmerica</i> (dva klavirja štiriročno)
27. september	<i>Saxofonia</i> (kvartet saksofonov)
?	<i>PL</i> (klavir; pogrešano)

1996

23. januar	<i>Koncertantni diptih</i> (klavir, orkester)
15. februar	<i>Totus tuus</i> (orgle)
29. februar	<i>Kontra B</i> (fagot, godalni kvintet)
14. marec	<i>In modo tedesco</i> (marimba)
18. april	<i>Ves Tvoj</i> (klavir; gl. <i>Totus tuus</i>)
4. maj	<i>Fonosaxia</i> (kvartet saksofonov)
? maj	<i>Credo</i> (orgelske improvizacije posvečene papežu Janezu Pavlu II)
29. maj	<i>Decem anni prospere peracti</i> (klavirski kvartet)
1. julij	<i>V soglasju</i> (klarinet, harmonika)
14. avgust	<i>Fyrir Rannveig – con amore</i> (oboa d'amore, viola d'amore)
21. avgust	<i>Vis vim vi superat</i> (klavir, tolkala)
6. september	<i>Pušeljč</i> (klavir)
30. septemehr	<i>Septet</i> (flavta, oboa, klarinet, fagot, trobenta, rog, trombon)
?	<i>XY</i> (klavir; pogrešano)

1997

11. februar	<i>Kontra – koncert</i> (orgle, sekstet saksofonov, orkester)
20. februar	<i>V dvoje</i> (dve violini)
21. marec	<i>Kongresni avizo = Praeludium</i> (flavta, harfa)
?	<i>Kongresni avizo za klarinet in harfo</i> (gl. <i>Kongresni avizo = Praeludium</i>)
18. april	<i>Akatombo</i> (godalni kvartet)
29. april	<i>80</i> (viola)
13. maj	<i>Ob sliki Maksima Sedeja</i> (klavir)
6. junij	<i>Quinque sumus</i> (marimbafon, godalni kvartet)
15. julij	<i>Kotysanka dla maleńkiego Marcina</i> (klavir)
18. avgust	<i>Unda maris</i> (flavta, klarinet, klavir)
6. september	<i>Izpolnjena želja</i> (dve harmoniki)
9. oktober	<i>Pihalni diptih</i> (pihalni trio)

28. oktober *Forte – piano* (TAKA-SO) (klavir)
 19. november *Jubilejni crescendo* (orkester)

1998

26. januar *Trošt: Stati inu obstatu* (orgle)
 17. februar *Tetrafonia* (godalni kvartet)
 9. marec *Štirikrat štiri strune* (godalni kvartet)
 14. marec *Robbov vodnjak* (kljunasta flavta, zvončki, ksilofon)
 17. marec *Kongresni avizo 98* (flavta, klavir; gl. *Kongresni avizo = Praeludium*)
 7. julij *Viva memoria* (violončelo, klavir)
 28. oktober *Colloquium quinquae virorum* (klavirski kvintet)

KAZALO ZASEDB

INŠTRUMENTALNE ZASEDBE

Posamezni inštrumenti

– angleški rog:	<i>Ancia doppia</i>
– citre:	<i>Koral za citre v c-molu, op. 10a</i>
– čembalo:	<i>Fantazija za čembalo</i> <i>Trije preludiji za čembalo</i>
– fagot:	<i>Caesar vincit</i> <i>Fragmenti za fagot</i>
– flavta:	<i>Ekspanzija za altovsko flavto</i> <i>Etuda za flavto solo</i> <i>Potoki</i>
– harfa:	<i>Circulations za harfo</i> <i>Improvizacije za harfo</i> <i>Po koncertu</i> <i>Sonatina za harfo</i> <i>Tri misli</i> <i>Trije preludiji za harfo</i>
– harmonika:	<i>Ernőnek za harmoniko</i> <i>Za harmoniko</i>
– kitara:	<i>Dva nokturna za kitaro</i> <i>Trije trenutki za kitaro</i>
– klarinet:	<i>Brez strahu</i> <i>Extension (basovski klarinet)</i>
– klavir:	<i>A-Cis-fonia</i> <i>[Adagio, non troppo]</i> <i>Akrostih za klavir</i> <i>Bagatele za klavir</i> <i>Ciklus za klavir</i> <i>II. suita za klavir</i> <i>Dvojica</i> <i>1 + 1 = 1 za klavir</i> <i>Enica</i> <i>Fantasia per pianoforte</i> <i>Fantazija za klavir</i> <i>Forte – piano (TAKA-SO)</i> <i>Gibanja za klavir</i> <i>Gratulatio</i> <i>Kołysanka dla małego Marcina</i> <i>Konstanta in sekvence za klavir</i> <i>Koračnica po napevih slovenskih narodnih pesmi, op. 9</i> <i>Križ – kraž</i> <i>Mala suita za klavir</i> <i>Mali nokturno za klavir</i> <i>Marcia funebre, op. 6</i> <i>Miniature za klavir</i> <i>Molekule za klavir</i> <i>Mouvement sonatique, op. 18</i> <i>(Ne) – simetrija za klavir</i> <i>Nihil obstat</i> <i>NMF</i>

NN

Ob klavirju

Ob sliki Maksima Sedeja

Ocene za klavir

Octoginta

Od – do

Pastorale

Pedale tenuto

Pentektasis za klavir

Perchè

Petite phantasie, op. 24

Pika na i

PL

Po tipkah

Preludij

Preludij in vrnitve za klavir

I. sonata, op. 7

Pušeljč

Ricercare per pianoforte

Rondino za klavir

Sarkazmi za klavir

Scherzo za klavir

Shakespeare: Sen kresne noči, scenska glasba (z recitatorjem)

Sonata quasi una phantasia, [op. 25]

Sonatina

Suita za klavir (1936 ali 1937)

Suita za klavir (1942)

Šest malih preludijev za klavir

Tema z variacijami

Toccata

Toccata za klavir

Tokata

Tri skladbe

Tri skladbice za Polonco za klavir

Trije preludiji za klavir

Trojica

Uspavanka za Nevo

Utrinki ob Bachovem imenu za klavir

Variacije za klavir

Ves tvoj (gl. Totus tuus)

Vivat, crescat, floreat

XY

Zares in za šalo

– klavir štirično:

Am – Be

Carillon

DD : 70

2 x 2 za klavir štirično

Klavir za dva

Sonata za klavir štirično

Suita za klavir štirično (gl. Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester)

Štirično za klavir

– kljunasta flavta:

ABSSA

Mrak: Chrystippos, scenska glasba

Nanga – Parbat za sopransko kljunasto flauto

- kontrabas: *Soneti nesreče* (z recitatorjem)
Sto let za kljunasto flauto
Syrigma
Šest etud
Zahvala za kljunasto flauto
- marimbafon: *Solo za kontrabas*
Trije nokturni za kontrabas
- orgle: *In modo tedesco*
(Trikotnik) Triangulum
A. D. 1986
Acuta za orgle
ASAE
Avizo
Confinium
Credo
Dve koralni predigri za orgle
Eikón
Fanfara za orgle
Hagios Athanatos
Inventiones pastorales
IJ – O – T
Meditatio de Sancta Trinitate
Ora et labora
P. Martinu 50 not za 50 let
Pax et bonum
Preludij in fuga za orgle
Septuaginta
Tokata za orgle
Totus tuus
Trošt: Stati inu obstat
- orgle štiriročno: *Quadruplum za orgle štiriročno*
- rog: *Keratoфонia*
- trombon: *Solo da trombone*
- viola: *Bagatele za violo*
80
- viola da gamba: *Eirene*
- violina: *Ekstremi za solo violino*
Kadenca k Tartintjevemu violinskemu koncertu v D-duru
Kadenca za solo violončelo
Miniature za solo violino
Sporočilo za violino solo
- violončelo: *Kadenca za solo violončelo*
Monolog za violončelo solo
Violoncello solo
- Duo**
- s čembalom: flavta in čembalo: *Dialog in simfonija*
Trije pastoralčki
- kljunasta flavta in čembalo: *Pogled*
- violončelo in čembalo: *Pet minut za violončelo in čembalo*
- s harfo: flavta in harfa: *Kongresni avizo = Praeludium*

		<i>Sounds</i>
	klarinet in harfa:	<i>Trije pastoralčki za altovsko flavto in harfo</i> <i>Kongresni avizo za klarinet in harfo</i> (gl. <i>Kongresni avizo = Praeludium</i>)
	oboa in harfa:	<i>Impulzi za oboe in harfo</i> <i>Med G in H</i>
	violina in harfa:	<i>Intermezzo za violino in harfo</i> <i>Štirje utrinki</i>
– s kitaro:	kontrabas in kitara:	<i>Rondò variato za kontrabas in kitaro</i>
	violina in kitara:	<i>Rondeau za violino in kitaro</i>
	violončelo in kitara:	<i>Trikrat</i>
– s klavirjem:	angleški rog in klavir:	<i>Aulofonia</i> (oboa ali angleški rog) <i>Radius sonans</i>
	fagot in klavir:	<i>Burleska za fagot in klavir</i> <i>Vedno znova</i> <i>ZOMI</i>
	flavta in klavir:	<i>Dve uspavanki za flavto in klavir</i> <i>HE – AL</i> <i>Kombinacija za flavto in klavir</i> <i>Kongresni avizo 98</i> (gl. <i>Kongresni avizo = Praeludium</i>) <i>Sol(tanto)</i>
	harfa in klavir:	<i>Dvoje oči</i>
	klarinet in klavir:	<i>Breve za klarinet in klavir</i> <i>Crescendo</i> <i>D – S</i> <i>Dilema</i> <i>Diminuendo</i> <i>Ostinato</i> <i>Pogumno naprej</i> <i>Sonata za klarinet in klavir</i> <i>Sonatina za klarinet in klavir</i>
	kljunasta flavta in klavir:	<i>Pastoral za blokflavto in klavir</i> <i>Uspavanka</i> <i>Variacije na pesem »Tito naš tovariš«</i>
	kontrabas in klavir:	<i>Tako in tako</i>
	oboa in klavir:	<i>Aulofonia</i> (oboa ali angleški rog) <i>Ricercare na Merkušjevo temo za oboe in klavir</i>
	oboa d'amore in klavir:	<i>3 pastori za oboe d'amore in klavir</i>
	rog in klavir:	<i>Sonatina za rog in klavir</i> <i>Zvočna slika za rog in klavir</i>
	trobenta in klavir:	<i>Repraesentatio</i> <i>Salpinx</i> (mala trobenta)
	trombon in klavir:	<i>Duplex</i>
	tuba in klavir:	<i>Koncert za kontrabasovsko tubo</i>
	viola in klavir:	<i>Aforizmi za violino in klavir</i> <i>Andante za violino in klavir</i> <i>Forte – piano</i> <i>Nokturno za violino in klavir</i> <i>Polygram za violino in klavir</i> <i>Skice za violino in klavir</i>
	violina in klavir:	<i>Arcofonia</i> <i>Čudodelna roka, op. 10b, uvertura</i> (gl. <i>Čudodelna roka, op. 2</i>) <i>Gregorjev binkoštni preludij</i>

		<i>Gugalni stol za violino in klavir</i> <i>Iz Miniatur za klavir (gl. Miniature za klavir)</i> <i>Preludij za violino in klavir</i> <i>Sonata breve za violino in klavir</i> <i>Variacije</i>
	violončelo in klavir:	<i>Dovolj za zdaj</i> <i>Figura v miniataturah za violončelo in klavir</i> <i>Inverzija za čelo in klavir</i> <i>Korajža velja</i> <i>Sintaksa</i> <i>Viva memoria</i>
– z orglami:	harmonika in orgle:	<i>Inauguracija</i>
	trobenta in orgle:	<i>Dual</i>
	trombon in orgle:	<i>Contiunctio za trombon in orgle</i>
	violina in orgle:	<i>Kantilena</i>
– drugo:	dva klavirja:	<i>Dialogi za dva klavirja</i> <i>Gre zares</i> <i>Ne bojiva se</i> <i>Osmerica (dva klavirja štiroročno)</i> <i>Suita za dva klavirja</i>
	dva violončela:	<i>Dvojčki</i>
	dve harmoniki:	<i>Izpolnjena želja</i>
	dve violini:	<i>V dvoje</i>
	flavta in fagot:	<i>Fuga in Do-maggiore, op. 12, no. 3</i>
	flavta in klarinet:	<i>Pet miniaturo za flavto in klarinet</i>
	flavta in oboa:	<i>Duo</i>
	flavta in vibrafon:	<i>Trije nokturni za flavto in vibrafon</i>
	flavta in viola da gamba:	<i>Miniature za flavto in gambo</i>
	klarinet in harmonika:	<i>V soglasju</i>
	kljunasta flavta in tuba:	<i>To je možno (kontrabasovska tuba)</i>
	oboa d'amore in viola d'amore:	<i>Fyrir Rannveig – con amore</i>
	rog in tuba:	<i>Trije pari</i>
	rog in violončelo:	<i>TIL – ED</i>
	trombon in tuba:	<i>Áphixsis (Andreíou)</i>
	violina in kontrabas:	<i>Elegija za violino in kontrabas</i>
	violina in violončelo:	<i>Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 1</i>

Trio

– godalni trio (violina, viola, violončelo):	<i>Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 1</i> <i>Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 2</i> <i>Godalni trio, op. 17 [a]</i> <i>Reminiscence 37– 77</i>
– klavirski trio (violina, violončelo, klavir):	<i>Kolo</i> <i>Kontrasti za klavirski trio</i>
– klavirski trio (violina, rog, klavir):	<i>Balada za violino, rog in klavir, op. 29</i> <i>Tri srca</i>
– klavirski trio (klarinet, violončelo, klavir):	<i>Klavir naj začne</i> <i>Lwigana 1144</i> <i>Trio za klarinet, violončelo in klavir</i>
– pihalni trio (oboa, klarinet, fagot):	<i>DDZ</i> <i>Pihalni diptih</i> <i>Šest miniaturo</i> <i>Trio za 2 oboi (oboo in klarinet) in fagot</i>

- pihalni trio (flavta, klarinet, fagot): *Prolog - dialog - epilog*
- trobilni trio (trobenta, rog, trombon): *AVS*
- različne zasedbe s klavirjem:
 - Apantesis* (trobenta, rog, klavir)
 - Con sordino za trobento, pozavno in klavir*
 - Pojoče strune* (dve violini, klavir)
 - Pro tribus* (flavta, kontrabas, klavir)
 - Sonatina za klarinet, trobento in klavir*
 - STA – SPAR – ECK* (flavta, basovski klarinet, klavir)
 - Tako naj bo* (klarinet, fagot, klavir)
 - Tokata* (ksilorimba, vibrafon, klavir)
 - Trije kolegi* (flavta, violončelo, klavir)
 - Unda maris* (flavta, klarinet, klavir)
 - Uspavanka za 2 violini in klavir*
- različne zasedbe:
 - Bagatela* (flavta, dve violi)
 - In piam memoriam* (oboa, viola, harfa)
 - Tri za tri* (trio kljunastih flvt)
 - Trio za 2 oboi (oboo in klarinet) in fagot*
 - Trio za 2 violini in violi*
 - Trio za flauto, violi in kitari*
 - Trio za pikolo, trobento in kontrafagot*
 - Trojka* (flavta, angleški rog, triangel)
 - V soglasju* (orgle, tenorska gamba, basovska gamba)
 - Viribus unitis* (violina, kitara, harmonika)

Kvartet

- godalni kvartet:
 - Akatombo*
 - II. godalni kvartet*
 - Godalni kvartet*
 - [Largo]*
 - Pogovor za godalni kvartet*
 - Stavek za godalni kvartet*
 - Sto taktov*
 - Štirikrat štiri strune*
 - Tetrafonía*
 - Triptychon za godalni kvartet*
- godalni kvartet + harfa: *Colloquium*
- godalni kvartet + kljunasta flavta: *Pentafonia*
- godalni kvartet + kontrabas: *Nuances za kontrabas in godalni kvartet*
- godalni kvartet + marimbafon: *Quinque sumus*
- klavirski kvartet (violina, viola, violončelo, klavir):
 - Chordophonia*
 - Decem anni prospere peracti*
- klavirski kvartet (kljunasta flavta, violina, violončelo, klavir):
 - Partitura*
 - Studio* (basovska kljunasta flavta)
- različne zasedbe:
 - À quattro* (kvartet violončelov)
 - Cinque o quattro* (kvartet oz. kvintet flvt)
 - Fonosaxia* (kvartet saksofonov)
 - Klar – kvar* (kvartet klarinetov)
 - Kontrafonía* (kvartet kontrabasov)
 - Kvartet* (flavta, violina, violončelo, čembalo)
 - Kvartet za rogove*
 - Nokturno* (kvartet flvt)

Potpourri Bizet-jeve opere »Carmen« (violina, dva klavirja, tolkala)

Potpourri slovenskih narodnih pesmi, op. 5 (dve violini, klavir štiročno)

Robbov vodnjak (kljunasta flavta, zvončki, ksilofon)

Saxofonia (kvartet saksofonov)

Štiri invencije (kvartet trombonov)

Štiri za štiri (kvartet kljunastih flavt)

Uvertura Bizet-jeve opere »Carmen« za violino, klavir, trobento in tolkala

Variacije na "An die Freude" iz IX. Beethovenove simfonije, op. 8 (flavta, violina, dva klavirja)

Kvintet

– godalni kvintet + fagot:

Kontra B

– klavirski kvintet (violina I, violina II, viola, violončelo, klavir):

Colloquium quinque virorum

– kvintet trobil:

Cum júbilo (trobenta I, trobenta II, rog, trombon, tuba)

Elementi (mala trobenta, trobenta, rog, trombon, tuba)

SKT (mala trobenta, trobenta, rog, trombon, tuba)

– kvintet trobil + orgle:

Introitus solemnus (trobenta, 2 rogova, 2 trombona)

+ trombon:

KI – RI – fonia variata (trobenta I, trobenta II, rog, trombon, tuba)

– pihalni kvintet (flavta, oboa, klarinet, rog, fagot):

Odgovori

Pihalni kvintet

Pihalni kvintet, op. 21

– pihalni kvintet (flavta, oboa, klarinet, rog, fagot) + trombon:

KI – RI – fonia

– različne zasedbe:

Brez meja (kvartet flavt, angleški rog)

Cinque o quattro (kvartet oz. kvintet flavt)

Güttler: Ko sem pod oljkami (flavta, violina I, violina II, viola, violončelo)

Pianissimo (flavta, rog, violončelo, kontrabas, klavir)

Septet

– pihalni septet (flavta, oboa, klarinet, fagot, trobenta, rog, trombon):

Septet

Nonet

– nonet trobil (3 trobente, 3 rogovi, 3 tromboni):

Discessus

Tolkala

Epizoda

Preludij in fuga za tolkala

Simpozij za tolkala

3 : 2 za tolkala

– harfa in tolkala:

Transferences za harfo in tolkala

– klarinet in tolkala:

Clar – perc

– klavir in tolkala:

Diagram za tolkala

Ex uno (dva klavirja)

Vis vim vi superat

– orgle in tolkala: *Doživetje*

Orffov inštrumentarij

Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij

Različne inštrumentalne skupine

– trobila: *Bravničar: Kralj Matjaž* (3 trobente, 4 rogovi, 3 tromboni, tuba)

– pihala, trobila, tolkala: *AS*
Lekcija za pihala, trobila in tolkala
Triplum

Orkester

– godalni orkester: *Celeia laboribus suis gaudens*
Divertimento št. 3 za godalni orkester
Rondo za godalni orkester
Sedem skladb za godalni orkester
Simfonija za godalni orkester, op. 17 [b]
Sonatina
Sonatina za godala (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)

– godalni orkester + fagot: *Concerto piccolo za fagot in godalni orkester*
+ klavir: *Concertino per pianoforte ed orchestra d'archi*
Kolovrat za orkester violin in klavir
Mala suita za klavir in godalni orkester
+ : – za klavir in godala
Scherzo za klavir in godalni orkester
Vzporedja za klavir in godalni orkester

+ orgle: *Concerto da camera*
+ violončelo: *Adagio za violončelo in godalni orkester*
– godalni orkester + dva klavirja: *Koncert za dva klavirja in godalni orkester*
Rondo za 2 klavirja in godalni orkester
+ dve violi: *Transformacije (na Merkušjevo voščilo) za 2 violi in 10 godal*
+ dve violini, violončelo: *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*

– harmonikarski orkester: *Srečanje za harmonikarski orkester*
Zakaj pa ne

– komorni orkester: *Divertimento per 2 cornetti, timpani ed archi*
Divertimento za 2 oboi, fagot in godalni orkester
Enneafonia (flavta, klarinet, fagot, harfa, klavir, tolkala, godala)
Fluktuacije za komorni ansambel (flavta, oboa, klarinet, rog, klavir, godala)
Kristalni gozd (flavta, oboa, angleški rog, klarinet, harfa, vibrafon, tolkala, godala)
Nokturno (oboa, klarinet, fagot, godala)
Opus X (oboa, klarinet, rog, violina, kitara, klavir, tolkala)
Plautus: Dvojčka (flavta, klarinet, 2 fagota, 3 trobente, harfa, viola, 3 violončeli)
Ravel: Bolero, priredba (kljunasta flavta, klarinet, fagot, rog, saksofon, trobenta, violina, kontrabas)
Séquence des Séquences (flavta, klarinet, rog, boben, godala)

– komorni orkester	+ flavta:	<i>Nihanja</i> (tolkala, harfa, godala)
	+ harfa:	<i>Portret za harfo in komorni ansambel</i> (flavta, klarinet, rog, tolkala, godala)
	+ kljunasta flavta:	<i>Concerto à becco</i> (rogova, godala)
	+ klavir:	<i>Signali za klavir in ansambel</i> (flavta, oboa, klarinet, fagot, rog, godala)
	+ rog:	<i>Apel za rog in komorni ansambel</i> (flavta, klarinet, harfa, godala)
	+ trombon:	<i>Theme donné za pozavno in ansambel</i> (flavta, klarinet, fagot, tolkala, violina, viola, violončelo)
	+ viola:	<i>Andante za violino in mali orkester</i> (?)
– komorni orkester	+ flavta, harfa:	<i>Duo concertante za flavto, harfo, godala in tolkala</i>
– pihalni orkester:		<i>Nekoliko drugače</i>
– simfonični orkester:		<i>Finale za orkester</i>
		<i>Fuga, [op. 26]</i>
		<i>Intrada</i>
		<i>Izpoved</i>
		<i>Jubilejna uvertura</i>
		<i>Jubilejni crescendo</i>
		<i>Koral in tokata</i>
		<i>Momenti riflessivi, op. 27</i>
		<i>La mort de loup, op. 28</i>
		<i>Mouvement musical con fuga, op. 16</i>
		<i>Mouvement symphonique no. 3, op. 20</i>
		<i>Mouvements symphoniques no. 1 et 2, op. 15</i>
		<i>Mrtvaški ples</i>
		<i>Musica funebre</i>
		<i>Musiques funèbres</i>
		<i>Nevihla, op. 19</i>
		<i>Per aspera ad astra</i>
		<i>Pismo</i>
		<i>Ples podzemskih duhov, op. 11, mali orkester</i>
		<i>Poliptih</i>
		<i>Profili</i>
		<i>Simfonia orientale, op. 23</i>
		<i>Simfonični portret</i>
		<i>Simfonietta</i>
		<i>Simfonija II.</i>
		<i>Simfonija 68</i>
		<i>Simfonija Pietà</i>
		<i>Simfonija I.</i>
		<i>Slovenski filharmoniji</i>
		<i>Svobodni dialog</i>
		<i>III. simfonija</i>
– simfonični orkester	+ fagot:	<i>Koncert za fagot in orkester</i>
	+ flavta:	<i>Nasprotja za flavto in orkester</i> <i>Odmevi za flavto in orkester</i>
	+ klavir:	<i>Antiparalele za klavir in orkester</i> <i>Dialog za klavir in orkester</i> <i>Koncert za klavir in orkester</i> <i>Koncert za klavir in veliki orkester, op. 14</i>

	<i>Koncertantni diptih</i> <i>Simfonija med klavirjem in orkestrom</i>
+ kontrabas:	<i>Koncert za kontrabas in orkester</i>
+ oboa:	<i>Duo za oboe in orkester</i>
+ orgle:	<i>Concerto profano</i> <i>Koncert za orgle in orkester</i> <i>Organofonia</i>
+ rog:	<i>Sinteze za rog in 3 orkestrske grupe</i>
+ tolkala:	<i>Koncertantna glasba za pavke in orkester</i>
+ trobenta:	<i>Concertino za trobento in orkester</i> <i>Koncert za trobento in orkester</i> <i>Živio SGŠ</i>
+ tuba:	<i>Koncert za tubo in orkester</i>
+ violončelo:	<i>Koncert za violončelo in orkester</i>
– simfonični orkester	+ dva klavirja: <i>Koncert za 2 klavirja in orkester</i> <i>Zvočni svet dveh klavirjev in orkestra</i>
	+ kljunasta flavta, prečna flavta: <i>Concerto doppio</i>
	+ orgle, sekstet saksofonov: <i>Kontra – koncert</i>
	+ violina, viola: <i>Koncert za violino in violi</i>
	+ violina, violončelo: <i>Koncert za violino, violončelo in orkester (gl.</i> <i>Koncert za violino in violi)</i>
	+ oboa, klarinet, fagot (pihalni trio): <i>Trojni koncert</i>
	+ pihalni kvintet: <i>Pentagon (pihalni kvintet in 4 orkestrske</i> <i>skupine)</i>

VOKALNE IN VOKALNOINŠTRUMENTALNE ZASEDBE

– dvoglasno:	<i>Himna brigade</i> <i>Na Balkanu</i>
– enoglasno:	<i>Na sve načine</i> <i>Quatre thèmes pour M. Albrespic</i> <i>Zidari</i>
– glas in klavir:	<i>Cala la notte (gl. Noč prihaja, op. 22)</i> <i>Ewig treu</i> <i>Noč prihaja, op. 22</i> <i>Pod gradom</i> <i>Vprašanje</i>
– glas in orgle:	<i>Cantabo Domino</i> <i>Deus Israël jungat vos</i>
– mešani zbor:	<i>Diptychon orationis</i> <i>Sv. Benedikt [I]</i> <i>Sv. Benedikt [II]</i> <i>V mesečini</i> <i>Venturini: Jagnje božje</i>
– mešani zbor in orgle:	<i>Missa in Mi-mag[li]ore (E-dur), op. 9</i>
– mešani zbor in orkester:	<i>Dies irae</i>

- mladinski zbor: *Beati immaculati za deški zbor*
Iz »Cicibana« za mladinski zbor
Kanoni za 2 ali 3 glasove
Mladinske pesmi (pogrešano)
Uspavanka
Žabe
- moški zbor: *Ot'če naš'*
[Vse najboljše, dragi Eto]
- otroški zbor: *Mali Jožek (pogrešano)*
- solisti, ansambel: *Čudodelna roka, op. 2* (fagot, trobenta, mandolina, violina, klavir)
Kako je pridna Micka prišla v nebesa, op. 1 (trobenta občasno, klavir)
Orpheus in Euridika, op. 4 (violina I, violina II ad libitum, klavir I, klavir II, pavke)
Paževa usoda, op. 3 (klavir, pavke)
- solisti, zbor, orkester: *Requiem za deški glas, moški zbor in 11 instrumentov*
- ženski zbor: *2 moteti in honorem S. Caeciliae*
Kanizij, Kanizij
Loquebar za ženski zbor
Zvonovi zvonijo
- ženski zbor in orgle: *Beati immaculati*
Psalm 50 za ženski zbor in orgle
Tebe ljubi moja duša
- ženski zbor, dve violi, violončelo: *Veni Sancte Spiritus*

KAZALO OBLIK IN ZVRSTI

- bagatela: *Bagatela* (flavta, dve violi)
Bagatele za klavir
Bagatele za violo
- balada: *Balada za violino, rog in klavir, op. 29*
- burleska: *Burleska za fagot in klavir*
- divertimento: *Divertimento per 2 cornetti, timpani ed archi*
Divertimento št. 3 za godalni orkester
Divertimento za 2 oboi, fagot in godalni orkester
- elegija: *Elegija za violino in kontrabas*
- elektroakustična glasba: *Konkretna študija št. 1 za magnetofonski trak*
Konkretna študija št. 2 za magnetofonski trak
- etuda: *Etuda za flavto solo*
Šest etud (kljunasta flavta)
- fanfara: *Fanfara* (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)
Fanfara (trio flavt, činele, boben; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Fanfara za orgle
- fantazija: *Fantasia per pianoforte*
Fantazija za čembalo
Fantazija za klavir
Petite phantasie, op. 24 (klavir)
- filmska glasba: *Mrtvaški ples* (orkester)
- finale: *Finale* (flavta, zvončki, ksilofon, trikotnik, činele, paličice, boben, pavke; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Finale za orkester
- fuga: *Fuga, [op. 26]* (orkester)
Fuga in Do-maggiore, op. 12, no. 3 (flavta, fagot)
Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 1 (godalni trio)
Fuga in Do-maggiore, op. 13, no. 2 (?)
Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 1 (violina, violončelo)
Fuga in Re-maggiore, op. 12, no. 2 (godalni trio)
Fuga in Sol-maggiore con preludio, op. 13, no. 3 (?)
Mouvement musical con fuga, op. 16 (komorni ansambel)
Preludij in fuga za orgle
Preludij in fuga za tolkala
- improvizacija: *Credo* (orglelske improvizacije)
Improvizacije za harfo
- intermezzo: *Intermezzo* (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)
Intermezzo za violino in harfo
- intrada: *Intrada* (orkester)
- invencija: *Inventiones pastorales* (orgle)
Štiri invencije (kvartet trombonov)
- kadenca: *Kadenca k Tartinijevemu violinskemu koncertu v D-duru* (violina)
Kadenca za solo violončelo
- kanon: *Kanon* (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)
Kanon (zvončki, ksilofon; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Kanoni za 2 ali 3 glasove (mladinski zbor)
- kantata: *Dies irae* (mešani zbor, orkester)

- kolo: *Kolo* (klavirski trio)
- koncert: *Concertino per pianoforte ed orchestra d'archi*
Concertino za trobento in orkester
Concerto à becco (kljunasta flavta, komorni orkester)
Concerto da camera (orgle, godalni orkester)
Concerto doppio (kljunasta flavta, prečna flavta, orkester)
Concerto piccolo za fagot in godalni orkester
Concerto profano (orgle, orkester)
Koncert za dva klavirja in godalni orkester
Koncert za 2 klavirja in orkester
Koncert za fagot in orkester
Koncert za klavir in orkester
Koncert za klavir in veliki orkester, op. 14
Koncert za kontrabas in orkester
Koncert za kontrabasovsko tubo
Koncert za orgle in orkester
Koncert za trobento in orkester
Koncert za tubo in orkester
Koncert za violino in violo
Koncert za violino, violončelo in orkester (gl. *Koncert za violino in violo*)
Koncert za violončelo in orkester
Kontra – koncert (orgle, sekstet saksofonov, orkester)
Simfonija med klavirjem in orkestrom
Trojni koncert (oboa, klarinet, fagot, orkester)
- koncertantna glasba: *Duo concertante za flavto, harfo, godala in tolkala*
Koncertantna glasba za pavke in orkester
Koncertantni diptih
- koračnica: *Koračnica* (gl. *Bagatele za klavir*)
Koračnica (violina, klavir; gl. *Miniature za klavir*)
Koračnica (trikotnik, činele, paličice, boben; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Koračnica po napevih slovenskih narodnih pesmi, op. 9 (klavir)
Marcia funebre, op. 6 (klavir)
Žalna koračnica (duo flavt, pavke, boben; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
- koral: *Corale + Siciliana* (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Koral (gl. *Bagatele za klavir*)
Koral (gl. *Mala suita za klavir*)
Koral (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)
Koral – Siciliana (klavir štiriročno; gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Koral in tokata (orkester)
Koral za citre v c-molu, op. 10a
- maša: *Missa in Mi-mag[gli]ore (E-dur), op. 9* (mešani zbor, orgle; nedokončano)
- miniatūra: *Figura v miniaturah za violončelo in klavir*
Iz Miniatur za klavir (violina, klavir; gl. *Miniature za klavir*)
Miniature za flavto in gambo
Miniature za klavir
Miniature za solo violino
Pet miniaturn za flavto in klarinet
Šest miniaturn (pihalni trio)
- množična pesem: *Himna brigade* (dvoglasni zbor)
Na Balkanu (dvoglasno)

- Na sve načine* (enoglasno)
Zidari (enoglasno)
- motet:
Beati immaculati (ženski zbor, orgle)
Beati immaculati za deški zbor
Deus Israel conjungat vos (bariton, orgle)
2 moteti in honorem S. Caeciliae (ženski zbor)
Loquebar za ženski zbor
- nabožna glasba:
Cantabo Domino (glas, orgle)
Ot'če naš' (moški zbor)
Sv. Benedikt [I] (mešani zbor)
Sv. Benedikt [II] (mešani zbor)
Tebe ljubi moja duša (ženski zbor, orgle)
Veni Sancte Spiritus (ženski zbor, dve violi, violončelo)
Venturini: Jagnje božje (mešani zbor)
- nokturno:
Dva nokturna za kitaro
Mali nokturno za klavir
Nokturno (gl. *Bagatele za klavir*)
Nokturno (komorni orkester)
Nokturno (kvartet flaut)
Nokturno za violo in klavir
Trije nokturni za flauto in vibrafon
Trije nokturni za kontrabas
- odrska glasba:
Kristalni gozd (komorni ansambel)
Mrak: Chrysippos (kljunasta flavta)
Plautus: Dvojčka (komorni orkester)
Shakespeare: Sen kresne noči (recitator, klavir)
- opera:
Čudodelna roka, op. 2
Kako je pridna Micka prišla v nebesa, op. 1
Orpheus in Euridika, op. 4
Paževa usoda, op. 3
- pastoral:
Pastoral (dve flauti, trikotnik, činele; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Pastoral (violina, klavir; gl. *Miniature za klavir*)
Pastoral za blokflauto in klavir
Pastorale (gl. *Mala suita za klavir*)
Pastorale (klavir)
Trije pastoralčki (flavta, čembalo)
Trije pastoralčki za altovsko flauto in harfo
3 pastoralni za oboe d'amore in klavir
- ples:
Afriški ples (flavta, ksilofon, paličice, boben; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Corale + Siciliana (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Gavotta (klavir štiriročno; gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Gavotte (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Gigue (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Koral – Siciliana (klavir štiriročno; gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Mali ples (gl. *Tri skladbice za Polonco za klavir*)
Menuet (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Menuet (klavir štiriročno; gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Ples (mladinski zbor; gl. *Kanoni za 2 ali 3 glasove*)

- Ples lutke* (zvončki, metalofon; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Ravel: Bolero (priredba za komorni ansambel)
- potpourri: *Potpourri Bizet-jeve opere »Carmen«* (violina, dva klavirja, tolkala)
Potpourri slovenskih narodnih pesmi, op. 5 (dve violini, klavir štiroročno)
- preludij: *Dve koralni predigri za orgle*
Gregorjev binkošni preludij (violina, klavir)
Kongresni avizo = Praeludium (flavta, harfa)
Kongresni avizo 98 (nova verzija za flavto in klavir; gl. *Kongresni avizo = Praeludium*)
Kongresni avizo za klarinet in harfo (gl. *Kongresni avizo = Praeludium*)
Preludij (gl. *Mala suita za klavir*)
Preludij (klavir)
Preludij in fuga za orgle
Preludij in fuga za tolkala
Preludij in vrnitve za klavir
Preludij za violino in klavir
Šest malih preludijev za klavir
Trije preludiji za čembalo
Trije preludiji za harfo
Trije preludiji za klavir
Trošt: Stati inu obstat, preludij [in] postludij (orgle)
- psalm: *Psalm 50 za ženski zbor in orgle*
- requiem: *Requiem za deški glas, moški zbor in 11 instrumentov*
- ricercare: *Ricercare na Merkušjevo temo za oboo in klavir*
Ricercare per pianoforte
- rondo: *Rondeau za violino in kitaro*
Rondino za klavir
Rondò variato za kontrabas in kitaro
Rondo za 2 klavirja in godalni orkester
Rondo za godalni orkester
- samospev: *Cala la notte* (glas, klavir; gl. *Noč prihaja, op. 22*)
Ewig treu (glas, klavir)
Noč prihaja, op. 22 (glas, klavir)
Pod gradom (glas, klavir)
- scherzo: *Scherzo* (gl. *Bagatele za klavir*)
Scherzo (gl. *Mala suita za klavir*)
Scherzo (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)
Scherzo za klavir
Scherzo za klavir in godalni orkester
- simfonična pesnitev: *Momenti riflessivi, op. 27* (orkester)
La mort de loup, op. 28 (orkester)
Nevihla, op. 19 (orkester)
Ples podzemskih duhov, op. 11 (mali orkester)
- simfonični stavek: *Mouvement symphonique no. 3, op. 20* (orkester)
Mouvements symphoniques no. 1 et 2, op. 15 (orkester)
Simfonični portret (orkester)
- simfonija: *Simfonia orientale, op. 23* (orkester)
Simfionietta (orkester)
Simfonija II. (orkester)
Simfonija 68 (orkester)
Simfonija Pietà (orkester)

- Simfonija I.* (orkester)
Simfonija za godalni orkester, op. 17
III. simfonija
- sonata: *Mouvement sonatique*, op. 18 (klavir)
I. sonata, op. 7 (klavir)
Sonata breve za violino in klavir
Sonata quasi una phantasia, [op. 25] (klavir)
Sonata za klarinet in klavir
Sonata za klavir štiriročno
- sonatina: *Sonatina* (godalni orkester)
Sonatina (klavir)
Sonatina za godala (gl. *Sedem skladb za godalni orkester*)
Sonatina za harfo
Sonatina za klarinet in klavir
Sonatina za klarinet, trobento in klavir
Sonatina za rog in klavir
- suita: *II. suita za klavir*
Mala suita za klavir
Mala suita za klavir in godalni orkester
Suita za dva klavirja
Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester
Suita za klavir (1936 al 1937)
Suita za klavir (1942)
Suita za klavir štiriročno (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
- tokata: *Koral in tokata* (orkester)
Toccata (klavir)
Toccata za klavir
Tokata (klavir)
Tokata (ksilorimba, vibrafon, klavir)
Tokata za orgle
- uspavanka: *Dve uspavanki za flauto in klavir*
Kotysanka dla maleńkiego Marcina (klavir)
Uspavanka (dve flauti, metalofon; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)
Uspavanka (gl. *Bagatele za klavir*)
Uspavanka (gl. *Iz »Cicibana« za mladinski zbor*)
Uspavanka (gl. *Tri skladbice za Polonco za klavir*)
Uspavanka (kljunasta flavta, klavir)
Uspavanka (mladinski zbor)
Uspavanka (violina, klavir; gl. *Miniature za klavir*)
Uspavanka za 2 violini in klavir
Uspavanka za Nevo (klavir)
- uvertura: *Čudodelna roka*, op. 10b
Jubilejna uvertura (orkester)
Ouverture (gl. *Suita za 2 violini, violončelo in godalni orkester*)
Uvertura Bizetjeve opere »Carmen« za violino, klavir, trobento in tolkala
- variacije: *Tema z variacijami* (klavir)
Variacije (violina, klavir)
Variacije na »An die Freude« iz IX. Beethovenove simphonije, op. 8 (flavta, violina, dva klavirja)
Variacije na pesem »Tito naš tovariš« (kljunasta flavta, klavir)
Variacije za klavir

– žalna glasba:

Marcia funebre, op. 6 (klavir)

Musica funebre (orkester)

Musiques funèbres (orkester)

Žalna koračnica (duo flavt, pavke, boben; gl. *Mladinske skladbe za Orffov instrumentarij*)

The Catalogue of Works by Composer Primož Ramovš

Summary

The catalogue of works by Primož Ramovš, a member of the Slovene Academy of Science and Art, contains the data about his compositions and their publication in print. The catalogue is based on the preserved manuscripts and/or fair copies of his works, composer's list of works, previously published lists of his works, and catalogues from major libraries. The majority of the composer's manuscripts and fair copies of his works are kept in the Music Collection of the National and University Library; it is specifically noted if they are in other locations.

The catalogue of the compositions is organized in alphabetical order according to the first letter of the composition's title. The data follows this pattern: the title, the instrumentation, the place and date of composition, a description of the physical shape of the material (manuscript and fair copy); at the end there is a note about the title and a citing of the dedication. The data about the printing(s) follow the description of the manuscript (fair copy). The title which begins with a numeral is resolved, and the one in other alphabet, transliterated. In cases of publication a title is omitted if it is identical to the one in the manuscript; when it comes to multilingual covers, the parallel titles are also omitted. Then follows a noting of the place of publication, the publisher, the year of publication, data about the physical shape of the publication, the title of the collection and the publishing number. The bibliography consists of published material which was issued by the end of October, 1999.

Added to the catalogue are a chronological list of works, an index according to instrumentation, and an index according to forms and genres. The chronological list is arranged by dates which almost without exception were given by the composer at the end of the composition. Manuscripts without a mention of the year are classified chronologically on the basis of other sources. The index of forms and genres is arranged in alphabetical order.

UDK 781:001.8

Dalibor Davidović

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

Beispiele der Theoriebildung in der Musikwissenschaft

1. Einführende Bemerkungen

Auf dem ersten Blick kann der Titel recht unbestimmt scheinen, und die Erwartungen, die er erweckt, werden wohl sehr unterschiedlich sein. Man könnte sie einigermaßen konkretisieren, indem einige Anregungen zum Thema gegeben werden. Da es jetzt natürlich nicht möglich ist, alle Anregungen zu erwähnen, werde ich mich nur auf diejenigen konzentrieren, die mir für das Verständnis dieses Aufsatzes wichtig erscheinen. Ich werde sie einfach als eine Art Fragenkatalog darstellen, wobei ihre eigenen Voraussetzungen in diesem Moment nicht diskutiert werden.

