



MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K
MUSICOLOGICAL
A N N U A L

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

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

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

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

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

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednik • Editor

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Izvršilni urednik • Assistant Editor

Jernej Weiss (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Mikuláš Bek (Brno)

Jean-Marc Chouvel (Reims)

David Hiley (Regensburg)

Nikša Gligo (Zagreb)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Niall O'Loughlin (Loughborough)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

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

<http://www.ff.uni-lj.si>

Prevajanje • Translation

Andrej Rijavec

Cena • Price

10 € / 20 € (other countries)

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založno • For the publisher

Valentin Bucik, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

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

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

Izdajo zbornika je omogočila Javna agencija za knjigo Republike Slovenije
With the support of the Slovenian Book Agency of the Republic of Slovenia

© Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Vsebina • Contents

Thomas Hochradner

'B-Composers' or: How can you become a 'Kleinmeister'?

Skladatelji druge kategorije ali kako lahko postaneš »Kleinmeister«

5

Nina Zakharina

Works of Russian scholars of the 15th to 20th centuries in the field of notation

*Dela ruskih znanstvenikov od 15. do 20. stoletja
na področju notacije*

21

Katarina Tomašević

Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song 'Cvekje Cafnalo'

*Stevan Stojanović Mokranjac in iznajdevanje tradicije: vzorčna študija pesmi
»Cvekje cafnalo«*

37

Darja Koter

Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču

*Music Theatre Directing in Slovenia: From Dilettantism of the
Dramatic Society to (the Attempts of) Professionalism
in the Regional Theatre*

57

Tjaša Ribizel

Surrealizem v ustvarjalnosti Vinka Globokarja: na primeru skladbe Zlom

Surrealism in Creativness of Vinko Globokar: in the case of composition Zlom

73

Jana S. Rošker

Epistemološka interpretacija Ji Kangovega eseja

»V glasbi ni žalosti, ne radosti« (聲無哀樂論)

*An Epistemological Interpretation of Ji Kang's Essay
'Music has in It Neither Grief nor Jo' (聲無哀樂論)*

81

Maruša Zupančič

**Vplivi na razvoj violinske pedagogike na Slovenskem
v 19. stoletju in v prvi polovici 20. stoletja**

*Influences on the development of violin teaching in the Slovenian Lands
in the nineteenth and first half of the twentieth centuries*

97

Albinca Pesek, Branka Čagran

**Terapevtski vidiki glasbene vzgoje: vloga Bachovih cvetnih plesov v razvoju
pozitivnih čustvenih stanj sedem- in osemletnih učencev osnovnih šol**

*Therapeutics aspects of music education: the role of Bach flower dances
in the development of positive emotional states at seven and eight year old
primary-school pupils*

119

Poročilo • Report

135

Magistrsko delo • M. A. Work

147

Disertacija • Dissertation

151

Imensko kazalo • Index

155

Avtorji • Contributors

160

Thomas Hochradner

Universität Mozarteum, Salzburg
Univerza Mozarteum, Salzburg

'B-Composers' or: How can you become a 'Kleinmeister'?*

Skladatelji druge kategorije ali kako lahko postaneš »Kleinmeister«

Prejeto: 2. marec 2010
Sprjeto: 1. maj 2010Received: 2nd March 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: »Kleinmeister« - pojem in značilnosti, premislek o socialnem položaju skladatelja v glasbenozgodovinskih spisih, karieri Luigija Gattija in Johanna Baptista Schiedermayerja kot predstavnikov vzorčnih študij

Keywords: 'Kleinmeister' - term and characteristics, the consideration of a composers' social standings in writings on music history, the careers of Luigi Gatti and Johann Baptist Schiedermayer as representative case studies