2. Anregungen

Eine der wichtigsten Fragen für diese Arbeit kann man aus dem Text »Unverständliche Wissenschaft: Probleme einer theorieeigenen Sprache« von Niklas Luhmann (Luhmann 1981) entnehmen. Dort behandelt Luhmann das Problem der Anknüpfung an die terminologische Tradition einer wissenschaftlichen Disziplin. Laut Luhmann sind in einem solchen Fall zwei Optionen möglich: »Terminologien zu kontinuieren, obwohl ihre Bedeutung sich ändert, oder sie aufzugeben, und damit auf Identifikationslinien zur Tradition hin zu verzichten.« (173) Falls diese zweite Option jedoch das Greifen nach einer im Rahmen einer anderen Disziplin geschaffenen Terminologie darstellt, entsteht nach Luhmann einerseits auch das Problem der Kontrolle, die eine Disziplin dadurch bezüglich einer anderen übernimmt, während andererseits das Problem einer gewissen *Inflationierung* des theoretischen Jargons der Disziplin erscheint, aus der das Vokabular entliehen wurde (175). Es ist bekannt, dass diese zweite Option, von der Luhmann schreibt, in der Wissenschaft sehr weit verbreitet ist, nicht nur in der letzten Zeit. Es scheint aber, dass sie in der letzten Zeit besonders häufig als wünschenswert dargestellt

wird, und Musikwissenschaft hier keineswegs eine Ausnahme ist. Die Option, um die es sich hier handelt, ist nämlich der wichtigste Schritt innerhalb jenes wissenschaftlichen Programms, das unter dem Namen *Interdisziplinarität* bekannt ist. Luhmanns Beitrag zur Diskussion scheint insofern wichtig, da aus ihm zu entnehmen ist, dass die Interdisziplinarität als Programm doch nicht so unproblematisch ist, wie es auf dem ersten Blick scheinen mag, sondern, dass man bei einem Theorietransfer in eine andere Disziplin zumindest mit gewissen *Nebenwirkungen* rechnen sollte.

Gerade die Frage, wie dieser Transfer konkret läuft und welche Nebenwirkungen er hat, ist in der neueren Zeit zu einem wichtigen Thema in einigen Disziplinen geworden. Wie die eigene Disziplin eine andere beobachtet hat, ist besonders in der neueren Literaturwissenschaft eine häufig gestellte Frage. Es sind hier nur zwei Beispiele zu erwähnen: Das erste ist die Diskussion, die größtenteils in den Achtzigern geführt wurde, und in deren Zentrum der Transfer der Dekonstruktion Jacques Derridas in die US-amerikanische Literaturwissenschaft lag (ein Beispiel ist Norris 1988; eine Beobachtung der amerikanischen Diskussion aus der Position der Literaturwissenschaft in Deutschland ist in Gumbrecht 1988 zu finden); das zweite Beispiel aus der Literaturwissenschaft ist die neuere Diskussion um den literaturwissenschaftlichen *Import* der soziologischen Systemtheorie, wie sie durch Luhmann vertreten wird. Die niederländischen Theoretiker Tannelie Blom und Ton Nijhuis (Blom/Nijhuis 1995) haben das Problem des Theorietransfers in diesem Fall als das Problem der Art und des Umfangs der *Reduktion* der Theorie Luhmanns innerhalb der Literaturtheorie bzw. Kunstgeschichte formuliert. In der einführenden Studie zum Sammelband *Systemtheorie der Literatur* hat Literaturtheoretiker Jürgen Fohrmann hinzugefügt, dass die Reduktion der Theorie Luhmanns und ihre Operationalisierung innerhalb der Literaturwissenschaft keineswegs zufällige oder willkürliche Form hat: »Natürlich ließ sich nur lesen, was auf der Basis der schon bestehenden disziplinären Matrix lesbar war.« (Fohrmann 1997: 7) Vergleichbar mit den Beispielen aus der Literaturwissenschaft sind zwei Studien, die die Rezeption der Theorie Luhmanns innerhalb der Theologie beobachtet haben (Dallmann 1994, Beyer 1996).

Die Frage nach der Form des Theorietransfers ist natürlich auch der Musikwissenschaft bekannt. Eines der letzten Beispiele ist die umfassende Studie des US-amerikanischen Musikwissenschaftlers Adam Krims (Krims 1998) über die musikwissenschaftlichen Beobachtungen der Dekonstruktion. Seine eigene Beobachtung dieser Beobachtungen endet mit der Folgerung, die wohl vergleichbar mit der Fohrmanns ist: Er sieht in den musikwissenschaftlichen Versuchen, die Dekonstruktion an die Musikanalyse anzuwenden, gerade diejenige Reduktion der Theorie Derridas, die eine Bestätigung der schon bestehenden theoretischen Voraussetzungen der amerikanischen Musikwissenschaft möglich macht. Es ist allerdings hier hinzuzufügen, dass Krims' Beobachtung notwendigerweise auch mit bestimmten Voraussetzungen operiert, und zwar mit solchen, die konstitutiv für das vom Autor beobachtete, und im gewissen Sinn kritisierte, Wissenschaftsverständnis sind: Z. B. geht seine Beobachtung von der Voraussetzung aus, dass ihr Gegenstand zum Sys-

tem der US-amerikanischen historischen Musikwissenschaft gehört. Da dieses System auch der Ort ist, an dem Krims' Beobachtung sich selbst plaziert, muß sie die dort legitimen Formen der Musikforschung als Voraussetzung nehmen, auch (und besonders) dann, wenn sie eine Kritik an diesen Formen übt. Zu diesen Formen gehört z. B. Musikanalyse, besonders die Schenkerscher Prägung, die in den USA, wie bekannt, sogar einen institutionalisierten Rang traf. Krims' Beobachtung der musikwissenschaftlichen Derrida-Beobachtungen versucht zu zeigen, dass diese Beobachtungen keineswegs eine Abweichung von der bestehenden Matrix, die die Musikanalyse als eine rein *formalistische* Praxis darstellt, sind, sondern ganz im Gegensatz, dass sie diese Matrix nur weiter perpetuieren. Die Beobachtung, die Krims unternahm, sollte auch gewisse *Kritik* dieser Praxis sein. Allerdings könnte man sagen, dass diese Kritik sich selbst als keine totale Ablehnung des musikwissenschaftlichen Systems versteht, sondern vielmehr als ein Versuch, die bestehende Form der Musikanalyse zu erweitern und damit zu retten (zu dieser Position auch Krims 1998a). Es erscheint aber wichtig nicht zu vergessen, dass sowohl Krims' Beobachtung, als auch die erwähnten Beobachtungen in den anderen Disziplinen, immer innerhalb eines konkreten Wissenschaftssystems operieren, was auf jeden Fall ihre Vergleichbarkeit erschwert. Die Frage aber ist, wie Krims und andere erwähnte Autoren den Theorietransfer aus einer fremden in ihre eigene Disziplin beobachten, wenn sie gleichzeitig ein Teil der beobachteten Disziplin sind. Von dieser Frage wird später noch die Rede sein.

Dass das Programm der Interdisziplinarität auch die Frage nach der Identität der Disziplin impliziert, ist auch aus der Musikwissenschaft selbst bekannt. Einen der bekanntesten Fälle in der deutschen Musikwissenschaft stellt die Diskussion um die Kompetenz und Eigenständigkeit der systematischen Musikwissenschaft dar, die durch den Text Georg Feders (Feder 1980) angeregt wurde. Es handelt sich, wie bekannt, um einen Versuch, der systematischen Musikwissenschaft die Identität zu verneinen, und zwar aus der Position der historischen Musikwissenschaft. Die systematische Musikwissenschaft sei eine Disziplin, die nur die Methoden anderer Disziplinen übernimmt und ihre Resultate wiederholt, und deswegen seien ihre Identität und Eigenständigkeit fraglich. Es ist aber auch bekannt, dass gerade die theoretische Konstruktion dieses Versuchs in verschiedenen zeitgenössischen Theorietraditionen als Lieblingsbeispiel gilt, an dem möglich ist, die These von der Selbstwidersprüchlichkeit des substantialistischen Identitätsbegriffs plakativ zu demonstrieren.

Den Text von Hans-Peter Reinecke (Reinecke 1993) könnte man als eine mögliche Antwort auf Feders Versuch verstehen, und zwar nicht nur als Antwort auf die Frage, wie das Identitätsproblem *innerhalb* der Musikwissenschaft behandelt wird, sondern auch wie dieses Problem behandelt werden kann, wenn es um die *äußeren* Grenzen der Musikwissenschaft als Disziplin geht. Der Vorschlag Reineckes ist einfach: Die Musikwissenschaft sollte nach *außen* greifen, um sich selbst zu sehen. In der Form einer *Beobachtung zweiter Ordnung* sollte sie sich selbst beobachten, um zu sehen, wie sie ihre eigene Gegenstände konstruiert hat (123). Auch in diesem Fall könnte man jenes Problem erkennen, das schon bei den Beob-

bachtungen des Theorietransfers zu sehen ist: Von welcher Position aus ist es möglich die eigene Disziplin so zu sehen, als wäre man ein Außenstehender.

Einige Vorschläge gibt es schon: Z. B. Musikanthropologe Henry Kingsbury (in den Arbeiten Kingsbury 1988 und Kingsbury 1991) unternahm, ausgehend vom US-amerikanischen System der Musikforschung, eine Beobachtung der amerikanischen Musikwissenschaft, die sich selbst innerhalb der *Ethnomusicology* plazierte. Allerdings ist zu vermuten, dass so ein Versuch nicht unbedingt als eine Beobachtung der Musikwissenschaft aus der Position der Musikwissenschaft selbst angesehen werden muß. Eher scheint, hinsichtlich der Lagen der Musikwissenschaft und Ethnomusikologie in den USA als soziale Systeme, dass es sich in diesem Fall um eine *Fremdbeobachtung* handelt, das heißt: Eine Beobachtung, die Musikwissenschaft von außen beobachtet. Eine ähnliche Position kann man aus den Text des schwedischen Ethnomusikologen Olle Edström entnehmen (Edström 1997), obwohl man dort das Verhältnis zwischen Ethnomusikologie und Musikwissenschaft als enger ansieht.

3. Aufgabe, theoretischer Rahmen

Der folgende Aufsatz soll auch eine *Beobachtung zweiter Ordnung* sein. Den Anregungen folgend, die von der Lektüre der hier erwähnten Texte hervorgerufen wurden, könnte man seine Aufgabe einerseits als eine Beobachtung eines konkreten Theorietransfers in die Musikwissenschaft bestimmen; andererseits wird sich mein Referat mit der Frage auseinandersetzen, wo diese Beobachtung stattfindet, bzw. wie man ihre Position bestimmen kann. Als konzeptueller Rahmen für diese Beobachtung der Musikwissenschaft ist die soziologische Systemtheorie Niklas Luhmanns ausgewählt worden und das konkrete Beispiel, das beobachtet wird, ist gerade die musikwissenschaftliche Beobachtung dieser Theorie.

Wenn es jetzt um die Frage nach der eigenen disziplinären Position handelt, scheint es, hinsichtlich des ausgewählten theoretischen Rahmens, dass die Antwort selbstverständlich ist: Da die Theorie Luhmanns eine soziologische Theorie ist, sollte die Beobachtung der Musikwissenschaft, die sich auf diese Theorie stützt, zu der Disziplin gehören, die als eine soziologische Beobachtung der Musik schon mehr oder weniger etabliert ist – nämlich der Musiksoziologie. Dass aber gerade die Position der Musiksoziologie als Disziplin überhaupt nicht so selbstverständlich ist, wie es scheint, kann man schon aus zwei neueren Selbstbeschreibungen dieser Disziplin entnehmen. So behauptet z. B. Christian Kaden im entsprechenden Artikel in der neuen Ausgabe der *MGG* (Kaden 1997) schon im ersten Satz, dass die Musiksoziologie »ein (...) Arbeitsgebiet der Musikwissenschaft« sei (1618), bzw. dass sie »an der Grenze zwischen Historischer und Systematischer Musikwissenschaft« siede (1620). Nach kurzer Darstellung der Themenkreise, die in den bisherigen musiksoziologischen Arbeiten vorkamen, formuliert Kaden ein kurzes Resümee: »Musiksoziologie widmet sich folglich nicht einem abstrakten Verhältnis von Musik und Gesellschaft (...). Sie begreift Musik selbst (...) als fait social.« (1619) Wenn man aber an die von Krims unternommene Analyse der in den musikwissenschaftlichen Schriften häufig benutzten Formulation *Musik selbst* (Krim 1998) denkt, könnte

man sagen, dass Kaden gerade dort als Aufgabe der Musiksoziologie die musikwissenschaftliche Beschäftigung mit der *Struktur der Musik* postuliert.

Es ist natürlich nicht die Frage, ob Kaden recht hat oder nicht. Wichtig ist, dass seine Auswahl bestimmte Folgen hat: Da er die Aufgabe der Musiksoziologie so normativ bestimmt hat, muß er alle anderen Positionen als gewisse *Abweichungen* von der Norm behandeln. Dieses Problem kann man besonders klar sehen, wenn Kaden die Geschichte der Musiksoziologie als ausdifferenzierte Disziplin darstellt: Alles läuft relativ glatt bis zum bekannten Streit zwischen Adorno und Silbermann. In diesem Moment führt Kaden eine neue Opposition ein, um zu zeigen, dass es in diesem Streit eine von ihm *bevorzugte* Seite gibt, nämlich die Adornos, die sich zur Aufgabe der eigenen Untersuchung, »wie Gesellschaft in Musik erscheint, wie sie aus der Textur herauszulesen ist« (Adorno 1962: 225), gemacht hat. Natürlich gibt es noch eine *andere* Seite, die ihre Aufmerksamkeit nicht auf *Musik selbst* richtet, und die deswegen keine *echte* Musiksoziologie sei, sondern bloßer »Anwendungsbereich der allgemeinen Soziologie« (Kaden 1997: 1623). Die erste Seite der Unterscheidung bezeichnet Kaden als *Musiksoziologie*, und die zweite als *Soziologie der Musik*. Dieser Unterscheidung folgend, muß er notwendigerweise alle Positionen, die mit keinem musikwissenschaftlichen Konzept der *Musik selbst* rechnen, aus der Musiksoziologie ausgrenzen. Sofort bekommt er unerwünschte Probleme: Gehören dann zur Musiksoziologie etwa auch (für Kaden selbstverständlich) die bekannten Schriften von Georg Simmel (Simmel 1975) und Max Weber (Weber 1921)? Hier ist z. B. an den Aufsatz des Soziologen Horst Jürgen Helle (Helle 1992) zu denken, in dem er die These vertritt, dass die Soziologen Simmel und Weber sich nicht mit der Musik beschäftigen, um die musikwissenschaftlichen Interesse an *Musik selbst* zu treiben, sondern weil sie eigene soziologische Theorien am Beispiel der Musik besonders plausibel demonstrieren können (133). So können ihre Schriften, die Kaden als Anfang der Musiksoziologie als eine ausdifferenzierte wissenschaftliche Disziplin bezeichnet, auch als Beispiele gerade für einen *Anwendungsbereich der allgemeinen Soziologie* angesehen werden. Es stellt sich allerdings die grundsätzliche Frage, ob überhaupt die *Musik selbst* als privilegiertes Interesse der Musikwissenschaft gelten muß, wie das aus dem Kaden-Entwurf zu entnehmen ist.

Das alles könnte aber noch ein wenig ausdifferenziert werden. Es ist nämlich zu bemerken, dass Kaden die erwähnten Schriften von Simmel und Weber *doch* von den musikwissenschaftlichen Beobachtungen unterscheidet, wenn er später gerade den Musikwissenschaftlern eine »Selbsteinschnürung« (1622) vorwirft, weil sie die Schriften von großen Soziologen nicht genug rezipierten. Allerdings könnte man auch vermuten, dass Kadens Entwurf mit der Voraussetzung rechnet, nach der die Musiksoziologie seit Simmel und Weber sich soweit ausdifferenziert hat, dass sie später nicht mehr einem soziologischen Interesse dienen sollte. Es scheint, dass soziologische Arbeiten über Musik, die nach Weber entstanden sind, für die von Kaden konstruierte Musiksoziologie nicht mehr von besonderem Interesse sind, weil sie den normativen Anspruch dieser Musiksoziologie nicht erfüllen können.

Im gleichen Jahr ist auch die Dissertation der Soziologin Katharina Inhetveen erschienen (Inhetveen 1997), in der die Musiksoziologie als Disziplin anders als bei Kaden dargestellt ist. Es handelt sich hier um eine Untersuchung »der musiksoziologischen Forschung innerhalb der Disziplin Soziologie.« (9) Wenn man sich aber fragt, wie sie dann jene musiksoziologische Arbeiten behandelt, die aus der Position der Musikwissenschaft geschrieben sind, scheint die Antwort nicht besonders klar. Im Unterschied zu Kaden, scheint es, dass sie doch keinen normativen Anspruch an die Zugehörigkeit zur Musiksoziologie gestellt hat, da sie am Rande auch einige musiksoziologischen Arbeiten analysiert, die vom musikwissenschaftlichen Standpunkt ausgehen. Obwohl schon vom Rahmen der Untersuchung ausgeschlossen, werden diese Arbeiten doch als Beiträge zur Musiksoziologie gesehen. Es scheint aber bei einem differenzierteren Lesen, dass Inhetveen doch mit einem Kriterium für die Zugehörigkeit zur Musiksoziologie operiert, welches nicht unbedingt die formale soziologische Ausbildung als Voraussetzung haben muß: Die fachsoziologisch ausreichende Argumentationsweise. Insofern ist ihre Position vergleichbar mit jener von Alphons Silbermann, die als Konstruktion der »Pole der Musiksoziologie« (Silbermann 1958, Silbermann 1963) bekannt ist. Diese Konstruktion, die gegen den von Silbermann formulierten Monopolanspruch der Musikwissenschaft auf alle wissenschaftliche Erforschung der Musik entworfen wurde, erachtet eine Zusammenarbeit von Soziologie und Musikwissenschaft als wünschenswert. Deswegen schreibt Silbermann vor, dass Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler für musiksoziologische Forschungen sowohl soziologisches als auch musikwissenschaftliches Fachwissen beherrschen sollten. Da Inhetveen aber die *soziologische* Musiksoziologie für quantitativ schwächer entwickelt hält als die *musikwissenschaftliche* Musiksoziologie, sieht sie die Schwierigkeit gerade in der ungenügenden musikalischen Ausbildung der Fachsoziologen: »Wird nun davon ausgegangen, dass Musiksoziologie musikologisches Fachwissen erfordert, so hat vielleicht auch die Geschichte der Disziplin dazu beigetragen, dass sie sich innerhalb der Soziologie kaum etabliert hat.« (Inhetveen 1997: 46) Man kann sich aber fragen, warum Soziologie gerade das musikwissenschaftliche Wissen als einziges mögliches Wissen über Musik anerkennen sollte? Die Antwort auf diese Frage könnte man vielleicht in der Unterscheidung *alltägliches Wissen/wissenschaftliches Wissen* finden, mit der Inhetveens Beobachtung operiert. So behauptet die Autorin, anschließend an die Unterscheidung von Susanne Langer, dass das alltägliche Wissen über Musik ähnlich dem *mythischen* Denken funktioniert, während das *wissenschaftliche* Wissen anders ist: »Wissenschaft kann zwar den nicht-diskursiven Gehalt von Musik auch nicht formulieren, sie kann sich aber mit den symbolischen Formen als solchen befassen, getrennt von dem durch sie Vermittelten. Musiktheorie, systematische und historische Musikwissenschaft stellt das Werkzeug für eine Annäherung an die Gestalt dieser Symbole. Ohne musikologisches Fachwissen kann eine Abstrahierung der Symbole vom Gegenstand kaum stattfinden, da ihre äußere Struktur nicht erfaßt werden und damit die Trennlinie zum Repräsentierten nicht gezogen werden kann. (...) Wenn sich alltäglicher und wissenschaftlicher Umgang mit Musik in dieser Weise unterscheiden, bedeutet das, dass wissenschaftliche Beschäftigung mit Musik auf

einer anderen Ebene stattfindet als alltägliche, und dass sie ausführliches Wissen über den Gegenstand erfordert, das eben im Alltag nicht erworben werden kann. Es scheint, dass dies die Musiksoziologie von anderen Bindestrich-Soziologien unterscheidet: Der alltägliche Umgang mit Politik, Religion oder Geschichte ist zwar nicht unbedingt wissenschaftlich, er spielt sich aber nicht auf einer völlig anderen, nicht einmal diskursiven Ebene ab, wie es bei Musik weitgehend der Fall ist.« (45/46) Sogar die Entscheidung, dass musikwissenschaftliches Wissen das *wahre* Wissen über Musik sei, versucht sie zu rechtfertigen, und zwar mit der These über den besonderen »Kunstcharakter von Musik« (44). Man könnte aber diese Rechtfertigung auch umkehren, um zu sehen, dass gerade postulierte Besonderheit der Musik als ein Konstrukt der musikwissenschaftlichen Beobachtungen angesehen werden könnte, die man als *wahres* Wissen über Musik hält. Wenn man aber schon das Alltagswissen aus der Wissenschaft ausgrenzt, so bedeutet das noch lange nicht, dass man unbedingt die erste Seite der weiteren möglichen Unterscheidung *musikwissenschaftliches wissenschaftliches Wissen/nichtmusikwissenschaftliches wissenschaftliches Wissen* auswählen muß. Es ist denkbar, dass das Wissen über Musik, die im Rahmen von Soziologie oder Psychologie getrieben wird, auch als relevantes wissenschaftliches Wissen über Musik angesehen werden kann. Es scheint, dass gerade das Postulat vom musikwissenschaftlichen Wissen als das angeblich einzige angemessene Wissen über Musik nur weiter den von Silbermann (und später auch vom Soziologen Frank Rotter, z. B. in Rotter 1992) beklagten Monopolanspruch der Musikwissenschaft reproduziert. Die Tendenz innerhalb der Soziologie, dass man die musikwissenschaftliche Beobachtung der Musik gegenüber den anderen Beobachtungen bevorzugt, hat allerdings schon eine gewisse Tradition: Man sollte z. B. auf die Studie von Christoph Braun hinweisen (Braun 1992), die eine von Max Weber unternommene Rezeption der damaligen musikwissenschaftlichen Literatur zu rekonstruieren versuchte.

So scheint, dass Ihnetveen am Ende das Verhältnis zwischen den beiden *Polen der Musiksoziologie* analog zur Unterscheidung *Selbstbeschreibung/Fremdbeschreibung* konstruiert, wenn sie schreibt: »Der genuin soziologische Anteil an der musiksoziologischen Literatur, verfaßt von Autoren und Autorinnen mit fachlicher Ausbildung in Soziologie, scheint gering, vor allem im Verhältnis zu den musikwissenschaftlichen Beiträgen (...) – kleiner wohl als in anderen Teilgebieten der Soziologie. Es würde sicher Verwunderung hervorrufen, wenn ein Großteil etwa der Arbeiten zur Industriesoziologie verfaßt wäre von Volks- und Betriebswirten, Schlossern und Verfahrenstechnikern – von denen die meisten auch ohne soziologische Ausbildung seien.« (Inhetveen 1997: 43/44) Das entsprechende Verhältnis vergleicht Rotter mit dem zwischen Rechtstheorie und Rechtssoziologie, und zwar so, »dass Rechtstheorie und Rechtsdogmatik als Formen der Selbstbeschreibung des Rechtssystems gefaßt werden, während die Rechtssoziologie das System von außen beobachtet und beschreibt und dadurch mehr, aber auch weniger sieht als die Rechtstheorie (...)« (Rotter 1992: 89) Man könnte aber sagen, dass auch diese Konstruktion, nach der soziologische Beschreibung sozusagen eine *Beschreibung zweiter Ordnung* sei, schon eine Tradition innerhalb der Soziologie hat. Schon Sim-

mel in seinem berühmten Entwurf aus 1890 hat der Soziologie als Wissenschaft eine ähnliche Stelle gegeben: »Sie ist eine eklektische Wissenschaft, insofern die Produkte anderer Wissenschaften ihr Material bilden. Sie verfährt mit den Ergebnissen der Geschichtsforschung, der Anthropologie, der Statistik, der Psychologie wie mit Halbprodukten; sie wendet sich nicht unmittelbar an das primitive Material, das andere Wissenschaften bearbeiten, sondern, als Wissenschaft sozusagen zweiter Potenz, schafft sie neue Synthesen aus dem, was für jene schon Synthese ist.« (Simmel 1989: 116)

Es ist sicher möglich, nach so skizzierter Diskussion, sich auch die Frage zu stellen, ob die Position, von der aus man eine Beobachtung unternimmt, so wichtig ist? Ist es entscheidend, ob man Musik von der musikwissenschaftlichen oder von der soziologischen Seite beobachtet, selbst dann, wenn man wie Inhetveen die soziologische Beobachtung als eine Beobachtung sieht, die weitgehend von der musikwissenschaftlichen Beobachtung abhängt?

Wenn man im konzeptuellen Rahmen der Theorie Luhmanns zu argumentieren versucht, würde man sagen, dass gerade die Positionierung der Beobachtung als entscheidend angesehen werden sollte, weil sie sowohl die Fragen als auch die Antworten als keine Gegebenheiten sieht, sondern als Konstrukte, die ein Beobachter ausgehend von einer Differenz (bzw. einer Form) konstruiert. Da nach Luhmann zwei verschiedene wissenschaftliche Disziplinen zwei verschiedene *Formen* benutzen, um ihre eigene Kommunikationen zu codieren und in dieser Weise von anderen zu unterscheiden, könnte man auch sagen, dass Soziologie und Musikwissenschaft ihre eigenen Gegenstände anders voneinander konstruieren, weil sie mit zwei voneinander verschiedenen Codes operieren.

Bevor man aber den Transfer der Systemtheorie Luhmanns in die Musikwissenschaft diskutiert, sollte man vielleicht kurz skizzieren, wie man selbst diese Theorie versteht. Die Darstellung kann leider in diesem Moment nicht besonders differenziert sein, weil die Zeit einfach zu knapp ist; deswegen wird sie sich auf jene Beobachtungen beschränken, die notwendig für die weitere Argumentation scheinen.

Um einen systemtheoretischen *Trick* zu benutzen, könnte diese Theorie dargestellt werden, indem man ihre eigene Evolution als einen Differenzierungsprozeß von anderen theoretischen Entwürfen beschreibt. So kann man frühere Arbeiten von Luhmann, seit dem in 1964 veröffentlichte Buch *Funktionen und Folgen formaler Organisation*, als Anknüpfungen an die Tradition des Funktionalismus sehen, jene theoretische Tradition innerhalb der Soziologie, deren Konzeptualisierung der Gesellschaft man häufig differenziell zur marxistischen Tradition (einschließlich der Tradition der Kritischen Theorie) sieht. Wenn man weitere Differenzen angeben möchte, könnte man z. B. auf die Anmerkung des Soziologen Dirk Baecker hinweisen, dass Luhmanns Position sowohl gegen *kritische* als auch gegen *positive* Soziologie gerichtet ist (Baecker 1999: 35). In diesem Sinn schreibt der Soziologe Daniel Barben, dass Luhmanns Systemtheorie sich innerhalb der deutschen Soziologie »in einer doppelten Frontstellung« (Barben 1997: 41) sowohl gegen die Frankfurter als auch gegen die Kölner Schule richtet. Luhmanns soziologische Theorie wird von Baecker als eine *reflexive Soziologie* (Baecker 1999: 36) bezeichnet, »die

strikt auf sich selbst zurückkommt, wenn sie anderes beobachtet, und die genau diese Bewegung auch ihrem Gegenstand unterstellt.« (45/46) Die Skizze einer Geschichte der Theorie Luhmanns, die von Barben stammt, sieht in den Siebzigern als weiteren Differenzierungsschritt Luhmanns Reformulierung des Funktionalismus seines Lehrers Talcott Parsons, und zwar so, dass die »Strukturen (...) nun nicht mehr als gegeben vorausgesetzt und auf ihre Funktion gefragt, sondern, im Hinblick auf bestimmte Funktionen, als austauschbar behandelt (wurden).« (Barben 1997: 43). Nach Barben fungiert als letzter Bezugspunkt funktionaler Analysen in Luhmanns Texten aus dieser Zeit das Problem der Komplexität (44).

1971 fand der bekannte Streit zwischen Luhmann einerseits und Jürgen Habermas andererseits statt, der in einem Sammelband (Habermas/Luhmann 1971) dokumentiert wurde und der viele weitere kommunikative Anknüpfungen angeregt hat. Die Diskussion began Habermas, mit dem Vorwurf, die Systemtheorie Luhmanns sei eine »neue Form der Ideologie« (Habermas 1971: 239). Es gab mehrere Streitpunkte, aber die wichtigsten scheinen das Problem der Ideologie bzw. der Ideologiekritik und das Problem der Normativität der Theorie zu sein. Habermas sieht den Ideologiebegriff in der Tradition der Kritischen Theorie, als einen Differenzbegriff zum Wahrheitsbegriff, und zwar so, dass man unter der Wahrheit »die Vernünftigkeit einer in zwangloser und uneingeschränkter Kommunikation erreichbaren Verständigung« (241) auffasst. Luhmann knüpft dagegen die Wahrheit nicht an den Konsens, sondern ist der Meinung, dass man eine abstraktere Fassung des Wahrheitsbegriffs braucht, um die Selbstwidersprüche der normativen Kommunikationstheorien zu vermeiden. Er schreibt: »Habermas *definiert* Wahrheit durch ein *idealisiertes* Verständnis von Intersubjektivität und meint, so und nur so die Wahrheitsfähigkeit praktischer Geltungsansprüche begründen zu können. Dieser Zusammenhang ist für mich nicht einsichtig; ich sehe nicht, wie man anders als durch Äquivokationen und unmerkliche Begriffsverschiebungen von einem idealisierten Wahrheitsbegriff zu einer normativen Geltung idealer Sprechsituationen und von dort aus zur Wahrheitsfähigkeit praktischer Fragen kommen kann. (...) Außerdem liegt in der definitorischen Einführung von Idealisierungen der Verzicht darauf, aus einem vorgelagerten begrifflichen Bezugsrahmen eine Begründung und eine Richtungskontrolle für die idealisierenden Bestimmungen zu gewinnen. Deshalb möchte ich versuchen, Wahrheit im Kontext einer allgemeinen Theorie der Kommunikationsmedien funktional zu definieren, um dann im Rahmen dieser Theorie erstens Sinn und Funktion von Idealisierungen, zweitens die Funktion von Normierungen als Elementen des Wahrheits-codes und drittens den Unterschied zu anderen Kommunikationsmedien, namentlich zu Macht, begründen zu können.« (Luhmann 1971: 343/344) Um so mehr zu Macht, weil sie, Luhmanns Meinung nach, als das Kommunikationsmedium des politischen Systems dient. Ideologiekritische Einwände gegen die Systemtheorie, die Habermas unternimmt, sieht er nämlich gerade als politische: »Den nicht unberechtigten Vorwurf, die begrifflichen und methodischen Unzulänglichkeiten einer Theorie der Gesellschaft zu überspielen, gebe ich Habermas zurück; nur dass er die wissenschaftliche Not nicht in die

Tugend eines pragmatischen Vorgehens, sondern in die Tugend politischer Diskussion übersetzt.« (404)

Weitere Differenzierung der Systemtheorie Luhmanns könnte man mit Barben als einen Übergang zur Theorie selbstreferentieller Systeme verstehen, den man vom Anfang der Achtziger schriftlich folgen kann. Die entscheidende Operation innerhalb dieses Übergangs sieht er im Transfer des Autopoiesisbegriffs aus der Biologie in die soziologische Theorie. Diesen Schritt hat Barben detailhaft untersucht, und zwar in Hinsicht auf einige verwandten Versuche innerhalb der Soziologie einerseits und andererseits hinsichtlich der Theorien der Sozialität, die von Biologen Humberto Maturana und Francisco Varela selbst entworfen wurden (ein Beispiel ist der Text Maturana 1996). Die Differenz zwischen den Theorien der Sozialität, die aus der Biologie kommen, und der Theorie Luhmanns, sieht Barben schon auf der Elementarebene: Während Maturana »soziale Systeme von den Individuen her (denkt)« (Barben 1997: 36), fungieren für Luhmann Kommunikationen als konstitutive Elemente der Gesellschaft. Seine *Auflösung des Menschenbegriffs* in voneinander operativ getrennten und geschlossenen organischen, psychischen und sozialen Systemen ist übrigens immer noch sehr häufig ein Streitpunkt, wenn es um die Diskussion über Luhmanns Theorie geht. Luhmann selbst hat mehrmals versucht, seine eigene Position zu verteidigen (ein Beispiel kann man im Beitrag Luhmann 1994 finden; diesem Thema sind auch Beiträge in Luhmann 1996 gewidmet). Auf der anderen Seite kann man gerade in diesem theoretischen Schritt jene Entscheidung sehen, aus deren Konsequenzen einige systemtheoretischen Ansätze ihre Fruchtbarkeit schöpfen: Z. B. die Arbeiten des Soziologen Peter Fuchs stellen, nach Wolfgang Ludwig Schneider, gerade einen Versuch dar, diese Konsequenzen systematisch zu entfalten (Schneider 1998: 198).

Die zweite Differenz, von der Barben spricht, unterscheidet nicht die Theorie Luhmanns von den biologischen Theorien der Sozialität, sondern von den anderen soziologischen Theorien, die biologischen Autopoiesisbegriff parallel mit Luhmann in die Soziologie importiert haben. Diese Differenz sieht Barben als jene, die zwischen zwei unterschiedlichen Strategien zu sehen ist. Die erste, deren Hauptvertreter Soziologe Peter Hejl sei, bezeichnet er als »Aufbau-Strategie«, während die zweite »Analogisierungsstrategie« (37/38) genannt wird, und deren Vertreter Luhmann sei. »Die eine knüpft direkt an die biologischen Begriffsbestimmungen, ihren materialen Bedeutungsgehalt an. Beim Versuch, konzeptionell zu einer Theorie autopoietischer sozialer Systeme aufzusteigen, fungiert die Theorie autopoietischer biologischer Systeme als epistemologische Richtschnur. So werden die biologischen Begriffe nur dann zur Übertragung in ein anderes Feld freigegeben, wenn auch in diesem dieselben als essentiell erachteten Bedeutungsaspekte vorliegen. Andernfalls wird nach verwandten, angrenzenden Begriffen gesucht, die eine Ausdehnung bzw. Generalisierung ermöglichen. (...) Bei der anderen Strategie wird die Begrifflichkeit autopoietischer Systeme formal und abstrakt aus der Biologie übernommen, um sie dann in sozialwissenschaftliches Terrain einzuarbeiten. So wird der Ansatz zurückgewiesen, die Theorie sozialer Systeme auf die Theorie autopoietischer biologischer Systeme aufzubauen. Dadurch entfallen komplizierte Vermit-

tlungsschritte, wozu auch die Klärung von Fragen der Isomorphie zwischen den Ebenen gehört. (...) In diesem Vorgehen der terminologischen Übertragung kann dieselbe Begrifflichkeit in verschiedenen Bereichen mit ebenso verschiedenen Bedeutungen auftauchen – so dass sich also unter denselben Worten ganz unterschiedliche Begriffe verbergen können.« (37/38) Während bei der Aufbau-Strategie zusammen mit den biologischen Begriffen auch die von den erwähnten Biologen vertretene Vorstellung der Gesellschaft übernommen wird, ist es im anderen Fall möglich, eine Theorie so zu konstruieren, dass sie gewisse theoretische Probleme innerhalb der Soziologie *elegant* lösen kann. Das bedeutet vor allem, dass man auf diese Weise die Normativität der Theorie vermeiden möchte: Mit dieser Strategie, könnte man sagen, sollten die Behauptungen, wie z. B. jene, dass »soziales Verhalten auf Kooperation (basiert), nicht auf Kampf« (Maturana 1996: 300), vermieden werden, oder zumindest schon als Produkte einer umfassenderen und abstrakteren Operationsweise. Diese Differenz scheint insofern wichtig, weil sie gleichzeitig als eine Markierung dienen könnte, die man braucht, wenn man die Position Luhmanns in Hinsicht auf die Vertreter (oder: andere Vertreter) des *Radikalen Konstruktivismus* beobachten möchte.

Die ersten Schritte Luhmanns in die Richtung der Theorie selbstreferentieller Systeme folgt das Buch *Soziale Systeme* (Luhmann 1984), das häufig als sein Hauptwerk angesehen wird. Dort ist Luhmanns Variante der Systemtheorie als eine allgemeine Theorie dargestellt, die als einen Gegenentwurf zur drei Jahre früher veröffentlichten *Theorie des kommunikativen Handelns* von Habermas (Habermas 1981) gelesen werden kann (und häufig auch gelesen wird). Im Unterschied zu Habermas, der sich auf die Begriffe des *Handelns*, der *Intersubjektivität* und des *Konsens* beruft, und insofern eine lange Tradition innerhalb der Soziologie und Philosophie folgt, beruft sich Luhmann eher auf die theoretischen Ansätze aus der Kybernetik, Biologie oder Kommunikationswissenschaft, um die erwähnten soziologischen Konzepte schon als kommunikative Konstrukte und damit keineswegs als verpflichtende Normen darzustellen: »Sozialität ist kein besonderer Fall von Handlung, sondern Handlung wird in sozialen Systemen über Kommunikation und Attribution konstituiert als eine Reduktion der Komplexität, als unerläßliche Selbstsimplifikation des Systems.« (Luhmann 1984: 191) Kommunikation sei aber keine *Übertragung*, sondern ein »Prozessieren von Selektionen« (194), und zwar ein dreistelliges: »Es geht nicht um Absendung und Empfang mit jeweils selektiver Aufmerksamkeit; vielmehr ist die Selektivität der Information selbst ein Moment des Kommunikationsprozesses. (...) Entscheidend ist, dass die dritte Selektion sich auf eine Unterscheidung stützen kann, nämlich auf die Unterscheidung der Information von ihrer Mitteilung.« (194/195) So ist Kommunikation als ein konstruktiver Prozeß entworfen, in dem *Alter* und *Ego*, jedes für sich selbst, eigene kommunikativen Selektionen prozessieren, und zwar so, dass eine Differenz zwischen ihnen nie aufgehoben werden kann. Wenn *dieses* der Fall ist, wie in der Theorie der Intersubjektivität, könnte man, nach Fuchs, schon über die »Ätherhypothese der Soziologie« (Fuchs 1993: 19) sprechen.

Der Differenz könnte man weiter folgen. So konzeptualisieren Habermas und Luhmann den Systembegriff selbst unterschiedlich: Während Habermas unter diesem Begriff einen konsensuell eingespielten Handlungsrahmen versteht, sieht Luhmann das System immer differenziell zur Umwelt: »Das zentrale Paradigma der neueren Systemtheorie heißt 'System und Umwelt'. Entsprechend beziehen sich der Funktionsbegriff und die funktionale Analyse nicht auf 'das System' (...), sondern auf das Verhältnis von System und Umwelt. (...) Der Ausgangspunkt aller daran anschließenden systemtheoretischen Forschungen ist daher nicht eine Identität, sondern eine Differenz. (...) Alles, was vorkommt, ist *immer zugleich* zugehörig zu einem System (oder zu mehreren Systemen) und zugehörig *zur Umwelt anderer Systeme.*« (Luhmann 1984: 242/243) Die Systeme sind bei Luhmann operativ geschlossen und – wenn es sich um psychische und soziale Systeme handelt – reproduzieren sie sich autopoietisch im Medium Sinn.

Es scheint hier wichtig, noch zwei weitere Konzepte von Luhmann zu erwähnen, weil sie in der folgenden Argumentation eine Rolle spielen werden: Die Differenzen *Operation/Beobachtung* und *Beobachtung erster und zweiter Ordnung*. Den Beobachtungsbegriff könnte man, mit der Soziologin Elena Esposito, als »eine spezifische Operationsweise« verstehen, »die eine Unterscheidung benutzt, um die eine oder andere Seite der Unterscheidung zu bezeichnen. (...) Auch die Beobachtung ist jedoch ihrerseits eine Operation eines Systems und als solche der eigenen Reproduktion gegenüber ebenso blind: Die Anfangsunterscheidung ist ihr blinder Fleck, das heißt der Punkt, den sie nicht beobachten kann.« (Esposito 1998: 124/125) Der Unterscheidung zwischen Beobachtung erster und zweiter Ordnung, die Luhmann von dem Kybernetiker Heinz von Foerster und dem Anthropologen Gregory Bateson übernommen hat, widmete er in seinem Buch über Kunst ein ganzes Kapitel. Dort schreibt er: »Jede Beobachtung, auch die Beobachtung zweiter Ordnung, benutzt eine Unterscheidung, um die eine (aber nicht die andere) Seite zu bezeichnen. (...) Als Beobachtung zweiter Ordnung wollen wir die Beobachtung von Beobachtungen bezeichnen. Auch die Beobachtung zweiter Ordnung ist demnach als Operation eine Beobachtung erster Ordnung, nämlich die Beobachtung von etwas, was man als Beobachtung unterscheiden kann.« (Luhmann 1995: 94) Das Beobachten zweiter Ordnung, schreibt Luhmann weiter, »hat, auf seine Wirkungen hin beobachtet, offenbar toxische Qualität. Es verändert den unmittelbaren Weltkontakt.« (156) Damit ist aber nicht gesagt, dass die Beobachtung zweiter Ordnung einer Kritik gleicht: »Gewiß soll den Kritikern das Wort nicht abgeschnitten werden, und es geht auch nicht um eine in sich paradoxe Kritik des Kritisierens. (...) Es sollte nur eine Möglichkeit der Beobachtung zweiter Ordnung darübergerlegt werden, damit man fragen kann, mit welchen Unterscheidungen Kritiker arbeiten, und warum gerade mit diesen und nicht mit anderen.« (163/164)

Die weiteren Arbeiten Luhmanns nach seinem Buch *Soziale Systeme* von 1984 haben, so Barben, die dort entworfene theoretische Konstruktion nicht bedeutend verändert, obwohl es gewisse Umakzentuierungen gab. Sein Interesse richtet sich mehr auf besondere Funktionalsysteme der Gesellschaft, wie Wirtschaft, Wissenschaft, Recht und Kunst.

Neben der Abgrenzungen von Habermas kann man auch die Auseinandersetzungen mit den (anderen) Konstruktivisten und die Abgrenzung von ihnen in manchen Arbeiten Luhmanns aus den Achtzigern finden; einige von ihnen sind im fünften Band aus der Reihe *Soziologische Aufklärung* (Luhmann 1990a) nachgedruckt (hilfreich bei diesem Problem sind auch die Unterscheidungen, die der Soziologe Armin Nassehi in seinem Text Nassehi 1992 beschrieben hat). Da die Arbeiten des Literaturwissenschaftlers Siegfried J. Schmidt auch für die musikwissenschaftlichen Beobachtungen eine Rolle spielen, wird jetzt aus der ganzen Diskussion zwischen Luhmann und anderen Radikalen Konstruktivisten nur das Verhältnis zwischen ihm und Schmidt kurz skizziert. Etwas früher als die erste Ausgabe von Habermas' *Theorie des kommunikativen Handelns* ist Schmidts Buch *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* (Schmidt 1991) erschienen, in dem der Autor auch mit dem Systembegriff operiert. Doch die Systeme Schmidts scheinen wesentlich unterschiedlich vom Systembegriff aus den *Sozialen Systemen* Luhmanns: Ähnlich wie Habermas sieht Schmidt soziale Systeme als intersubjektiv-konsensuell eingespielte Handlungssysteme, deren Komponenten *menschliche Handlungen* sind. Dieser Konzeption, die dann auch die Begriffe wie *Subjekt*, *Individuum* oder eine allgemein *humanistische* Rhetorik voraussetzt, blieb Schmidt wesentlich treu auch in den Arbeiten, die schon unter dem Titel *Radikaler Konstruktivismus* stehen (z. B. in Schmidt 1996). In den Arbeiten Schmidts aus den Neunzigern kann man seine Versuche beobachten, sich immer wieder mit der Theorie Luhmanns auseinanderzusetzen und einige Konzepte aus ihr zu übernehmen. So ist seine Besprechung der Systemtheorie Luhmanns im Buch Schmidt 1994 noch relativ ablehnend in Hinsicht auf einige systemtheoretischen Konzepte. Er kritisiert Luhmanns Konzeption operativer Geschlossenheit der Systeme, seine scharfe Trennung sozialer von psychischer Systeme, und findet seinen Kommunikationsbegriff unhaltbar, weil dieser mit keinem *Menschenbegriff* mehr rechnet: Während Luhmann Handlungen nur für Teile der Kommunikation hält, bezeichnen für Schmidt Kommunikations- und Handlungs-begriff das Gleiche, weil Schmidt unter der Kommunikation eine gerade menschliche Handlung versteht. Luhmanns Konzept sei unempirisch, und das findet Schmidt nicht akzeptabel. Im Aufsatz Schmidt 1995 unternahm er eine andere Strategie (vielleicht auch unter dem Einfluß der heftigen Diskussionen über seinen früheren Entwurf, die man z. B. im Sammelband Barsch/Rusch/Viehoff 1994 finden kann): In diesem Text hat er das Konzept der Beobachtung zweiter Ordnung von Luhmann übernommen, um die Theorie Luhmanns selbst dieser Beobachtung zu unterwerfen. So hat er versucht, die Systemtheorie Luhmanns aus der Sicht der *allgemeinen Systemtheorie* zu beobachten, um zu sehen, wie Luhmann seine eigene Theorieentscheidungen getroffen hat. Aus dieser Beobachtung der Theoriearchitektur Luhmanns hat Schmidt am Ende herausgefunden, dass Luhmann seine eigene Theorie so konstruierte, dass er Systeme notwendigerweise für homogen halten muß, während Schmidt findet, dass es auch eine von Luhmann ausgeschlossene Möglichkeit gibt, nämlich die, die Systeme für heterogen zu halten (Schmidt 1995: 237). Das bedeutet konkret: Für Luhmann bestehen soziale Systeme immer nur aus den Kommunikationen, während Schmidt behauptet, dass sie auch andere Kompo-

nenten haben können, wie z. B. Handlungen. In seinem letzten Buch von 1998 hat Schmidt sich noch mehr auf Luhmann gestützt: Jetzt behauptet er, dass seine Theorie nicht mehr mit den Subjekt- und Intersubjektivitätsbegriff operiert, oder zumindest nicht so normativ wie früher. Jetzt wendet er sich von analytischer und kritisch-rationalistischer *normativer Grundlegung* der Wissenschaft ab, und plädiert für die systemtheoretische Konstruktion der Wissenschaftstheorie als autopoietisches System, das aus kommunikativen Anknüpfungen besteht. Doch sind einige *feine* Unterschiede geblieben, in der ersten Reihe jene zwischen Luhmanns homogener Konzeption des Systems und seinen eigenen Entwurf des heterogenen Systems (Schmidt 1998: 186).

Diese Unterschiede in der Theoriedifferenzierung bei Luhmann selbst, und auch bei seinen Opponenten, könnten jetzt als eine *Form* im systemtheoretischen Sinn benutzt werden, um die musikwissenschaftlichen Beobachtungen zu beobachten. Es scheint in diesem Moment noch wichtig, kurz die Position Luhmanns zu skizzieren, wenn es um die Beobachtung der Wissenschaft geht. Er knüpft nämlich in diesem Fall an die Tradition der Wissenssoziologie, obwohl er gleichzeitig von dieser Tradition einigermaßen abweicht. Die Wissenssoziologie, wie sie von Luhmann konstruiert ist, soll eine soziologische Beobachtung zweiter Ordnung sein, die nicht mehr mit jenem *Grundproblem* zu tun haben sollte, das Luhmann als »die Vorstellung einer repräsentationalen Funktion« (Luhmann 1999: 155) des Wissens bestimmt. Statt der Vorstellung, dass »das Wissen sich auf die Außenwelt (bezieht)« (155), weiterzutreiben, versucht Luhmann das Problem der Wissenssoziologie abstrakter zu formulieren: »Alles Wissen ist also letztendlich Paradoxienmanagement, und dies in der Weise, dass man eine Unterscheidung vorschlägt, deren Einheit nicht thematisiert wird, weil dies das Beobachten in die Form einer Paradoxie bringen, also blockieren würde. (...) Angesichts dieses Befundes einer paradigmatischen Revolution in der Erkenntnistheorie hat die Wissenssoziologie zwei Möglichkeiten. Sie kann im Stile der klassischen Wissenssoziologie fortfahren und, mit veränderten Variablen, nach Zusammenhängen zwischen der Struktur der modernen Gesellschaft und dieser Typik von Kognitionstheorie fragen. Aber sie kann auch versuchen, den angebotenen Wissensbegriff zu übernehmen und sich selbst als konstruierte, also dekonstruierbare Selbstbeschreibung der Gesellschaft darzustellen.« (173/174) Luhmann selbst hat sich für die zweite Möglichkeit entschieden: Die Wissenssoziologie sollte nicht mehr nach der Position des *Menschen* innerhalb der gesellschaftlichen Struktur fragen, um dann an diese Position seine Denkweise zuzuordnen (wie das im klassischen Konzept von Karl Mannheim der Fall ist, z. B. in Mannheim 1965), sondern sollte fragen, »welche Formen, welche Identitäten, welche Unterscheidungen man benutzt, um Paradoxien zu entfalten und, wie sprunghaft immer, durch operationsfähige Konzepte zu ersetzen.« (Luhmann 1999: 176)

4. Beispiele

Obwohl es auf dem ersten Blick anders scheinen könnte, gibt es schon jetzt relativ viele musikbezogene Arbeiten, die sich auf die Systemtheorie Luhmanns stützen.

Da hier nur diejenigen von ihnen thematisiert werden, die die Systemtheorie in die Musikwissenschaft zu übertragen versuchen, scheint notwendig, am Anfang die Summe der Arbeiten im gewissen Sinn zu differenzieren. Was aber sollte hier als eine Unterscheidung dienen? Wenn man z. B. mit den Kriterien, die von Inhetveen 1997 gebraucht wurde, um die musiksoziologische Arbeiten zu unterscheiden, auswählt, dann könnte man alle die hier vorkommenen Arbeiten nach der disziplinären Bezogenheit ihrer *Autoren* unterscheiden. So sollten aus der weiteren Diskussion diejenigen Arbeiten ausgeschlossen werden, die von Soziologen (z. B. Rotter 1985, Fuchs 1987, Lipp 1992, Fuchs 1992, Rotter 1992, Fuchs 1993a und Fuchs 1996) oder Kommunikationswissenschaftlern (Jacke 1998) stammen. Wenn man aber nach den systemtheoretisch verstandenen *kommunikativen Anknüpfungen* fragt, sollte man schon diese Arbeiten differenziert sehen: Man könnte sie als Beobachter einerseits, und gleichzeitig als beobachtete Instanzen andererseits sehen. Im ersten Fall sollte man fragen, welche Informationen sie von welchen Mitteilungen unterschieden haben, und im zweiten Fall lautet die Frage, ob es weitere Beobachtungen dieser Beobachtungen gibt. So könnte man kurz sagen, dass die Arbeiten von Peter Fuchs (insbesondere Fuchs 1987, Fuchs 1992 und Fuchs 1996) als die Beobachtungen von, unter anderem, Arbeiten Hanslicks, Riemanns, Dahlhaus', Lehdahls & Jackendoffs und Wioras angesehen werden können; auf der anderen Seite stehen die Arbeiten, die als kommunikative Anknüpfungen an die Arbeiten von Fuchs angesehen werden können. Das sind z. B. Rotter 1992, Lipp 1992 und Inhetveen 1997, aber auch Casimir 1991. Besonders Fuchs 1987 wurde von anderen Beobachtern beobachtet und auch oft kritisiert: Der dort entworfenen Konzeption, die Musik mit dem systemtheoretisch verstandenen *psychischen System* zu relationieren versuchte, wurde z. B. von Rotter vorgeworfen, sie sei einseitig, weil sie Musik als »reinen Zeitzauber« (Rotter 1992: 93) sieht. Rotter selbst findet diese Konzeption unhaltbar, ebenso wie eine strikte Trennung der psychischen von sozialen Systemen (92). Aber die Beobachtungen, könnte man sagen, gehen auch in die Gegenrichtung: So schreibt Fuchs in seinem Aufsatz aus 1992, dass er seine eigenen »Ausgangsprämissen anders als Rotter« (Fuchs 1992: 75) im Buch Rotter 1985 setzt. Während Rotter Musik für ein Kommunikationsmedium im systemtheoretischen Sinn erachtet, schreibt Fuchs: »Sie ist nicht nur nicht Sprache, sie ist auch nicht Kommunikation. Sie muß ihre soziale Bedeutung anders als kommunikativ haben, was nicht ausschließt, dass diese Bedeutung mit Kommunikation zu tun hat.« (75) Wenn man aber diese zwei Positionen in Hinsicht auf die schon dargestellten Unterscheidungen zwischen Luhmann und anderen Theoretikern beobachtet, könnte man vermuten, dass die Position der Arbeiten Fuchs 1987 und Fuchs 1992 jener der Luhmanns *Sozialen Systeme* entspricht, während die Position der Arbeiten Rotter 1985 und Rotter 1992 als bestimmte *Abweichung* gelten kann: Ihre Kritik an Luhmanns Trennung der psychischen von sozialen Systemen geht konform mit der entsprechenden Kritik in Schmidt 1994. Doch mit der starken Stützung auf die Psychoanalyse, die übrigens sehr heftig kritisiert wurde (z. B. von Lipp 1992 und Inhetveen 1997), unterscheidet sich Rotter von der erwähnten Position Schmidts.

Beobachtet man wieder mit der Unterscheidung aus Inhetveen 1997, könnte man jetzt die andere Seite wählen, nämlich jene, die die Arbeiten der Musikwissenschaftler bezeichnet. So sollten hier in der weiteren Diskussion als Beispiele der musikwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit der Systemtheorie Luhmanns folgende Arbeiten dienen: Casimir 1991, Gottwald 1991, Mosch 1993, Tadday 1993, Möller 1996, Schläbitz 1997, Schläbitz 1997a, Tadday 1997, Motte-Haber 1998 und Tadday 1998. Wenn zudem in der Diskussion die Frage nach dem Verhältnis zum Radikalen Konstruktivismus aufkommt, könnten als relevant auch Arbeiten wie Großmann 1991, Müllensiefen 1994, Müllensiefen 1998 und die Mehrzahl der Arbeiten aus dem Sammelband Hemker/Müllensiefen 1997 angesehen werden. Die Liste wäre damit wahrscheinlich nicht komplett, aber vielleicht ist in diesem Moment wichtiger, eine Orientierung zu geben, als eine ausführliche Untersuchung durchzuführen. Es scheint auch wichtig anzumerken, dass diese Untersuchung nur mit einer beschränkten Zahl von Kriterien operiert. Deswegen werden jetzt alle anderen Differenzen außer acht gelassen, wie z. B. jene, die die Arbeiten nach Textarten oder Gattungen unterscheiden würden, wie auch jene, die diese Arbeiten nach dem *Umfang* der Berufung auf die Theorie Luhmanns diskriminieren würden. In diesem zweiten Fall könnte man z. B. Casimir 1991 von Motte-Haber 1998 unterscheiden, da bei Motte-Haber im Vergleich zu Casimir die Theorie Luhmanns eher eine Nebenrolle spielt.

Möchte man aber jetzt versuchen, alle erwähnten Arbeiten systemtheoretisch zu sehen, dann ließe sich die Frage nach der Disziplinbezogenheit auch etwas anders stellen. Wenn man nämlich die Disziplinen als Untersysteme des Wissenschaftssystems sieht, die auf der Möglichkeit beruhen, »die Differenz von System und Umwelt innerhalb des Gesamtsystems zu wiederholen« (Luhmann 1990: 446), dann stellt sich auch die Frage, wie diese Differenzen in diesem konkreten Fall zu begreifen sein sollten. Man könnte sie mit Luhmann als Differenzen zwischen verschiedenen *Problemen* verstehen: »Die Disziplinbildung orientiert sich an diesem wissenschaftsinternen Problem, sie orientiert sich nicht an unterschiedlichen Gegenstandsfeldern, die vorher schon vorhanden wären und wie Kolonien nach und nach okkupiert werden. Sie führt deshalb auch nicht zu gegeneinander abgeschlossenen Regionalontologien, sondern bildet ihre Gegenstände nach Maßgabe ihrer Theorien. Das heißt zwar, dass die einzelnen Disziplinen unterschiedliche Phänomenbereiche erfassen, nicht aber, dass die gesellschaftlich konstruierten Dinge wie Länder oder Wolken, Menschen oder Tiere für jeweils nur eine Disziplin konzipiert werden müßten.« (451) In diesem Sinn könnte man sagen, dass etwa die Differenz zwischen Fuchs 1987 einerseits und Tadday 1993 andererseits gerade als jene zu begreifen wäre, die zwischen systeminternen Problemen der Soziologie einerseits und der Musikwissenschaft andererseits besteht: Während Fuchs von einem soziologischen Problem ausgeht, und sich mit der Konstruktion der Musik beschäftigt, um dieses Problem zu lösen, versucht Tadday einige systemtheoretischen Ansätze für die befriedigenden Lösungen einiger musikwissenschaftlichen Probleme zu operationalisieren.

Die Berufung auf die Systemtheorie Luhmanns, um die musikwissenschaftlichen Probleme zu lösen, hat keine lange Tradition. Es scheint aber, dass die Musikwissenschaft für sich selbst relativ schnell Luhmanns Systemtheorie *entdeckt* hat: Wenn man z. B. entsprechende Beobachtungen innerhalb der Literaturwissenschaft sieht, könnte man sagen, dass sie auch in einer größeren Zahl am Anfang der Neunziger entstanden sind (z. B. Schwanitz 1990, Werber 1992, Schmidt (Hg.) 1993, Plumpe 1993), obwohl es bereits frühere Versuche gab. Als einen der ersten musikwissenschaftlichen Versuche, der am Anfang der Neunziger publiziert wurde, kann man den *Entwurf einer musikalischen Systemtheorie* von Clytus Gottwald (Gottwald 1991) erwähnen. Diese Arbeit, die die eigene Argumentation – wenn es um Luhmann geht – ausschließlich auf Luhmann 1984 gründet, könnte man als ein Versuch verstehen, die systemtheoretischen Begriffe innerhalb der Musikwissenschaft operationalisierbar zu machen. So unterscheidet er verschiedene Bedeutungen des Systembegriffs (tonales System, Sozialsystem der Musik, Gesellschaftssystem, psychisches System des Komponisten), und problematisiert damit auch die Anwendbarkeit von Luhmanns Sinnbegriff und Kommunikationsbegriff an die schon bestehenden musikwissenschaftlichen Konstrukte, wie z. B. an den »Sprachcharakter der Musik« (Gottwald 1991: 38). Gottwald entscheidet sich zwar für diese Konstrukte, kritisiert aber den Sinn- und Kommunikationsbegriff Luhmanns. Die Argumentation läuft damit teilweise parallel zu jenen theoretischen Richtungen, die die erwähnten Luhmann-Konzepte für unakzeptabel halten. In solchen Fällen ist eine starke Stützung auf die Begriffe und Konzepte von Habermas und besonders von Adorno zu bemerken.

Als eine Beobachtung dieser Arbeit kann man die Ausführungen über *Systemtheorie und Komponieren* von Ulrich Mosch (Mosch 1993) sehen. Es scheint, dass man dort Gottwald 1991 nicht nur für grundlegend akzeptabel hält, sondern, dass man auch entsprechende Unterscheidungen trifft, um den eigenen Gegenstand zu konstruieren. So wiederholt Mosch die These, dass die »Anwendungen des Systembegriffs auf Musik (...) auf den unterschiedlichsten Ebenen möglich (sind)« (Mosch 1993: 1), und zwar: »Man kann ein Werk, d. h. seine Bestandteile in Wechselwirkung, als formales System begreifen. Das hat schon, wenn auch häufig unausgesprochen, Tradition. (...) Man kann auch den Komponisten als Teil eines komplizierten sozialen Systems Musik auffassen, dessen Grenzen sich historisch verlagern, ganz auffällig etwa in unserem Jahrhundert mit der Entstehung der Neuen Musik oder mit der Ausdifferenzierung der zahlreichen sogenannten 'Subkulturen'. Auf einer wiederum anderen Ebene angesiedelt ist das Tonsystem, das, sozial und (wohl auch) in der Natur verankert, werkübergreifend ist und im einzelnen Werk eine je besondere Konkretisierung erfährt.« (1) Die Arbeit Gottwald 1991, schreibt Mosch, »der einzige bisher vorliegende Versuch, in Anlehnung an Niklas Luhmann eine 'musikalische Systemtheorie' zu skizzieren, wirft so viele Fragen auf, dass der Platz, um sie in vertretbarer Weise diskutieren zu können, an dieser Stelle bei weitem nicht ausreichen würde. Gegenstand der folgenden Überlegungen soll vielmehr ein Versuch sein, systemtheoretische Vorstellungen kompositorisch fruchtbar zu machen.« (1)

Aus dieser Bemerkung kann man auch sehen, dass Mosch die Arbeit Torsten Casimirs offenbar nicht kennt, ähnlich wie Gottwald, der sie auch nicht erwähnt hat. Bei Casimir 1991 handelt es sich um eine umfassende »systemtheoretische Kritik«, wie auch der Untertitel lautet, und zwar eine Kritik an einigen der bestehenden musikwissenschaftlichen Konzepte einerseits und einigermaßen an der Systemtheorie Luhmanns andererseits. Die Arbeit sollte eine »Literaturanalyse« (13) sein: »Ihr Ziel wird die systematische Dokumentation bisheriger Begriffs- und Theoriebildung sein sowie der Versuch, eine Synthese des Materials zu erreichen. Als ihr Orientierungsrahmen dient das Begriffsinventar der Systemtheorie Niklas Luhmanns, insbesondere dessen Kommunikationsbegriff.« (13) Aber gleichzeitig wird »in der vorliegenden Untersuchung auch für den Einbezug von Intuition, für die Sensibilität gegenüber 'common sense' und subjektiver Erfahrung des zu erforschenden Gegenstandes plädiert« (18). Deswegen kritisiert Casimir auch die Kommunikationskonzepte, die von Luhmanns Kommunikationsbegriff ausgehen würden: »Alltägliche Musikkommunikation darf dabei nicht als faktisches Ereignis außerhalb von Bewußtseinshorizonten der Kommunikanten angesetzt werden (...), sondern ist zu konzipieren als überhaupt nur durch Erfahrung vorhandene Wirklichkeit. Sie muß aus diesem Grund radikal menschenbezogen untersucht werden. Die Annahme, es gebe Musikkommunikation als spezifisch wissenschaftliche Realität, die autonom von individueller und gesellschaftlicher Wirklichkeit konstituiert sei, ist Fiktion.« (60) Eine Folge dieser Kritik ist »eine Modifikation« (216) von einigen Konzepten Luhmanns: »Das Konzept strikter Autopoiese ist aufzuweichen, indem Systeme als *teilautonom* modelliert werden.« (216) An einer anderen Stelle sieht Casimir seine eigenen Bemühungen als eine Kritik der späteren Position Luhmanns, die, nach ihm, mit einer früheren Luhmann-Position ersetzt werden sollte (223). Man könnte aber auch, in Hinsicht auf die schon dargestellten Unterscheidungen, seine Position entsprechend zu jener aus Schmidt 1996 oder auch Schmidt 1991 beobachten, um zu sehen, dass seine Kritik an Luhmann, oder zumindest seine *Modifikation* von Luhmanns Theorie, mit einigen analogen Argumenten und Lösungen wie entsprechende Theorieansätze Schmidts operiert: Wie Schmidt entscheidet sich Casimir für eine grundsätzlich *humanistische* Position, er hält auch *den Menschen* als entscheidende Instanz der Theorie, was dann auch impliziert, dass er auf die radikale Trennung und operationale Geschlossenheit der psychischen und sozialen Systeme verzichten muß. Insofern scheint die Position Casimirs viel näher an Großmann 1991, als man auf dem ersten Blick erwarten könnte, besonders weil diese Arbeit Großmanns, die als eine *strenge* Anwendung von Schmidt 1991 angesehen werden kann, anscheinend mit der Theorie Luhmanns nichts zu tun hat. Doch man könnte gewisse Übereinstimmung zwischen Casimir 1991 und Großmann 1991 gerade in dem Punkt sehen, in dem beide ihre theoretischen Konstruktionen von einem *Menschenbegriff* ausgehend konstruieren.

Obwohl Ulrich Tadday in seinem Text von 1997 nicht an Casimir 1991 anknüpft, kommt auch diese Arbeit zu ähnlichen Folgen. Diese »kritische Auseinandersetzung« (Tadday 1997: 14) mit der Systemtheorie Luhmanns beginnt mit der Feststellung, dass Luhmanns Thesen »befremden (müssen), solange Begriffe wie 'Autonomie',

'Form', 'Umwelt' usw. konventionell und nicht theoriekonform verstanden werden.« (14/15) Da »eine spezielle musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Luhmannschen Systemtheorie (...) deshalb erst nach einer Übersetzung ihrer generellen Grundlagen möglich (ist)« (15), unternimmt Tadday gerade diesen Schritt. Anschließend kritisiert er: »Luhmanns systemtheoretische Ästhetik reduziert Kunst und Musik auf eine sozialtechnische Dimension, der es selber an Bedeutungstiefe fehlt und die tiefere Bedeutungen von Kunst nicht zulässt. Gerade am Beispiel der Musik hätte Luhmann (...) erkennen können, wie fragwürdig eine funktionale Definition von Musik ist, die einseitig auf die 'autopoietische *Autonomie*' des Kunstsystems setzt. Musik 'programmiert' sich nicht ausschließlich selber, sie wird von Menschen komponiert. Für Luhmann existieren diese Menschen nicht mehr als ganze oder Subjekte, sondern nur als strukturelle Koppelung von Teilsystemen, zu denen auch das 'physische System' gehört.« (30/31) Wie Taddays Übersetzung, operiert aber auch diese Kritik gerade mit der Unterscheidung, die das musikwissenschaftliche Wissen über Musik vom entsprechenden soziologischen Wissen unterscheidet. Wenn Tadday Luhmanns angebliche Reduktion der Kunst auf ihre *sozialtechnische Dimension* und seine scharfe Trennung der psychischen von sozialen Systemen kritisiert, argumentiert er gerade aus der Position, aus der er das musikwissenschaftliche Wissen als *wahres* Wissen über Musik sieht und beherrscht: »Nicht nur im Falle Beethovens erscheint diese Ansicht geradezu als absurd. Wer sich ein wenig in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts auskennt, weiß, dass die Komponisten von Beethoven bis Mahler ihrer Musik 'poetische Ideen' (...) zugrunde legten, mit ihrer Musik 'Seelenzustände' (...) ausdrücken wollten.« (31)

Ein Jahr später hat sich Tadday auch mit der Systemtheorie Luhmanns auseinandergesetzt. Dieses mal beobachtet er Luhmanns Theorie im Vergleich zur Geschichtsphilosophie Hegels, und er findet, dass »sowohl die idealistische als auch systemtheoretische Geschichtsphilosophie (...) die Möglichkeit einer philosophischen Letztbegründbarkeit voraus(setzen). Während die idealistische Philosophie den Satz des letzten Grundes in der Identität von Subjekt und Objekt findet, erhält die Luhmannsche Systemtheorie ihren absoluten Grundsatz durch die Differenz von System und Umwelt.« (117) Am Ende zitiert er eine Stelle aus einem Text von Novalis, in dem man alles Suchen nach *einem Prinzip* mit den Versuchen der *Quadratur des Kreises* vergleicht (117).

Die Berufung auf Luhmann in Taddays früherer Veröffentlichung von 1993 scheint auf den ersten Blick anders: Dort ist die Systemtheorie nur eine neben anderen theoretischen Ansätzen, die als theoretischer Rahmen für Taddays Beobachtung dienen. So folgt er z. B. gleichzeitig der Diskurstheorie Foucaults aus seiner *Archäologie des Wissens* (Tadday 1993: 16), den Kommunikationsbegriff aus Luhmanns *Sozialer Systeme* (16) und einige Soziologen, die sich stark auf das Habituskonzept Bourdieus stützen (17). Diese Parallelität scheint manchmal so eng, dass man auf einer Seite nebeneinander über den *kulturellen Habitus*, das *soziale System* und die *diskursiven Formationsregeln* (18) lesen kann. Insofern scheint es interessant zu beobachten, wie Tadday weiter mit dieser Kombination von Theorien operiert, besonders wenn man z. B. parallel entsprechende Beobachtungen dieser Theorien in

anderen Disziplinen sieht (eine systemtheoretische Beobachtung der Literaturtheorien, die sich auf Foucault und Bourdieu stützen, kann man z. B. in Plumpe/Werber 1997 finden). So ist zu bemerken, dass sich Tadday – wenn es um die theoretische Konstruktion der von ihm beobachteten Gesellschaft geht – doch für die Form der gesellschaftlichen Differenzierung entscheidet, die Luhmann für *vormoderne* Gesellschaften für gültig hält, nämlich für *stratifikatorische Differenzierung* (Luhmann 1993: 25/26).

Es scheint, dass eine vergleichbare Position mit der aus Tadday 1993 auch in zwei Arbeiten von Norbert Schläbitz gefunden werden kann. Hinsichtlich der schon früher skizzierten Konstruktion der theoretischen Unterscheidungen könnte man den Unterschied zwischen Tadday 1993 und zwei Arbeiten von Schläbitz grob als eine Differenz zwischen den *Arten der Modifikation* der Theorie Luhmanns sehen: Während bei Tadday einige Konzepte Foucaults und Bourdieus als Faktoren, die eine Modifikation des systemtheoretischen Rahmen verursachen, angesehen werden können, könnte man als bedeutend für die Arbeiten von Schläbitz gerade die Theorie von Siegfried J. Schmidt sehen, z. B. schon dann, wenn er behauptet, dass »menschliche Kommunikation jedweder Art (...) intersubjektiv (ist)« (Schläbitz 1997a: 68).

Am Ende dieses Abschnittes möchte ich noch kurz eine Arbeit von Hartmut Möller erwähnen. Wie bei Tadday 1993 handelt es sich hier um eine Untersuchung, die vom Luhmanns Kommunikationsbegriff ausgeht. Da Möller »gegen unkritische Modelltransfers« (Möller 1996: 97) plädiert, sollte auch die eigene Arbeit einigermaßen kritisch gegenüber der Theorie sein, die als Ausgangspunkt ausgewählt wurde. So kann man am Ende des Aufsatzes folgendes lesen: »Denn welchen Erkenntnisgewinn hat eigentlich die Anwendung des Luhmannschen Kommunikationskonzeptes (...) gebracht, über den Versuch einer Anwendung ungewohnter Beschreibungsweisen hinaus? Dass Begriffe keine feste inhaltliche Qualität haben, sondern ihre je unterschiedliche Bedeutung erst in einer pragmatisch-konkreten Situation erhalten, ist ja als solches auch im Rahmen der Musikwissenschaft keine neue Einsicht. (...) Könnte es sein, dass der Sinn dieses Vorgehens ganz woanders zu suchen ist: Nämlich in dem Angebot zu einer kritischen Distanzierung von unserem gewohnten Umgang mit musikgeschichtlichen Texten, indem einiges von dem, was uns in unseren Geschichtskonstruktionen selbstverständlich ist, als Besonderheit unserer Beobachtungsweise sichtbar gemacht werden kann? Niklas Luhmann spricht öfters von einer 'Beobachtung zweiter Ordnung' (...), dass wir grundsätzlich nie mit der Wirklichkeit an sich umgehen, sondern stets mit unseren Erfahrungswirklichkeiten, ist seit Vico und Kant bekannt – die Frage ist nur, welche Konsequenz wir aus dieser Einsicht ziehen (...). Folgen wir, wie neuerdings US-amerikanische 'New Musicology' mit vollen Segeln Derridas philosophischer Aufwertung der sprachlichen Fiktion zum letzten 'Wahrheitsmedium' in einer dekonstruktiv fiktionalisierten Welt? (...) Oder ist stattdessen in unseren Forschungsinteressen bisweilen die Anwendung und Mischung von bestimmten theoretischen Ansätzen und Systemkonzepten so sehr in den Vordergrund gerückt, dass darüber die Suche nach mittelbaren Erkenntnisgewinn in der Beschreibung, Modellierung, Erk-

klärung und Deutung bestimmter Objektbereiche mehr und mehr in den Hintergrund tritt, vergessen und gar negiert wird? Oder versuchen wir auch weiterhin, über eine (...) zeitbegrenzte Konzentration auf Probleme von Textwelten, Diskursen, narrativen Strukturen, Deutungsschemata, Systemtheorien usw. hinaus jene Verantwortung nicht aus dem Blick zu verlieren, in die auch die Wissenschaften eingebunden sind?» (98/100) In Hinsicht auf diese Fragen, aus denen zuerst zu entnehmen ist, dass die Systemtheorie Luhmanns von Möller als eine Abschaffung des »ontologischen Gegensatzes« (97) zwischen Fiktion und Wirklichkeit verstanden wurde, wurde auch eine Antwort gegeben: »(Musik-) Geschichte bezieht sich eben erfahrungsgemäß nicht nur auf Sprachspiele in einer fiktionalisierten Scheinwelt, sondern ist auch eine wirkmächtige, orientierende Lebensmacht.« (100)

5. Diskussion

Ich möchte am Ende noch einmal an die Thesen von Fohrmann und Krims erinnern, um sich zu fragen, ob es möglich ist, über ihre Bestätigung durch die dargestellten Beispiele zu sprechen. Könnte man also sagen, dass die musikwissenschaftlichen Theorie-Ansätze, die hier beobachtet wurden, keineswegs zufällige oder willkürliche Form hatten, sondern, dass sie notwendigerweise, so Jürgen Fohrmann, *auf der Basis der schon bestehenden disziplinären Matrix* operierten? Was sollte aber in der Musikwissenschaft als diese Matrix fungieren? Krims hat sie in der Idee der *musikalischen Autonomie* gefunden; die musikwissenschaftlichen Beobachtungen, so Krims, haben die Dekonstruktion Derridas so reduziert, dass sie genau der Fortsetzung dieser Idee dienen könnten. Lässt sich also sagen, dass die Musikwissenschaft tatsächlich von der »ideology of autonomous art« (Wolff 1987) bezaubert ist, und sollte man, wie das z. B. bei Krims der Fall ist, die Musikwissenschaft dafür kritisieren? Was könnte ein (so würde das Möller formulieren) *Erkenntnisgewinn* sein, wenn man Musikwissenschaft von dieser *Ideologie* zu befreien versucht? Sieht man tatsächlich besser, wenn man, statt nach dem »self-relatedness of musical elements« (Krims 1998: 320), nach den »sociopolitical dimensions of musical life« (320) sucht? Bevor man aber auf diese Fragen zu antworten versucht, sollte man vielleicht nicht vergessen, dass die Beobachtungen von Krims nur als sehr partiell angesehen werden können: Er hat nur eine kleine Auswahl aus der musikwissenschaftlichen Produktion beobachtet, und zwar so, dass ausgewählte Arbeiten allein hinsichtlich einer Differenz beobachtet wurden, nämlich jener: *Textuell/nicht-textuell*. Auch sollte vielleicht nicht vergessen werden, dass sowohl diese Arbeiten, als auch die Beobachtungen von Krims, innerhalb der US-amerikanischen Musikwissenschaft funktionieren. Da man ähnliche Beschränkungen auch bei den Beobachtungen, die hier unternommen wurden, finden kann, sollte man doch nicht allzuschnell die Resultate generalisieren.

Man kann aber noch eine Frage an Krims stellen: Wie kann er überhaupt die musikwissenschaftlichen Beobachtungen der Dekonstruktion so sehen, wie er sie gesehen hat, nämlich als eine gewisse Reduktion derselben Theorie? Wie kann er sich außerhalb der Musikwissenschaft positionieren, um die *wahre* Dekonstruktion zu sehen, und sich gleichzeitig innerhalb der Musikwissenschaft befinden, um einen

Beitrag zur Musikwissenschaft zu leisten? Wie kann man auf diese Weise die musikwissenschaftlichen Beobachtungen der soziologischen Systemtheorie beobachten, die hier unternommen wurden? Man könnte mit Luhmann antworten: Weil es sich um einen *re-entry* handelt. Diesen Begriff hat Luhmann von Logiker George Spencer Brown übernommen, um einen theoretischen Umgang mit den Paradoxien zu ermöglichen. Wie konkret der *re-entry* läuft, hat er wie folgt beschrieben: »Eine Unterscheidung markiert einen Bereich und wird dann in das durch sie Unterschiedene wiedereingeführt. Sie kommt dann doppelt vor: Als Ausgangsunterscheidung und als Unterscheidung in dem durch sie Unterschiedenen. Sie ist dieselbe und nicht dieselbe. Sie ist dieselbe, weil der Witz des *re-entry* gerade darin besteht, dieselbe Unterscheidung rekursiv auf sich selbst anzuwenden; sie ist eine andere, weil sie in einen anderen, in einen bereits unterschiedenen Bereich eingesetzt wird.« (Luhmann 1990: 379/380) Das heißt konkret, dass die Musikwissenschaft, folgt man Luhmann, die Unterscheidung zwischen sich selbst und einer anderen Disziplin wieder in sich selbst einführen kann. Diese Operation innerhalb der Systemtheorie Luhmanns setzt aber gleichzeitig voraus, dass die Musikwissenschaft mit dieser Operation sich selbst wie ein autopoietisches System weiter reproduziert. Damit scheint es auch wichtig zu betonen, dass es sich beim *re-entry* der Differenz *soziologische Theorie/musikwissenschaftliche Theorie* keineswegs um eine Beobachtung der Musikwissenschaft handelt, die von der Seite der soziologischen Theorie ausgehen würde: Auch die soziologische Theorie, wie sie hier dargestellt wurde, ist ein musikwissenschaftliches Konstrukt.

Nach Luhmann wäre es jetzt möglich, diese musikwissenschaftliche Beobachtung der soziologischen Theorie mit einer neuen Unterscheidung weiter zu beobachten, um zu sehen, wie sie überhaupt diese soziologische Theorie *reduziert* hat. Und auch diese Beobachtung, als eine neue Beobachtung zweiter Ordnung, würde mit einer Unterscheidung operieren, die sie selbst nicht beobachten kann, die aber als ein blinder Fleck von einem neuen Beobachter beobachtet werden kann. Die Systemtheorie Luhmanns konstruiert in dieser Weise die Wissenschaft als ein autopoietisches System, das sich selbst immer weiter reproduziert, indem es den blinden Fleck einer anderen wissenschaftlichen Beobachtung beobachtet. Diese Konzeption der rekursiven Beobachtungen rechnet mit der Vorstellung, nach der das Wissen immer von einem Beobachter mit einer Unterscheidung konstruiert wird und insofern keinen direkten Zugang zur Wirklichkeit hat, weil diese Beobachtung immer nur das sieht, was sie mit dieser Unterscheidung sehen kann. Deswegen hat Luhmann immer wieder betont, dass *Beobachtung* keineswegs mit *Ideologiekritik* verwechselt werden darf, da die Kritiker der Ideologie von der Voraussetzung ausgehen, dass sie selbst den *wahren* Zugang zur Wirklichkeit haben, und insofern alle andere Zugänge als *falsches Bewußtsein* kritisieren können, während das Beobachtungskonzept, nach Luhmann, immer mit einem blinden Fleck der Beobachtung rechnet, also auch mit dem blinden Fleck der eigenen Beobachtung. Die Beobachtung sollte aber auch nicht mit blankem *Pluralismus* verwechselt werden: »Auf der Suche nach einer Alternative zu einer bloßen Historisierung und Standpunktrelativierung allen Wissens (...), wählen wir deshalb einen anderen Weg, der

uns zugleich in Distanz bringt zur üblichen Akzeptanz von 'Pluralismus'. Unser Ausgangspunkt liegt bei einem extrem formalen Begriff des Beobachtens, definiert als Operation des Unterscheidens und Bezeichnens.« (Luhmann 1990: 73) So kann die Beobachtung zuerst die Unterscheidung sehen, mit der eine andere Beobachtung operiert, und dann sieht sie die Seite der Unterscheidung, die nicht ausgewählt wurde. In diesem Sinn kann sie, nach Luhmann, die Kontingenz des Beobachteten sehen, ohne dass sie gleichzeitig eine *bloße Historisierung* unternimmt.

Luhmann selbst hat hinsichtlich des Beobachtungsbegriffes mehrmals behauptet, dass die Ideologiekritik keineswegs einen Blick aus einer privilegierten Position zulässt, als die aus der Ideologie selbst (Luhmann 1989: 11). Wenn alle Beobachtungen mit einem blinden Fleck operieren, dann sei es nicht möglich zu sagen, welche Beobachtung mehr als die andere sieht. Daniel Barben sieht gerade hier eine Theorieentscheidung Luhmanns, die nicht unbedingt so sein muß: »Luhmann (verbucht) die Einsicht in die notwendige Beschränktheit jeder Sicht in der Weise für seinen Theorieansatz, dass deren eigene Beschränktheit legitimiert, ja mitunter sogar zu einer Auszeichnung verkehrt wird. Denn wenn man als 'Kybernetiker zweiter Ordnung' zwar weiß, dass man nicht weiß, was man nicht weiß, weil man es nicht weiß, heißt das nicht zugleich, dass man nicht sehen kann, was man nicht sehen kann, weil man so sieht: es gibt also verschiedene Arten von blinden Flecken.« (Barben 1997: 240) Es scheint, dass Luhmann selbst dieses Problem thematisiert hat, wenn er in einem seiner späteren Texte geschrieben hat, dass es »die Aufgabe der Wissenssoziologie (...) sein könnte, die Bedingungen zu erforschen, unter denen bestimmte Unterscheidungen mehr einleuchten als andere.« (Luhmann 1999: 176)

Die hier unternommene Beobachtung der Musikwissenschaft kann auch als ein Konstrukt in Hinsicht auf die theoretischen Vorentscheidungen angesehen werden. Folgt man Luhmann, könnte man sagen, dass diese Beobachtung nur das sehen kann, was sie mit ihren theoretischen Instrumenten als eigenen Gegenstand konstruiert. Wären andere theoretische Vorentscheidungen ausgewählt, wäre auch der Gegenstand der Untersuchung anders: Wäre z. B. die Wissenssoziologie Bourdieus – wie sie in Bourdieu 1988, Bourdieu 1994 und Bourdieu 1997 entworfen wurde – als theoretischer Rahmen ausgewählt, wäre der Gegenstand der Untersuchung keine systemtheoretisch verstandene *Beobachtung*, sondern das wissenschaftliche *Feld*, das »all jene Akteure und Institutionen umfaßt, die (...) Wissenschaft erzeugen und verbreiten.« (Bourdieu 1997: 18) Aber dann wäre auch der blinde Fleck anders. Es ist nur zu hoffen, dass die hier unternommene Darstellung, zusammen mit ihrem blinden Fleck, genug anregend wirken wird, um die weiteren *kommunikativen Anknüpfungen* zu erfassen.

BIBLIOGRAPHIE

- ADORNO, Theodor W. 1962. »Vermittlung«, in: ders. *Einleitung in die Musiksoziologie: Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt/M.
- BAECKER, Dirk 1999. »Wenn etwas der Fall ist, steckt auch etwas dahinter«, in: Stichweh, Rudolf (Hg.) *Niklas Luhmann – Wirkungen eines Theoretikers: Gedenkcolloquium der Universität Bielefeld am 8. Dezember 1998*. Bielefeld.
- BARBEN, Daniel 1996. *Theorietechnik und Politik bei Niklas Luhmann: Grenzen einer universalen Theorie der modernen Gesellschaft*. Opladen.