IZVLEČEK

»Polnila« med »velikimi skladatelji« - t.i. »mali mojstri« - povzročajo različne probleme pri pisanju glasbene zgodovine. Na eni prihaja do enostranskega gledanja na dela »malih mojstrov«, dokler jih obravnavamo po kriterijih, ki smo jih razvili za »vrhunske skladbe«. Na drugi strani pa pomanjkljiv vpogled v vire komplicira vrednotenje tistih skladateljev, ki niso dosegli izstopajoče pozicije v glasbenem repertoarju, pred katerim se, pa čeprav kot ozadje, profilirajo »velika« dela. Te in take metodološke in arhivske težave se prvič obravnavajo ob salzburškem okolju Wolfganga A. Mozarta in linškem Antona Brucknerja. Iz česar naj bi izšel katalog kriterijev, po katerih se določen skladatelj obravnava kot »mali mojster«, kar bo lahko rabilo kot podlaga muzikološkim študijam pri utemeljevanju njihovega pomena in priljubljenosti.

ABSTRACT

Filling gaps between the 'Great Composers' so called 'Kleinmeister' cause various problems in writing about the history of music. On the one hand one-sided perspectives will be the result as long as the works of 'Kleinmeister' are to be discussed with standards of qualities that have been developed with regard to 'top compositions'. On the other hand a deficient sighting of sources often complicates the estimation of those composers, who certainly have not reached an outstanding position within the common repertory, however as a foil of contemporary artistic work allow the 'great' works of the prominent ones to stand out. Such difficulties in methodical and archival accesses will firstly be considered by examining the Salzburg surroundings of Wolfgang Amadé Mozart and the Linz surroundings of Anton Bruckner. A catalogue of criteria determining a composer's being treated as a 'Kleinmeister' shall arise and make up the basis to discuss significance and liking when speaking about 'Kleinmeister' in musicological studies.

* This paper has first been given at the Conference "Der Künstler in seiner Welt", organized by the Anton Bruckner Institut, Linz, Brucknerhaus, September 25th-27th 2008. A German version will be published within the proceedings of this Conference. Thanks to the generosity of the Anton Bruckner Institut's presidency the printing of an English version in advance is possible. Translations of quotations have been made by Michaela Schwarzbauer and by the author.

I. A case study of the 18th century

‘Kleinmeisterei’ – frequently understood as a filler between the ‘masters of music’ – raised several problems for those writing about the history of music. On the one hand we are confronted with one-dimensional perspectives, as long as we meet the work of so called ‘Kleinmeister’ with (quality) standards developed in the description of ‘masterpieces’. Then a work by a ‘Kleinmeister’ will rarely be the better one. On the other hand an inadequate examination of source material usually or often makes it difficult to estimate the significance of those composers whose compositions have not gained an outstanding position in the repertoire, whose work must however be considered as a necessary echo of each contemporary art, only making possible to set off great works.

The problem that therefore affects both methodological as well as philological considerations will first be discussed in an exemplary way, taking up the case of Wolfgang Amadé Mozart and his surroundings in Salzburg. Composers like Johann Ernst Eberlin, Anton Cajetan Adlgasser, Giuseppe Lolli and Luigi Gatti – fairly neglected in the writings on music history¹ – in wide-spread opinion could not even compete with the ‘Salzburger Haydn’ Johann Michael as real rivals of the Mozarts. However – with the exception of Adlgasser – they all achieved a higher position at the court of the Archbishop than the Mozarts or Haydn... Shouldn’t this fact make us think?

The reasons for the profiles of such a musical reception must be examined. Is it the result of selective notions or standards of quality of later times? Were departures from the standardized repertoire missing, changes that caused something strange, special which could stir up the interest of future generations? Were artistic achievements retrospectively measured by later standards? Did judgements to be found in the letters of the Mozarts influence later descriptions? The correspondence elucidates in any case the fact that Leopold and his son did not renounce on a leading position and its administrative tasks because of a striving for artistic freedom. Even if such ideas were sometimes taken up: They were nothing but an inadequate transfer of Romantic ideals into the 18th century. The Mozarts did not achieve such a leading position as a consequence of futile applications and disappointed hopes.