- BARSCH, Achim/RUSCH, Gebhard/VIEHOFF, Reinhold (Hg.) 1994. *Empirische Literaturwissenschaft in der Diskussion*. Frankfurt/M.
- BERG, Henk de/PRANGEL, Matthias (Hg.) 1995. *Differenzen: Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Tübingen.
- BEYER, Martin 1996. *Kontakt über Theorie: Studien zur theologischen Rezeption der Systemtheorie Niklas Luhmanns*. Diss. Univ. Leipzig.
- BLOM, Tannelie/NIJHUIS, Ton 1995. »Sinn und Kunst: Die Umarmung Niklas Luhmanns durch die Literaturtheorie und Kunstgeschichte«, in: Berg/Prangel (Hg.) 1995.
- BOURDIEU, Pierre 1988. *Homo academicus* (1984). Frankfurt/M.
- BOURDIEU, Pierre 1994. *Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* (1979). Frankfurt/M.
- BOURDIEU, Pierre 1997. *Vom Gebrauch der Wissenschaft: Für eine klinische Soziologie des wissenschaftlichen Feldes*. Konstanz.
- BRAUN, Christoph 1992. *Max Webers »Musiksoziologie«*. Laaber.
- CASIMIR, Torsten 1991. *Musikkommunikation und ihre Wirkungen: Eine systemtheoretische Kritik*. Wiesbaden.
- DALLMANN, Hans-Ulrich 1994. *Die Systemtheorie Niklas Luhmanns und ihre theologische Rezeption*. Stuttgart/Berlin/Köln.
- EDSTRÖM, Olle 1997. »Fr-a-g-me-n-ts: A discussion on the position of critical ethnomusicology in contemporary musicology«, *Svensk tidskrift för musikforskning* 79.
- ESPOSITO, Elena 1998. »Operation/Beobachtung«, in: Baraldi, Claudio/Corsi, Giancarlo/dies. *Glossar zu Niklas Luhmanns Theorie sozialer Systeme*. Frankfurt/M.
- FEDER, Georg 1980. »Empirisch-experimentelle Methoden in der Musikforschung: Kritische Bemerkungen zur Kompetenz und Eigenständigkeit der Systematischen Musikwissenschaft und zur Relevanz einiger ihrer Ergebnisse«, *Die Musikforschung* 33.
- FOHRMANN, Jürgen 1997. »Einleitung«, in: ders./Müller (Hg.) 1997.
- FOHRMANN, Jürgen/MÜLLER, Harro (Hg.) 1997. *Systemtheorie der Literatur*. München.
- FUCHS, Peter 1987. »Vom Zeitzauber der Musik: Eine Diskussionsanregung«, in: Baecker, Dirk/Markowicz, Jürgen/Stichweh, Rudolf/Tyrell, Hartmann/Willke, Helmut (Hg.) *Theorie als Passion: Niklas Luhmann zum 60. Geburtstag*. Frankfurt/M.
- FUCHS, Peter 1992. »Die soziale Funktion der Musik«, in: Lipp (Hg.) 1992.
- FUCHS, Peter 1993. *Moderne Kommunikation: Zur Theorie des operativen Displacements*. Frankfurt/M.
- FUCHS, Peter 1993a. *Niklas Luhmann – beobachtet*. Opladen.
- FUCHS, Peter 1996. »Musik und Systemtheorie – Ein Problemaufriß«, in: Polaschegg, Nina/Hager, Uwe/Richtsteig, Tobias (Hg.) *Diskurse zur gegenwärtigen Musikkultur* (= *Forum Musik Wissenschaft*, Bd. 3). Regensburg.
- GOTTWALD, Clytus 1991. »Erkenntnisgenuß: Entwurf einer musikalischen Systemtheorie«. *MusikTexte* 38.
- GROSSMANN, Rolf 1991. *Musik als »Kommunikation«: Zur Theorie musikalischer Kommunikationshandlungen*. Braunschweig.
- GUMBRECHT, Hans-Ulrich 1988. »Who is Afraid of Deconstruction?«, in: Fohrmann, Jürgen/Müller, Harro (Hg.) *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt/M.
- HABERMAS, Jürgen 1971. »Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie?: Eine Auseinandersetzung mit Niklas Luhmann«, in: ders./Luhmann 1971.
- HABERMAS, Jürgen 1981. *Theorie des kommunikativen Handelns*, 2 Bde. Frankfurt/M.
- HABERMAS, Jürgen/LUHMANN, Niklas 1971. *Theorie der Gesellschaft oder Sozialtechnologie – Was leistet die Systemforschung?*. Frankfurt/M.
- HELLE, Horst Jürgen 1992. »Musik als Thema bei Georg Simmel und Max Weber«, in: Lipp (Hg.) 1992.
- HEMKER, Thomas/MÜLLENSIEFEN, Daniel (Hg.) 1997. *Medien – Musik – Mensch: Neue Medien und Musikwissenschaft*. Hamburg.
- INHETVEEN, Katharina 1997. *Musiksoziologie in der Bundesrepublik Deutschland: Eine kritische Bestandsaufnahme*. Opladen.

- JACKE, Christoph 1998. »Millionenschwere Medienverweigerer: Die US-Rockband Nirvana«, in: Rösing, Helmut/Phleps, Thomas (Hg.) *Neues zum Umgang mit Rock- und Popmusik* (= *Beiträge zur Populärmusikforschung* 23). Karben.
- KADEN, Christian 1997. »Musiksoziologie«, *MGG*, Sachteil 6.
- KINGSBURY, Henry 1988. *Music, Talent, and Performance: A Conservatory Cultural System*. Philadelphia.
- KINGSBURY, Henry 1991. »Sociological Factors in Musicological Poetics«, *Ethnomusicology* 35.
- KOLLERITSCH, Otto (Hg.) 1998. *Abschied in die Gegenwart: Teleologie und Zuständlichkeit in der Musik* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 35). Wien/Graz.
- KRIMS, Adam 1998. »Disciplining Deconstruction (For Music Analysis)«, *19th Century Music* 21.
- KRIMS, Adam 1998a. »Introduction: Postmodern Musical Poetics and the Problem of 'Close Reading'«, in: ders. (Hg.) 1998. *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic*. Amsterdam.
- LIPP, Wolfgang 1992. »Gesellschaft und Musik: Zur Einführung«, in: ders. (Hg.) 1992.
- LIPP, Wolfgang (Hg.) 1992. *Gesellschaft und Musik: Wege zur Musiksoziologie* (= *Sociologia internationalis*, Beiheft 1). Berlin.
- LUHMANN, Niklas 1971. »Systemtheoretische Argumentationen: Eine Entgegnung auf Jürgen Habermas«, in: Habermas/ders. 1971.
- LUHMANN, Niklas 1981. »Unverständliche Wissenschaft: Probleme einer theorieeigenen Sprache«, in: ders. *Soziologische Aufklärung 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen.
- LUHMANN, Niklas 1984. *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/M.
- LUHMANN, Niklas 1989. »Reden und Schweigen«, in: ders./Fuchs, Peter *Reden und Schweigen*. Frankfurt/M.
- LUHMANN, Niklas 1990. *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/M.
- LUHMANN, Niklas 1990a. *Soziologische Aufklärung 5: Konstruktivistische Perspektiven*. Opladen.
- LUHMANN, Niklas 1993. »Gesellschaftliche Struktur und semantische Tradition« (1980), in: ders. *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1. Frankfurt/M.
- LUHMANN, Niklas 1994. »Die Tücke des Subjekts und die Frage nach den Menschen«, in: Fuchs, Peter/Göbel, Andreas (Hg.) *Der Mensch – das Medium der Gesellschaft?*. Frankfurt/M. (Nachdruck in: Luhmann 1996)
- LUHMANN, Niklas 1995. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/M.
- LUHMANN, Niklas 1996. *Soziologische Aufklärung 6: Die Soziologie und der Mensch*. Opladen.
- LUHMANN, Niklas 1999. »Die Soziologie des Wissens: Probleme ihrer theoretischen Konstruktion«, in: ders. *Gesellschaftsstruktur und Semantik: Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 4. Frankfurt/M.
- MANNHEIM, Karl 1965. »Wissenssoziologie« (1931), in: ders. *Ideologie und Utopie*. Frankfurt/M.
- MATURANA, Humberto 1996. »Biologie der Sozialität« (1985), in: Schmidt (Hg.) 1996.
- MÖLLER, Hartmut 1996. »Bernhard von Clairvaux und die Kommunikation über musikalische Umbrüche seiner Zeit: Systemtheorie und Musikgeschichtsforschung«, in: Heister, Hanns-Werner (Hg.) *Musik/Revolution: Festschrift für Georg Knepler zum 90. Geburtstag*, Bd. 1. Hamburg.
- MOSCH, Ulrich 1993. »Systemtheorie und Komponieren: Anmerkungen zum Karlheinz Essl's kompositorischem Ansatz«, <http://www.essl.at/bibliogr/mosch.html>
- MOTTE-HABER, Helga de la 1998. »Freiräume in der Gegenwart – Horror vacui für die Zukunft?: Musik am Ende des Jahrtausends«, in: Kolleritsch (Hg.) 1998.
- MÜLLENSIEFEN, Daniel 1994. »Der Radikale Konstruktivismus als forschungsmodullierendes Paradigma in der Musikwissenschaft«, Manuskript.
- MÜLLENSIEFEN, Daniel 1998. »Radikaler Konstruktivismus und Musikwissenschaft: Ideen und Perspektiven«, Manuskript.
- NASSEHI, Armin 1992. »Wie wirklich sind die Systeme?: Zum ontologischen und epistemologischen Status von Luhmanns Theorie sozialer Systeme«, in: Krawiez, Werner/Welker, Michael (Hg.) *Kritik der Theorie sozialer Systeme: Auseinandersetzung mit Luhmanns Hauptwerk*. Frankfurt/M.
- NORRIS, Christopher 1988. *Deconstruction and the Interests of Theory*. London.
- PLUMPE, Gerhard 1993. *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, 2 Bde. Opladen.

- PLUMPE, Gerhard/WERBER, Niels 1997. »Systemtheorie in der Literaturwissenschaft oder 'Herr Meier wird Schriftsteller'«, in: Fohrmann/Müller (Hg.) 1997
- REINECKE, Hans-Peter 1993. »Musikwissenschaft, Systematische Musikwissenschaft, Musikgeschichte – Versuch einer Bilanz«, *Systematische Musikwissenschaft* 1.
- ROTTER, Frank 1985. *Musik als Kommunikationsmedium: Soziologische Medientheorien und Musiksoziologie*. Berlin.
- ROTTER, Frank 1992. »Kultursoziologische Perspektiven musikalischen Ausdrucks«, in: Lipp (Hg.) 1992.
- SCHLÄBITZ, Norbert 1997. »Medien – Musik – Mensch«, in: Hemker/Mullensiefen (Hg.) 1997.
- SCHLÄBITZ, Norbert 1997a. *Der diskrete Charme der Neuen Medien: Digitale Musik im medientheoretischen Kontext und deren musikpädagogische Wertung*. Augsburg.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1991. *Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft* (1980). Frankfurt/M.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1994. *Kognitive Autonomie und soziale Orientierung: Konstruktivistische Bemerkungen zum Zusammenhang von Kognition, Kommunikation, Medien und Kultur*. Frankfurt/M.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1995. »Konstruktivismus, Systemtheorie und Empirische Literaturwissenschaft: Anmerkungen zu einer laufenden Debatte«, in: Berg/Prangel (Hg.) 1995.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1996. »Der Radikale Konstruktivismus: Ein neues Paradigma im interdisziplinären Diskurs« (1987), in: ders. (Hg.) 1996.
- SCHMIDT, Siegfried J. 1998. *Die Zähmung des Blicks: Konstruktivismus – Empirie – Wissenschaft*. Frankfurt/M.
- SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.) 1993. *Literaturwissenschaft und Systemtheorie: Positionen, Kontroversen, Perspektiven*. Opladen.
- SCHMIDT, Siegfried J. (Hg.) 1996. *Der Diskurs des Radikalen Konstruktivismus* (1987). Frankfurt/M.
- SCHNEIDER, Wolfgang Ludwig 1998. »Peter Fuchs – beobachtet«, in: Bardmann, Theodor M. (Hg.) *Zirkuläre Positionen 2: Die Konstruktion der Medien*. Opladen.
- SCHWANITZ, Dietrich 1990. *Systemtheorie und Literatur: Ein neues Paradigma*. Opladen.
- SILBERMANN, Alphons 1958. »Die Stellung der Musiksoziologie innerhalb der Soziologie und der Musikwissenschaft«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 10.
- SILBERMANN, Alphons 1963. »Die Pole der Musiksoziologie«, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* 15.
- SIMMEL, Georg 1975. »Psychologische und ethnologische Studien über Musik« (1882), in: Kneif, Tibor (Hg.) *Texte zur Musiksoziologie*. Köln.
- SIMMEL, Georg 1989. »Über sociale Differenzierung: Sociologische und psychologische Untersuchungen« (1890), in: ders. *Gesamtausgabe*, Bd. 2. Frankfurt/M.
- TADDAY, Ulrich 1993. *Die Anfänge des Musikfeuilletons: Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*. Stuttgart/Weimar.
- TADDAY, Ulrich 1997. »Systemtheorie und Musik: Luhmanns Variante der Autonomieästhetik«, *Musik und Ästhetik* 1.
- TADDAY, Ulrich 1998. »Der schwere und der leichte Abschied: Vergangenheit und Zukunft in der Gegenwart von Luhmanns Systemtheorie«, in: Kolleritsch (Hg.) 1998.
- WEBER, Max 1921. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München.
- WERBER, Niels 1992. *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen.
- WOLFF, Janet 1987. »Foreword: The Ideology of autonomous Art«, in: Leppert, Richard/McClary Susan (Hg.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge.

Primeri oblikovanja teorije v muzikologiji

Povzetek

Ena od pobud za nastanek pričujočega prispevka je problematika znanstvene interdisciplinarnosti oziroma pretoka teorij iz ene discipline v drugo, kakor jo je zaslediti v objavah sociologa Niklasa Luhmanna. Če nadalje sledimo pripombi muzikologa H.-P. Reineckeja, da je treba muzikologijo podvreči »opazovanju drugega reda«, orišemo nalogo lastnega dela: opazovati, kako muzikologija opazuje konkretno teorijo, na tem mestu Luhmannovo sistemsko teorijo. Tudi samo opazovanje opazovanja pri tem izhaja iz teoretičnega inštrumentarija Luhmannove teorije oziroma iz orisa medsebojnih razmerij med sistemsko teorijo in nekaterimi drugimi teorijami. Opazovanje muzikoloških del (C. Gottwalda, U. Moscha, T. Casimira, U. Taddaya, N. Schläbitza in H. Möllera) razkriva, da le-ta bolj ali manj modificirajo Luhmannovo sistemsko teorijo, večidel tako, da npr. ne sprejmejo njegove teze o ločenosti psihičnih in socialnih sistemov. V sklepni diskusiji je predmet razmisleka teza književnega teoretika J. Fohrmanna, po kateri omogočajo opazovanje druge discipline le obstoječe disciplinarne matrice. Ob koncu skušam s pomočjo sistemsko-teoretičnega pojma »re-entry« ugotoviti položaj lastnega opazovanja.

Italijanske operne predstave pri Auerspergih sredi 17. stoletja – drobtinica k slovenskemu glasbenemu zgodovinopisju

Obisk cesarja Leopolda I. v Ljubljani

18. julija 1658 je bil knez Leopold Habsburški, tedaj osemnajstletni sin preminulega Ferdinanda III., v Frankfurtu okronan za naslednjega svetega rimskega cesarja.¹ Dve leti pozneje, junija 1660, se je novi cesar podal na državniški obisk svojih dednih dežel Štajerske, Koroške, Kranjske, Goriške in Trsta, kjer so se mu po starem običaju poklonili deželni stanovi in mu prisegli zvestobo, on pa je svečano potrdil njihove privilegije. Njegovo spremstvo je štel več sto mož in vse njegove takratne najbližje dvorjane in svetovalce, med katerimi omenimo vsaj kneze Johanna Weikhardta Auersperga, Johanna Ferdinanda Porcio, Wenzla Eusebiosa Lobkowitza in grofa Johanna Maximiliana Lamberga. Za nas je zanimivo, da so bili kar trije od teh po rodu s Kranjskega.²

Morda je bilo prav zadnje dejstvo razlog za posebno slovesen sprejem cesarja v Ljubljani, kjer so se njegovi gostitelji, predvsem kranjski deželni glavar Wolfgang Engelbert Auersperg, še posebno potrudili, da bi za svojega vladarja priredili njegove najljubše dejavnosti: s posebnimi čolni so ga popeljali po Ljubljanici, priredili so lov v okolici Ljubljane in ne nazadnje je deželni glavar v čast temu glasbi predanemu cesarju³ v vrtnem paviljonu pri svojem novem dvorcu dal izvesti italijansko opero.

1 O Leopoldu I. in njegovi dobi gl. John P. Spielman, *Leopold I of Austria*, London 1977.

2 Johann Weichard Valvasor, *Die Ehre des Herzogtums Krain* 3, Nürnberg 1689, str. 705.

3 Cesar Leopold je bil eden največjih glasbenih mecenov svojega časa. Tudi sam je skladal in sodeloval v glasbenih,

Dogodke ob obisku sta natančno zabeležila dva očitidca. Leta 1661 je na Dunaju izšla knjižica cesarjevega ščitonosca Lorenza de Churelichza z naslovom *Breve, e succinto Racconto Del Viaggio... dell'Augustissimo Imperatore Leopoldo*,⁴ konec stoletja pa je v deseti knjigi svoje monumentalne *Slave vojvodine Kranjske* o dogodku obširno poročal tudi Johann Weichard Valvasor.⁵ Medtem ko imamo o uradnem delu cesarjevega obiska, sami poklonitvi s *Te Deumom* v izvedbi cesarjeve dvorne kapele v stolnici, na voljo tudi razmeroma bogato arhivsko gradivo,⁶ le-to o operni predstavi 9. septembra popoldne molči. Tako se pri razpravljanju o tej predstavi lahko sklicujemo le na Churelichza in Valvasorja, ki pa jo omenjata le na kratko. Churelichz poroča, da so na Auerspergovem vrtu »izvedli nadvse zabavno in zelo všečno italijansko glasbeno igro,«⁷ Valvasor pa je predstavo označil kot »italijansko igro, ki so jo izvedli nekateri deželni uslužbenci.«⁸ Gledališki dogodek je zabeležil tudi neznani pisec kratkega rokopisnega dnevnika o cesarjevem obisku,⁹ njegova notica pa zaradi svoje kratkosti samo potrjuje resničnost dogodka.

Omenjeni viri predstavljajo edine zares zanesljive podatke, ki so nam še danes na voljo in katere so tudi že v preteklosti dodobra razčlenili in jih, kot bomo videli v nadaljevanju, na več načinov interpretirali. Iz teh virov je torej jasno, da je bila predstava na vrtovih deželnoknežje palače, da je bila to gledališka predstava z glasbo v italijanščini, torej opera, da je bila zabavna oz. je imela komični značaj in da so jo izvajali domačni, v glasbi in gledališki umetnosti večji deželni uslužbenci, torej plemiški člani Deželnih stanov. Poglejmo si sedaj, kako so ta dejstva interpretirali zgodovinarji, gledališki strokovnjaki in muzikologi in kaj dejansko lahko danes damo podatkom, ki so nam jih posredovali pisci baročne dobe.

opernih in baletnih predstavah. Gl. H. V. F. Somerset, »The Habsburg Emperors as Musicians«, *Music and Letters* 30 (1949), str. 206–212; Rudolf Schnitzler, »Leopold I«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 10, ur. S. Sadie, London 1980, str. 679–680.

4 Lorenzo de Churelichz, *Breve, e succinto Racconto del Viaggio, solenne[sic] Entrate, & ossequiosi Vasallaggi; Essibiti alla Gloria Maestà dell'Augustissimo Imperatore LEOPOLDO, Dall'Eccelsi Stati e fedelissimi Vasalli dell'inclite Ducale Provincie Stiria, Carinthia, Carniola, Gorizia, Trieste, & c. Principiato Nel Mese di Giugno, e finito d'Ottobre L'Anno 1660. Con l'appendice di tutti l'Atti Publici, e notabili, accaduti minutamente nelli Omaggi, arrollati nei Fasti Araldici*, Dunaj 1661.

5 J. W. Valvasor, nav. delo, str. 307–396.

6 *Arhiv Slovenije* (Ljubljana), »Deželni stanovi za Kranjsko«, Stan. I, št. 515. *Haus-, Hof- und Staatsarchiv* (Dunaj), »Ältere Zeremonialakten«, Kart. 6.

7 Celotni odstavek v izvirniku se glasi: »Alli 9. dell'istesso [settembre] fù proposta la giornata dell'Omaggio per li 15 del medesimo, secondo la intentione di S[u]a M[aestà] C[esarea] ai Eccelsi stati di Quella Provincia, dal Sig[nor] Conte di Tattenbach, come Cesareo Diputato in quell', e tutti altri simil' atti. Il supremo Capitano di quella Provincia Sig[nor] Conte d'Auersperg invitò S[u]a M[aestà] C[esarea] al suo giardino molto bello, e dilizioso, del quale le strade erano coperte col panno rosso, dove unque passava S[u]a M[aestà] e, li, fù rappresentata una giocondissima, e molto piacevole Comedia Italiana in Musica.« L. de Churelichz, nav. delo, str. 105.

8 Odloomek se v izvirniku glasi: »Nach Mittags erhuben sich Ihre Majestät und Ertzhertzogl. Drchl. nach deß Herrn Grafen und Landhauptmanns Garten vor der Stadt ... Dieser Ort war allenthalben wo sich Ihre Maj. hinbegaben mit rotem Tuch belegt: welches nachmals dem Pöbel preis gegeben worden. Es liessen sich auch Ihre Majestät und Ertzhertzogl. Durchl. gefallen einer Italiänischen Comödie, welche von etlichen Landchafts-Bedienten allda praesentiret ward, beyzuwohnen, und zum Beschluß auch eine sehr herzliche Abendmalzeit...« J. W. Valvasor, nav. delo, str. 397.

9 *Arhiv Slovenije*, Stan. I, št. 515, *Diarium*, str. 1713–1715.

Glasbeno-zgodovinske notice druge polovice 19. stoletja o najzgodnejših opernih predstavah v Ljubljani

Ko razpravljamo o operni predstavi na Auerspergovem vrtu, se seveda samo ponuja vprašanje, kdo je prireditelj opere, grof Wolfgang Engelbert Auersperg, bil in kako to, da je sicer obrobno kranjsko prestolnico seznanil s sorazmerno novo umetnostjo, ki je na splošno v nemško-govoreče dežele – z izjemo vladarskih središč – prodirala le počasi. Pomena družine Auersperg so se zavedali tudi zgodovinarji prejšnjega stoletja, ki so pred nami imeli to prednost, da so lahko arhiv in bogato knjižnico v takrat še stoječem družinskem dvorcu tudi osebno spoznali.

Zgodovinar Peter von Radics je na primer po naročilu kneza Karla Auersperga knjižnico v dvorcu po letu 1862 osebno urejal.¹⁰ O knjižnici, ki je do takrat in še do leta 1895 ohranila svojo izvirno postavitev iz leta 1668, in njenih literarnih zakladih je napisal tri članke, prva dva v letih 1862–63¹¹ in tretjega z nekaterimi novimi podatki leta 1878.¹² Iz člankov izvemo, da je bil v knjižnici še konec prejšnjega stoletja ohranjen katalog, sestavljen po letu 1668. Knjige so bile razdeljene na 18 področij. Med njimi je bila na petnajstem mestu glasba z zaporednimi signaturami 3124–3132.¹³ Vseh zvezkov naj bi bilo po Radicsevi oceni ok. šest- do sedem tisoč. Glasbene knjige so bile torej s svojimi devetimi enotami v veliki manjšini, kar morda pomeni, da se za glasbo grof Auersperg le ni toliko zanimal, kot smo mislili. Drugače je seveda z dramsko umetnostjo, za katero je znano, da jo je radodarno podpiral, in o čemer pričajo tudi ohranjena takrat najnovejša gledališka – tudi operna – besedila, ki jih je hranil v knjižnici in ki so mu jih posredovali njegovi »agenti« neposredno iz Italije in dunajskega dvora.¹⁴

Sicer pa o Auerspergih ni prvi pisal Radics, temveč Franz Xaver Richter leta 1830,¹⁵ na katerega podatke se je Radics v svojih delih, ki jih je izdajal v šestdesetih letih, tudi opiral.¹⁶ Grof Wolfgang Engelbert Auersperg (1610–1673) je bil najstarejši

10 Branko Reisp, »O nekdanji knjižnici knezov Auerspergov (Turjaških) v Ljubljani«, *Zgodovinski časopis* 43 (1989), str. 41.

11 Peter von Radics, »Die fürstlich Auerspergische Bibliothek in Laibach in ihrer Beziehung zur Literaturgeschichte Krains«, *Mittheilungen des historischen Vereins für Krain* 17 (1862), str. 95–97; Peter Radics, »Die Fürst Carlos Auersperg'sche Hausbibliothek im Laibacher Fürstenhofe«, *Österreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliche Leben (Beilage zur k. Wiener Zeitung)* 2/46 (1863), str. 624–631.

12 Peter von Radics, »Die Hausbibliothek der Auersperge«, *Neuer Anzeiger für Bibliographie und Bibliothekswissenschaft, HAB* 30 (1878), str. 10–17, 50–55.

13 P. Radics, »Die Fürst Carlos Auersperg'sche Hausbibliothek im Laibacher Fürstenhofe«, str. 627; P. von Radics, »Die Hausbibliothek der Auersperge«, str. 53. Odlomek se glasi: »Die Abtheilung Musik birgt mehr handschriftliche alte Tonstücke, des Nikolai Burtij Opusculum Musices Bononiae 1487, des Francisci Bocella Primavera di vaghi fiori musicali Ancona 1653, des Kircher Musurgia Rom 1650 u. s. w.«

14 P. von Radics, »Die Hausbibliothek der Auersperge«, str. 53. Odlomek se glasi: »... weil Wolf Engelbert ein grosser Hausmäcchen, wie er war, der sich ununterbrochen durch seine Agenten aus Italien und vom Wiener Hofe über die neuesten Aufführungen der Opern und Dramen, über Balette und 'Wirthschaften' berichten liess, bei vielen Anlässen den prächtigen mit Fresken geschmückten Balconsaal seines 'Fürstenhofes' zur Disposition stellte, so dass darin die pompösen scenischen Darstellungen der Jesuitenzöglinge der Insbruck'schen und anderer hochdeutschen Comödianten Statt finden konnten.«

15 Franz Xaver Richter, »Die Fürsten, Grafen, Freiherrn und Herrn von Auersperg«, *Neuen Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst von Mühlfeld und Megerle* 2 (1830), str. 597–821.

16 Peter von Radics, *Herbard VIII. Freiherr zu Auersperg (1528–1575) ein krainischer Held und Staatsmann*, Dunaj

sin Grofa Dietricha, ki je imel skupaj tri sinove. Herbart Dietrich (1613–1668)¹⁷ je bil general vojne krajine v Karlovcu, Johann Weikhart (1615–1677)¹⁸ pa se je celo povzpел na mesto prvega ministra cesarja Ferdinanda III. in je postal vzgojitelj njegovega najstarejšega sina, bodočega Ferdinanda IV.¹⁹ Johanna Weikharta je cesar leta 1653 povzdignil v državnega kneza. Na najvišjem državnem položaju je ostal do leta 1669, ko je bil obtožen državne izdaje in se je umaknil v Ljubljano in na grad Žužemberk. Za nas je zanimivo, da je Wolfgang Engelbert²⁰ po študiju pri jezuitih v Ljubljani in v Gradcu leta 1633 potoval po Italiji, kjer se je zadržal v Benetkah, Padovi in Bologni. Leta 1638 je postal predsednik deželnih stanov, od leta 1649 pa je bil deželni glavar. Bil je osebni prijatelj Johanna Ludwiga Schönlebna in Johanna Weicharda Valvasorja, ključnih osebnosti za kranjsko kulturo tiste dobe.

Radics v več člankih omenja tudi operno predstavo leta 1660 pri grofu Auerspergu. V člankih iz let 1863 in 1865 v tako rekoč identičnem delu besedila povzema Valvasorjeve podatke, vendar tako opero kot jezuitsko dramo, ki so jo 12. septembra istega leta prav tako pri Auerspergu izvedli za cesarja, postavlja v veliko poslikano balkonsko dvorano palače.²¹ Najobširneje je Radics o operni(h) predstavi(ah) spregovoril v svoji pozneje velikokrat navajani glasbeno-zgodovinski knjižici *Frau Musica in Krain* iz leta 1877.²² O predstavi leta 1660 ne pove dosti več kot pred njim Valvasor,²³ pač pa tu prvič omenja še operne predstave, ki naj bi bile izvedene leta 1652, »18 let pred Parizom«, in leta 1655 v veliki slavnostno poslikani dvorani Auerspergove palače, zgrajene leta 1642.²⁴ Avtor navaja tudi tri operne naslove in kot vir navaja knjižnico knežjega dvorca.

Radics je omenjene operne librete dejansko videl v knjižnici knežjega dvorca, njihovo prisotnost pa si je razlagal tako, da so opere pri Auerspergu izvajali in edini primerni prostor se mu je zdel velika dvorana, kjer se je konec 19. stoletja nahajala

1862, str. 77–81.

17 Johann Ludwig Schönleben, *Genealogia ... familiae principum, comitum et baronum ab Aursperg*, Ljubljana 1687, str. 24.

18 Grete Mecenseffy, »Im Dienste dreier Habsburger: Leben und Wirken des Johann Weikhard Auersperg (1615–1677)«, *Archiv für Österreichische Geschichte* 114/2 (1938), str. 295–509.

19 Ne preseneča torej, da so se v Ljubljani ob prehodu infantinje Marije, neveste Ferdinanda III. leta 1631 še posebno potrudili in njej na čast izvedli igro (»Comödie«) *De Rachel pulchra*. Prim. Peter von Radics, »Aelteste Geschichte des Laibacher Theaters«, *Blätter aus Krain* 7 (1863), str. 71.

20 Radisceva najpodrobnejša biografija Wolfa Engelberta Auersperga je v uvodu njegove knjige *Der Verirrte Soldat oder des Glück's Probirstein; Ein deutsches Drama des XVII. Jahrhundert*, Zagreb 1865, str. IX–XIX.

21 P. von Radics, »Aelteste Geschichte des Laibacher Theaters«, str. 76; P. von Radics, *Der Verirrte Soldat oder des Glück's Probirstein; Ein deutsches Drama des XVII. Jahrhundert*, str. XV.

22 Peter von Radics, *Frau Musica in Krain*, Ljubljana 1877.

23 P. von Radics, *Frau Musica in Krain*, str. 23.

24 P. von Radics, *Frau Musica in Krain*, str. 21. Navedek se glasi: »Wolf Engelbert Graf Auersperg, wie er im allgemeinen den Künsten und Wissenschaften ein mächtiger und unablässiger Förderer war, war namentlich ein Hoherpriester der 'Frau Musica'. Der von ihm 1642 erbaute heutige Fürstenhof in der Herrengrasse zu Laibach ward Krains Musenhof; hier versammelte sich alles, was zur 'Gesellschaft' zählte, alle bedeutenden Männer der Kunst und Wissenschaft, eingeborne und fremde. Und vor allem war es die Muse der Tonkunst, welche hier ihre Triumphe feierte. Ward doch in dem großen freskengeschmückten Saale des Auersperg'schen Palastes 1652 die erste italienische Oper in Laibach, 'la Gara', zur Aufführung gebracht (op.: Bibliothek im Fürstenhof) 18 Jahre früher als in Paris; es folgten noch 1652 'la Vicende del tempo,' Drama Fantastico Musicale, 1655 l'Argia, Drama Musicale u.s.w.«

knjižnica. Radics seveda ni mogel vedeti, da podatek o zidavi knežjega dvorca – vsaj tistega z veliko poslikano balkonsko dvorano – leta 1642 ne drži. Omenjeni dvorec so namreč dokumentirano začeli zidati šele leta 1660 in torej velike poslikane dvorane leta 1652 in 1655 sploh še ni bilo.²⁵ Glede Radicseve presenetljive primerjave s Parizom pa je zanimivo, da – verjetno ne slučajno – podoben navedek zasledimo pri glasbeno bolj podkovanemu Frideriku Keesbacherju v dveh delih iz leta 1862.²⁶ Keesbacher namreč govori o italijanski operi, ki so jo v Ljubljani izvedli 1660, »torej deset let preden je bila v Parizu uprizorjena prva opera 'Pomone'«. ²⁷ Navedek je leta 1875 v svoji zgodovini Kranjske povzel tudi August Dimitz, ki Keesbacherja navaja.²⁸ Ker Radics na nekaterih drugih mestih omenjenega glasbeno-zgodovinskega dela iz leta 1877 navaja Dimitzevo zgodovino kot svoj vir, bi mogli sklepati, da je Radics Keesbacherjev podatek o operi v Ljubljani deset let pred Parizom uporabil in ga le priredil zgodnejši letnici domnevne operne izvedbe leta 1652, ki je bila osem let pred 1660. Zanimivo je, da Radics v svojem poznejšem delu iz leta 1912 zgodnejših opernih predstav ne omenja več, čeprav govori o operi iz leta 1660, ki je bila izvedena »deset let pred Parizom«. ²⁹

Zgodovinski, gledališki in muzikološki prispevki k obravnavani tematiki v prvi polovici 20. stoletja

V novem stoletju zasledimo nekajotic v zvezi z Auerspergi in baročnimi opernimi predstavami šele v dvajsetih in tridesetih letih. Najprej se dotaknimo kratkega gesla »Auerspergi –Turjačani« izpod peresa Josipa Mala v še danes najzanesljivejšem biografskem referenčnem delu *Slovenski biografski leksikon*, katerega prvi zvezek z omenjenim geslom je izšel leta 1925.³⁰ Tudi Mal omenja deželnega glavarja »Volka Engelberta«, ki je iz javnih sredstev podpiral gledališke predstave. Ponavlja tudi že omenjeni, pozneje ovrženi podatek, da si je »on sam [glavar] zgradil (1642) v Ljubljani sijajni 'knežji dvorec', kjer je v dvoranah, odn. v vrtnem paviljonu prirejal

25 Rudolf Molè, »K zgodovini knežjega dvorca v Ljubljani«, *Kronika* 4 (1937), str. 48–50.

26 Friderik Keesbacher, »Die philharmonische Gesellschaft in Laibach«, *Blätter aus Krain* 6 (1862), str. 139. Odlomek v zvezi z opernimi predstavami v 17. stoletju se glasi: »Zu jener Zeit wurde im Großen Saale des Auersperg'schen Fürstenhofes italienisches Theater gespielt und zwar mit größtem Beifalle der Zuschauer (1700). Das jetzige Theater wurde erst 73 Jahre später gegründet. Ja noch mehr, wir lesen bereits im Jahre 1660 von einer 'welischen Oper, so im Pallhaus am 10. Juli presentiret ward', also 10 Jahre früher, also die erste Oper 'Pomone' in Paris aufgeführt wurde von Abbé Perri, Text von diesem, Musik vom Organisten von St. Honoré.«

27 Kratko dodatno pojasnilo dobimo v njegovi knjižici o Filharmonični družbi *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach*, Ljubljana 1862, str. 6. Navedek se glasi: »In Italien begann schon zu Ende des 16. Jahrhunderts die profane Musik, das Melodrama, dem die tragische Oper und bald darauf (1597) die Opera buffa folgte. Frankreich folgte den Italienern erst spät, denn erst im Jahre 1669 wurde in Paris die Oper, Academie royale de musique genannt, nach dem Muster der in Venedig bestehenden, errichtet.« Danes vemo, da *Pomone* sploh ni bila prva francoska opera izvedena v Parizu. Prim. James R. Anthony, »Paris«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 14, ur. S. Sadie, London 1980, str. 196.

28 August Dimitz, *Geschichte Krains von der ältesten Zeit bis auf das Jahr 1813* 4, Ljubljana 1875, str. 111. Navedek se glasi: »Schon im Jahre 1660 lesen wir von einer 'welischen Oper, so im Pallhaus am 10. Juli presentiret ward', also zehn Jahre früher als die erste Pariser Oper, und im Jahre 1700 gab es im grossen Saale des Fürstenhofes 'italienisches Theater' mit grossem Erfolge.«

29 Peter von Radics, *Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach*, Ljubljana 1912, str. 20.

30 Josip Mal, »Auerspergi –Turjačani«, *Slovenski biografski leksikon* 1, Ljubljana 1925, str. 19.

gledališke in operne predstave.« Ker se je ta nepreverjeni podatek pojavlja v sicer tako zanesljivem leksikonu, verjetno ni zameriti mlajšim piscem, da so ga brez pomislekov povzemali,³¹ čeprav je nenavadno, da se napaka celo v znanstvenem tisku ponavlja tudi po Moletovi objavi najdbe temeljnega kamna, v katerem je bila vdelana ploščica z napisom in datumom začetka gradnje poslopja: 20. april leta 1660.³²

Še preden je bila dokončno razrešena letnica zidave Auerspergove palače, beremo v leta 1934 objavljenih predavanjih Josipa Mantuanija o razvoju slovenske glasbe tudi kratko notico o italijanskih opernih predstavah v Ljubljani, ki so bile »že leta 1650, potem 1652 in 1655«.³³ Mantuani vira ne navaja, zdi pa se, da mu je kot vir služila Radicseva knjižica *Frau Musica in Krain*.

Doslej znanstveno najtemeljitejši in najobširnejši prispevek k obravnavani tematiki je nedvomno razprava gledališkega strokovnjaka Stanka Škerlja *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja*.³⁴ Škerlj v podpoglavju Italijanske predstave pri plemiških zasebnikih kar dvanajst strani posveča opernim izvedbam pri Auerspergu sredi 17. stoletja.³⁵ Z znanstveno natančnostjo navaja vse, kar mu je bilo po tedaj dosegljivih virih dostopno. Od zgodnejših oper, ki jih navaja Radics leta 1877, je po literaturi identificiral dve: *La gara* in *L'Argia*. Glede Radicseve trditve o izvedbi teh oper v Ljubljani opozarja na avtorjevo nedoslednost in pravi naslednje:

»Morda se je v svojem starejšem delu zmotil na ta način, da je neke librete, ki so jih hranili v Auerspergovi ljubljanski knjižnici in ki najbrže nosijo letnico 1652, smatral za dokaz, da so se dotične opere v tistem letu tudi v Ljubljani pele. Ta predpostavka bi bila dobro utemeljena le tedaj, če so libreti tiskani v Ljubljani; čeprav je z druge strani res, da tuja izdaja teksta sama po sebi ne izključuje, da se je delo predstavljalo tudi pri nas. Rešitev vprašanja bo mogoča, če dobimo pristop k biblioteki knezov Auerspergov, ki jo zdaj hranijo v Losensteinleiten v Avstriji, in se bo videlo, ali so teksti izdani v Ljubljani in kaj se eventualno v njihovih naslovih, uvodih in dedikacijah omenja o mestu uprizoritve; da bi v knežjem arhivu obstajali kaki podatki o teh operah, je manj verjetno, ker bi jih bil najbrže Radics našel in porabil.«³⁶

Glede dokumentirane operne predstave leta 1660 pa poleg smiselno povezanih navedkov iz Churelichza, Valvasorja in Dolničarja izpostavi vprašanje izvajalcev. Glede tega utemeljeno ugotavlja, da so bili ti najbrž od stanov nameščeni uradniki ali izvoljeni funkcionarji, torej gospoda oz. plemiči, ki so po večini tekoče govorili italijansko in so se vsaj med študijem aktivno udeleževali gledaliških predstav.³⁷

31 Tako se ista napaka pojavi tudi v geslu »Auersperg«, ki ga je za *Enciklopedijo Slovenije* prispeval Božo Otorepec. Ne drži tudi tam navedeni podatek, da je bil »Volk Engelbert skupno z bratom Vajkartom ... 17. 9. 1653 povzdignjen v državnega kneza,« saj to velja le za brata Johanna Weikhartha. Prim. Božo Otorepec, »Auersperg«, *Enciklopedija Slovenije* 1, Ljubljana 1987, str. 130.

32 R. Molè, nav. delo, str. 48–50.

33 Josip Mantuani, »Razvoj slovenske glasbe«, *Cerkveni glasbenik* 57 (1934), str. 130.

34 Stanko Škerlj, *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja*, Ljubljana 1936 (Ponatis iz *Kronike slovenskih mest*).

35 S. Škerlj, *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja*, str. 15–26.

36 S. Škerlj, *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja*, str. 17.

37 S. Škerlj, *Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja*, str. 24–25.

Škerljevu prispevku pravzaprav razen sodobnejše literature in nekaterih manjših novih podatkov do danes ne bi bilo potrebno ničesar dodajati. Nekatere podatke je že sam, kakor bomo videli, v novi razširjeni izdaji leta 1973 dodal.

Vrnimo se sedaj za hip k že omenjenemu Moletovemu članku, ki je izšel leto dni po Škerljevi razpravi. Tam namreč v zaključnem odstavku potrjuje Škerljev dvom o opernih predstavah pri Auerspergih pred letom 1660. Avtor pravi: »Knežji dvorec se je začel zidati l. 1660., kar nam dokazuje najdena ploščica. Kdaj se je dozidal, ni natančno znano. Na vsak način pa nekaj let pozneje. S tem, da smo ugotovili to letnico, odpade – kakor rečeno – marsikatero drugo datiranje, zlasti razne trditve in kombinacije Petra Radiča o gledaliških predstavah v Knežjem dvorcu pred šestdesetimi leti sedemnajstega stoletja.«³⁸

Odkritja in sklepanja slovenske muzikologije v drugi polovici tega stoletja

Na podlagi doslej omenjene zgodovinske in druge literature je v temeljni in prvi povsem muzikološki monografiji o glasbeni umetnosti na Slovenskem o italijanski(h) operni(h) predstavah v Ljubljani konec petdesetih let spregovoril Dragotin Cvetko.³⁹ Tudi on po Škerlju povzema tezo o dvomljivosti opernih izvedb pri Auerspergih. Med uporabljeno literaturo navaja tudi Moletov članek o najdbi temeljnega kamna iz leta 1660. Pravilno ugotavlja, da »o izvedbi treh oper, ki jih navaja Radics«⁴⁰ ni neposrednih dokazov ... Peter Radics omenja, da se je 'Argia' igrala v Auerspergovem knežjem dvorcu, kar pa ne bo držalo, ker so ga začeli zidati šele leta 1660 in ga dozidali v prihodnjih nekaj letih. V kakem starejšem Auerspergovem dvorcu pa bržkone niso prirejali takih predstav.«⁴¹ Glede opere, ki so jo v čast Leopoldu I. izvedli na Auerspergovih vrtovih pa povzema Škerljevo tezo o izvajalcih te sicer neznane »muzikalne komedije, ki očitno sodi v sklop opere buffe«.⁴¹ Cvetko svojega stališča o omenjenih opernih predstavah tudi v svojih poznejših člankih o glasbi v dobi baroka ni spreminjal,⁴² le da je od leta 1983 kot dodatno literaturo navajal tudi Škerljevo knjigo iz leta 1973.⁴³

38 R. Molè, nav. delo, str. 50.

39 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1, Ljubljana 1958, str. 256–258.

40 D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1, str. 256.

41 D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* 1, str. 257.

42 Dragotin Cvetko, »Slovenska opera skozi čas«, *Slovenska opera v evropskem okviru*, ur. D. Cvetko in D. Pokorn, Ljubljana 1982, str. 5; Dragotin Cvetko, »Die Stellung der Musik und der Musiker im slowenischen Raum zwischen der Renaissance und dem Ende des Barock«, *Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten* 5 (1983), str. 5; Dragotin Cvetko, »Barocco musicale in Slovenia«, *Il Barocco in Italia e nei paesi slavi del sud*, ur. V. Branca in S. Graciotti, Firenze 1983, str. 267–268; Dragotin Cvetko, »Die Rolle der Musik bei dem Adel im Herzogtum Krain im 17. und zu beginn des 18. Jahrhunderts«, *La musique et le rite sacré et profane, 2: Proceedings of the 13th Congress of the International Musicological Society*, ur. M. Honegger idr., Strasbourg 1986, str. 536–537 (v tem članku predstav iz petdesetih let sploh ne omenja); Dragotin Cvetko, *Slovenska glasba v evropskem prostoru*, Ljubljana 1991, str. 118; Dragotin Cvetko, »Obilježja i postignuća glazbenog baroka u Sloveniji«, *The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of the European Cultural Communion*, ur. S. Tuksar, Zagreb 1993, str. 295–296 (isti odlomek v nemškem prevodu »Merkmale und Ergebnisse des Musikbarock in Slowenien« na str. 150).

43 Stanko Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, Ljubljana 1973.

Omenjena Škerljeva monografija je razširjena in revidirana razprava iz leta 1936. Avtor se glede opernih predstav v letih 1652 in 1655 sklicuje na svoje zgodnejše delo in dodaja le podatek, da se libreto opere *L'Argia* nahaja v ljubljanski Semeniški knjižnici.⁴⁴ V nadaljevanju,⁴⁵ povzema vse vire o omenjeni predstavi ter se zadrži ob definiciji »Comedia Italiana in Musica«. Na podlagi literature skuša označiti predstavo pri Auerspergu kot »komično opero« in tudi razloži, zakaj bi bilo to že sredi 17. stoletja možno.⁴⁶

Na »vprašanje, kakšne zvrsti naj bi bila ta 'italijanska komedija', saj tu ne gre za pravo komično opero,« je v svoji knjigi *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja* ponovno opozoril Janez Höfler.⁴⁷ »Okrog leta 1660 pa je v italijanskem in avstrijskem prostoru gospodovala opera, ki je mogla v Benetkah ostati na poljudnejši plebejski ravni, na Dunaju pa se je razvila v bleščeč aristokratski mitološki glasbenogledališki spektakel. V našem primeru bo torej šlo prej za kakšno napol péto napol govorjeno zvrst, ki se ji termin *commedia* bolj prilega, pač v smislu igre in ne v današnjem pomenu komedije, podobno na primer glasbeni igri Pietra Rossetija *La Fidutia in Dio ovvero Vienna liberata dalle armi turchesche*, ki jo je Trst spoznal leta 1684.«

V osem let mlajši monografiji⁴⁸ je Höfler svoje mnenje še natančneje obrazložil in opozoril na rabo izraza »comedia oz. Comödie« za označevanje latinskih jezuitskih iger: »Na prvi pogled imamo opraviti z opero, določeneje, s komično opero, tako imenovano *opera buffo*. Viri pa le niso tako jasni. Prvič, ne moremo se odločiti za razlago, da bi beseda 'commedia' tedaj pomenila nekaj komičnega, marveč le, da je šlo za – prejkone v večini govorjeno – 'igro'. V takšnem pomenu smo besedo srečevali tudi v našem jezuitskem gradivu. Drugič, termin '*opera buffa*' se je s komično opero rodil šele v 18. stoletju, v 17. stoletju pa so 'šaljive opere', tj. standardne krajše ali daljše opere s komično naravnano snovjo sila redke in se zaznamujejo drugače npr. '*scherzo musicale*' ali '*dramma burlescho musicale*', v beneško-dunajskem prostoru, ki pride za nas v poštev, pa je takrat vladala reprezentančno privzdignjena '*opera seria*' ('resna opera'). In tretjič, da bi naši ljudje v času, ko nam je bila najbližja opera znana praktično šele v Benetkah in na Dunaju in vezana na visoko profesionalnost, zmogli to zahtevno gledališko zvrst, je tako rekoč neverjetno. Naša '*comedia italiana in musica*' (Valvasor je '*in musica*' izpustil!) bi torej prej utegnila pomeniti igro v italijanščini s petjem, morda podobno takšnim ljubiteljskim 'komedijam' z glasbo, ki so tačas izpričane za Trst.« V opombi dodaja, da »je za naš primer še vedno najodločilnejše avtentično zaznamovanje opernih del, ki jih prinašajo izvirni libreti. Tudi na naš dogodek navezujoča se omemba iz Dolničar-

44 S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, str. 76–77.

45 S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, str. 78–85.

46 S. Škerlj, *Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih*, str. 82–83.

47 Janez Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana 1970, str. 73.

48 Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana 1978, str. 126. Svoje mnenje, da je predstava leta 1660 »ostala na ravni preprostejše igre s petjem, ne dosti različne od jezuitskih, čeravno se je v njej utegnil močneje izraziti italijanski glasbeni okus,« je Höfler ohranil tudi v svojem poznejšem prispevku za monografijo o zgodovini Ljubljane. Gl. Janez Höfler, »Glasbena umetnost 16. in 17. stoletja«, *Zgodovina Ljubljane: Prispevki za monografijo*, ur. F. Gestrin, Ljubljana 1984, str. 133.

jevih Annalov, 'eine welische opera' verjetno še ne pomeni opere v zdaj veljavnem pomenu besede.⁴⁹

Höfler opere *La gara*, *Le vicende del tempo* in *L'Argia* kratko omeni le v knjigi iz leta 1978 z ugotovitvijo: »Radičeve navedbe žal ne moremo preveriti in raziskovalci so enotni v mnenju, da ne držijo. Pisec se naslovov kajpak ni izmislil, gotovo pa jih je napačno interpretiral.«⁵⁰

Omenjene opere oz. njihove izvedbe pri deželnem glavarju obravnava tudi Katarina Bedina v svojih člankih o glasbenem baroku na Slovenskem. Avtorica v razpravi »Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem«, ki je izšla leta 1991 v *Muzikološkem zborniku*,⁵¹ navaja nekatere nove ugotovitve glede omenjenih oper in njihove domnevne uprizoritve v Ljubljani: »Na kaj je hotel namigniti sicer zanesljivi pisec [Radics] dobrih dvesto let pozneje, ko je primerjal Ljubljano s Parizom, ne vemo. K ugibanjem lahko dodamo, da je nemara aludiral na zaprtost pariške opere, ki je bila odvisna od volje in okusa francoskega kralja, vse dokler ni dal kralj Perrinu privilegij javnega opernega uprizarjanja (1669/70).« Avtorica nadaljuje, da je preko Centralne redakcije RISM identificirala opero z naslovom »La garra«, ki jo je »napisal Caspar Freysinger⁵² (oznaka: 'opera drammatica in musica') na besedilo Matthäsa Rückhesa.⁵³ Izvedena je bila v dunajski Dvorni operi⁵⁴ 8. januarja 1652 ob rojstvu princese Margarete Terese. Delo je bilo natisnjeno, naš vir pa navaja, da se je natis nahajal v knjižnici deželnega glavarja Auersperga. Drugo delo ('La Vicende del tempo') navaja novejši operni leksikon: pod naslovom 'Le /!/ Vicende del tempo' najdemo avtorja Francesca Manellija in libretista Bernarda Morendo. Prva izvedba je bila v Parmi 1652, stiki slovenskega plemstva s tem mestom pa so znani.⁵⁵ Seznam opernih naslovov v Braunovi monografiji odpravlja prejšnji dvom o zgodnjem odmevu italijanske opere pri nas. Naslednja Auersper-

49 J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, str. 126, op. 100.

50 J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, str. 126.

51 Katarina Bedina, »Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 27 (1991), str. 57–58. Besedilo je izšlo tudi v hrvaškem in nemškem jeziku: »Pitanje periodizacije glazbenog baroka u Sloveniji«, *The Musical Baroque, Western Slavs, and the Spirit of the European Cultural Communion*, ur. S. Tuksar, Zagreb 1993, str. 282–283; ter »Die Frage der Periodisierung des Musikbarock in Slowenien«, str. 136–137.

52 Iz literature, ki jo avtorica navaja v opombi 22 (Herbert Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, Tutzing 1985, str. 441), je razvidno, da je bil Caspar Freysinger, z vprašajem, le avtor fanfarne glasbe (Trompetenmusik), medtem ko je iz sodobnejšega popisa vseh libretov italijanskih oper do 1800 razvidno, da je v enem primerku tiska na Dunaju označeno, da je bil skladatelj opere Antonio Bertali, ki je bil takrat namestnik dunajskega dvornega kapelnika. Gl. Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800* 3, Cuneo 1991, str. 255, št. 11196a. Prim. tudi Herbert Seifert, »Die Entfaltung des Barock«, *Musikgeschichte Österreichs* 1, ur. R. Flotzinger in G. Gruber, Gradec, Dunaj, Köln 1977, str. 327.

53 Matthäus Riches (v izvirnem tisku: Matteo Riccio) je ime tiskarja, ki je libreto na Dunaju natisnil. Avtor libreta pa je bil Alberto Vimina, ki ga Seifert tudi navaja. Gl. H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, str. 441 in C. Sartori, nav. delo 3, Cuneo 1991, str. 255, št. 11196a.

54 Opero so izvajali na dunajskem dvoru; v izvirniku pa piše le »Opera drammatica rappresentata in musica per introduzione di Torneo fatto in Vienna per la nascita della serenissima infanta di Spagna donna Margarita d'Austria, dedicata a [...] marchese di Castel Rodri.« Gl. C. Sartori, nav. delo 3, Cuneo 1991, str. 255, št. 11196a.

55 Avtorica ne navaja literature, na katero aludira. Po podatkih, ki sem jih v zvezi s kranjskim plemstvom in njihovimi stiki z Italijo zbirala sama, pa se podatki v zvezi s Parmo nanašajo šele na leto 1709. Prim. Metoda Kokole, »Academia Philharmonicorum Labacensis: zgledi, ustanovitev in delovanje«, *Historični seminar* 2, ur. O. Luthar in V. Likar, Ljubljana 1997, str. 205, 207 in 218.

gova predstava iz leta 1655 z naslovom 'L'Argia' se ujema z delom znamenitega P. A. Cestija, ki je od 1652 služboval v Innsbrucku; v Ljubljani se je ohranil libreto za to 'dramo musicale', zato nas ne preseneča več podatek, da je bil natisnjen v Innsbrucku 1655. Ob presoji možne ali nemogoče italijanske komične opere leta 1660 pred navzočim cesarjem pa smo doslej spregledali, da je ni treba povezovati s precej poznejšo zvrstjo opere buffe. V njej vidimo katero od priljubljenih oper iz samostojne glasbeno-scenske zvrsti na šaljive in zabavne predloge pod imenom 'com-media in musica', ki se je rodila pod streho rimskih kardinalov (prva z letnico 1637); kot protiutež seriozni operi in pastoralnim favolam – za razvedrilo in tudi v propagandne namene. Za nobeno uprizorjenih oper v Auerspergovem dvorcu prav tako ne pomišljamo, da bi bila izvedba možna le s takrat še redkimi potujočimi italijanskimi skupinami. V presoji moti tudi današnja predstava o operi kot baročnem izumu celostne umetnine (Gesamtkunstwerk). Novejša muzikološka literatura opozarja na razliko med opernim delom 'za izvajanje' ter umetniškim delom. Pomeni, na splošno uveljavljeno, za današnje pojme neortodoksno izvajalsko prakso in na glasbeno delo, kakor ga je domislil, zapisal in s podpisom natisnil skladatelj. V hiši našega deželnega glavarja, kjer so skrbno negovali glasbeno muzo, so praviloma bivali glasbeno aktivni in sposobni diletanti in učitelji glasbe.⁵⁶

Nekaj novih podatkov v zvezi z identifikacijo oper iz let 1652 in 1653 je tudi v daljšem prispevku iz leta 1997.⁵⁷ V njem avtorica pri obravnavi operne predstave leta 1660, sodi, »da se je vsebina naše komične opere nanašala na iskriv humor iz domačega okolja, ki je moral biti prepleten z aktualno parodično enigmatiko, primerno za učene goste.«⁵⁸ V zvezi z opero leta 1660 sklepa, da je bil njen avtor slovenskega rodu in omenja tudi ime osebe, ki bi lahko predstavljala vez med cesarjem, Ljubljano in opero: »Doslej nismo vedeli, da je imel cesar Leopold I. 'svojega' človeka v Ljubljani. To je bil Caharija Waldtreich (1623–1682), veletrgovec z mednarodnimi zvezami, proti koncu življenja tudi pomemben ljubljanski meceni.«⁵⁹

Leta 1995, sem v najboljši veri o verodostojnosti Radicsevih podatkov in zgoraj navedenih novih sklepanj v svojem preglednem članku o baročni glasbeni dediščini na Slovenskem omenjene operne predstave tudi sama zabeležila.⁶⁰ V letih 1996 in

56 Katarina Bedina se z isto tematiko ukvarja tudi v člankih: »Problem glasbenega baroka na Slovenskem«, *Radovi* 5 (1991), str. 219–220; »Fenomen glasbenega baroka na Slovenskem«, *Muzikološki zbornik* 28 (1992), str. 7; in »Balkanische, ideologische oder 'europäische' Quellen der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in der slowenischen Ländern«, *Revista de musicología* 16/3 (1993), str. 9.

57 Katarina Bedina, »Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem«, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. I. Klemenčič, Ljubljana 1997, str. 197–199.

58 K. Bedina, »Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem«, str. 199.

59 K. Bedina, »Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem«, str. 199. V literaturi, ki jo avtorica navaja (Vlado Valenčič, »Veliki trgovci in bankirji«, *Dokumenti slovenstva*, ur. J. Žontar, Ljubljana 1994, str. 138–139), sta omenjena dva trgovca, od katerih je bil Waldtreich le trgovec, medtem ko je bil v nadaljevanju obravnavani Schellenburg tudi meceni. Schellenburg je opravljal denarne posle za grofa Auersperga, ki pa ni mogel biti W. E. Auersperg, ker je Schellenburg začel v Ljubljani trgovati šele ok. leta 1678, ko je bil deželni glavar W. E. Auersperg že pokojen. Avtorica svoje ugotovitve povzema tudi v prispevkih: »Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela«, *Austrija. Jugoslavija. Slovenija. Slovenska narodna identiteta skozi čas*, ur. D. Nečak, Ljubljana 1997, str. 160; in »Das repräsentative Stilgefühl des 17. Jahrhunderts in Ljubljana, der Hauptstadt des Landes Krain«, *Zagreb 1094–1994: Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoevropskih i mediteranskih glasbenih kultura*, ur. S. Tuksar, Zagreb 1998, str. 101–102.

1997 so bile predstave iz petdesetih let 17. stoletja pri grofu Auerspergu v stroki naslošno sprejete kot potrjeno dejstvo.⁶¹ Pa je identifikacija treh naslovov opernih libretov, ki so se nahajali v knjižnici kranjskega plemiča, zadosten dokaz, da so opere v Ljubljani dejansko tudi izvedli?

Epilog

Ko sem leta 1997 pregledovala gradivo za referat, prebran na mednarodnem muzikološkem simpoziju z naslovom *Italijansko glasbeno gledališče v Svetem rimskem cesarstvu v 17. in 18. stoletju*, in pozneje njegovo pisno verzijo,⁶² sem naletela na članek Branka Reipa »O nekdanji knjižnici knezov Auerspergov (Turjaških) v Ljubljani«, ki je leta 1989 izšel v *Zgodovinskem časopisu*.⁶³ Reisp po Radicsu podrobno navaja podatke o Wolfangu Engelbertu Auerspergu, ki je bil ustanovitelj knjižnice, za katero je sam pridobil tudi največ knjig, in katero je konec prejšnjega stoletja urejal Radics. Pomembno je, da v zvezi s tem omenja tudi glavarjevega brata, že zgoraj omenjenega kneza Johanna Weikharta Auersperga, ki je po odhodu z dunajskega dvora v Ljubljano s seboj nedvomno prinesel tudi knjige, pridobljene med svojo zaupno službo cesarjem Ferdinandu III., Ferdinandu IV. in Leopoldu I.

Članek je za nas pomemben predvsem zato, ker je avtor v njem odkril tančico s skrivnosti po letu 1895 za raziskovalce nedostopne Auerspergove knjižnice. Navaja namreč, da so bile knjige do leta 1882 oz. 1883 še v lasti družine, v omenjenih letih pa so jih dokončno razprodali na dveh dražbah v Londonu.⁶⁴ Ker prodajne kataloge avkcijske družbe Sotheby, ki predstavljajo zadnji dokument o Auerspergovi knjižnici, sestavljajo priznani strokovnjaki, se mi je zdelo vredno natančneje pregledati njihovo vsebino, v upanju, da bom v popisu odkrila tudi zabeležke o že tolikokrat omenjenih opernih besedilih iz let 1652 in 1655. V katalogu iz leta 1882 sem dejansko odkrila, da je bil naprodaj tudi libreto opere *La gara*,⁶⁵ leto pozneje pa so prodali še libreto opere *Le vicende del tempo*.⁶⁶ Odsotnost libreta opere *L'Argia* si

60 Metoda Kokole, »The Baroque Musical Heritage of Slovenia«, *The Consort* 51 (1995), str. 98.

61 Ivan Klemenčič, »Ljubljana«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 5, ur. L. Finscher, Kassel, Basel, London, New York, Praga 1996, stolp. 1450; Ivan Klemenčič, »Slogovni razvojglasbenega baroka na Slovenskem«, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. I. Klemenčič, Ljubljana 1997, str. 33; enako tudi v nemškem prevodu istega članka »Musik im Zeitalter des Barock in Slowenien: ihre Stilentwicklung in Slowenien«, *Musicologica Austriaca* 16 (1997), str. 73–74; in Jože Sivec, »Glavne smeri glasbene reprodukcije v baroku na Slovenskem in njihovi nosilci«, *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba*, ur. I. Klemenčič, Ljubljana 1997, str. 184.

62 Metoda Kokole, »Italian Operas in Ljubljana in the Seventeenth and Eighteenth Centuries«, *Contributi musicologici del Centro Recherche dell'A.M.I.S.* 12, ur. A. Colzani idr., Como 1999, str. 263–292.

63 B. Reisp, nav. delo, str. 37–47.

64 B. Reisp, nav. delo, str. 43.

65 Prodajni katalog avkcijske družbe Sotheby (14. in 15. junija 1882). V razdelku *A Collection of Valuable Printed Books and Atlases Formed in the 17th Century by a Continental Nobleman* (1882) so navedene knjige, ki so bile last gospoda D. Germana Mailhosa in gospe Johanne Auersperg de Mailhos, iz Montevidea v Urugvaju. Na str. 98–99 je med deli zabeleženimi pod številko 416 naslednji navedek: »Vimina (Alberto), La Gara, Opera drammatica rappresentata in musica ... per la nascita della ... Infanta di Spagna, Donna Margarita Maria d'Austria«. Dodano je pojasnilo, da je libreto dvojezičen – v italijanskem in nemškem jeziku, v enem zvezku, dodanih je 7 grafik S. Jenet-a po J. Burnacini-ju, tiskan pa je bil na Dunaju pri M. Rickhesu leta 1652. Na str. 98 kataloga je objavljena celo fotografija tega dela. Poleg dela *La gara* je v katalogu zabeleženo, da je imel Auersperg v svoji knjižnici tudi libreto slavne Cestijeve opere *Il pomo d'oro* (libretista Francesca Sbarre; str. 88).

66 Prodajni katalog avkcijske družbe Sotheby (26. in 27. maj 1883). V razdelku *Music and Continental Printed Books*,

sama razlagam z dejstvom, da je le-ta ohranjen v Semeniški knjižnici, kamor bi lahko prišel med knjižnimi darili tedanjega grofa Auersperga ob ustanovitvi te knjižnice.⁶⁷

Poleg tega je v letih 1990–94 v Italiji izšel doslej najpopolnejši katalog italijanskih opernih libretoev, tiskanih do leta 1800,⁶⁸ v katerem najdemo vse tri že tolikokrat omenjene opere iz Auerspergove knjižnice in seveda tudi druge naslove, za katere smo izvedeli v pravkar omenjenih katalogih. Tako na primer v Sartorijevem delu piše, da je po svetu ohranjenih kar šest oz. skupaj z Auerspergovim sedem izvodov libreta opere *La gara*.⁶⁹ Pri enem od dunajskih primerkov je pripisano, da je avtor glasbe Antonio Bertali. Očitno je bil to najstarejši primer te opere. Naslednja izvedba istoimenske opere je bila namreč šele leta 1755. Naslednje delo *Le vicende del tempo* so po Sartorijevih podatkih v Parmi leta 1652 očitno vsaj dvakrat izvajali, saj sta ohranjeni dve različici libreta.⁷⁰ Poznejše izvedbe niso zabeležene. Med opero so izvajali tudi tri baletne točke, za katere so potrebovali 24 plesalcev. Poleg Auerspergovega je danes znanih še enajst primerkov tega libreta. O operi *L'Argia* ne velja izgubljati besed,⁷¹ saj je prav innsbruška izvedba leta 1655 v sodobni muzikološki literaturi dobro raziskana.⁷² Naj dodam le, da je bila njena prva izvedba šele novembra leta 1655. Nastopilo je osemnajst izključno italijanskih igralcev in pevcev, med njimi kar sedem kastratov in znana sopranistka Anna Renzi. Poleg enajstih izvodov libreta so ohranjene tudi tri partiture s Cestijevo glasbo; augsburški izvod iz leta 1655 ima dodan tudi seznam pevcev. Naslednja znana izvedba pa je bila v Rimu leta 1657.

Na podlagi vsega doslej povedanega lahko torej zaključimo, da kljub Radiscevim trditvam o opernih uprizoritvah pri grofu Auerspergu sredi 17. stoletja, le-teh zagotovo niso izvajali v »novi palači«, za katero je dokazano, da so jo leta 1660 šele začeli graditi. Identifikacija libretoev italijanskih oper, izvedenih v Parmi, na Dunaju in v Innsbrucku pa ne more biti dokazno gradivo, da bi se te opere izvedle tudi v

Bindings, Autograph Letters and Manuscripts, with Sections Relating to Russia, Spain and South America and also Including four Medieval Manuscripts (1983) so navedene knjige, ki so bile last gospoda D Germana Mailhosa in gospe Johanne Auersperg de Mailhos, iz Monteidea v Urugvaju. Na str. 153 kataloga je pod številko 327 naslednji navedek: »Morando (Bernardo), Le Vicende del Tempo, drama fantastico musicale ... rappresentato nel Gran Teatro di Parma, Parma 1652«. V istem katalogu so poleg omenjenega dela nevedena še druga gledališka besedila npr. *Theti* (igra z baletom) avtorja Diamante Gabriellija (Dunaj, 1656; str. 143, št. 288), *La Diane* Giovannija Francesca Loredana (Benetke, 1635; str. 144, št. 298 in dva izvoda iz leta 1638; str. 157, št. 341), *Il tesoro della sanita* Castorja Duranteja (Treviso 1653; str. 148, št. 312), *Il giardino de' fiori* Agostina Mandirole (Ferrara 1650; str. 148, št. 312), *Il Pelope Geloso* Giovannija Francesca Marcella (Dunaj 1660; str. 153, št. 327) in *Fedra Incoronato* Pietra Paola Bissarija (München 1662; str. 162, št. 356). Poleg teh, ki so bila dokumentirano uglasbena, pa so bila med prodanimi deli gotovo tudi druga, ki pa so v kataložnem popisu zabeležena npr. le z imenom avtorja (str. 147, št. 309; pod oznako »Italijanska literatura 17. stoletja« je navedenih dvanaest avtorjev. Med temi npr. G. F. Loredano, ki je bil dokumentirano tudi libretist.).

67 O knjižnih donacijah novoustanovljeni knjižnici gl. Marijan Smolik, »Glasbeno življenje v baročni Ljubljani«, *Kronika* 8 (1960), str. 184.

68 C. Sartori, nav. delo 1, Cuneo 1990–94 (v sedmih zvezkih).

69 C. Sartori, nav. delo 3, Cuneo 1991, str. 255.

70 C. Sartori, nav. delo 5, Cuneo 1992, str. 483–484.

71 C. Sartori, nav. delo 1, Cuneo 1990, str. 255.

72 Herbert Seifert, »Antonio Cesti in Innsbruck und Wien«, *Contributi musicologici del Centro Recherche dell'A.M.I.S.* 12, ur. A. Colzani idr., Como 1999, str. 107–120.

Ljubljani, čeprav so libreti ohranjeni npr. v nekdanji Auerspergovi knjižnici ali Semeniški knjižnici v Ljubljani. Če bi bilo namreč drugače, bi to pomenilo, da so na primer tudi Bertallijevo opero *Theti* (1656) ali pa Cestijevo *Il pomo d'oro* (1669), katerih besedili sta bili prav tako v Auerspergovi knjižnici – da ne navajam še 231 opernih libretov, ki jih hrani Semeniška knjižnica – v Ljubljani izvedli. To je seveda povsem nemogoče in prav tako je nemogoče, da bi npr. opero *L'Argia* v Ljubljani izvajali še istega leta kot v Innsbrucku, če je bila tam premiera šele novembra. Tudi velikost potrebnega pevskega ansambla je presegala lokalne ljubljanske možnosti. Oper pri Auerspergih torej pred letom 1660 niso izvajali, librete pa so v knjižnico prinašali tako glavar grof Wolfgang Engelbert kot tudi – morda še verjetneje – njegov brat knez Johann Weikhart, ki je bil pri posebnih dvornih slavljih, od katerih so bile načeloma zgodnje operne izvedbe odvisne, v vlogi cesarjevega najbližjega svetovalca tudi osebno prisoten.⁷³

Glede predstave leta 1660 pa dodajmo le kratek dodatek h Höflerjevemu razmišljanju o njeni zvrsti. To, da ni šlo za komično opero, so potrdili mnogi slovenski muzikologi, prav tako kot so na splošno tudi svetovni strokovnjaki za italijansko opero 17. stoletja dognali, da »komična« opero v 17. stoletju ni poglajala nikakršnih korenin.⁷⁴ Po teh ugotovitvah se sama sprašujem, če italijanska beseda »comedia« in nemška »Comödie«, ki se v zvezi s to opero pojavljata v virih, v sebi sploh nosi podpomen komičnosti, ali pa gre morda res zgolj za oznako za igro, kot je predvideval Höfler, ker so tako imenovali tudi latinske jezuitske igre? Zanimivo je, da tudi Churelichz in Valvasor ta isti izraz uporabita tako za opero, ki so jo izvedli 9. septembra, kot za jezuitsko igro iz 12. septembra, izvedeno ob isti priložnosti.⁷⁵ Tudi kratek rokopisni *Diarium*, ki ga hrani Arhiv Slovenije ne loči med opero in igro ter obe preprosto imenuje »Comödie«.⁷⁶ Prav ta izraz viri navajajo tudi za igro, ki jo je mogoče identificirati kot opero, in so jo leta 1625 izvedli dunajski dvorni glasbeniki na Dunaju,⁷⁷ beseda »Comödie« pa je bila po habsburških deželah tudi drugače razširjena za poimenovanje zgodnjih oper.⁷⁸

Ker je Churelichz dodal pojasnilo »in Musica« se zdi dovolj očitno, da so izvajali opero, ki pa je morda ne bi smeli povezovati s komiko, v kolikor ta ni bila v skladu s tedanjo operno prakso. Ker so bili našim krajem takrat najbližji beneški zgledi, morda ni odveč opomba, da beneške opere petdesetih let 17. stoletja⁷⁹ nikakor niso izključevale komičnih elementov.⁸⁰ Glede na stike bratov Auersperg z italijanskimi

73 Za italijansko kulturo se je zadnji dokumentirano zanimal, saj je na Dunaju v času karnevala leta 1661 ustanovil italijansko akademijo. Prim. H. Seifert, *Die Oper am Wiener Kaiserhof im 17. Jahrhundert*, str. 665. O delu kneza Auersperga na dvoru prim. tudi G. Mecenseffy, nav. delo.

74 Lorenzo Bianconi in Thomas Walker, »Production, Consumption and Political Function of Seventeenth-Century Opera«, *Early Music History* 4 (1984), str. 263.

75 L. de Churelichz, nav. delo, str. 106 in J. W. Valvasor, nav. delo., str. 308.

76 Arhiv Slovenije, Stan. I, št. 515, *Diarium*, str. 1713.

77 Herbert Seifert, »Italienische Oper des Barocks in Österreich«, *Contributi musicologici del Centro Recherche dell'A.M.I.S.* 9, ur. A. Colzani idr., Como 1995, str. 107–108.

78 Oscar Teuber, *Geschichte des Prager Theaters: Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf neueste Zeit*, Praga 1883, str. 33 in 37; Othmar Wessely, »Das Werden des barocken Musikkultur«, *Musikgeschichte Österreich* 1, ur. R. Flotzinger, Dunaj, Köln, Weimar 1995, str. 290.

79 L. Bianconi in T. Walker, nav. delo, str. 249–250.

mesti, predvsem Benetkami in Bologno,⁸¹ se ne zdi nemogoče, da bi za cesarja »uvozila« katero od oper, ki so jih v letu 1660 ali leto prej v teh mestih izvajali,⁸² kot je deželni glavar iz Benetk za to priložnost najel ladjarje, da so po njihovem načinu izdelali in okrasili ladjo, ki je cesarja popeljala po Ljubljani.⁸³

Izvedba katere od beneških predstav se zdi še posebno mogoča, saj niso zahtevale prezapletenih odrskih naprav in so bile povečini prilagojene majhnemu ansamblu pevcev in inštrumentalistov. Pri beneški izvedbi opere *Antioco* leta 1659⁸⁴ so npr. rabili dve do tri glasbila s tipkami, dve brenkali in pet ali štiri godala,⁸⁵ torej inštrumentarij, ki bi bil nedvomno lahko na voljo tudi v Ljubljani. Ne bi bilo tudi izključeno, da je opero izvajala katera od potujočih beneških skupin, ki bi se ji za to priložnost pridružili domači glasbeniki in pevci. Žal pa morajo ta in druga sklepanja o naravi in avtorstvu opere iz leta 1660 ob pomanjkanju kakršnih koli arhivskih virov in drugih zgodovinskih dokumentov do nadaljnjega ostati bolj ali manj vabljuje in možne hipoteze.

80 L. Bianconi in T. Walker, nav. delo, str. 263–264.

81 P. von Radics, *Der Verirrte Soldat oder des Glück's Probirstein; Ein deutsches Drama des XVII. Jahrhundert*, str. X.

82 V letu 1659 (1658 po beneškem štetju) je bilo v tamkajšnjih gledališčih in zasebnih palačah uprizorjenih šest oper: *Antioco* (T. S. Cassiano), *L'Incostanza trionfante o Il Theseo* (T. S. Cassiano), *Il Medoro* (T. SS. Gio. e Paolo), *Il Tolomeo* (T. S. Apollinare), *Il Principe corsaro* (Alli Saloni) and *La Tirannide dell'interesse*. Tudi leta 1660 jih je bilo šest, od katerih so za nas zanimive le zgodnejše: *Gli Avenimenti di Orinda* (T. SS. Gio. e Paolo), *La Costanza di Rosmonda* (T. SS. Gio. e Paolo), *Elena* (T. S. Cassiano), *Il Pazzo politico* (Alli Saloni), *Il Principe politico* (Alli Saloni), *L'Hippolito rediuvivo* (with four intermezzi). Prim. C. Sartori, nav. delo, *Indici 2*, Cuneo 1994, str. 187–188. V Bologni je za leto 1659 zabeleženih šest oper: *Il Rittorno vittorioso d'Alessandro* (Sala d'Ercole di Palazzo Maggiore), *Scenario del Teodeberto* (Collegio Luigi Gonzaga), *Scenario del Zenone* (Collegio di S. Francesco Saverio), *Applausi nuzziali*, *L'Egisto*, *Espressione in versi d'alcuni fatti di S. Giuseppe*, and in 1660 three: *Scenario dell'Ignatio* (Collegio Luigi Gonzaga), *La Costanza di Rosmonda*, *L'innocenza riconosciuta*. Sartori, nav. delo, *Indici 2*, Cuneo 1994, str. 11.

83 J. W. Valvasor, nav. delo, str. 379.

84 Bianconi in T. Walker, nav. delo, str. 221–227.

85 L. Bianconi in T. Walker, nav. delo, str. 235.

*Mid-Seventeenth-Century Italian Opera
Performance(s) in Count Auersperg's Palace –
a Few Additions to the Slovenian Music
Historiography*

Summary

The earliest historically documented operatic performance in Ljubljana was an Italian opera, staged in 1660 at a garden-party organised by Count Wolfgang Engelbert Auersperg for the Emperor Leopold I, during his state visit to his hereditary duchy of Carniola. The event was shortly recorded by Lorenzo de Churelichz (1661), as Comedia Italiana in Musica, and by Johann Weichard Valvasor (1689), as eine Italiänische Comödie.

The staging of an Italian opera in Ljubljana at this relatively early date does not come as a surprise, especially in view of the geographical proximity of Venice and considering the close ties of the family Auersperg with the Habsburg court in Vienna and the interest they were showing for Italian culture in general. In his private library in Ljubljana Count W. E. Auersperg also kept a number of early Italian opera libretti, such as La gara of 1652, Le vicende del tempo of 1652, L'Argia of 1655 etc. This fact encouraged some researchers to assume that these operas were actually performed in Auersperg's palace.

The article brings chronologically organised history of research into this subject, beginning with the short remarks by the historians in the second half of the 19th century, contributions by music and theatre historians up to the World War II, and new discoveries and conclusions of musicologists after 1958.

In the present state of our knowledge it is possible to conclude that the operas of 1652 and 1655 were not performed in Ljubljana. As for the performance of the Italian opera in 1660 it seems plausible to assume that it was an opera following examples of contemporary Venetian models, if it was not actually one of the then Venetian operas itself, imported for the special occasion by the said Count Auersperg. However, for the lack of further corroborative evidence, this must remain only an inviting hypothesis.

UDK 78.082.1 Mahler G.

Niall O'Loughlin

Univerza v Loughboroughu
Loughborough University

The Rondo in Mahler's Middle Period Symphonies: Valid Model or Useful Abstraction

Mahler's life was full of conflicts and anomalies. Bruno Walter was very clear in his biography that the composer was liable to fall victim to unpredictable mood shifts in his everyday dealings with people.

»The vehemence with which he objected whenever I said something unsatisfactory to him....his sudden submersion in pensive silence, the kind glance with which he would receive an understanding word on my part, an unexpected, convulsive expression of secret sorrow and, added to all this, the strange irregularity of his walk: his stamping of the feet, sudden halting, rushing ahead again – everything confirmed and strengthened the impression of demoniac obsession.«¹

He could be tyrannically rude but equally he could be very sympathetic, especially to someone in genuine difficulty. The chronicles of Natalie Bauer-Lechner also give us much insight into the composer's variable character.

This contradictory character inevitably found its way into his music. His music has a tendency to change its mood and direction dramatically and without warning. One can point to what Adorno² called the *Durchbruch* or 'breakthrough', for example, in the finale of the First Symphony. The sudden change to F minor in the first movement of the First Symphony or the equally sudden appearance in the first movement of the Fourth of the grim fanfare that was to dominate the first movement of the Fifth both clashed with their surroundings. These musical conflicts and contradictions are particularly stark and frequent in the central purely instrumental symphonies, the Fifth, Sixth and Seventh. These works stand at a watershed in the de-

1 Bruno Walter, *Gustav Mahler* (London: Kegan Paul, Trench, Turner, 1937), 6.

2 Theodor W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy* (Chicago: Chicago UP, 1992), 11.

velopment of the composer's music: there are occasional references to the Wunderhorn style yet there are new techniques and novel sonorities which are related to the sounds inspired by the Rückert settings. At almost every level this conflict appears: melody, counterpoint, harmony, orchestration and form.³ Although Mahler's blending of these elements is masterly, the dichotomy stands out insistently.

The last of this list of these features, the composer's use of form, deserves and has received close attention, as it is so fundamental to understanding his strategic thinking. Mahler's use of form is particularly important because it has such a pervasive influence on the understanding of the works themselves and is itself determined by so many of their other features. It is, however, an area of great controversy. Many analysts have aspired to elucidate the formal features of Mahler's music, but the level of agreement between them has generally been variable. One often finds that it is the traditional labels that are the problem, but it also involves the understanding of the workings of the music. Like his character, his form is full of contradictions. In some ways it is traditional, apparently taking Classical models as starting points, which of course is part of the fascination, but in other ways it is intuitive, flexible, modern and completely original.

One distinctive feature of Mahler's use of form, especially in these symphonies, is the way he constantly returns to his principal thematic materials. In simple or simplistic terms this is the *rondo*. While it seems a good starting point, it is never as straightforward as this. Rondo as a Classical form has a fairly well defined structure and equally well observed 'rules'. Mahler's use of rondo or of any kind of thematic reprise is full of philosophical, musical, logical and other difficulties and inconsistencies.

What then is a rondo? Obviously it has been and is many things. The Medieval rondeau was a form which was poetic in origin; its plan involved repeated lines and in its musical translation it used repeated melody which did not always coincide with repeated verse. For our purposes the *rondo* as used in the Baroque and Classical periods has more obvious relevance. The following are what might be considered the standard features:

1. At least three appearances of a distinctive thematic section.
2. Each appearance starts and remains in the same key.
3. The appearances of the main theme were normally closed structures ending in a cadence in the tonic key.
4. Returning sections are identical or nearly so.
5. Intervening episodes have contrasting key and thematic material.
6. The proportions of theme and episode are generally comparable, although it was quite common for some episodes to be longer.

3 Some idea of the range of conflicts appears in my paper, 'The Schizophrenia of Mahler's Middle-Period Symphonies', given in Utrecht in August 1996 as part of the Fifth Conference of the International Society for the Study of European Ideas (CD-ROM: Utrecht, University of Humanist Studies, 1998). Printed publication by MIT Press, Boston is forthcoming.

7. Episodes normally lead without a break into the return of the main theme, often with a clearly defined preparatory section in the dominant key.

Cedric Thorpe Davie rightly includes this in his treatment of what he calls »Expansion of the 'closed' principle«. ⁴ Heinrich Schenker also dealt with the Classical formulation in his approach to the rondo in *Der freie Satz*. ⁵

Before looking at the movements in detail it will be useful to give some indication of how Mahler used the rondo principle. The classical plan given by Davie and Schenker is modified in a number of ways. The first and most obvious is that there are very few instances in which a theme returns without some fundamental modification, for example, melodic variation, harmonisation scoring, or even tonality. The treatment of the episodes is also very variable: in some cases they follow the Classical idea fairly strictly, but more often the proportions are varied, from one episode to the next, whether they are thematically similar or not. The thematic material of both rondo themes and episodes can consist of a number of constituent sections, with interleaving and reordering between different episodes. One feature that is very common in these symphonies is the progressive *contraction* of musical material at each rondo reappearance. Another feature which is of cardinal importance to the living form as we hear it and not to the classical stereotype is the climax reached in many movements which leads in some cases to a *breakthrough* or equally often a *collapse* of the melodic and harmonic material. This should lead us to explore the idea that Mahler was best able to show us his narrative or the 'progress' of his musical materials by presenting the familiar (the rondo 'theme') in different forms and in different contexts. This idea of varied reprise which is of course normal in Mahler's music takes on a basic structural purpose, as a pointer to some form of resolution, in some cases the disintegration of the music. The biggest problem in this discussion is the ability to make a distinction between the *development* of any given material and a *reprise*. To what extent is any thematic material similar and to what extent is it different? It is possible that as a result of this investigation we can find a narrative interpretation of the music, but obviously we must take the warnings of Jean-Jacques Nattiez and Michel Imberty seriously. ⁶

The present paper aims to determine to what extent Mahler's apparent use of the rondo is a reality or an illusion; whether the reality fits the model or whether the model is totally irrelevant to the reality. Numerous movements in these symphonies can be interpreted as rondos. Of all the fourteen movements of the Fifth, Sixth and Seventh Symphonies, we can exclude, at least for the moment, the first movement of the Sixth with its masterly but relatively straightforward sonata structure and the Adagietto of the Fifth with its ternary plan. The remaining twelve movements fall into different categories that all have a bearing on the rondo issue. For the present study the following terms are adopted:

⁴ Cedric Thorpe Davie, *Musical Structure and Design* (London: Dennis Dobson, 1953), 39-52.