In Agnes Ziffer’s study *Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik* with the subtitle *Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter „Kleinmeister“ im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert zur Quellensicherung ihrer Werke*² Johann

¹ Even in the recently published *Salzburger Musikgeschichte* the names of Giuseppe Lolli and Luigi Gatti only appear in a cursory manner, being mentioned only twice resp. four times, without further commentary, which seems to be a backward development compared with Constantin Schneiders’ *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Salzburg 1935. However, the fact that the chapter ‘Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart – Michael Haydn’ referred to has also served as a basis for a respective monography on the Mozarts’ Salzburg times should have motivated this simple cue of insignificance; see Manfred Hermann Schmid: ‘Leopold Mozart – Wolfgang Amadeus Mozart – Michael Haydn’, in *Salzburger Musikgeschichte. Vom Mittelalter bis ins 21. Jahrhundert*, ed. by Jürg Stenzl, Ernst Hintermaier and Gerhard Walterskirchen, Verlag Anton Pustet, Salzburg – München, 2005, pp. 255–331, as well as Manfred Hermann Schmid under collaboration of Petrus Eder OSB: *Mozart in Salzburg. Ein Ort für sein Talent*, Verlag Anton Pustet, Salzburg, 2006.

² Agnes Ziffer: *Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik. Versuch einer übersichtlichen Darstellung sogenannter „Kleinmeister“ im Umkreis von Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert sowie Studien zur Quellensicherung ihrer Werke*, Verlag Hans Schneider, Tutzing, 1984 (Publikationen des Instituts für Österreichische Musikdokumentation 10). – By the way: Ziffer gains substantial merit concerning the investigation of ‘Kleinmeister’ by means of studies on the notation practice in autographs of the composers discussed in her publication.

Michael Haydn – surprisingly enough – is not mentioned; most probably Ziffer sees him somewhere in a grey area between the ‚Klassiker‘ (the classics) and ‚Kleinmeister‘. Salzburg is however well represented in this book: with Anton Cajetan Adlgasser, Johann Ernst Eberlin, Sigismund von Neukomm and Joseph Wölfl. So as to exaggerate in my reflections I will turn my interest towards two first chapelmasters at the court of the Archbishop in Salzburg, who – according to Ziffer – not even reached the status of ‚Kleinmeister‘: Giuseppe Francesco Lolli (Bologna ?1701 – Salzburg 1778) and Luigi Gatti (Lazise, at Lago di Garda 1740 – Salzburg 1817).

The suspicion that Lolli and Gatti might have been neglected as a consequence of nationalistic thinking in music history does not work. Constantin Schneider in his *Geschichte der Musik in Salzburg* – a pioneering contribution in the history of regional music-history-writing in Austria published in 1935 – at least mentions both composers and writes about Giuseppe Lolli:

“Beside the three main representatives of the Rococo-period [Johann Ernst Eberlin, Leopold Mozart, Anton Cajetan Adlgasser] their contemporaries are far left behind. We get well informed about the situation of the chapel-music and the quality of its members by Leopold Mozart’s accounts. As chapelmaster Joseph Maria Lolli from Bologna was engaged after Eberlin’s death in 1744, an insignificant composer of whom some masses and sacred music have been preserved.”³

Schneider refers to the source of his assessment: Leopold Mozart’s *Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg* (an account of the situation of the chapel-music in Salzburg). Mozart dismisses Lolli’s music with the words: “Apart from a few oratorios he has composed almost nothing for the chamber, and some masses and verse-psalms for the church.”⁴ And Mozart continues with extensive descriptions of the oeuvre of the vice-chapelmaster at that time – and thus unmasks himself as the author of the anonymous article.⁵ Surprisingly Leopold neither here nor anywhere else refers to an event – most probably familiar to him – that shows Lolli in a bad light. The *Annotatione rerum gestorum* of father Otto Gutrath from St. Peter’s Abbey tell that Lolli gained the position of vice-chapelmaster in 1743 because of a servile promise, i.e. not to ask for salary increase. Thus he pushed out the favourite Johann Ernst Eberlin – who later on was preferred to Lolli as chapelmaster.⁶ Such ‘discoveries’ – in later times the brusque sentence of the music-loving

³ Constantin Schneider: *Geschichte der Musik in Salzburg von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart*, Verlag R. Kiesel, Salzburg, 1935, p. 111.

⁴ [Leopold Mozart]: ‘Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Musik Sr. Hochfürstlichen Gnaden des Erzbischoffs zu Salzburg’, in *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, ed. by Friedrich Wilhelm Marpurg, vol. 3, Berlin, 1757 (Nachdruck Georg Olms Verlag, Hildesheim – New York, 1970), pp. 183–198: 184

⁵ Ibidem, pp. 184f.

⁶ Archive of the Arch-Abbey St. Peter in Salzburg, Ms. A 150, fol. 235, translated from the Latin original by Doris Pellegrini-Rainer and Werner Rainer: “The decree for the post of the Vice Chapel-Master had already been issued by order of the sovereign [Duke-Archbishop Leopold Anton Baron of Firmian] in favour of Mister Eberlin and the matter had been considered as settled. There his contrahent, Mister Lolli (by far inferior in musical experience) took a last chance, worshipped the sovereign and promised, that in the case he would be promoted, he would serve without salary. Lolli finally got the job from the sovereign, who always tried to reduce the costs, to the other’s disadvantage and under grumbling of nearly the whole court as well as others.” – Doris Pellegrini-Rainer and Werner Rainer: ‘Giuseppe Lolli (1701–1778). Ein biographischer Beitrag zur Musikgeschichte Salzburgs’, in *Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde*, vol. 106, 1966, pp. 281–291: 285. This essay contains a biography of Lolli based on the scarcely preserved sources, and a catalogue of his ascertainable musical works.

Duke-Archbishop Hieronymus Duke Colloredo “should ever the famous Lolli decide to compose for the chosen ones in heaven” leave us with plenty of hints⁷ – helping to consolidate the image of a minor competent composer and to sift out the make-up of the local musical life.

Schneider was unfamiliar with these sources. They would have confirmed his estimation. He ignored that Lolli was an immediate rival of Leopold Mozart for a position in the Archbishop’s chapel-music. Obviously he firmly believed in the evidence of Leopold Mozart’s text. Compared with this, Schneider’s presentation of Gatti seems better reflected; in this case – due to missing sources – he was forced to form his own judgement.

“Of the elder generation [after the death of Johann Michael Haydn] only the Italian Luigi Gatti, the last chapel-master of the episcopal court lived. [...] As a very prolific composer he contributed music in all fields. [...] His works reflect the stylistic change at the turn of the centuries. He started as an Italian musician of the Rococo, later turned towards classical music and developed into a Romantic composer as an old man.”⁸

Lolli and Gatti belonged to two different generations following each other. Therefore their compositions can clearly be distinguished from a music-historical angle referring to a well-known border. Commonly the dividing line between baroque and classical music is drawn around (or with) the year 1750. Lolli at that time was about forty, Gatti only ten years old. Therefore a stylistic comparison would be inadequate. Most probably the two never got to know each other, and if they did meet after all, such an encounter must have taken place in Italy. When Gatti arrived in Salzburg in 1782, Lolli had already been dead for four years. A connection between the two can be established on the basis of their position as chapel-masters in Salzburg and by means of their points of contact with the family Mozart. As Lolli was a rival of the father and followed Eberlin as chapel-master in 1762, having been vice-chapel-master before whereas Leopold had been court-composer, Gatti at first was a rival of the son. First negotiations with the Archbishop in Salzburg, Hieronymus Duke Colloredo, go at least back to the year 1778, when Wolfgang Amadé was on his journey to Paris, accompanied by his mother and at the same time looking for a job.⁹ When Gatti is harshly criticized later in the correspondence of the Mozarts in a letter of Wolfgang written in Vienna in autumn 1782, one should bear in mind Wolfgang’s anger, looking back at his unsatisfying situation as a court musician in Salzburg with a chapel master Gatti who had been favoured above him.