⁵ Heinrich Schenker, *Free Composition* (New York: Longman, 1979), 141-43.

⁶ Jean-Jacques Nattiez: 'Can one speak of narrativity in music?', *Journal of the Royal Musical Association* 115 (1990) 2, 240-57; Michel Imberty, 'Can One Seriously Speak of Narrativity in Music?', *Proceedings of the Third Triennial ESCOM Conference Uppsala Sweden 7-12 June 1997* (Uppsala: Uppsala University, 1997), 13-22.

1. *implicit rondo* for those movements with recurring thematic material but which are not specifically called rondos (5/i, 5/ii, 5/iii, 6/ii (Andante), 6/iii (Scherzo), 7/ii, 7/iii, 7/iv)
2. *explicit rondos* for those movements that are actually called 'rondo' (5/v, 7/v)
3. *related movements* for those movements which while not fitting the rondo idea have some features which are relevant to the ideas put forward here (6/iv, 7/i)

Implicit Rondos

Let us examine the movements in the first category, *the implicit rondos*. The first, second and third movements of the Fifth have rondo-like features, even if other models can be plausible. Floros, Cooke and Kennedy⁷ describe the Fifth's first movement as a march with two trios. Murphy,⁸ however, insists that the two contrasting sections are too heavy to carry the title 'trio'. This apparently trivial disagreement immediately raises another issue: do we consider the scherzo and two trio form as a rondo or not? They all agree on the ABABA plan, but does this represent Mahler's actual music? The most obvious feature is the trumpet fanfare, derived from a passage in the first movement of the Fourth Symphony. It appears first unaccompanied, and after the contrasting march, fully harmonised. After an extended version of the march, the fanfare briefly introduces the extended *Leidenschaftlich* central section in B flat minor. The return of the full fanfare is differently scored, followed by the march. A timpani version of the fanfare figures leads to a reworked version of the B flat minor music. The interesting point is the climax of the music at fig 18 and its collapse into the dismembered fragments of the fanfare that conclude the movement. A revised scheme could be given as the following: ABA₁BaCA₂B₁aC₁A₃. If one simplifies the plan we get ABABCABCA. The rondo character of the plan is then clear, but Mahler's distinctive contraction of the main theme at each successive appearance is not. Its developing character until the final collapse is typical of the composer.

Table 1 Symphony No. 5 (First movement: Trauermarsch)

simple version
A B A B A
more elaborate version
A B A B C A B C A
complete version with links
A B A ₁ B a C A ₂ B ₁ a C ₁ A ₃

The second movement provides no more comfort for those trying to understand the work using traditional criteria. Floros with some justification presents the simple

7 Constantin Floros: *Gustav Mahler: the symphonies* (Aldershot: Scolar, 1994); Deryck Cooke, *Gustav Mahler: an Introduction to his Music* (London: Faber, 1980); Michael Kennedy: *Mahler* (London: Dent, 1974).

8 Edward Murphy, 'Unusual Forms in Mahler's fifth Symphony', *The Music Review* 47 (1986-87), 101.

plan of exposition-development-recapitulation-coda, while Murphy⁹ surprisingly settles for the simple rondo plan: ABABA. In actual practice we have something far more interesting. Cooke put his finger on the problem: 'each appearance occurs three times, ever more varied in treatment and shorter in span'.¹⁰ The climax is reached with a brass chorale. Cooke continues with his description: 'Then it the brass chorale fades with the swiftness of a dream; the main material returns for the last time to end the movement in a deathly whisper.' The deliberately chaotic return of the opening two sections after the fading of the D major chorale at the climax is brilliantly handled with a collapse into thematic fragments and reverting from D major back to A minor. Mahler has varied the process of the first movement. One feature of these two movements deserves further comment: the use of some common thematic material. If one traces the progress of the horn theme first heard in the Bb minor section of the first movement and disregards the tonalities, one can hear another kind of rondo functioning, alongside the plans already in place within each movement, that runs across the two movements. It is a feature that appears later in this symphony, as well as in the Sixth.

Table 2 Symphony No. 5 (Second movement: *Stürmisch bewegt*)

simple version (Murphy) A B A B A
more complex interpretation A B A ₁ B ₁ C A ₂ B ₂ C ₁ (Chorale) A ₃ Coda

The scherzo which follows is a particularly good example of the way that ambiguity of form can be exploited. Cooke wrote: 'the excited Ländler music...returns all the time, in rondo fashion',¹¹ while the perceptive but non-academic Neville Cardus¹² expressed himself in more flowery language: 'The student will enjoy himself seeking to point exactly where one trio of the movement ends and the other begins, so cunningly integrated is each part of the whole, a synthesis of *Ländler*, Waltz and rondo elements.' Adorno¹³ noted that Mahler integrated all the elements and referred to the development-scherzo, a point also taken up by Robert Samuels.¹⁴ In line with this and in his usual way, Floros looks to the sonata model as ABA₁CDA₂Coda. Murphy sticks to the rondo idea in the more complicated scheme of ABACDADCA.¹⁵ What then is the reality? It is a combination of both of these with the traditional scherzo and with two trios. To try to label it as any one of these is futile, as Mahler drew on *all three* for his scheme.

9 Ibid., 104.

10 Cooke, op. cit., 82.

11 Ibid., 83.

12 Neville Cardus, *Gustav Mahler: his mind and his music* (London: Gollancz, 1965), 180.

13 Adorno, op. cit., 102.

14 Robert Samuels: *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* (Cambridge, Cambridge UP, 1995), 110-15.

15 Murphy, op. cit., 105.

Table 3 Symphony No.5 (Third movement: Scherzo)

sonata-rondo interpretation (Murphy)
A B A C D A D C A
development-scherzo (Floros, Adorno, Samuels)
A B A ₁ C D A ₂ Coda

The two middle movements of the Sixth have rondo features, exhibiting the usual forms of reprise with variation that were found in the Fifth Symphony. This study will address the *Andante moderato* first. There is general agreement that this movement is a rondo. Floros, Del Mar, Samuels, Kennedy, and Jülg¹⁶ all agree on this point. The basic form that it takes is ABABA and coda. The lengths of each of the sections vary considerably. This is no surprise in Mahler, but here there is a good reason. The first 55 bars includes *two* statements of the theme in the tonic key, separated by a short passage of contrasting thematic material. As the music of this apparent linking passage is taken up again in the extended episode at bar 56 and again after a further return of the theme at bar 139, there is good reason, despite its brevity, to consider it a contrasting episode. It is interesting that Jülg in his chart makes this very point by referring to the *Hauptthema* in this passage.¹⁷ This then makes a larger type of rondo: ABABABA. Typically the theme itself is subjected to considerable changes at each appearance, with the last version starting surprisingly in B major before moving to the conclusion in E flat major. The progress of the theme is different from that of those of the opening movements of the Fifth, as there is no appreciable contraction of the length of the theme and there is no dramatic collapse of the music after the climax. After the climax, the music gradually and naturally thins out to the final bars.

Table 4 Symphony No. 6 in A minor (*Andante moderato*)

simple version	A			B		A	B	A
full version								
Sections:	A	B	A	B	A	B	A	
Number of bars:	20	7.5	26	46	15	45	42	
Key centres:	Eb	Gm	Eb	Em/E	Eb	C/A/E	B-Eb	

The Scherzo's form is unambiguously one of Mahler's rondo extensions of the scherzo with repeated trio (ABA₁B₂A₂ coda). The contractions of the lengths of each of the scherzo sections (all in A minor) are dramatic (97 bars, 74 bars, 37 bars), leading to the final collapse. The two trios, however, maintaining a similar length and using a parody style, are in F and D major respectively, mirroring the principal key

¹⁶ Floros, op. cit., 178; Norman Del Mar, *Mahler's Sixth Symphony: A Study* (London: Eulenburg, 1980), 41; Samuels, op. cit., 55-56; Kennedy, op. cit., 121; Hans-Peter Jülg: *Gustav Mahlers Sechste Symphonie* (Munich: Katznbichler, 1986), 99.

¹⁷ Jülg, op. cit., 99.

areas of the first movement's subsidiary material. The coda breaks down the basic A minor tonality to an alternation between the notes C and A, with the accents just as often placed on the Cs as on the As. The significance of this will now become clear.

Table 5 Symphony No. 6 in A minor (Scherzo)

simple version	A	B	A	B	A	Coda
detailed version						
Sections:	A	B	A ₁	B ₂	A ₂	Coda
Number of bars:	97	102	74	100	37	38
Key centres:	Am	F	Am	D	Am	Am

The 'progress' of Mahler's music here allows us to draw some conclusions and cast light on the vexed question of the order of these two movements. The melodic and emotional character of the *Andante moderato* has more in common with the second subject of the first movement than anything in the scherzo or finale, making its position *before* the scherzo plausible. The reappearance of the chorale from the first movement in the *Andante moderato* (*immer mit bewegter Empfindung*)(b.165) further binds the movements together. It could *almost* be taken as another (rondo) appearance of the first movement's chorale. Neither movement has anything like the collapse of the scherzo or finale of this symphony or that encountered in the first two movements of the Fifth. In emotional terms the Sixth's scherzo is more in character with the finale with its huge and overpowering final collapse. The actual linking of the scherzo with the finale can be seen in the insistence of the scherzo's coda on the notes C and A, in line with the conflicting tonalities (C minor and A minor) found at the beginning of the finale. Adorno's linking of E flat major directly with C minor is not part of Mahler's normal practice which usually involved making sudden shifts from major to minor or vice versa, and exploring mediant relationships. While Mahler did have some indecision about the better order of these two movements, this does put considerable doubt on the rather glibly accepted orthodoxy of Erwin Ratz and Adorno that the Scherzo should precede the *Andante moderato*.¹⁸

To turn to the three central movements of the Seventh is in some ways simpler and in others more difficult. Mahler's form has now become even more flexible and less easy to map on to the classical model, but it is clear what he was doing. One feature which adds an additional dimension to his structure is the introductory material. This already formed part of the technique of the finale of the Sixth Symphony and the first movement of the Seventh, and is now used in both the second and third movements. Floros¹⁹ identified the two thematically related parts of the opening of the second movement as 'introduction' and 'main section'. The first time they return they are separated and finally reversed at the ending prompting the plausible reference to 'arch form'.²⁰ The way that this appears can be simplified as follows:

18 Erwin Ratz in the introduction to the Internationalen Gustav-Mahler Gesellschaft score (Lindau-Bodensee: Kahnt, 1963); Adorno, op. cit., 85.

19 Floros, op. cit., 198.

IM...I.M.MI.²¹ Floros confused matters by calling some appearances of the theme 'intermezzo'. The implication is that there is some clear-cut distinction between the two, but there is a problem in that they are thematically closely related. The passage at bars 122-140 with the cowbells is a suspension of time, but is it thereby distinguished from the other appearances of the 'main section'? Davison refers to an otherwise clearly defined formal pattern (ABACAB) disrupted by 'the presence of cowbells, echoing horns, march music and exotic dance rhythms'.²² We can note that the variants of the main section are not as drastic as is often the case in Mahler's music. There is contraction in the repeated appearances (53, 38 and 24 bars respectively), but there is no collapse.

Table 6 Symphony No.7 (Second movement: *Nachtmusik: Allegro moderato*)

Simple version (sonata model) A B C A B C Development A B C Coda
Floros I – M – T1 – Intermezzo – T2 – I – T2 – M – T1 – M – I

Note: I=Introduction, M=Main section, T1=Trio 1, T2=Trio 2

The scherzo seems at first to be a straightforward scherzo and trio, but the use of introductory material, the incorporation of a waltz into the structure, a false reprise not in the tonic key, and considerable variants on the reprises make this movement more complicated than it originally seemed. As in the previous movement there is some doubt in the listener's mind as to whether A or B is repeating or rondo material, or whether in fact we have a rondo at all. It is at this stage that we must ask ourselves whether the proliferation and combination of motifs in this movement make the idea of any kind of simplistic formal analysis increasingly irrelevant.²³

Table 7 Symphony No. 7 (Third movement: Scherzo: *Schattenhaft*)

Berio Scherzo (I A B C) – Recapitulation (I A B C) – Transition – Trio (T1 T2 T3) – Scherzo (false recapitulation) – Recapitulation (I A B C) – »Recapitulation« (I A C T3 T2) – Conclusion
Complex version (based on Berio and Floros) I A B C A ₁ B ₁ C ₁ A D E F A D E F A ₂ B ₂ C ₂ I A B C I A C E F Coda

Note: I=Introductory material

20 Ibid, 198.

21 I=Introduction, M=Main section. The dots represent contrasting sections which Floros calls Trio I and Trio II(separated by the return of the Introduction into two parts). See Table 6 for full version.

22 Peter Davison, 'Nachtmusik I: Sound and Symbol', in James L. Zychowicz, *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium* (Cincinnati: University of Cincinnati College-Conservatory of Music, 1990), 68.

23 Talia Pecker Berio, 'Perspectives of a Scherzo' in Zychowicz, op.cit., 74-88.

When we turn to the fourth movement, *Andante amoroso*, the standard rondo plan looks increasingly inapplicable. Davison attempts to strike a balance between sonata and ternary forms.²⁴ Floros²⁵ rightly points to the recurring theme within the larger structures (ABA₁CA₂ in the opening section) The development section then shows a similar repetition, while the 'trio' (Floros) is in reality a ternary interlude.

Table 8 Symphony No.7 (Fourth movement: *Nachtmusik: Andante amoroso*)

Simple scheme									
Intro – Main section – Trio I – Intermezzo – Trio II – Intro – Trio II									
Davison		A	B	A	C			A B	
Floros									
Main section				Development Trio			Recapitulation		Coda
Refrain – A – B – A ₁ – C – A							Refrain – A – B – A ₁ – C – A		

The progressive narrative character of the middle movements of the Sixth Symphony is replaced in the three central movements of the Seventh by a more static and descriptive character. Davison points very precisely to this in hermeneutic terms.²⁶ There is no sense of breakthrough or collapse that we find in the outer movements. What may be happening is the suspension in these movements of the kind of progression that we might have been led to expect from the first movement.

Explicit Rondos

The finales of the Fifth and Seventh Symphonies are called 'Rondo' by Mahler. While this would appear to put the matter beyond any doubt, it does in fact produce even more of Mahler's legendary ambiguity. These two movements diverge as far from classical rondo form as they do from each other.

By the broadest definition, there are three types of rondo operating in the final of the Fifth Symphony. The first and most obvious is found in the appearances of the D major 'Rondo' theme, based loosely on the Classical model. This can be heard twice, at bars 24 and 136, and in the varied version at bar 497 which fulfils rondo expectations because of the long dominant pedal preparation. The final version of this theme can then be seen as the chorale at bar 711, in augmented form, except that it derives more from one of the other motifs.²⁷ The second rondo process of the movement is found in the five fugal episodes that use motifs from the movement's introduction, what might be called a rondo by texture. Admittedly the tonalities chosen

24 Peter Davison, 'Nachtmusik II: «Nothing but Love, Love, Love?»' in Zychowicz, op. cit., 93.

25 Floros, op. cit., 204.

26 Davison, op. cit., 69-73, 89-97. The mention of Eichendorff is particularly relevant to the second movement, but in fact the shadow that hangs over the whole symphony is spelled out by Mahler himself as reported by Davison on p.90.

27 Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler* vol.2 (Oxford: Oxford UP, 1995), 819-25; Carolyn Baxendale, 'The Finale of Mahler's Fifth Symphony: Long range musical thought', *Journal of the Royal Musical Association* 112 (1987) 2, 257-89.

and the actual motifs used show considerable variety. The third rondo process can be seen as more speculative and controversial. This involves the theme of the central section of the preceding ternary *Adagietto*, which then appears in three places in the finale (b.191 B major, b.373 D major, b.623 G major), making a total of four appearances. It mirrors the same type of process that can be traced in the first two movements.

Table 9 Symphony No.5 (Rondo-Finale: *Allegro – Allegro giocoso*)

simple interpretation
Intro A B A B A B Chorale Coda
more complex including grazioso sections (based on Floros)
Intro A B A B X B X B A B A ₁ X Chorale Coda

Note: X=derivative of *Adagietto* central section

Mahler also entitled the fifth movement of the Seventh Symphony Rondo-Finale. It has been the subject of a great deal of criticism from various quarters. The apparent overuse of the key of C major and the lack of thematic development are the most important of these. The organisation of the music underlies some of these criticisms. As in the Fifth Symphony, Mahler presented a number of different materials, but unlike in the Fifth, these actually constituted the rondo materials. For each appearance of the 'rondo' Mahler used only some of these materials. The movement operates more like a Baroque ritornello (both Floros and Scherzinger²⁸ use this term), with the complete version (all six parts) only at the beginning and the end. In the intervening six versions Mahler presented the music less than complete. Apart from the first three appearances and the last, he avoided C major.

Table 10 Symphony No.7 (Rondo-Finale: *Allegro ordinario*)

simplified version
A B A C A B A B C A B A B A D B A
elaborate version
A B A ₁ C A ₂ B A ₁ B C A ₃ B A ₄ B A ₅ D D ₁ D ₂ B A

Related movements

Two other related movements can also be considered in this generic context: the finale of the Sixth Symphony and the first movement of the Seventh. Neither is described by the composer as a rondo. They can, however, offer some insight into Mahler's use of the rondo in other movements.

The finale of the Sixth is an amazing conglomerate that has been variously interpreted by different commentators. The basic sonata structure of the movement is

28 Floros, op. cit., 206-11; Martin Scherzinger, 'The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Deconstructive Reading', *Music Analysis* 14 (1995)1, 69-88.

concealed by a number of features: the half-hour length, the use of a slow introductory section that returns three times, the reversal of the positions of the first and second subjects in the recapitulation and the contrast of slow and fast passages.²⁹ The rondo idea of the movement is found in the appearance of the long soaring melody which appears at various important structural points: the opening, the beginning of the development, the beginning of the recapitulation, and the beginning of the coda. It functions in something like the main theme of the finale of Mozart's Symphony No. 35 in D K385 (Haffner), although there are numerous fundamental differences.

Table 11 Symphony No.6 (Finale)

Sections:	Intro	A B	Intro Development	Intro	B A	Intro Coda
No. of bars:	15		7	17		17
Key centres:	Cm		Dm	Cm		Am

The first movement of the Seventh Symphony has been looked upon as a type of episodic model, not without its connections to the rondo ideal. The use of a slow introduction that is integrated into the structure of the movement makes for a certain complexity. Floros sees this as a sonata-type movement,³⁰ while Murphy tries to use his universal sonata-rondo to make sense of it.³¹ The latter's presentation of this model fails to convince for a number of reasons. The development (Murphy's C section) is out of all proportion to the so-called rondo theme and the integration of the introduction (Arioso) into the main movement causes structural difficulties that Murphy's table³² studiously avoids. Williamson also quite rightly views the nature of the theme as not exhibiting rondo characteristics.³³ He treads much more carefully, presenting a type of episodic model that sits somewhere between the two.

Table 12 Symphony No. 7 (First movement)

Sonata-rondo model (Murphy)							
Intro	A	B	A	C	A	B	A Coda
Sonata model (Floros)							
Arioso – M – A – B – M – A – Arioso – C (development) – Arioso – A – B – A – Coda							

Note: M=March

While some of these interpretations can stretch our credibility, especially if they are taken literally, there is some truth in most of them. Moreover, the many contra-

29 See the excellent tables in Samuels, op. cit., 72-75 for a comparison of the detailed analyses.

30 Floros, op. cit., 192-93.

31 Murphy, 'Sonata-Rondo Form in the Symphonies of Gustav Mahler', *The Music Review* 36 (1975) 1, 60-61.

32 Ibid, 60.

33 John Williamson, 'Mahler and Episodic Structure: The First Movement of the Seventh Symphony' in Zychowicz op. cit., 31.

dictions thus revealed can give us an insight into Mahler's methods of working. It is not difficult to recognise the inconsistencies where they exist. By analysing aspects of the composer's style, for example, tonality and the use of motives, it is possible to give some idea of what Mahler's compositional philosophy was and how his working methods relate to it.

Problems

A number of problems remain. They concern two features in particular: similarity and context. The most obvious is that Mahler's use of recurring thematic materials can hardly ever, if at all, be taken literally to represent the strict Classical rondo. Mahler's themes are duplicated exactly only in literally repeated sections, for example the repeated exposition of the first movement of the Sixth Symphony. Changes of melodic shapes, rhythmic patterns, harmonisation and tonality, and instrumentation are the most obvious aspects. The big problem with this music is how much change can we accept while still recognising some valid form of similarity.

The second criterion is that of context. Must rondo themes operate within closed structures in a single tonality or can we accept any tendencies to move towards the dominant? Clearly this dichotomy led Edward Murphy to propose the sonata-rondo model for a number of Mahler's movements. Generally it has a certain plausibility, but like most monolithic theories of interpretation and analysis of Mahler's music, it has a number of limitations and inconsistencies. The other contextual feature that we must consider is that of preparation for the rondo return. In Classical practice this normally involved some form of dominant preparation, typically a dominant pedal. Mahler tends not to use this technique, usually approaching by some form of oblique key switch. Even so there are two striking examples in the finale of the Fifth Symphony, before the third appearance of the rondo theme and before the reappearance of the chorale near the end of the movement.

The final issue that must be considered is to what extent did Mahler want his audience to think about and keep a mental record of different cycles of recurring thematic materials operating simultaneously. This has profound implications for our understanding of the overall structural sense of the Fifth and Sixth Symphonies.

Deductions and conclusions

Three clear choices seem to present themselves at this stage:

1. are we looking at the dying spasms of an outdated form?
2. is it simply the inconsistency of transition?
3. are we encountering an intuitive narrative overlay on a traditional model?

Let us look at these in turn.

Was the rondo 'outdated' in Mahler's time? Mahler almost always in his symphonies planned his movements according to some derivative of a classical model: ternary, rondo, scherzo and trio, sonata form. (His use of formal variation technique is extremely rare, for example, in the slow movement of the Fourth Symphony.) How-

ever, he never adhered fully to the conventions of these models, almost always choosing some form of flexibility and sometimes blurring the distinctions between the different forms. Many of his contemporaries did very much the same, so in this sense, his methods were not that exceptional. On the other hand when we look at composers who followed Mahler, very few, apart from those employing pastiche techniques, actually used rondo form. In an obvious sense then, its days were certainly numbered.

The second point can be treated simply. Mahler had a foot in both camps. His music almost always has a firm foundation in traditional means and techniques, but he almost always had a new way of using them. To say that this is the inconsistency of transition is misleading. It suggests that Mahler had an uncertain aim. To be sure Mahler often had doubts about some of the details of his works, notably in their scoring, but his overall aim was as secure as that of any composer who was breaking as much ground as he was.

The third possibility, the idea of a narrative overlay on a traditional model is an appealing option and one that has attracted much attention. The return and transformation of the rondo themes and their contrast with the intervening episodes forms the progress of the narrative. The idea of the rondo themes representing the characters (Adorno) is certainly plausible so long as one does not take the term too literally. This does have some implications for the interpretation and understanding of these three symphonies.

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

Table 13 Symphony No. 5

Part 1 cross-movement structures	
Movement: I	II
Level one: A B A B C A B C A	D E D E C D E C Chorale D Coda
Level two: X X	X X
Part 3 cross-movement structures	
Movement: IV	V
Level one: A B A A B A B X B X B A B A ₁ X Chorale Coda	
Level two: X X X X	

Note: In part 2, X= *Adagietto* theme from central section.

In the Sixth Symphony the process is reversed but in order to see the full significance of this, however, one must use the original order of the middle movements to which Mahler returned at the first performance and for the revised publication. In this format the first two movements contain the triumphant climaxes, the third and fourth movements the collapses. The conflict between the A minor march material of the first movement (perhaps the 'Gustav' music) and the 'Alma' theme results in a triumph for the latter. The three appearances of the chorale in the first movement separated the two predominant themes, The return of the chorale at the climax of the almost totally major music of the *Andante* has some hidden significance: it is perhaps stretching credibility to say that it is a fourth appearance of a 'rondo' theme, but it certainly connects the first movement with the *Andante moderato*. It momentarily distorts the tonality of the final return of the *Andante moderato*'s rondo theme.

Table 14 Symphony No. 6

cross-movement structures	
Movement: I (<i>Allegro energico</i>)	II (<i>Andante moderato</i>)
Level one: A B A B Dev A B A B	A B A B A
Level two: X X X	X

Note: X=Chorale

The scherzo and finale now turn the triumphs on their head. The scherzo parodies the first movement, tonally, rhythmically and thematically. Its three-in-a-bar music sardonically mocks the march material, while the keys of the two trio sections (F and D major) mirror in parodistic fashion the predominant keys of the positive 'Alma' music. The main scherzo section is progressively contracted at each appearance with a devastating collapse at the third time. As noted above the collapse ends by emphasising the two notes A and C, significantly the key-notes of the two minor-key tonalities that dominate the early part of the finale which results in the biggest collapse in all of Mahler's music. In a word the rondo idea provides the key to the understanding of the work.

The narrative interpretation of the Seventh Symphony takes us into the realms of speculation. The rondo idea is not so strong in this work, except in the finale, but it

gives us a clue as to Mahler's aims. Taking a cue from Davison³⁴ it seems that the symphony can be interpreted in a number of ways: it could be thought of as the composer's 'Romantic' symphony; it is not difficult to see it as a symphony of love, but perhaps best of all it can be viewed as Mahler's first Faust symphony, on the Lisztian model (the Eighth is the second). The first movement presents Faust and Gretchen, the second Faust, the third Mephistopheles, the fourth Gretchen, and the finale the triumph of love. The first movement contrasts two thematic groups not dissimilar to the equivalent sections of the Sixth Symphony but the progress is much more discursive. The fact that they are subjected to a number of different adventures is made clear by Williamson.³⁵ The appearance of the sinister scherzo with its constant returns – could there be some significance in the 'false' recapitulation? – separating the two *Nachtmusik* movements has obvious Mephistophelean overtones. Perhaps Mahler had to express the triumph of love over the devil in the finale in such an emphatic, repetitive and bombastic fashion in order to purge the horrendous experience of the devastation of the Sixth Symphony.

This brings us full circle to the question implied in my title. Is Mahler's use of the rondo in his middle period symphonies a valid model or a useful abstraction? Clearly Mahler did not use the Classical form literally, but rather in flexible and daring way. 'Valid model' is hardly an accurate description of this state of affairs. Many writers both implicitly and explicitly go so far as to deny that Mahler was concerned with the rondo idea at all. Perhaps we should follow them and refer to Mahler's *apparent* use of the rondo and go one stage further, drop the term 'rondo' completely and refer in a more accurate but prosaic fashion to his use of 'recurrent loosely related musical materials'. Whatever term one uses, and I prefer 'useful abstraction', this technique provides one and only one useful key to understanding the strategic aims of these endlessly fascinating musical documents.

Rondo v Mahlerjevih simfonijah iz srednjega obdobja: utemeljen model ali uporabna abstrakcija

Povzetek

Mahlerjeva Peta, Šesta in Sedma simfonija so polne različnih glasbenih protislovij. Stojijo na razvodju v skladateljevem razvoju: občasno opozarjajo na slog Wunderhorn, čeprav z novimi tehnikami ter neobičajnimi zvočnimi barvami, sorodnimi z zvoki, ki so jih navdihovale uglasbitve Rückertovih pesmi. Čeprav je Mahler te elemente mojstrsko povezal, ostaja omenjena dvojnost še vedno pomembna poteza njegovih del. Zlasti je pomembna skladateljeva raba oblike v teh delih. Na nek način je tradicionalna, kar je seveda del njene privlačnosti, na drugi strani pa je prilagodljiva, moderna in povsem izvirna. Značilna poteza Mahlerjeve uporabe forme je način, na kakršen se vedno znova vrača k osnovnemu tematskemu gradivu. V preprostem ali poenostavljenem smislu gre za rondo. V pričujočem prispevku želi avtor dognati, ali je Mahlerjeva očitna raba rondoja resničnost ali le slepilo.

³⁴ Davison, op. cit., 90.

³⁵ Williamson, op. cit.

Številni stavki teh simfonij so navidez rondojski. Finale Pete in Sedme simfonije sta označena kot rondoja, čeprav obstaja znatno nesoglasje glede podrobnosti. Prvi, drugi in tretji stavek Pete ima rondojske poteze, čeprav so možni tudi drugi modeli, medtem ko lahko podobno označimo tudi oba srednja stavka Šeste. Tudi za tri srednje stavke Sedme lahko prav tako rečemo, da vsebujejo rondojske poteze. Pa tudi oba preostala stavka lahko obravnavamo v istem splošnem kontekstu. Prvi stavek Sedme je napisan epizodno, znova ne brez povezav z rondojskim idealom. Finale Šeste je presenetljiv konglomerat, ki so ga razlagalci različno tolmačili. Podrobna obravnava določenih aspektov tega stavka odkriva določene rondojske poteze.

Medtem ko je lahko verodostojnost nekaterih od teh interpretacij vprašljiva, še posebno če jih razumemo preveč strogo, vendar v določeni meri veljajo. Razen tega lahko mnogo nasprotij, ki smo jih tako odkrili, razkrije Mahlerjev način dela. S pomočjo analize aspektov skladateljevega sloga, npr. tonalnosti in uporabe motivov, je možno ponuditi nekaj hipotez o tem, kakšna je bila Mahlerjeva kompozicijska filozofija in kako so z njo povezane njegove delovne metode. Imamo tri možne jasne izbire: ali gledamo smrtni krč zastarele forme, ali se soočamo z intuitivno narativno prevleko na tradicionalnem modelu ali pa gre preprosto za protislouvre prehodnega obdobja.

UDK 681.818(497.4)

Darja Koter

Pokrajinski muzej Ptuj
Regional Museum Ptuj

Izdelovalci pihal na Slovenskem in njihova dediščina

Uvod

Domača glasbenozgodovinska stroka se kljub vse širši razvejanosti razvoju glasbilarstva v naših krajih še ne posveča prav dolgo, zelo redke pa so tudi omembe v tuji literaturi. Izsledki dosedanjih raziskav tako nakazujejo številne iztočnice za nadaljnje poglobljanje v tematiko o zgodovini izdelovanja instrumentov na Slovenskem. Poti do odgovorov na vprašanja je veliko, med najbolj povednimi pa so gotovo ohranjeni instrumenti, na katerih najdemo signature izdelovalcev. V našem okolju se je ohranilo bolj malo historičnih glasbil, pa čeprav je za stoletja nazaj dokazan intenziven poustvarjalni glasbeni utrip. Posamezniki, glasbene šole, cerkvene in muzejske ustanove ter drugi so se le redko zavedali pomena starih oziroma odsluženih glasbil, zato so bila mnoga med njimi prepuščena pozabi in propadu. Toda vsem tegobam navkljub se je v slovenskih muzejih ter pri zasebnikih ohranila pomembna bera historičnih instrumentov, izdelanih pri nas in drugod, ki nas najbolj verno vodi po sledeh nekdanje glasbene poustvarjalnosti, hkrati pa nakazuje podobo glasbenih obrti.

Od prvih dognanj o obrtnikih, ki so se v preteklosti posvečali izdelovanju glasbil, so minila le dobra tri desetletja, med izjeme pa štejemo nekaj zgodnejših omemb o orglarjih. Ugotovitev temelji na upoštevanju tistih izdelovalcev in njihovih evidentiranih izdelkov po muzejih doma in drugod, pri katerih lahko na predmetu razberemo signaturo oziroma se kako drugače približamo delavnici ali posameznemu mojstru. Nekatera imena pa so dokazana zgolj preko neposrednih in posrednih pisnih virov. Prve omembe glasbilarjev, delujočih v naših krajih, so znane iz tuje literature. Cyril Woodcock je v svojem leksikonu o goslarjih¹ objavil ducat izdelovalcev violin, ki jih danes prištevamo med slovenske mojstre.² Njegovo delo je nekaj let

1 Cyril Woodcock, *Dictionary of contemporary Violin and Bowmakers*, Brighton 1965.

kasneje dopolnil Renne Vannes.³ Toda tudi Vannesev leksikon, ki je za zgodovino izdelovanja godal sicer eden najpomembnejših sploh, je v delih, kjer navaja naše mojstre, potreben revidiranja. V zadnjem času je obravnavani temi posvečenih več študij, a rezultati raziskav še zdaleč niso popolni.⁴ Podobno velja za proučevanje drugih glasbilarških obrti. Prvo objavo je o splošnem izdelovanju glasbil prinesel jugoslovanski leksikon Muzička enciklopedija leta 1974.⁵ V geslu o razvoju izdelovanja glasbil, razdeljenem na poglavja po posameznih republikah, najdemo nepodpisan prispevek o glasbilarstvu na Slovenskem. V kratkem je navedenih nekaj imen in drugih podatkov o zgodovini izdelovanja orgel, klavirjev, godal, brenkal in harmonik. Druge instrumentalne družine, kot so pihala, trobila in tolkala, niso obravnavane. Ker to geslo ne prinaša nikakršnih podatkov o uporabljenih virih in literaturi, ga je potrebno ustrezno preveriti in dopolniti. Dvajset let kasneje je izšel Leksikon jugoslavenske muzike (Zagreb 1984), v katerem bi pričakovali obsežnejšo obravnavo tega dela glasbene zgodovine, vendar ima tamkajšnje sicer enako poimenovano geslo le malo ustreznih dopolnitev, pri čemer ponovno pogrešamo proučevanje pihal, trobil in tolkal.⁶ Pregled literature tako naravnost vabi k nadaljnjim raziskavam, še posebno, ker imamo po slovenskih muzejih ter pri zasebnikih nekaj zelo zanimivih historičnih instrumentov domačih mojstrov, v arhivih pa dokaj bogate, za omenjeno področje domala še neizkoriščene vire. Zgodovinsko ozadje glasbilarstva je doslej najbolj pritegnilo proučevalce orglarstva,⁷ zato so orgle posebno v zadnjih desetletjih deležne bolj vsestranske pozornosti v smislu raziskovanja in ohranjanja kot druge glasbilarške obrti.

Prispevek je namenjen zgodovinskemu razvoju izdelovanja pihal, posameznim strugarjem in njihovim izdelkom, s čimer želimo vsaj v obrisih dopolniti sliko o pojavu in razvoju glasbilarstva, o ohranjeni dediščini ter o stopnji razvitosti tako imenovanih glasbenih obrti v domačem okolju. Nadalje nas zanima, kako daleč nazaj segajo dokazi o izdelovanju pihal pri nas, kolikšne so bile potrebe po strugarjih, kdo so bili posamezni mojstri, prišleki ali domačini in ne nazadnje je pomembno spoznati pomen te dediščine ter njeno vpetost v evropsko glasbeno kulturo. Številna in raznolika vprašanja se ne navezujejo na tradicijo izdelovanja glasbil, namenjenih ljudskemu izročilu, kajti obravnava tega gradiva zahteva spet drugačno metodologijo dela, poleg tega pa so ljudska glasbila in njihovo nastajanje pogostejše deležna strokovne pozornosti.⁸ Glasbil sicer ne moremo dosledno deliti na ljudska

2 Woodcock je nekatere goslarje, ki jih danes deklariramo kot slovenske ali vsaj na Slovenskem delujoče, uvrstil med srske. Takšna oznaka nejerjetneje ne določa nacionalnosti ampak je z njo označena pripadnost nekdanji jugoslovanski državi.

3 Renne Vannes, *Dictionaire Universel des Luthiers, Les amis de la Musique*, Bruxelles 1979.

4 Prim. Andreja Pungartnik, *Slovenski izdelovalci godal v našem stoletju* (diplomska naloga), Ljubljana 1990. Tipkopis hrani knjižnica Pedagoške fakultete v Ljubljani; Darja Koter, *Pojav in razvoj delavnic glasbil ob glasbenem šolstvu na Slovenskem* (doktorska disertacija), Ljubljana 1998. Tipkopis hrani knjižnica Akademije za glasbo v Ljubljani.

5 Prim. *Muzička enciklopedija II* (ur.Krešimir Kovačević), Zagreb 1974, str. 6, geslo: Građenje umjetničkih muzičkih instrumenata.

6 Prim. *Leksikon jugoslavenske muzike I, II* (ur.Krešimir Kovačević), Zagreb 1984, str. 286, geslo: Građenje umjetničkih muzičkih instrumenata.

7 O izdelovanju orgel na Slovenskem so poleg nekaterih starejših avtorjev s konca prejšnjega in začetka tega stoletja največ pisali Ladislav Šaban, Edo Škulj in Milko Bizjak.

in neljudska, vendar so prva zanimivejša za glasbenonarodopisne raziskave. V danem prispevku namenjamo največ pozornosti izdelovanju glasbil v obrtnih delavnicah urbanega okolja, ki so služile različnim potrebam poustvarjalcev umetne glasbe.

Dejavniki, ki so vplivali na razvoj glasbilarstva

Razvoj izdelovanja instrumentov je med drugim tako kot drugod po svetu tudi pri nas tesno povezan s splošnim kulturnim utripom v deželi, še posebno pa s poustvarjalnimi navadami okolja. Zgodovinska dejstva nas prepričajo, da so bila umetniška gibanja v naših krajih posebno od 14. stoletja naprej precej živahna. Kažejo tudi veliko skupnega z glasbenim življenjem sosednjih dežel severno in zahodno od nas. Instrumentalna glasba je že v prvi polovici drugega tisočletja zagotovo imela svoje mesto med plemiškimi in meščanskimi krogi, kjer tudi pričakujemo največ poustvarjalnih spodbud. Iz dežele v deželo so jih med drugimi prenašali popotniki višjih slojev, ki so se tako ali drugače glasbeno izražali. Gospodarska in kulturna gibanja pa so že stoletja nazaj narekovala preseljevanja prebivalstva, tudi izobraženstva. K nam so tako stoletja prihajali svetni imenitneži ter člani različnih samostanskih redov, oboji nemalokrat z odlično glasbeno izobrazbo. Ne nazadnje ne moremo obiti tistih vsestransko razgledanih domačinov, ki so se šolali v tujih mestih in se kasneje vračali domov, najverjetneje v glasbi dobro podkovani. Ko se je glasbeno življenje v 16. stoletju še bolj razgibalo, se je precej povečalo število cerkvenih orgel ter razmahnilo domače muziciranje v svetnem in duhovnem okolju. Od preloma v naslednje stoletje pa do danes je dokazov o instrumentalnem igranju vse več, prav tako pa tudi o rabi glasbil, posameznih izdelovalcih ter nenazadnje o trgovanju z instrumenti. Časovni trak poustvarjalnih navad združuje vedenja o muzikih v plemiškem, samostanskem, cerkvenem ter v širšem mestnem okolju, o glasbenih društvih in akademijah, zasebnem in institucionalnem šolstvu, razvoju gledališča z ansambelsko in orkestralno igro ter ne nazadnje o številnih drugih vzgibih instrumentalnega igranja pri nas.⁹ Dinamika glasbenega življenja, njegova raznolikost in kvaliteta sta nedvomno dovoljšen dokaz za prepričanje, da so poustvarjalne navade eden izmed temeljev za razvoj glasbilarških obrti. Čeprav so dosedanje študije pokazale, da so glasbeni instrumenti v veliki meri prihajali k nam po trgovskih poteh, ne moremo obiti sledi, ki nas seznanjajo z izdelovanjem glasbil v našem neposrednem okolju. Tako kot skušamo poiskati stičišča med glasbeno poustvarjalnostjo in razvojem glasbilarških obrti, jih zagotovo najdemo tudi v povezavi z nastajanjem in naraščanjem zasebnega ter institucionalnega glasbenega šolstva.¹⁰ Zagotovo ni naključje, da se podatki o glasbilarjih zgoščujejo skupaj z intenzivnejšim raz-

8 Zgodovini izdelovanja ljudskih glasbil pri nas se posvečajo različni avtorji, najbolj izčrpne ugotovitve pa najdemo v glasbenonarodopisnih delih Zmage Kumer, Julijana Strajnjarja, Mire Omerzel-Terlep, Marka Terseglava, Igorja Cvetka in drugih.

9 Zgodovino poustvarjalnih navad so proučevali številni avtorji, med katerimi naj omenimo le nekaj najpomembnejših za starejša obdobja, kot so Dragotin Cvetko, Andrej Rijavec, Janez Höfler, Primož Kuret, Danilo Pokorn, Manica Špendal, Jurij Snoj, Jože Mlinarič in drugi.

10 O zgodovini glasbenega šolstva pri nas je najizčrpneje pisal Cvetko Budkovič v knjigi *Razvoj Glasbenega šolstva na Slovenskem I, od začetka 19. stoletja do nastanka konservatorija* (Ljubljana 1992).

vojem poučevanja instrumentov, in sicer od druge polovice 18. stoletja dalje. Splošna gospodarska in obrtna gibanja našega širšega okolja so prav tako pomembna za obrtne panoge pričujoče obravnave. Tako ugotavljamo, da so od druge polovice prejšnjega stoletja nekatere sicer uspešne delavnice zamrle kljub vse večjim potrebam po glasbilih, čemur so botrovale gospodarske razmere v deželi. Tako kot na drugih področjih, so tudi v glasbenih obrteh nastajali večji, ekonomsko uspešnejši centri, ki so manjše obrtnike nemalokrat potisnili na rob preživetja. Pri nas so le redki posamezniki kljubovali konkurenci razvitejših krajev.