“that Gatti, the ass, has asked the Archbishop for permission to compose a serenade – makes him deserve his name [Italian gatto refers to a tom-cat and Wolfgang Amadé

⁷ Pellegrini-Rainer and Rainer (as for footnote 6), p. 287.

⁸ Schneider (as for footnote 3), p. 142.

⁹ On June 11th 1778 Leopold Mozart writes to his wife and son staying in Paris: “Luigi Gatti of Mantua, who has been estimated as a distinguished pianist by the Archbishop of Olmütz, whom you know, who has copied your mass in Mantua, and to whom the Archbishop of Olmütz [on instruction of Duke-Archbishop Colloredo] was obliged to write, does not want to leave Mantua, but only intends to come for about two, three months” – *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, ed. by the Internationale Stiftung Mozarteum, collected and annotated by Wilhelm A. Bauer and Otto Erich Deutsch, by means of their preliminary papers annotated by Joseph Heinz Eibl, Bärenreiter Verlag, Kassel and others, 1962–75, vol. 2, nr. 452, lines 158–162.

refers to the charming character of the animal]; and I suspect that it may also be applied to his musical capacities.”¹⁰

We have to consider, however: Both Lolli and Gatti were chapel-masters in times of stylistic changes as well as in an obviously desolate era, politically as well as economically. Before Hieronymus Duke Colloredo took office the episcopal Salzburg, still an autonomous territory, had got into tremendous economic difficulties due to the loss of Bohemian salt-markets. Colloredo on his part could rehabilitate the financial situation, but he could not stop the process of secularization.¹¹ These facts have to be considered and may 'correct' a judgement entirely based on artistic expectations. However – the 'myth Mozart' opposes all these reflections and makes it impossible to form a somehow unbiased judgement. Even the national element, fairly neglected in studies on Salzburg music history, was eclipsed by this myth. The nationality of Lolli and Gatti had certainly contributed in the development of their career; Italian composers were highly estimated almost everywhere in “Heiliges Römisches Reich deutscher Nation” and especially Archbishop Colloredo appreciated their contributions. As it was Colloredo who was frequently shown in a wrong light as 'enemy' of the Mozarts¹², the spiral of low regard begins to turn again, rubbing off on his chapel masters.

Neither Lolli nor Gatti deserved the ignorance they received. By arranging their work on the basis of regional and temporal requests and resisting the ideal of *l'art pour l'art* they simply behaved correctly as far as their position at court was concerned. Also Eberlin, Adlgasser and Johann Michael Haydn did not behave differently, nor did Leopold and not even Wolfgang Amadé before he finally quitted his employment in Salzburg in 1781. Lolli primarily composed church music, as this was appropriate for the chapel-master of an ecclesiastical principality. Furthermore, like elsewhere, in Salzburg a clear separation of duties had been established for the chapel-music, with chamber-music provided by specially appointed composers at court. Thus you may not wonder at the absence of Lollis contributions. His sacred compositions at any rate display solidness and hint at a change of concepts concerning instrumental music, especially within the area of the church-sonata.¹³ A survey of relevant sources in the archive of “Salzburger Dommusik”¹⁴ emphasizes his position as a link in the development of church-sonatas in one movement that become a habit in compositions by Wolfgang Amadé Mozart.¹⁵

¹⁰ Wolfgang Amadé Mozart from Vienna to his father in Salzburg, October 12th 1782. – *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen* (as for footnote 9), vol. 3, nr. 702, lines 8–11.

¹¹ Cmp. Gerhard Ammerer: 'Von Franz Anton von Harrach bis Siegmund Christoph von Schrattenbach – eine Zeit des Niedergangs'; Ludwig Hammermayer: 'Die letzte Epoche des Erzstifts Salzburg. Politik und Kirchenpolitik unter Erzbischof Graf Hieronymus Colloredo (1772–1803)', in *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, ed. by Heinz Dopsch and Hans Spatzenegger, vol. II/1, Universitätsverlag Anton Pustet, Salzburg, 1988, pp. 245–323 resp. pp. 453–535.

¹² Cmp. Thomas Hochradner: 'Kontur und Korrektur eines Feindbildes: Hieronymus Graf Colloredo', in *Mozarts Kirchenmusik, Lieder und Chormusik. Das Handbuch*, ed. by Thomas Hochradner and Günther Massenkeil, Laaber verlag, Laaber, 2006 (Das Mozart-Handbuch, vol. 4), pp. 381–395; Thomas Hochradner: 'Colloredo kontra Mozart: Tradícia omylov v dejinách bádania' ['Colloredo gegen Mozart. Traditionsverständnis im Fehltreueil der Forschungsgeschichte'], in *Slovenská hudba*, vol. 31, 2005, nr. 3/4: *Tradícia, inovácia, modernost' vo vývojových premenách*, pp. 320–329.

¹³ In effect his works do not offer more than solidness. Besides, as a matter of fact, Lolli did not compose very much during his tenure of office as Vice and later First Chapel Master in Salzburg. Cmp. Pellegrini-Rainer and Rainer (as for footnote 6), p. 288, as well as the catalogue of works, *ibidem*, pp. 288–290.

¹⁴ Nowadays kept in the archive of the Salzburg Arch-Diocese, 'Dommusikarchiv'.

¹⁵ Cmp. Thomas Hochradner: 'Im Spiegel lokaler Tradition. Zu den Kirchengesamten Wolfgang Amadeus Mozarts', in *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, vol. 81, 1997, pp. 95–123.

Sonatas composed by Giuseppe Lolli (?1701 – 1778)

(all A-Sd)

Shelf mark	title	movements			
A 822	Sinfonia	Vivace ed allegro C			1
A 823	Sinfonia	Allegro e presto C			1
A 824	Sonata	Allegro e spiritoso C	Amoroso C	Presto assai 3/8	3
A 825	Sonata	Allegro moderato mà presto C			1
A 826	Sonata	Allegro →	Adagio C	Allegro 3/4 → C	3
A 827	Sonata	–	Adagio cantabile C	Presto 3/8	2
A 828	–	Allegro C			1
A 829	Sonata	–	(Adagio) cantabile C	Presto 2/4	2
A 830	Sonata	(Allegro) 3/4			1
A 831	Sonata	(Staccato e) spiritoso 3/4			1

In a similar way Gatti's chamber-music – usually composed for the private use of Archbishop Colloredo who liked to dabble on the violin – combined different stylistic ideals. Conventions of performance-practice such as the instruction 'Ondeggiando' for string-instruments that can already be found in the sources for Lolli's church-sonatas – but they are accompanied by a kind of formal instability with a song-form overlying classical principles – foretaste of the Romantic era. The fact that virtuosity in Gatti's compositions rather served as ostentation than evoked technical problems for the players must be reflected against tendencies of the time – preferring solistic parts, like the Quatuor brillant – and also against the case that frequently Archbishop Colloredo himself played the second violin or viola.¹⁶