Zgodovina strgarske obrti in izdelovanja pihal na Slovenskem

O strgarjih, ki jih v skladu z evropsko tradicijo povezujemo z izdelovanjem pihal, je najzgovornejše gradivo v Ljubljani,¹¹ deloma pa tudi v nekaterih drugih slovenskih mestih, kot sta Ptuj¹² in Maribor.¹³ Pri pregledovanju starejših arhivskih virov o obrteh, cehovstvu in bratovščinah ne najdemo samostojne skupnosti izdelovalcev glasbil. Prvo tovrstno združenje pri nas je znano šele leta 1883, ko je v Mariboru po dokončni odpravi cehovstva nastala zadruha mizarjev, strgarjev in orglarjev.¹⁴ Pred tem pa so se najverjetneje glasbilarji tako kot marsikje drugod pridruževali združenjem drugih strok. O obrtnikih domačih srednjeveških mest je le malo znanega. Med prvimi, omenjenimi v 14. stoletju, ni strgarjev, pojavijo se šele v naslednjem stoletju, ko so se obrti zaradi naraščanja prebivalstva in vse večjih potreb plemstva in drugih bogatejših slojev razraščale.¹⁵ Prvi ljubljanski znani strgar, ki ga po vicedomskem urbarju iz leta 1496 omenja Božo Otorepec, je bil neki Anže na Starem trgu ob koncu 15. stoletja.¹⁶ Kasneje ljubljanskim strgarjem sledimo preko sodnih protokolov in knjig prejemkov, s čimer se je izčrpno ukvarjal Ivan Slokar,¹⁷ omenjajo pa jih tudi davčne knjige.¹⁸ O strgarjih, ljubljanskih meščanih je največ znanega za obdobje po letu 1600, ko se je rokodelstvo vse bolj specializiralo. Slokar je iz knjige mestnih prejemkov, ki zajema čas od 1610-1731, izluščil nekaj strgarjev. V prvem obdobju od 1610-40 je zabeležen eden, v naslednjem (1641-1670) sta bila dva, med letoma 1671 in 1731 pa trije.¹⁹ Žal jih ne poznamo po imenih, prav tako pa ne vemo, ali so se ob običajnih strgarskih izdelkih posvečali tudi glas-

11 Obsežno rokopisno gradivo o obrteh je zbrano in objavljeno v zbornikih razprav Zgodovinskega arhiva Ljubljane (prej Mestni arhiv Ljubljane), *Razprave MAL*, zv. 1, 2, 3, Ljubljana 1971, 1972, 1977. Publikacije obravnavajo rokopisno gradivo, povezano z različnimi obrtni, tudi s strugarstvom.

12 Prim. Marija Hernja Masten, *Vpisna knjiga meščanov mesta Ptuja 1684-1917*, Zgodovinski arhiv Ptuj (ZAP), Rokopisna zbirka sign. R 30, Viri 1, Ptuj 1995.

13 Prim. Antoša Leskovec, *Razvoj gospodarstva v Mariboru 1752-1941*, v: Maribor skozi stoletja, Razprave I, Maribor 1991, str. 331.

14 *Ibidem*.

15 Glej, *Razprave MAL*, *Ibidem*.

16 Prim. Božo Otorepec, *Rokodelstvo in obrt v srednjeveški Ljubljani*, V: Ljubljanska obrt od začetka srednjega veka do začetka 18. stoletja, Razprave MAL, zv.3, Ljubljana 1972, str. 16.

17 Prim. Ivan Slokar, *Rokodelstvo in industrija v Ljubljani od konca srednjega veka do leta 1732*, v: Ljubljanska obrt ..., str. 55-113.

18 Prim. Vlado Valenčič, *Pregled ljubljanskega obrtništva v 17. stoletju*, v: Ljubljanska obrt..., *ibidem*, str. 143-151.

19 Prim. I. Slokar, *ibidem*, str. 60.

bilom. Ob pomanjkanju trdnejših dokazov ter ob upoštevanju zgodovinskega glasbenega ozadja predvidevamo, da potrebe po lesenih pihalih v 17. in v prvih desetletjih 18. stoletja še niso narasle do te mere, da bi nudile dovolj zaslужka za preživetje domačinom ali da bi spodbujale k naseljevanju tujce. Pri iskanju morebitnih strugarjev izdelovalcev glasbil so nadvse pomembne davčne knjige, saj vsebujejo podatke o vrstah obrti in številu rokodelcev za posamezna obdobja. Za 17. stoletje in tja do konca prve tretjine 18. je v ljubljanskih knjigah vpisanih kar nekaj strugarjev. V Valenčičevi preglednici obrtnikov najdemo po enega strugarja za leto 1630 in 1640, po dva v naslednjih dvajsetih letih, nato spet enega in ob koncu 17. stoletja, leta 1690 tri.²⁰ V publikacijah ljubljanskega mestnega arhiva so omenjeni tudi za naslednja obdobja. V 18. stoletju je prišlo do delitve na osebne in realne obrti. Pravice prvih, namenjene le eni osebi, so bile prenosljive, druge, vezane na določeno hišo, pa je bilo mogoče odsvojiti. Za preskrbo vdov mojstrov in za nasledstvo otrok so razvili sistem dedovanja, ki je pomenil nastanek civilnopravnih prenosljivih realnih obrtnih pravic.²¹ Glasbilarke obrti so se prenašale po pravilih realnih obrti, zato je bilo povsem običajno, da so vdove med mojstri ustreznih znanj kaj hitro našle drugega moža. Od srede 18. stoletja so družbena in gospodarska gibanja zahtevala k obrtni zakonodaji nove dopolnitve, toda do večjih sprememb je prišlo šele po marčni revoluciji, in sicer z uvedbo obrtne svobode, ki je razlikovala proste in koncesionarne obrti, kar je uzakonil obrtni zakon leta 1859. Za odprtje proste obrti je bila dovolj prijava brez dokazil o znanju, druge pa so bile odvisne od javnih interesov in zato tolikanj težje dosegljive. Ta zakon je doživljal številne kritike in zahteval dopolnila, ki so se v ne preveč posrečeni obliki udejanila leta 1883 z uvedbo tretjih, tako imenovanih rokodelskih obrti, za katera pa je bilo potrebno ob prijavi priložiti tudi dokazila o kvalifikaciji. Slednje obrti so poslej prevladoval pri nas. Cehovska združenja so z letom 1883 dokončno ukinili, svoje pravice in dolžnosti pa so obrtniki poslej uveljavljali preko takrat ustanovljenih obrtnih združenj. Naslednji obrtni zakon je bil uveden šele v prvi Jugoslaviji, leta 1931, ki pa se od starega avstrijskega ni bistveno oddaljil.²²

Za proučevanje strugarstva in z njim povezanega izdelovanja pihal je najpomembnejše obdobje od druge polovice 18. stoletja. Tako vemo, da je Ljubljana imela okrog leta 1744 štiri strugarje, nato do leta 1762 le dva, v letu 1773 nikogar, med letoma 1786 in 1799 spet dva in v začetku 19. stoletja so registrirani trije.²³ V letu 1809, ko je francoska oblast ukinila cehe in realne obrti ter uvedla obrtno svobodo, so bili v Ljubljani trije strgarski mojstri in dva pomočnika. Po restavraciji avstrijske oblasti, leta 1814, ko je ponovno začela veljati avstrijska zakonodaja od prej, pa so zabeleženi štirje mojstri in dva pomočnika. Med mojstri je imel eden posebno pravico s patentom in vse kaže, da si je takšne privilegije zaslužil Simon Unglerth, o katerem bomo govorili v nadaljevanju. V letih do 1860 je število strugar-

20 Prim. V. Valenčič, *ibidem*, str. 148.

21 Prim. Sergij Vilfan, *Pravna zgodovina Slovenecv*, Ljubljana 1996, str. 390-391.

22 *ibidem*, str. 479-480.

23 Prim. I. Slokar, *Zgodovina rokodelstva v Ljubljani od leta 1732 do leta 1860*, v: Ljubljanska obrt od začetka 18. stoletja do srede 19. stoletja, Razprave MAL, zv. 4, Ljubljana 1977, str. 25.

jev nihalo med štiri in pet,²⁴ podobne številke pa razberemo tudi iz davčnih knjig in tako imenovanih obrtnih registrov.²⁵ Ker viri o cehovstvu v Ljubljani ne omenjajo samostojnega ceha strugarjev, je po vzorih sosednjih večjih mest povsem mogoče, da so bili ti obrtniki priključeni mizarskemu cehu.

Arhivsko gradivo večkrat navaja, da je veliko dobrih mizarskih izdelkov prihajalo z Dunaja, kar je posebno značilno za čas od začetka 19. stoletja naprej, zato so se domači mizarji organizirali v »rokodelsko prodajno zadrugo«, ustanovljeno leta 1826.²⁶ Med trgovskim blagom so s cesarskega mesta zagotovo prihajala tudi glasbila, o čemer pričajo oglasi v časopisu Laybacher Zeitung ter ohranjeni eksponati v slovenskih muzejih. Čeprav je iz oglasov razvidno, da je najbolj cvetela trgovina s klavirji, so zagotovo trgovali tudi s pihali. Slika instrumentalne dediščine namreč kaže, da je bila večina pri nas ohranjenih pihal izdelana v dunajskih delavnicah, nekaj je graških izdelkov, manj tovrstnih eksponatov pa je prišlo k nam od drugod.

V avstrijski monarhiji so po zgledu drugih dežel pripravljali večje in manjše obrtno-industrijske razstave. V ta namen je bilo v tridesetih letih prejšnjega stoletja v Gradcu kot središču notranjeavstrijskih dežel, ki so obsegale tudi ozemlje današnje Slovenije, ustanovljeno notranje-avstrijsko obrtno združenje, ki naj bi med drugim prirejalo razstave, na katerih so se predstavljali uspešnejši obrtniki manjših mest monarhije. Takšna prireditev je bila leta 1838 v Celovcu, tri leta za tem v Gradcu in leta 1844 v Ljubljani.²⁷ Poročila pravijo, da je ljubljanska razstava s skupno 284. razstavljalci prekosila obe prejšnji, obiskal pa jo je tudi sam avstrijski cesar Ferdinand I. Na obrtnih razstavah so iskali svojo priložnost za potrditev kakovosti tudi izdelovalci glasbil. Na ljubljanski razstavi sta sodelovala dva, Andrej Bitenc (Andreas Wittenz), izdelovalec klavirjev in Simon Unglerth, strugar in izdelovalec pihal,²⁸ oba iz Ljubljane (op. D. Koter). Prvi je za svoje izdelke prejel srebrno, drugi pa bronasto medaljo.²⁹ Žal pa o njunih razstavnih eksponatih ne vemo ničesar. Morda je bil prav Unglerth tisti izbranec, ki si je s kvaliteto izdelkov prislužil posebne obrtne privilegije,³⁰ tako imenovani patent, kakor je bilo omenjeno. Unglertha najdemo tudi med lastniki ljubljanskih hiš v popisu iz leta 1830, kjer piše, da je družina Simona Unglertha stanovala v Kapucinskem predmestju št. 41.³¹ Poleg Simona (r. 1778), lastnika hiše št. 40 in 41, po poklicu strugarja (»drechlermeister«) sta vpisana njegova žena Lucija (r. 1784) in sin Ferdinand (r. septembra 1811).³² Zanimivo, da je kot lastnik

24 *Ibidem*, str. 59.

25 Prim. V. Valenčič, *Pregled ljubljanske obrti od začetka 18. stoletja do obrtnega reda iz leta 1859 ter njen gospodarski in družbeni razvoj*, *ibidem*, razpr. 4, str. 140 in 142.

26 *Ibidem*, str. 72.

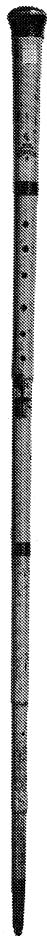
27 O tem J. Slokar, *Zgodovina rokodelstva v Ljubljani od leta 1732 do leta 1860*, *ibidem*, str. 78-82.

28 *Ibidem*, str. 84.

29 *Ibidem*, str. 84.

30 Sergij Vilfan razlaga privilegij kot pravico, ki je bila v fevdalnem pravnem redu in še naprej dana posamezni osebi, kraju ali skupinam oseb. (Glej S. Vilfan, *ibidem*, str. 90). V gospodarskem pravu je bila posebno od prve polovice 18. stoletja naprej razširjena pravica do izključne proizvodnje določene vrste blaga ali do proizvodnje z določenim postopkom, imenovana privilegium privatum, ki se ga je prijel poimenovanje »patent«. (O tem glej v S. Vilfan, *ibidem*, str. 306).

31 Zgodovino poimenovanje predelov v Kapucinskem predmestju, danes je to sklop ulic okrog Kongresnega trga, je proučeval Vlado Valenčič, svoje izsledke pa objavil v knjigi *Zgodovina ljubljanskih uličnih imen* (Ljubljana 1989).



Slika 1. Čakan, Simon Unglerth, Ljubljana, zg. 19. st., instrument hrani Musikhistorisk Museum og Claudius' Samling, København, foto: Ole Woldbye.

hiše v tem delu mesta, vendar na številki 14 vpisan isti priimek, in sicer družina strugarja Franza Unglertha (r. 1811 tako kot Ferdinand, Simonov sin). Zaenkrat ni dokazov, da bi bili družini povezani oziroma da bi bila omenjena zaradi napake pri vpisu celo isti osebi. Nemška muzikologinja Marianne Betz, ki je Unglerthovo življenje in delo prva raziskovala, meni, da je Ferdinand verjetno zelo zgodaj umrl,³³ o čemer pa ni dokazov. Franz Unglerth je imel ženo Anno (r. 1811), štiri sinove (Rajmund, r. 1837, Albin, r. 1839, Maximilijan, r. 1841 in Ferdinand, r. 1845) in dve hčeri (Rozalija, r. 1844 in Marija, r. 1848).³⁴ V rubriki, kjer je naveden poklic, v primeru

32 Zgodovinski arhiv Ljubljane (ZAL), *Conscriptions Aufnams Bögen der Kapuziner Vorstadt vom Jahr 1830*, Bogen 17, š.k. 34.

33 Prim. Marianne Betz, *Der Czakan und seine Musik: Wiener Musikleben im Frühen 19. Jahrhundert, dargestellt am Beispiel einer Spazierstockblockflöte*, Tutzing 1992, str. 69.

34 ZAL, *Conscriptions...*, ibidem.

obeh lastnikov preberemo le strugar, medtem ko je v Imeniku mestjanov Simon zapisan kot izdelovalec glasbil (»Instrumentenmacher«) z meščanskimi pravicami, ki so mu bile podeljene 30. januarja 1801.³⁵ Ob njem je vpisan še Ignacij Unglerth, strugar, imetnik meščanskih pravic od 21. marca 1806. leta.³⁶ Zanj nimamo nikakršnih drugih podatkov in ne ohranjenih glasbil, a je mogoče, da sta bila v sorodu.

Nekaj imen izdelovalcev pihal, nekoč delujočih v naših mestih, navaja tuja literatura, ki temelji na evidentiranih in ohranjenih instrumentih v evropskih in ameriških muzejih ter v zasebnih zbirkah. V najobširnejšem leksikonu o izdelovalcih pihal in njihovi dediščini, ki ga je po starejšem leksikonu Lyndesaya G. Langwillla³⁷ napisal William Waterhouse,³⁸ najdemo dva ljubljanska mojstra in Ptujčana. Kot Ljubljanka sta omenjena »W. Leutgeb«³⁹ in »Simon Unglerth«,⁴⁰ kot Ptujčan pa »M. Pöhn«.⁴¹

Za prvega je ob začetnici imena (krstno ime ni izpisano) in priimku podatek, da je bil Leutgeb izdelovalec lesenih pihal z meščanskimi pravicami v Ljubljani v zgodnjem 19. stoletju in da se je v neznani privatni zbirki ohranila flavta z eno zaklopko ter z značko: »W. Leutgeb, Laibach«.⁴² Kljub temu da je na voljo precej podatkov o pihalih zasebnih zbirk po Evropi in Združenih državah Amerike, te flavte ni na seznamih. Po Waterhousu sodeč je omenjeno glasbilo tip prečne flavte s konca 18. oziroma iz zgodnjega 19. stoletja, ko še najdemo tako imenovani baročni tip flavt z eno samo zaklopko. Naprednejši izdelovalci so že od konca 18. stoletja izdelovali flavte s štirimi zaklopkami, kar je omogočalo spretnejše igranje in boljše prilagajanje obsegu partitur z vse bogatejšo harmonijo. Omenjena flavta W. Leutgeba je kaj lahko nastala v zgodnjem 19. stoletju, kajti nekateri izdelovalci so se zavezali tradiciji in niso sledili naprednejšim tokovom. Po takšnih izdelkih so povpraševali manj zahtevni flavtisti, kot so večkrat bili tudi člani vojaških godb, kar je bilo seveda odvisno od poustvarjalne ravni godbenega korpusa, pa tudi drugi.

V ljubljanskem Imeniku mestjanov je zabeležen strugar s podobnim, le drugače zapisanim priimkom kot zgoraj. Pri zapisovanju imen in priimkov v prejšnjih stoletjih niso bili najbolj natančni, pa čeprav je šlo za uradne zaznamke. Tako najdemo v omenjenem imeniku pod zaporedno št. 378 Johanna (Ivana) Leitgeba, strugarja, ki je postal meščan 13. januarja 1804.⁴³ Oba sta lahko isti osebi ali vsaj v sorodstveni zvezi, ne glede na različno zapisana priimka. Tudi začetnica imena, ki je v tem primeru različna, še ne dokazuje dveh oseb. Med izdelovalci glasbil namreč najdemo veliko primerov, ko je signatura na instrumentih ostala enaka skozi enega ali več rodov izdelovalcev. Na številna vprašanja bi bilo mogoče odgovoriti le, če bi poznali glasbilo, po katerem je Waterhouse predstavil ljubljanskega mojstra. Morda

35 ZAL, *Imenik mestjanov deželnega glavarnega mesta ljubljanskega 1786-1867*, Laibach 1867, sign. 767, zap. št. 799.

36 *Ibidem*, zap. št. 798.

37 Lyndesay G. Langwill, *An Index of Musical Wind-Instrument Makers*, izdaje 1960, 1962, 1972, 1974, 1977 in 1980.

38 William Waterhouse, *The New Langwill Index, Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993.

39 W. Waterhouse, *ibidem*, str. 234 in 462.

40 *Ibidem*, str. 409 in 462.

41 *Ibidem*, str. 305 in 476.

42 W. Waterhouse, *ibidem*, str. 234.

43 *Imenik mestjanov...*, *ibidem*, zap. št. 378.

so Simon in Ignaz Unglerth ter Leutgeb (ali Leitgeb) strgarski mojstri, ki so kot anonimneži zabeleženi v gradivu o obrteh z začetka 19. stoletja; Slokarjev popis omenja za leto 1809 tri strgarske mojstre ter dva pomočnika.⁴⁴

Simon Unglerth (1778-1854)

Za Simona Unglertha (tudi Ungelerth, Ungeleerth, Ungelert) je v Waterhousu več oprijemljivejših podatkov. Poleg leta rojstva (1778) in natančnega datuma smrti (umrl je 14. novembra 1854 v Ljubljani) je Unglerth označen kot izdelovalec lesenih pihal⁴⁵ v času od 1798/1800 do 1854.⁴⁶ O virih, ki bi pojasnili začetno letnico njegovega delovanja, nimamo drugih podatkov kot vpis v knjigo mestjanov, datiran z letom 1801. Obstoja možnost, da je avtor leksikona podatke povzel po nam neznanih virih. Nekaj več biografskih podatkov, podprtih z arhivskim gradivom, zajema že omenjena knjiga Mariane Betz,⁴⁷ ki je raziskovala izvor, izdelovanje ter repertoar tako imenovanega čakana, svojstvene flavte v obliki sprehajalne palice, ki je bila v prvi polovici prejšnjega stoletja na širšem avstrijskem zelo popularna. V knjigi »Der Csakan und seine Musik« najdemo nekaj vitalnih podatkov, povzetih po mestnem arhivu Ljubljane ter frančiškanske cerkve. Avtorica nas poduči, da se je Simon Unglerth leta 1803 poročil z Lucijo Schlechter ter da se jima je osem let kasneje rodil sin Ferdinand Johann (23.9.1811), ki bi naj zgodaj umrl. Simon je preminil 1854. leta, njegova žena pa dvanajst let kasneje (1866). Unglerth je veljal za premožnega moža, kar potrjuje lastništvo več hiš v mestu.⁴⁸ Druge podrobnosti iz njegovega življenja zaenkrat niso znane. Če upoštevamo dejstva o gibanju strgarske obrti v Ljubljani v prvi polovici prejšnjega stoletja, lahko med strgarji tega časa poimensko prepoznamo tri Unglerthe, a le za Simona vemo, da je bil tudi izdelovalec glasbil, o čemer pričajo njegovi ohranjeni izdelki.

Med glasbili s signaturo Unglerthove delavnice sta v Waterhousu v kratkem opisana dva: čakani, ki je del zbirke v Musikhistorisk Museum v Københavnu, in basetni rog iz Metropolitanskega muzeja v New Yorku.⁴⁹ Ob omenjenih so se ohranili še nekateri redki instrumenti: klarinet, flauta in dva zgornja dela pihala, verjetno flažoleti. Vsi so del bogate zbirke glasbil v Pokrajinskem muzeju na Ptuj. Čeprav je bera ohranjenih Unglerthovih izdelkov majhna, njena raznolikost dokazuje, da je v delavnici ljubljanskega mojstra nastajal raznovrsten instrumentarij, značilen za širši evropski prostor v prvi polovici prejšnjega stoletja. Tedanja izvajalska praksa je narekovala rabo različnih pihal, ki so se razlikovala po velikosti, uglasitvah, me-

44 Prim. I. Slokar, *Zgodovina rokodelstva...*, *ibidem*, str. 25 in 58.

45 Izraz »lesena pihala« je v tujih jezikih zelo običajen (ang.: woodwind, nem.: Holzblasinstrumente, fr.: bois, it.: madera) ter označuje skupino pihal, kot so klarinet, flauta, oboa, saxofon in druga z enojnim ali dvojnim trstnim jezičkom, ki imajo značilen cilindričen ali koničen rahlo razširjen odmevnik. Večinoma so izdelani iz lesa, sem pa sodijo tudi flavte in saxofoni, pa čeprav so danes kovinski. Ta izraz se je udomačil v 19. stoletju in se kljub številnim spremembam v materialih ni spremenil, med tem ko so v starejših obdobjih podobna glasbila imenovali »pihalni instrumenti« ali »pihala«.

46 Glej W. Waterhouse, *ibidem*, str. 409 in 462.

47 Prim. M. Betz, *ibidem*, str. 68-69.

48 ZAL, *Conscriptions...*, *ibidem*.

49 Prim. W. Waterhouse, *ibidem*, str. 409.

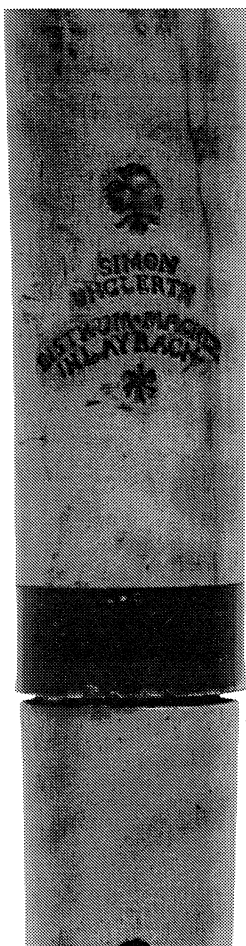
haniki in še čem. Največje je bilo povpraševanje po prečnih flavtah, klarinetih, basetnih rogovih kot vrsti nižje uglasenih klarinetov, oboah in fagotih, godbe na pihala so ob omenjenih uporabljale še različne flažole in pikolo, za izvajanje lahkotnejše glasbe pa so bila med popularnimi pihala v obliki sprehajalnih palic, med katerimi sta bila najbolj razširjena čakan, oblika blokflavte in »Stockflöte«, v palico vdelana prečna flauta. Unglerthovi ohranjeni instrumenti, javne pohvale in nenazadnje njegovo premoženjsko stanje kažejo, da je mojster uspešno sledil potrebam svojega časa. V Ljubljani so bile potrebe po pihalih v prvi polovici prejšnjega stoletja, sodeč po intenziteti poustvarjalne glasbene kulture ter naraščajočem institucionalnem šolstvu, tolikšne, da so zagotavljale preživetje enemu ali večim izdelovalcem lesenih pihal. Kakor kažejo muzejski eksponati, so Unglerthovi izdelki dobro konkurirali ponudbi z Dunaja, Gradca in od drugod.

1. **Čakan** (madž. csákány, v rabi tudi czakan, csakan, nem. Stockblockflöte)⁵⁰ (**čakan z glavičem**), **Simon Unglerth, Ljubljana, zgodnje 19. st.**; signatura na glavi: »(dvoglavi orel) SIMON / UNGLERTH / INSTRUM.MACHER / IN LAYBACH. / (šesterokraki znak)«; provenienca: iz muzeja glasbil v Københavnu (Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling), izbirka Carla Claudiusa; opis: čakan oziroma blokflauta v obliki sprehajalne palice z glavičem oz. lesenim čepom z dvema majhnima luknjicama za pihanje, rahlo konično oblikovan instrument sestavljajo: glava z glavičem na navoj, srednji del in noga, zaključena z okroglasto konico temnejše barve, dele ločujejo značilni roževinasti obročki, na srednjem delu je 7 luknjic za prebiranje s prsti, osmo pokriva medeninasta zaklopka kvadratne oblike s podaljškom za mezinec, palčna luknjica za prepihanje je zelo majhna, nižje od pokrite luknjice sta ob straneh dve zvočnici; uglasitev: A; mehanika: 1 zaklopka; material: lakirani javor (glavič in konica palice sta temno lužena), medenina; mere: celotna dolžina: 87 cm, glava: 17,3 cm, srednji del: 35,9 cm (cev je v spodnjem delu v dolžini 3,6 cm polna), spodnji del: 39 cm; Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling, inv. št. MMCCS no. Cl 427.⁵¹

2. **Basetni rog, Simon Unglerth, Ljubljana, zgodnje 19. st.**; signatura a) na sodčku: »(dvoglavi orel) / SIMON / UNGLERTH«, b) na zgornjem delu telesa: »(dvoglavi orel) / SIMON / UNGLERTH / INSTR.MACHER / IN LAYBACH«, c) na sp. delu telesa in na zaboječku: »(dvoglavi orel) / SIMON / UNGLERTH / INSTRUM. MACHER / IN LAYBACH«; provenienca: The Crosby Brown Collection of Musical Instruments,

50 Čakan je po klasifikaciji uvrščen v družino blokflavt madžarskega porekla. Madžarsko etimološko poimenovanje ima več razlag, povezanih z ljudskimi glasbili v obliki različnih orodij. Čeprav ne vemo natančno, kdo je prvi izdelal pihalo v obliki sprehajalne palice, so si strokovnjaki edini, da je čakan, namenjen izvajanju umetne glasbe, nastal na začetku 19. stoletja. Za njegovega iznajditelja velja Anton Heberle (rojstni podatki niso znani), virtuoz na flauti, ki je leta 1807 objavil prvo skladbo za ta instrument. Čakan je bil najbolj popularen in moden v veselih družbah na Dunaju ter v njegovi okolici. V prvih treh desetletjih 19. stoletja so čakanu namenili lepo število didaktičnih učbenikov, med skladbami pa je največ plesnih oblik za duete, tria in večje komorne zasedbe, ki so jih napisali danes manj znani avstrijski skladatelji, veliko pa je bilo tudi priredb del eminentnejših mojstrov od Mozarta, Beethovna in Rossinija do Johanna Straussa starejšega. Večina ohranjenih glasbil je datirana v prvo polovico 19. stoletja, nato pa je popularnost čakanov ugašala. Proti koncu stoletja je povsem utonil v pozabo. O zgodovini tega instrumenta ter o repertoarju glej M. Betz, *ibidem*.

51 Kustodinji glasbenega muzeja v Københavnu Lisbet Torp se zahvaljujem za pomoč pri kataloškem opisu instrumenta, hvala tudi vodstvu muzeja za prijazno dovoljenje za objavo fotografij Unglerthovega čakana.

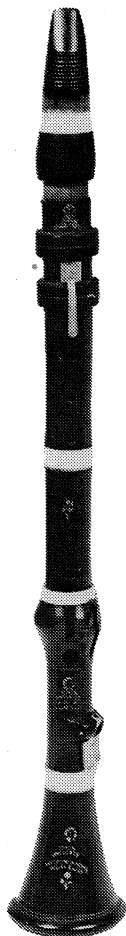


Slika 2. Čakan, Simon Unglerth, Ljubljana, zg. 19. st.,
detajl s signaturo, instrument hrani Musikhistorisk Mu-
seum og Claudius' Samling, København, foto: Ole
Woldbye.

v Metropolitanskem muzeju od leta 1889; opis: instrument sestavlja osem delov in je nekoliko predelan (zgornji del telesa je skupaj s sodčkom sekundaren, povzet po drugem basetnem rogu istega muzeja), nekoč je bil v gornjem delu rahlo ukrivljen, sedaj je raven; uglasitev: F, mehanika: 6 enojnih luknjic, 8 zaklopk (4 odprte, 4 zaprte); material: zelenika, roževina, medenina; Metropolitan Museum New York, Musical Instruments Collection, inv. št. NY MM, 89.4.2143.⁵²

3. Flavta, Simon Unglerth, Ljubljana, zg. 19. st.; signatura a) glava: »(lev s kronico) / S.UNGLERTH / C«, b) zgornji del: »(lev s kronico) / S. UNGLERTH / LAIBACH / C«, c) noga: »(lev s kronico) / C«; provenienca: leta 1997 je ptujski muzej flavto odkupil od Miloša Pahorja iz Trsta; opis: flavta je rahlo konične oblike,

⁵² Dokumentacijo o instrumentu hrani Metropolitan Museum New York, Department of Musical Instruments. Direktorju zbirke glasbil, dr. Laurencu Libinu, se zahvaljujem za sprejem in dostop do gradiva.



Slika 3. Klarinet, Simon Unglerth, Ljubljana, zg. 19. st.,
Pokrajinski muzej Ptuj, foto: Bine Kovačič.

sestavlja jo pet delov, ločenih z obročki iz slonovine, iz slonovine sta tudi čep na glavi in vijak – zaključek noge; uglasitev: C; mehanika: 4 zaprte zaklopke ovalne oblike; material: zelenika, slonovina, medenina; mere: celotna dolžina: 61 cm; Pokrajinski muzej Ptuj (PMP), inv. št. GL 96 S.⁵³

4. **Es klarinet, Simon Unglerth, Ljubljana, zg. 19. st.**; signatura a) sodček: »(dvoglavi orel) / SIMON / UNGLERTH«, b) srednji del: »(planika ?)«, c) spodnji del: »(dvoglavi orel) / SIMON / UNGLERTH / INSTRUM. MACHER / IN LAYBACH«, d) na odmevniku: »(dvoglavi orel) / SIMON / UNGLERTH / INSTRUM. MACHER / (planika?)«; provenienca: po ustnem izročilu iz zapuščine godbe ptujske mestne garde; opis: majhen, visoko uglasen klarinet ima štiri dele, ločene z izbočenimi obročki iz slonovine in roževine (zgornji, verjetno roževinast obroček pri sodčku manjka),

⁵³ Iz dokumentacije kulturnozgodovinskega oddelka PMP.

nekoč je bil namenjen igranju v pihalnih godbah, cilindrično telo ima šest odprtih luknjic za prebiranje s prsti ter pet kvadratnih zaklopk (dve sta izgubljeni); uglasitev: Es; mehanika: 6 odprtih luknjic, 5 zaklopk; material: ebenovina (?), slonovina, roževina, medenina; mere: celotna dolžina: 43,5 cm; PMP, inv. št. GL 18 S.⁵⁴

5. **Dela flažoleta (?),⁵⁵ Simon Unglerth, Ljubljana, zg. 19. st.** ; signatura a) »(planika ?) / SIMON UNGLERTH / 3 », b) »(planika ?) / SIMON / UNGLERTH / (znak ?)«; provenienca: neznana; opis: oba kosa sta zgornja dela instrumenta podobnega tipom flažoletov, prvi ima štiri luknjice za prebiranje s prsti, eno palčno in eno resonančno, drugi je brez vsake luknjice; uglasitev: (?), mehanika: (?), material: zelenika; mere: oba dela merita po 25 cm; PMP, inv. št. GL 64 S in GL 25 S.⁵⁶

Pri dataciji instrumentov je potrebno upoštevati mnoge dejavnike, kot so oblika, mehanika, material in ne nazadnje signatura izdelovalca. Ohranjeni Unglerthovi instrumenti so stilno in po mehaniki dokaj enoviti, zato jih datiramo v zgodnje 19. stoletje. Upoštevajoč različne signature, pa lahko njegove izdelke datiramo v različna obdobja mojstrovega delovanja. Flavta in oba dela, pripisana flažoletu, sodijo v zgodnejše obdobje, verjetno kmalu po letu 1801, ko je mojster dobil meščanske pravice in je začel s samostojnim delom. Signaturo tega prvega obdobja sestavljajo znak delavnice, na flavti je to lev s kronico, na drugih dveh pa rožica, ki še najbolj spominja na planiko, nato sta ime in priimek izdelovalca ter kraj (na obeh nepopolnih delih je le znak, začetnica imena in priimek). Vsaka delavnica je bila prepoznavna po imenu in priimku mojstra pa tudi po lastnem znaku. Signature so mojstri večkrat spreminjali, običajno čez nekaj let oziroma takrat, ko so zaradi višje kvalitete oziroma izboljšav na svojih izdelkih dobili posebne obrtne privilegije višjega ranga. Na instrumentih je to največkrat izraženo tako, da so znak delavnice zamenjali z dvoglavi orlom, državnim simbolom, nato so sledili ime, priimek, poklic (največkrat najdemo oznako »Instrumentenmacher«), kraj delovanja, na koncu pa je bil še kakšen shematiziran znak. Lep primer takšnih signatur so Unglerthov čakan, basetni rog in klarinet. Tako predvidevamo, da so slednji nastali v času, ko je mojster že imel obrtne privilegije. Oblika in kvaliteta Unglerthovih instrumentov izdajajo dobrega mojstra, ki se je najbrže zgledoval pri dunajskih izdelovalcih. Dunaj je od konca 18. pa skozi naslednje stoletje slovel po odličnih delavnicah. Mariane Betz celo namiguje, da bi naj bil Unglerth na Dunaju rojen, kar pa ni dokazano. Vsekakor je mogoče, da se je na Dunaju izučil, a o njegovi vajeniški in pomočniški dobi ni znanih podatkov. Simon Unglerth je pri delu uporabljal najboljše materiale, kakor so zelenika, ebenovina in slonovina, kar med drugim potrjuje, da je posel dobro cvetel ter da je delal za zahtevnejše naročnike.

Po Unglerthu kot da je izdelovanje lesenih pihal v Ljubljani zamrlo, kajti arhivi in ohranjeni instrumenti o strugarjih glasbilarjih ne spregovore več. Izdelovanje pihal pa je v posameznih primerih vsaj za krajši čas zaživel tudi v nekaterih drugih

54 Dokumentacijo hrani kulturnozgodovinski oddelek PMP.

55 Oba primerka sta zgornja dela pihala, ki ga še ni bilo mogoče do kraja opredeliti. Po dosedanjih raziskavah sta oba najbližja oblikam flažoletov iz zgodnjega 19. stoletja.

56 Dokumentacijo hrani kulturnozgodovinski oddelek PMP.



Slika 4. Flavta, Michael Pöhm, Ptuj, ok.1800, Pokrajinski muzej Maribor, foto: Bine Kovačič.

slovenskih krajih. Na Ptuju je na prehodu iz 18. v 19. stoletje deloval Mihael Pöhm, v Mariboru pa sredi prejšnjega stoletja neki Poje.

Michael Pöhm (deloval ob koncu 18. stoletja)

Na Michaela Pöhma nas je opozoril zaznamek o njegovi oboi, ki je bila pred drugo svetovno vojno spravljena v glasbeni zbirki Joanneuma v Gradcu, a je med vojno izginila neznano kam.⁵⁷ Pred kratkim pa se je izkazalo, da sta do danes ohranjeni dve njegovi flavti, ena v Pokrajinskem muzeju v Mariboru, druga v Museo Civico v Milanu.

Primek Pöhm se v gradivu ptujskega arhiva pogosto pojavlja. Največ podatkov razberemo iz Vpisne knjige meščanov mesta Ptuja.⁵⁸ Prvi je zabeležen Michael Pöhm (starejši, op. D. Koter), in sicer kot četrtnik leta 1725.⁵⁹ Zagotovo je imel meščanske pravice, sicer bi ne mogel opravljati nadzorniške službe. V letu 1747 je bil med meščane sprejet Gottfridt, kolarski mojster,⁶⁰ štiri leta za njim je privilegije dobil Jakob, lončarski mojster,⁶¹ 1759 pa je zaprisegel Johann Michael, strugar.⁶² Slednji je šest let kasneje vpisan kot četrtnik, enako pa spet čez naslednjih šest let.⁶³ Leta 1772 se ponovno pojavi ime Michael Pöhm, in sicer med meščani, ki so zaprisegli 14. decembra.⁶⁴ Ker je pri njegovem imenu pripis »četrtnik«, je omenjeni najverjetneje identičen z Johannom Michaelom. Potrditev ali odpustitev četrtnikov je magistrat opravljal vsako leto, zato gre v tem primeru za isto osebo. Potrjen je bil tudi naslednje leto, nato pa ne več. Decembra 1782 je med novimi meščani vpisan Michael Pöhm, strugar,⁶⁵ ki je najverjetneje izdeloval tudi lesena pihala. V letu 1790 je vpisan kot vojak ptujskega meščanskega vojaškega lovskega korpusa (»Bürgerlicher Jäger Korps«), ki je 30. avgusta tega leta v Betnavi pri Mariboru izkazal vojaško čast Leopoldu II. Ta je skupaj z neapeljskim kraljevskim parom potoval na Dunaj.⁶⁶ Michael je na seznamu kot vojak, prav mogoče pa je bil član vojaške godbe istega

57 Prim. G. Stradner, *Musikinstrumente in Grazer Sammlungen*, Wien 1986, str. 33.

58 Originalen naslov: »Bürgerliches Einschreib Buch/der Landeß Fürstl(ichen) Kammer Stadt Pettau/ darinen Begriffen waß vor Bürger nach/ der Feuers Brunst den 16.(ten) May 1684 / gewesen, und nachher wiederum geworden, den/ Standt«, Rokopisna zbirka ZAP, R – 30.

59 Prim. M. H. Masten, *ibidem*, str. 70.

60 *Ibidem*, str. 76.

61 *Ibidem*, str. 78.

62 *Ibidem*, str. 80.

63 *Ibidem*, str. 83 in 85.

64 *Ibidem*, str. 86.

65 *Ibidem*, str. 91.

66 *Ibidem*, str. 95-97.

korpusa, za katero vemo, da je ob tej priložnosti tudi igrala.⁶⁷ Ker je na seznamu celotne čete kot glasbenik le trobentar Bauer, predvidevamo, da so bili drugi godbeniki vpisani kot vojaki. Tri leta kasneje, ko se je meščanski korpus preimenoval v Meščanski konjeniški korpus (»Bürgerliche Cavallerie Corps«), je Michael še na seznamu, vendar s pripisom, da je izstopil.⁶⁸ Drugih podatkov o Michaelu Pöhmu, strugarju in izdelovalcu lesenih pihal zaenkrat še ni. Njegov naslednik je najverjetneje postal Johann Pöhm, ki je dobil meščanske pravice kot strgarski mojster leta 1812,⁶⁹ ne vemo pa, če se je tudi on skušal v glasbilarstvu. Zadnji vpisani ptujski strugar je neki Joseph Duhatsch, sprejet med meščane deset let kasneje (1822).⁷⁰

Michael Pöhm, ki je kot izdelovalec lesenih pihal deloval v zadnji tretjini 18. in morda še na začetku naslednjega stoletja, je izhajal iz družine, kjer so bile obrti, povezane z obdelavo lesa, tradicionalne. Moški člani družine Pöhm so bili zagotovo spoštovani meščani, v kar nas prepričajo njihove četrtiške in vojaške dolžnosti. Da je med Pöhmi tudi glasbilar, zagotovo ni naključje, kajti zgodovina ptujskega glasbenega življenja je toliko bogata, da je vsaj v določenem obdobju mesto potrebovalo izdelovalce glasbil. Iz ptujske glasbene preteklosti je največ znanega o mestnih muzikih, ki jih v različnih sestavih spremljamo od poznega srednjega veka naprej. Godba mestne garde, v kateri so zagotovo bila potrebna tudi pihala, je najbolj cvetela od druge polovice 18. stoletja, zato ne preseneča, da je prav v tem času na Ptuj deloval strugar, izdelovalec pihal, ki je bil hkrati tudi član mestne garde. Osebnost Michaela Pöhma zaenkrat izkazujejo le registrirani instrumenti v Gradcu, Mariboru in v Milanu.

1. **Oboa, Michael Pöhm, Ptuj, 1796;** signatura a) na srednjem delu: »M. PÖHM / PETTAU«, b) na odmevniku: »2 / 1796«; provenienca: nekoč v muzeju Joanneum v Gradcu, Abteilung für Kunstgewerbe, uničena v drugi svetovni vojni; uglasitev: (?), mehanika: 2 srebrni zaklopki; material: ebenovina, slonovina, srebro; mere: celotna dolžina: 56 cm; Joanneum Gradec, inv. št. KGW 1398.⁷¹

2. **Flavta, Michael Pöhm, Ptuj, okrog 1800;** signatura: »(stiliziran križec) / M. PÖHM / PETTAU« (enako so označeni vsi štirje deli); provenienca: Muzejsko društvo Maribor je flavto kupilo leta 1905 za 2 kroni, danes je v lasti Pokrajinskega muzeja Maribor; opis: prečna flavta tipa godbenih glasbil s konca 18. in začetka 19. stoletja, sestavljena je iz štirih delov, ločenih z roževino; uglasitev: C; mehanika: 4 medeninaste zaklopke, material: zelenika (sekundarno lakiran les), medenina; mere: dolžina: 60,5 cm; PM Maribor, inv. št. No. 4065.

3. **Flavta, Michael Pöhm, Ptuj, okrog 1800;** signatura: »M. PÖHN / PETTAU«, provenienca: neznana; opis: prečna flavta, sestavljena iz petih delov, ki jih ločujejo obročki iz roževine; uglasitev: C; mehanika: 4 zaklopke iz medenine; material: svetel les (?), medenina; mere: dolžina: 61 cm; Museo degli Strumenti Musicali Milano, inv. št.: (vir številke ne navaja).⁷²

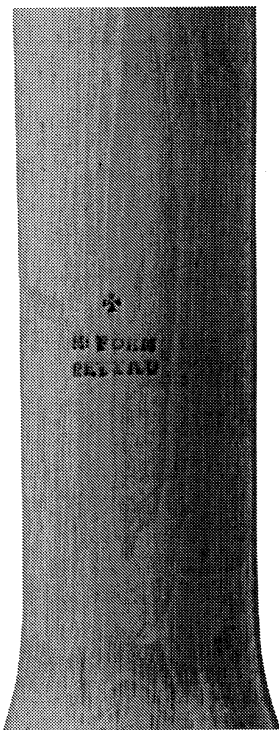
67 Prim. Ferdinand Raisp, *Pettau – Steiermarks älteste Stadt und ihre Umgebung*, Graz 1858.

68 Prim. M. H. Masten, *ibidem*, str. 101-103.

69 *Ibidem*, str. 113.

70 *Ibidem*, str. 120.

71 Prim. Gerhard Stradner, *Musikinstrumente in Grazer Sammlungen*, Wien 1986, str. 33.



Slika 5. Flavta, Michael Pöhm, Ptuj, ok.1800, detajl s signaturo, Pokrajinski muzej Maribor, foto: Bine Kovačič.

Obe Pöhmovi flauti sta izdelani v podobnih manirah in kažeta na veččega glasbi-larja. Njun estetski videz sicer ne dosega flaut najvišjega ranga iz začetka prejšnjega stoletja, vsekakor pa je Pöhm izdeloval času in potrebam primerna glasbila. Zdi se, da je mojster stremel k najvišjim idealom, v kar nas prepriča fotografija izgubljene oboe. Iz nje je razvidno, da je bila izdelana iz dragih materialov, kot so ebenovina, slonovina in srebro, instrument pa je odlikovala tudi skladna oblika, kakršna je značilna za boljše mojstre.⁷³ Kakor smemo sklepati po fotografiji, se Pöhmova oboa od obeh flaut razlikuje po estetski plati, pa tudi po materialih. Imenitnejši instrumenti so bili običajno namenjeni bogatejšim naročnikom. Tako opazamo, da god-bena glasbila niso dosegala najvišjih idealov. Med godbeniki najbrže ni bilo imenitnejšev, narava igranja pa je zahtevala terenu prilagojena glasbila.

72 Prim. *Museo degli Strumenti Musicali, Castello Sforzesco* (razstavni katalog), Milano 1963, str. 153; W. Waterhouse, *ibidem*, str. 305. Instrumenti v milanskem muzeju že nekaj let niso na ogled širši javnosti, zato Pöhmove flaute doslej ni bilo mogoče natančneje raziskati. Posebno nas zanima signatura, kajti v omenjenem katalogu in leksikonu je priimek zapisan kot »Pöhm«.

73 Prim. Hans Sowinski, *Steirische Volksmusikinstrumente*, v: *Musik im Ostalpenraum* (Das Joanneum 3), Graz 1940, sl. 5e.



Slika 6. Flavta, Poje, Maribor, sreda 19. stoletja, Pokrajinski muzej Ptuj, foto: Boris Farič.



Slika 7. Flavta, Poje, Maribor, sreda 19. stoletja, detajl s signaturo, Pokrajinski muzej Ptuj, foto Boris Farič.

Poje iz Maribora (deloval sredi 19. stoletja)

Zadnji doslej odkriti izdelovalec lesenih pihal, kar jih je delovalo pri nas, je neki Poje iz Maribora iz srede prejšnjega stoletja. O njegovem življenju še ne vemo ničesar, o delu pa priča doslej edina registrirana flavta, shranjena v ptujskem muzeju.

Flavta, Poje, Maribor, sreda 19. st.; signatura: »(šesterokraka zvezdica) / Poje / Marburg« (enako na zgornjem in srednjem delu ter na nogi); provenienca: darilo Ptujčanke Irme Pirš 11.7. 1994; opis: prečna flavta z rahlo koničnim telesom, sestavljena iz štirih delov, ločenih z roževinastimi obročki, glavo zapira temen čep, uglasitev: C, mehanika: 10 medeninastih zaklopk, 4 zaklopke tipa pokrovk so na srednjem delu, na nogi 6; material: zelenika, roževina, medenina; mere: dolžina: 70 cm; PMP, inv. št. GL 76 S.⁷⁴

Pojetova flavta odseva dobrega mojstra strugarja in vsestranskega poznavalca značilnosti mehanike. Instrument je v proporcijah, materialu in mehaniki skladen z izdelki vplivnejših dunajskih mojstrov srede prejšnjega stoletja. Upamo, da bodo

⁷⁴ Iz dokumentacije kulturnozgodovinskega oddelka PMP.

nadaljnje raziskave razkrile Pojetovo življenjsko pot skupaj z učno dobo in kraji delovanja. Zaenkrat ga enačimo z izdelovalcem pihal z istim priimkom, ki je registriran v graškem muzeju Steierisches Volkskundemuseum, in sicer kot mojster klarineta s signaturo »Poje / Gratz / C.«⁷⁵ Stradner, avtor kataloga o graških glasbilih, je klarinet datiral v drugo polovico prejšnjega stoletja, ga v kratkem opisal, ni pa navedel nikakršnih biografskih ali drugih podatkov o izdelovalcu. Instrumenta sta izdelana na podoben način in sodita v isti čas. Morda sta bila mojstra v sorodu, ni pa izključena istovetnost oseb. V Mariboru in Gradcu so večkrat delovali izdelovalci glasbil z istim priimkom, za katere se je izkazalo, da so nekaj časa delovali v enem nato pa v drugem kraju.

Zaključek

Dosedanje raziskave kažejo, da so bili med domačimi strugarji redki izdelovalci pihal. Čeprav bodo nadaljnja proučevanja najbrže razkrila še kakšno ime ali pozabljen instrument s signaturo pri nas delujočega mojstra, lahko zaključimo, da poustvarjalna praksa kljub dokazani živahnosti ni narekovala intenzivnejše proizvodnje glasbil v naših krajih. Kakor je bilo doslej ugotovljeno tudi za nekatere druge glasbilarске obrti, so pri nas delujoči glasbeniki in amaterji največkrat kupovali glasbila, ki so bila izdelana v večjih in pomembnejših središčih, za kakršna sta slovela tudi Dunaj in Gradec. Ohranjena dediščina pa kljub temu kaže na nekaj dobrih domačih mojstrov, večjih strgarske obrti. Med omenjenimi najbolj izstopajo izdelki Simona Unglertha, ki so povsem primerljivi s pihali dunajskih izdelovalcev. Večina glasbil, ki jih je bilo mogoče doslej raziskati in primerjati z dediščino drugod, kaže, da so se na Slovenskem delujoči mojstri najbolj prilagajali potrebam pihalnih godb. Takšna usmeritev delavnic je povsem razumljiva, kajti pihalne godbe so bile v naših krajih zelo popularne že stoletja nazaj.

The Makers of Woodwinds in Slovenia and Their Heritage

Summary

In Slovenia we have not long been dedicating ourselves to the development of instrument making, and even in «foreign» literature this subject is rarely mentioned. Up till now organ and violin making have been the most comprehensively examined, but research on the history and development of other crafts connected with the making of instruments has been conducted for only a short time. Therefore, this contribution is apparently the first historical survey of the making of woodwind instruments in Slovenia as well as of preserved instruments with the signatures of native masters; it is based on archival sources and preserved historical instruments. Although it has been ascertained that turners were working in Ljubljana by the second half of the 15th century, proof of the first turner, a maker of the wind instruments, comes as late as the end of the 18th century. We know of two of them from Ljubljana by name. The sources mention a W. Leutgeb, who worked at the end of the 18th

75 G. Stradner, *ibidem*, str. 107-108.

century, and whose one-keyed flute has been preserved in a private collection of the unknown owner. The other maker, Simon Unglerth (1778-1854), whose preserved instruments indicate that he was a skilled maker who modelled himself after the masters of the Vienna school, was known to be a successful maker of windwinds in Ljubljana. A flute, a clarinet, parts of a flageolet, a basset horn, and a walking-stick flute, all with the stamp of his workshop, are preserved in museums in Ptuj (Slovenia), Copenhagen, and New York. Michael Pöhm, who came from a well-known family of craftsmen with a long tradition, worked in Ptuj at the turn of the 19th century, but only two of his transverse flutes are preserved, which were made in accord with the requirements of a brass band characteristic of the beginning of the last century. In Maribor wind instruments were made by a certain Poje, whose flute, dated from the middle of the last century, is kept in the Ptuj museum. For the time being, we link him to a man named Poje from Graz. The modest heritage of woodwinds made by native masters and the archival material indicate that the making of wind instruments was not widespread in Slovenia. The need for wind instruments was most likely not such that a larger number of the craftsmen would have been able to make a living from it. The heritage in museums suggests that the musicians were buying their instruments elsewhere, mostly in Graz and Vienna, which were renown for their excellent makers of wind instruments as also other instruments from the end of the 18th century to the turn of the 20th century.

Isaac Posch in njegov glasbeni opus

Isaac Posch (ok. 1591–1622/23), zgodnjebaročni skladatelj, organist in graditelj orgel, je v drugem desetletju 17. stoletja deloval na skrajnem jugovzhodnem delu Svetega rimskega cesarstva, v notranjeavstrijskih deželah Koroški, Kranjski in Štajerski. Ohranjene so tri Poscheve tiskane glasbene zbirke in nekaj motetov v rokopisnih prepisih. Zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) in *Musicalische Tafelfreudt* (1621) vsebujeta ansambelske instrumentalne plese, medtem ko so v tretji z naslovom *Harmonia concertans* (1623) mali latinski duhovni koncerti.

Uvodno poglavje prinaša zgodovino raziskav o življenju in delu Isaaca Poscha do začetka raziskav, povezanih s to disertacijo. Osrednji del je razdeljen na tri večje vsebinske sklope. Prvi obravnava skladateljevo življenje v kontekstu zgodovinskega in kulturnega dogajanja na Koroškem in Kranjskem. Naslednji je analitična in primerjalna študija Poschevih instrumentalnih skladb z umestitvijo skladateljevih suit zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* med t. i. »variacijske suite«. Posamezni plesi so razčlenjeni tudi z vidika njihove funkcionalne plesne rabe. Zadnji obravnavani vidik Poscheve ustvarjalnosti so njegovi moteti za enega do štiri glasove in continuo, ki delo *Harmonia concertans* odločno umeščajo med najzgodnejše zbirke italijansko navdihnjenih motetov, tiskanih v nemškem protestantskem tiskarskem središču Nürnberg.

Poschevo biografijo so bistveno obogatili na novo odkriti podatki o njegovem zgodnjem šolanju v Regensburgu, ki so razkrili tudi doslej neznana kraj in leto skladateljevega rojstva. Isaac Posch se je rodil v Kremsu ob Donavi ok. leta 1591. Šest let pozneje se je preselil v Regensburg, kjer je do jeseni leta 1606 ali pomladi leta 1607 obiskoval mestno protestantsko šolo *Gymnasium poeticum*. Kot štipendist je bil deležen dodatnega glasbenega pouka, ki so ga izvajali šolski kantorji. Med temi sta bila najvplivnejša Andreas Raselius in Paul Homberger. Najpozneje od leta 1614 je Isaac Posch deloval kot organist koroških deželnih stanov, v letih 1617–1622 pa ga pogosto srečamo tudi v sosednjih deželah, vojvodinah Kranjski in Štajerski, kjer je popravil vrsto glasbil in zgradil orgle.

Skupaj s sodobniki Johannesom Thesseliom, Paulom Peuerlom in Johannom Hermanom Scheinom je Posch prispeval k razvoju zgodnjebaročne ansambelske suite. Poscheva zbirka *Musicalische Ehrenfreudt* (1618) vsebuje plese, urejene v petnajst tristavčnih suit. Plese zbirke *Musicalische Tafelfreudt* iz leta 1621 zaznamujejo nekatere slogovne novosti z juga, njihova glasbena gradnja pa močno spominja na zgodnejše anglonemške ansambelske inštrumentalne skladbe v slogu Williama Brada, Thomasa Simpsona ali Valentina Hausmanna.

Poscheva edina vokalna zbirka *Harmonia concertans* iz leta 1623 vsebuje dvainštirideset latinskih monodičnih motetov oz. duhovnih koncertov za različne skupine glasov z orgelskim continuom. V uvodu Posch poimensko omenja svojega vzornika Lodovica da Viadano, čeprav je zadnjega v glasbeno-ekspresivnem pogledu presegel in se približal ustvarjalnosti Alessandra Grandija in njegovih italijanskih sodobnikov. Poleg skladateljeve umestitve v širši kontekst severnoitalijanskega in nemškega moteta zgodnjega 17. stoletja disertacija prinaša tudi besedilno in strukturno analizo izbranih Poschevih motetov.

Sklepno poglavje povzema najpomembnejše ugotovitve v zvezi s Poschevim življenjem in delom, opravičuje njegovo mesto v okviru slovenske glasbene zgodovine ter opozarja na skladateljev pomen za avstrijsko in nemško glasbeno preteklost. Osrednje besedilo je razdeljeno na šest poglavij z obsežno bibliografijo in splošnimi dodatki, v katerih so navedene transkripcije in prevodi arhivskih virov in vseh uvodnih besedil k Poschevim glasbenim zbirkam.

Obranjeno 18. maja 1999 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Isaac Posch and his Musical Works

Isaac Posch (c.1591-1622/23) was an early baroque composer, organist and organ builder, active during the first two decades of the 17th century in the extreme south-eastern corner of the Holy Roman Empire, the then Inner-Austrian duchies of Carinthia, Carniola and Styria. Three volumes containing Posch's compositions have survived. The first two – the Musicalische Ehrenfreudt of 1618 and Musicalische Tafelfreudt of 1621 – present ensemble instrumental dances, while the third, the Harmonia concertans of 1623, consists of small-scale Latin sacred concertos.

The study is introduced by a history of research on Isaac Posch's life and works until the beginning of a project connected with the present dissertation. The main part is divided in three areas of research. The first one is dealing with the composer's life in its historical and cultural context. The second is an analytical and comparative study of his instrumental pieces, including a contextual setting of his suits from the Musicalische Ehrenfreudt among the earliest collections of the so called »variation suites«; separate dances are researched also from the viewpoint of their functional dance use. The third area of research focuses on his motets for one to four voices and continuo, placing them among the earliest Italianized monodic motets printed in the German printing centre Nuremberg.

Isaac Posch's biography has been largely extended by newly discovered documents on his early schooling in Regensburg, which include records of his until now unknown place and date of birth. He was born in Krems an der Donau in c. 1591. Six years later he came to

Regensburg, where he remained in the city's humanistic Protestant school Gymnasium poeticum until the autumn of 1606 or the spring of 1607. As an alumnus he was entitled to extra musical education by the then cantors, Andreas Raselius and Paul Homberger, to mention only the most salient among them. From 1614 at the latest he worked as organist of the Carinthian Provincial Estates and from 1617 to 1622 he was frequently recorded in the neighbouring provinces of Carniola and Styria, where he repaired a number of musical instruments and built an organ.

Like his contemporaries Johannes Thesselius, Paul Peuerl and Johann Hermann Schein in their collections of 1609, 1611 and 1617, respectively, he made an important contribution to the development of the early Baroque ensemble suite. His Musicalische Ehrenfreudt of 1618 contains dances, organised into fifteen suites of three movements. The movements of the 1621 volume, titled Musicalische Tafelfreudt include some recent stylistic innovations coming from the South and have musical texture strongly reminiscent of the earlier Anglo-German style of William Brade, Thomas Simpson or Valentin Haussmann.

His only vocal volume, the Harmonia concertans of 1623, consists of 42 small-scale Latin sacred concertos for various groupings of voices. in his introduction Posch makes overt reference to Italian models mentioning Lodovico da Viadana, however he goes some way beyond his model in structure and expressive qualities of his music, reaching the newer style of Alessandro Grandi and his Italian contemporaries. Apart of being set in a larger context of the early 17th century motets in Northern Italy and Germany the dissertation offers detailed textual and structural analyse of selected motets form Posch's collection.

The conclusive chapter resumes the main points of Posch's biography and musical works, justifies his already established place in the Slovenian musical history and proposes the position that Isaac Posch would be justified to hold in the history of Austrian and German music. The main text in six chapters is accompanied by extensive bibliography and general addenda including transcriptions of all archival documents and introductory texts to his musical collections.

Defended on May 18, 1999, Philosophical Faculty, University of Ljubljana.

Značilnosti kompozicijskega stavka L. F. Schwerdta s posebnim ozirom na njegove maše

Leopold Ferdinand Schwerdt je zapisan v zgodovino slovenske glasbe kot vsestranska glasbena osebnost: skladatelj, dirigent, glasbeni učitelj, cerkveni kapelnik, violončelist. V Ljubljani je deloval več kot petdeset let, verjetno že od 1806. leta pa vse do smrti 1854. Schwerdt danes slovi po svoji *Simfoniji v Es-duru* in *Serenadi*, njegova cerkvena dela pa so docela neznana.

Analiza šestih obsežnejših maš je bila osnova magistrske naloge o kompozicijskem stavku Leopolda Ferdinanda Schwerdta. To so: *Missa St. Floriani in D*, op. 81, *Missa in F*, op. 83, *Missa in B*, op. 84, *Missa Pastorale*, op. 93, *Missa pro Resurrectione D.N.J.C. in Es*, op. 110, *Missa solemnis in A*, brez op. Vse skladbe so ohranjene v partih v arhivu na koru ljubljanske stolne cerkve sv. Nikolaja, torej je bilo treba najprej izdelati partiture.

V uvodu so predstavljeni viri za preučevanje in dosedanje raziskave Schwerdtovega opusa. Razvidno je, da so se raziskovalci večinoma ukvarjali s Schwerdtovo simfonijo ter *Serenado*.

Prvo poglavje je povzetek značilnosti oblike mašnega ciklusa v 18. stoletju ter opis stanja glasbe v ljubljanski stolnici na prehodu v 19. stoletje. Sledi skladateljev življenjepis, dopolnjen z novimi podatki, ter oris Schwerdtove zapuščine v povezavi z nahajališči.

Osrednji del naloge je namenjen analitičnemu pregledu skladb. Maše so v ločenih poglavjih predstavljene po stavkih. Razpravljanje o posamezi skladbi uvažata shematska pregleda inštrumentacije in osnovnega členjenj stavkov. Sledijo podatki o naslovu, nahajališču ter datacija, na katere s navezuje opis značilnosti zasedbe oziroma inštrumentacije. Razpravljanje kompozicijskih značilnostih posameznih stavkov je sklenjeno s tabelarnim prikazom oblikovnega členjenja, vedno v povezavi z menjavami tempa/metruma, besedilom, razmerjem med solisti

in celotnim orkestrom (soli – tutti) ter spremembami tonalnega centra. Ugotovljene značilnosti so ilustrirane z glasbenimi primeri.

Značilnosti kompozicijskega stavka so povzete v treh sklopih. Prvi je osredotočen na zasedbo orkestra in rabo inštrumentov. Analiza je pokazala, da sta raba inštrumentov in orkestracija brez dvoma v skladu s priporočili, ki jih je Johann Adolf Scheibe objavil v reviji *Critischer musicus*, čeprav ne vemo, ali je Schwerdt publikacijo poznal. Drugi sklop obravnava primere tonskega slikanja. Schwerdt je sledil tipiziranim glasbenim vzorcem – melodično gibanje navzgor in/ali visoka glasovna lega spremljajo besede *resurrexit*, *coelum*, *ascendum*, besede *descendit*, *terra* in *sepultus est* gibanje navzdol in nizka lega melodije. Najizrazitejši in strukturalno najbolj značilen primer te baročne tehnike je odlomek *Et exspecto resurrectionem mortuorum* tretjega stavka *Creda*. Tretji sklop podaja značilnosti oblike in strukture Schwerdtovih mašnih stavkov. Njegove 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 besedila. Takšna običajna in povsod uveljavljena razporeditev mašnega ordinarija je vplivala na strukturo posameznih stavkov in na makrostrukturo ciklusa, zaradi nje so maše razdeljene v tri večje celote: *Kyrie* z *Glorio*, *Credo* ter *Sanctus*, *Benedictus* in *Agnus Dei*. Vsaka teh celot je bila nato razčlenjena v zapovrstje med seboj neodvisnih struktur ali v ciklus stavkov. 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 počasni 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 prvega stavka določa tridelnost besedila (*Kyrie eleison* – *Christe eleison* – *Kyrie eleison*). *Kyrie* je pomemben tudi za makrostrukturo skladbe, ker se je njegova glasba ponovila kot sklepni del zadnjega stavka na besedilo *Dona nobis pacem*.

Za strukturo Schwerdtovih svečanih maš je značilno tudi členjenje dolgih doktrinarnih, za uglasbitev neprimernih besedil *Glorie* in *Creda*. Skladatelji so na začetku 18. stoletja besedilo *Glorie* največkrat delili na enajst manjših sintaktičnih enot, ki so lahko postale samostojne glasbene celote oziroma stavki. To je sicer omogočalo njihovo trdno fakturo, a je močno podaljšalo trajanje maše, ker je praksa uveljavila stalno strukturo posameznih stavkov. Šele razsvetljenske 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 mikrostrukturi, v zapovrstju med seboj odvisnih strukturalnih enot znotraj iste celote, ne da bi se bil zato spremenil način členjenja besedila.

V skladu z opisanim je oblikovan tudi *Credo*. Dispozicija tem v prvem doktrinarnem delu *Creda* spominja kdaj pa kdaj na sonatni stavek, sicer je običajno tridelen. Druge glasbeno-tekstovne celote *Et incarnatus* – *Crucifixus* je skladatelj namenil solistu oziroma solistom. Tretja sintaktična celota, *Et resurrexit*, je glasbeno in strukturalno enaka prvemu, doktrinarnemu delu *Creda*, izjema so le običajne

tonalne spremembe, značilne za reprizo. Četrti del *Creda, Et vitam venturi*, ni vedno samostojna celota, vedno pa ima vlogo kode.

Sanctus, najkrajši stavek, je brez izjeme namenjen zboru, ki ga nekajkrat spremlja le godalni orkester. Običajno je oblikovan dvodelno in ima značaj uvoda k *Benedictusu*. Ta je navadno oblikovan kot arija za solista ali ansambel solistov, med katero so vedno vpleteni inštrumentalni koncertantni odlomki. Agnus Dei je običajno oblikovan kot tonalno nestabilen niz period z modulacijami prek molških tonalitet v dominantno osnovnega tonskega načina, ki pripravi ponovitev glasbenega gradiva iz *Kyrie* na besedilo *dona nobis pacem*.

V dveh mašah je skladatelj poleg ordinarija uglasbil še dele propriuma: *Offertorium* v *Missai Pastorale*, op. 93, ter ofertorij in gradual v maši *Pro Resurrectione D.N.J.C.*, op. 110.

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 izražati in sprejeti spremembe 18. stoletja, kakor so jih uveljavile druge glasbene zvrsti. Občasno, zlasti v spremljavi, tipizirana metrično-ritmična sosledja, 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), okvirna tridelnost stavkov kaže pregledno zasnovo ter strukturalno preprostost. Na kratko: ustvarjalci maš na prelomu 18. in 19. stoletja so se podrejali uveljavljenim (zastarelim) vzorcem oblikovanja in tudi Schwerdtova dela iz arhiva ljubljanskega stolnega kora niso segla iz tega okvira.

Obranjeno 10. marca 1999 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

The Characteristics of Compositional Technique of L. F. Schwerdt with a Special Consideration of His Masses

Leopold Ferdinand Schwerdt is written into the history of Slovene music as an all-round musical personality: composer, conductor, music teacher, church choir conductor, and violoncellist. He worked in Ljubljana for more than fifty years, probably as early 1806 and continuing until his death in 1854. Today Schwerdt is famous for his Symphony in E-flat Major and his Serenade, but as for his ecclesiastical works, they are completely unknown.

An analysis of his six longer masses was the basis for this master's thesis on the compositional technique of Leopold Ferdinand Schwerdt. These masses are: Missa St. Florian in D, op. 81, Missa in F, op. 83, Missa in B, op. 84, Missa Pastorale, op. 93, Missa pro Resurrectione D.N.J.C. in E-flat, op. 110, Missa solemnis in A, without op. All the compositions are preserved in parts in the archive of the choir of the Ljubljana Cathedral Church of St. Nicholas; hence, it was first necessary to create scores.

In the introduction, the sources for the present study and previous research into Schwerdt's opus are presented. It is clear that the researchers have been mostly concerned with Schwerdt's Symphony and Serenade.

The first chapter is a summary of the characteristics of the form of the mass cycle in the 18th century and a description of the state of music at the Ljubljana Cathedral at the turn of the 19th century. This is followed by the composer's biography, updated with new information, as well as an outline of Schwerdt's legacy in connection with the sites where it was found.

The central part of the work is dedicated to the analytical survey of his compositions. The masses are presented in the separate chapters according to movements. The discussion of an individual composition is introduced by two schematic surveys of the instrumentation and the basic structure of the movement. This is followed by data concerning the title, the location of the work, and the dating of it, all this data being linked to a description of the characteristics of the setting and the instrumentation.

The discussion of the compositional characteristics of the individual movements is concluded with a tabulated account of formal structuring, always in connection to changes in the tempo/metre, the text, the relation between the soloists and the entire orchestra (solī – tutti), and changes of the tonal centre. The ascertained characteristics are illustrated with musical examples.

The characteristics of the compositional technique are summarized in three parts. The first one is focused on the instrumentation and the use of the instruments. This analysis has shown that the use of the instruments and the orchestration are doubtlessly in accord with the recommendations suggested by Johann Adolf Scheibe in the periodical Critischer musicus, although we do not know whether Schwerdt was acquainted with the publication. The second part deals with examples of tone painting. Schwerdt followed typical musical patterns – upward melodic movement and/or high vocal placement accompany the words resurrexit, coelum, ascendum, whereas, the words descendit, terra in sepultus est are set in a downward movement and a low melodic placement. The most distinctive and structurally the most characteristic example of this baroque technique is the fragment Et expecto resurrectionem mortuorum of the third section of the Credo. The third part presents the characteristics of the form and structure of Schwerdt's mass movements. His masses were intended to be performed at an ecclesiastical rite, therefore some movements follow without a break (e.g. Kyrie, Gloria); as for others (e.g. Credo), they are separated by longer sections of text. The usual and universally spread scheme of the ordinary of the mass influenced the structure of the individual movements as well as the macrostructure of the entire cycle; because of this, masses are divided into three larger units: Kyrie with Gloria, Credo and Sanctus, Benedictus and Agnus Dei. Each of these units was then taken apart and then put into a succession of independent structures or into a cycle of movements. The first and last of these structures/movements in a particular unit were always composed in the same tonality and fast tempo. The opening structure/movement could have been also introduced by a slower part, but each of the units always had at least one structure/movement in a slow tempo and a contrasting, usually dominant tonality. This model also applies to the masses of Leopold Ferdinand Schwerdt.

The form of the first movement is determined by the three-part structure of the text (Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison). This first movement is also important for the macrostructure of the composition because the music repeats itself as the final part of the last movement for the text Dona nobis pacem.

Characteristic of the structure of Schwerdt's solemn masses is also a dividing of the long doctrinal texts of the Gloria and Credo, which were awkward for a musical setting. At the beginning of the 18th century, composers most often divided the text of the Gloria in eleven shorter syntactic units, which then could become individual musical sections or movements. Although this enabled their stable texture, it also prolonged the duration of the mass because the praxis enforced the permanence of the structure of individual movements. It was only the Age of Enlightenment's demands for simplicity that changed the musical forms also so that towards the end of the 18th century limits to the duration of the mass cycle were set. The influence of the text on the musical structure was no longer reflected in the macrostructure, that is, in the succession of the independent formational units/movements, but it only continued to be reflected in the microstructure, in the succession of the structural sections dependent on each other within the same unit without changing the manner of dividing the text.

The Credo is also structured in accord with the above description. The disposition of the themes in the first doctrinal part of the Credo is at times reminiscent of a sonata movement, which customarily has three parts. The composer intended the other musical-textual units Et incarnatus – Crucifixus for a soloist or soloists. The third syntactic section, Et resurrexit, is musically and structurally identical to the first doctrinal part of the Credo, the exceptions being only tonal changes characteristic of the recapitulation. The fourth part of the Credo, Et vitam venturi, is not always an independent unit, but it always has the role of a coda.

The Sanctus, the shortest movement, is without exception intended for the choir, which at times is accompanied by a string orchestra. It is usually composed of two parts and acts as an introduction to the Benedictus. The Benedictus is customarily designed as an aria for a soloist or an ensemble of soloists and within which instrumental concertante fragments are interweaved. The Agnus Dei is usually designed as a tonally unstable series of periods with modulations through minor tonalities into the dominant of the fundamental tonic key, which prepares for the repetition of musical material from the Kyrie for the text dona nobis pacem.

In two masses, the composer has, besides the ordinary, set parts of the proper: the Offertorium in Missai Pastorale, op. 93 and the offertory and gradual in the mass Pro Resurrectione D. N. J. C., op. 110.

The basically classical texture of Schwerdt's masses is based on a distinctly baroque understanding of the division and musical interpretation of the text as well as on the orchestral sonority of the first half of the 18th century. These works are characteristic examples of church music which was trying to express and accept the changes of the 18th century, just as these changes were employed in the other musical forms. At times, especially in accompaniments, typified metric-rhythmic sequences, slightly Biedermeieresque melodic patterns, and only occasional chromatic harmony reveal the characteristic musical language of such an orientation. The form follows the text (the composer accentuates dramatic parts by use of dynamic effects), the three-part frame of the movements manifests a clear scheme and structural simplicity. Briefly: the composers of masses at the turn of the 18th century submitted themselves to the generally employed (outdated) patterns of form and also Schwerdt's works from the archive of the Ljubljana cathedral choir did not exceed this frame.

Defended on March 10, 1999, Philosophical Faculty, University of Ljubljana.

Imensko kazalo • Index

Adorno, Theodor W.	91, 103, 131, 135-137, 143
Arko, Drago	27
Arnold, Stanko	8, 37
Auersperg, Dietrich	118
Auersperg, Herbart Dietrich	118
Auersperg, Johann Weikhart	115, 118, 125, 127
Auersperg, Karel	117
Auersperg, Wolfgang Engelbert	115, 117-119, 125, 127, 129
Bach, Johann Sebastijan	55, 62, 71
Baecker, Dirk	94
Baird, Tadeusz	7
Baraga, Friderik	48
Barben, Daniel	94-96, 98, 108, 109
Barsch, Achim	99
Bateson, Gregory	98
Bauer, trobentar	161
Bauer-Lechner, Natalie	131
Bedina, Katarina	123
Beethoven, Ludwig van	38, 55, 58, 76, 85, 105
Bergant, Hubert	33
Bertali, Antonio	126, 127
Bertoncelj, Aci	48
Betz, Marianne	153, 155, 159
Beyer, Martin	88
Bitenc, Andrej	152
Bizet, Georges	30, 43, 45, 55, 58, 76, 84, 85
Blom, Tannelie	88
Boulez, Pierre	9
Bourdieu, Pierre	105, 106, 108,
Bradačeva, Zorka	40, 52, 53
Brade, William	168, 169
Brago, Reginaldo de	53
Braun, Werner	123
Braun, Christoph	93

Bravničar, Matija	28, 64, 77
Brišnik, Karel	50
Brown, Crosby	156
Brown, George Spencer	108
Broz, Josip	55, 65, 73, 85
Cankar, Ivan	41
Capuder, Andrej	43
Casella, Alfredo	6, 10, 13, 24, 36
Casimir, Torsten	101, 102, 104, 113
Cesar, Vojko	28
Cesti, Marc Antonio	124, 126, 127
Char, René	9
Churelichz, Lorenza de	116, 120, 127, 129
Claudius, Carl	156
Cooke, Deryck	134, 135
Cvetko, Dragotin	121
Dahlhaus, Carl	101
Dallmann, Hans-Ulrich	88
Davie, Cedric Thorpe	133
Davison, Peter	138, 139, 145
Dekleva, Alenka	36, 49, 51
Dekleva, Igor	30, 36, 49, 51, 52
Del Mar, Norman	136
Derridas, Jacques	88, 89, 106, 107
Dimitz, August	119
Dolničar, Janez Gregor	120, 122
Dožudić, Dušan	34
Duhatsch, Joseph	161
Đorđević, Olivera	53
Edström, Olle	90
Esposito, Elena	98,
Farič, Boris	163
Feder, Georg	89
Ferdinand III., cesar	115, 118, 125
Ferdinand IV, cesar	118, 125
Floros, Constantin	134-41
Foerster, Heinz von	98
Fohrmann, Jürgen	8, 107, 113
Foucault, Michel	105, 106
Freysinger, Caspar	123
Fuchs, Peter	96, 97, 101, 102,
Gale, Jože	44

Girauds, Albert	9
Globokar, Vinko	19
Golob, Drago	31
Golob, Urban	41, 52
Golob, Žiga	51
Goričar, Slavko	29, 30
Gottwald, Clytus	102-104, 113
Grandi, Alessandro	168, 169
Großmann, Rolf	102, 104,
Gumbrecht, Hans-Ulrich	88
Haas, Hinko	42
Haba, Alois	12-14
Habermas, Jürgen	95, 97-99, 103,
Hanslick, Eduard	101
Hartleben, Otto Erich	9
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich	105
Hejl, Peter	96
Helle, Horst Jürgen	91
Hemker, Thomas	102
Hindemith, Paul	14
Höfler, Janez	122, 123, 127
Homberger, Andreas	167, 169
Horak, Marina	45
Hrašovčeva, Silva	40, 52, 53
Hussmann, Valentin	168, 169
Imberty, Michel	133
Inhetveen, Katharina	92-94, 101, 102
Ives, Charles	6
Jacke, Christoph	101
Jackendoff, Ray	101
Janez Pavel II, papež	29
Jenko, Simon	45, 56
Jülg, Hans- Peter	136
Kacjan, Aleš	8
Kaden, Christian	90-92
Kagel, Mauricio	6
Kantušer, Božidar	14
Karlin, Igor	39
Keesbacher, Friderik	119
Kennedy, Michael	134, 136
Kingsbury, Henry	90
Klima, Josip	50
Kocbek, Edvard	13

Kogoj, Marij	11, 12, 35
Kosmač, France	41
Koter, Darja	152, 160
Kovačič, Bine	158, 160, 162
Kramolc, Luka	55
Krek, Uroš	13
Krims, Adam	88-90, 107
Lamberg, Johann Maximilian	115
Langer, Susanne	92
Langwill, Lyndesay G.	154
Lazić, Štefan	41
Lebič, Lojze	17, 19
Lehrdahl, Fred	101
Leitgeb, Johann (Ivan)	154
Lendero, Nika	46
Leopold I., cesar	115, 116, 121, 124, 125, 129, 152
Leopold II, cesar	160
Leutgeb, W.	154, 155, 164
Lipovšek, Marijan	13, 39, 42
Lipp, Wolfgang	101
Lobkowitz, Wenzl Eusebius	115
Loparnik, Borut	7, 26, 33, 34, 37, 38, 40, 46-48, 55
Lorenz, Tomaž	36, 40
Lück, Rudolf	46
Luhmann, Niklas	87, 88, 90, 94-109, 113
Magdorski, Adriana	34
Mahler, Gustav	105, 131-140, 142-146
Majaron, Edi	32, 40, 52
Majaron, Tilen	52
Mal, Josip	119
Mally, Gita	30
Manelli, Francesco	123
Mannheim, Karl	100
Mantuani, Josip	120
Marković, Zoran	38
Marrgareta Teresa	123
Maturana, Humberto	96, 97
Merku, Jasna	32
Merku, Marta	33
Merku, Pavle	27, 30, 47, 52, 61, 62, 73, 77, 84
Messiaen, Olivier	14
Miklavčič, Dalibor	29
Milčinski, Fran	30
Mitev, Zoran	38, 56

Molč, Rudolf	20, 121
Möller, Hartmut	102, 106, 107, 113
Morendo, Bernardo	123
Mosch, Ulrich	102-104, 113
Motte-Haber, Helga de la	102
Mozart, Wolfgang Amadeus	49, 141
Mrak, Ivan	41, 66, 71, 83
Müllensiefen, Daniel	102
Muradori, Tinka	50
Murphy, Edward	134, 135, 141, 142
Nassehi, Armin	99
Nattiez, Jean-Jacques	133
Nijhuis, Ton	88
Norris, Christopher	88
Novalis, F.	105
Očić-Turkulin, Ljerka	39
Ole, Woldbye	153, 157
Opalić, Marinko	53
Osterc, Slavko	6, 10-14, 16, 22-24, 50
Otorepec, Božo	150
Pahor, Irena	32, 46, 54, 55
Pahor, Miloš	45, 54, 55, 157
Pahor-Torre, Sonja	37
Parsons, Talcott	95
Perrin, Pierre	123
Petrassi, Goffredo	6, 10
Petrić, Ivo	7, 17, 32, 48
Peuerl, Paul	168, 169
Pirš, Irma	163
Plautus	44, 61, 77, 83
Plumpe, Gerhard	103, 106
Podbevšek, Anton	55
Pöhm, Gottfridt	160
Pöhm, Jakob	160
Pöhm, Johann	161
Pöhm, Michael	154, 160-162, 165
Poje, izdelovalec lesenih pihal	160, 163-165
Porcio, Johann Ferdinand	115
Posch, Isaac	167, 168, 169
Prešeren, France	9, 22, 50
Prokofjev, Sergej	15
Radics, Peter von	117-121, 123-126
Ramovš, Alba	41, 43

Ramovš, Klemen	8, 29, 42, 50, 51, 53, 56
Ramovš, Primož	5-24, 25, 33, 34, 36, 38- 40, 43, 46, 48, 55, 86
Raselius, Andreas	167, 169
Ratz, Ervin	137
Ravel, Maurice	46, 59, 77, 84
Reinecke, Hans-Peter	89, 113
Reisp, Branko	125
Rener, Boris	28
Renzi, Anna	126
Repe, Dragica	38, 43
Restani, Paolo	44
Ribarski, Kiril	31
Richter, Franz Xaver	117
Rickhes, Matthäus	123
Riemann, Hugo	101
Rihánkova, Marija	29, 46
Rijavec, Andrej	14
Rosseti, Pietro	12
Rotter, Frank	93, 101,
Rozman, Jure	56
Rückert, Friedrich	132, 145
Rusch, Gebchart	99
Sakač, Branimir	5, 10
Samardžiski, Ljupčo	36, 4, 47
Samuels, Robert	136
Sartori, Claudi	126
Scheibe, Johann Adolf	171, 173
Schein, Johann Hermann	168, 169
Schenker, Heinrich	89, 133
Scherzinger, Martin	140
Schläbitz, Norbert	102, 106, 113
Schlechter – Unglerth, Lucija	152
Schmidt, Siegfried	99-102, 104, 106
Schneider, Wolfgang Ludwig	96
Schönberg, Arnold	9, 12, 18
Schönleben, Johann Ludwig	118
Schwanitz, Dietrich	103
Schwerdt, Leopold Ferdinand	170-174
Sedej, Maksim	42, 68, 71
Sello, Luisa	28, 49
Shakespeare, William	48, 61, 71, 83
Silbermann, Alphons	91-93
Simmel, Georg	91, 93
Simpson, Thomas	168, 169

Slama Dina	45, 54, 55
Slokar, Branimir	29
Slokar, Ivan	150, 155
Stradner, Gerhard	164
Stravinski, Igor	9, 12, 13
Škerjanec, Ciril	35, 37
Škerl, Silvester	41
Škerlj, Stanko	120-122
Šostakovič, Dimitrij	13, 14
Šulek, Stjepan	6
Šuštar, Alojzij	48
Šušteršič, Vinko	33, 35
Tadday, Ulrich	102, 104-106, 113
Taran, Cormel	48
Tartini, Giuseppe	35, 61, 72, 81
Tedesco, Fabian Perez	3, 37, 46
Thesselius, Johannes	168, 169
Todorovska, Melina	26
Tomc, Matija	55
Tominec, Josip	51
Tozon, Gregor	34
Trošt, Jože	54, 69, 72,
Turšič, Ivan	29
Unglerth, Albin	153
Unglerth, Anna	153
Unglerth, Ferdinand	152, 155
Unglerth, Ferdinand, sin	153
Unglerth, Franz	153
Unglerth, Ignacij	154, 155
Unglerth, Marija	153
Unglerth, Maximiljan	153
Unglerth, Primož	151
Unglerth, Rajmund	153
Unglerth, Rozalija	153
Unglerth, Simon	152-59, 164, 165
Uršič, Pavla	28, 34, 50
Valenčič, Vlado	151
Valvasor, Johann Weichard	116, 118, 120, 122, 127, 129
Vannes, Renne	148
Varela, Francisco	96
Viadana, Lodovico da	168, 169
Vidmar, Josip	13
Viehoff, Reinhold	99

Vogelnik, Marica	31
Vojtek, Ratko	33
Waldtreich, Caharija	124
Walter, Bruno	131
Waterhouse, William	154, 155
Weber, Max	91, 93
Werber, Niels	103, 106
Williamson, John	141, 145
Wiora, Walter	101
Wolff, Janet	107
Woodcock, Cyril	147
Zalokar, Mojca	44
Zalokar, Srečko	42, 43, 49
Ziherl, Boris	13
Zlobko, Mojca	52
Živković, Nebojša	53
Župančič, Oton	27, 30, 35, 39

Muzikološki zbornik • Musicological Annual

XXXV / 1999

Izdal **Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani**

Tisk **Tiskarna Littera picta**

Ljubljana 1999