II. Case-study from the 19th century

When the musical centres shifted from aristocratic courts towards the Salons de musique, bourgeois drawing rooms and concerts, the conditions for musicians and composers changed together with the form of job. In Upper Austria, basically determined by a music-culture cultivated in monasteries and small towns, missing a centre of social and cultural life, the contours of this development seem somehow blurred. Nevertheless the field of activity of Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840)¹⁷ [Picture 1], organist in the Cathedral and the parish church in Linz and director of music at the local theatre, seems paradigmatic for a position a musician who wanted to achieve something extraordinary had to escape from. How was this paradigmatic position like? A multifunctional dimension can be observed in Schiedermayr's activities: He straight away can be described as a 'musical factotum', his obligations comprising tasks as musician, conductor and composer (Schiedermayr for example had to produce music for dancing events) and as

¹⁶ Thomas Hochradner: 'Endstation Salzburg – über Luigi Gatti', in *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, ed. by Joachim Brügge, Franz Födermayr, Wolfgang Gratzner, Thomas Hochradner and Siegfried Mauser, Verlag Hans Schneider, Tutzing, 2004, pp. 25–37, esp. pp. 34f.

¹⁷ All the following pieces of information on life and work of Johann Baptist Schiedermayr refer to Franz Zamazal: 'Johann Baptist Schiedermayr. Ein Vorgänger Bruckners als Linzer Dom- und Stadtpfarrorganist', in *Bruckner-Symposium. Musikstadt Linz – Musikland Oberösterreich* [...]. Bericht, ed. by the Anton Bruckner Institut Linz and the Linzer Veranstaltungsgesellschaft mbH, Musikwissenschaftlicher Verlag, Linz, 1993, pp. 119–160.

music teacher. Only could flee from this ‘normal image’, whoever succeeded in concentrating in his position as an artist. A borderline is formed with those that did not work as private music teachers but were employed by institutions. Schiedermayr in this context was successful: His additional salary as teacher of “Gesellschaft der Musikfreunde zu Linz” (the later “Musikverein”) makes him stand out, whereas his basically baroque image as a composer for church, chamber and theatre does not. Like many others he did not specialize – whether Schiedermayr would have been able to do so or not cannot be answered; his position did not permit him to do so and deprived him of possibilities to prove himself. At that time Linz did not offer any possibilities for outstanding self-presentation. Forums for the performance of ambitious works were missing despite the fact that there were plenty of occasions to present oneself in public.



Picture 1. Johann Baptist Schiedermayr (1779–1840), aus: Franz Gräßlinger, Johann Baptist Schiedermayr, in: Tages-Post, Linz, April 10th 1910, “Unterhaltungsbeilage”

With good luck Schiedermayr had evaded the fate of a Thurnermeister (a town musician who had to blow signals from the tower and to play on various official occasions) before: To achieve such a position it proved advantageous to possess and to be able to play several instruments as well as to own copies of musical works.¹⁸ Schiedermayr came from a poor background and painfully had to work his way up, he would not have been able to compete with other rivals for the position of a Thurner in Schärding (a small town in Upper Austria) as far as necessary resources were concerned. However, he was offered despite these deficiencies thanks to his excellent musical performance in a presentation of the candidates. But getting employed would have implied his getting married to the eldest daughter of the deceased Thurnermeister. Schiedermayr resigned¹⁹, and therefore did not have to experience how the position of a Thurnermeister soon shifted in the direction of a second occupation, out of professionalism. Frequently amateurs now replaced professional musicians, who found employment only in larger towns, a clear sign of urban life as the necessary surroundings for a successful musical career. The example of Schiedermayr, who despite his modest way of living was in debt at his death²⁰, makes it possible to show that even in a town like Linz the salary of a hardworking 'musical factotum' could not provide financial security for a family with children to be educated.

All these observations would make it possible to outline the prototype of a 'Kleinmeister' in the 19th century. The circulation of Schiedermayr's church-music by means of printings but also in passing on handwritten music, that has not been restricted to one region, but spreading in the complete area of Southern Germany and Austria, in this context forms a clear contrast. His compositions were even performed in the monastery of Einsiedeln in Switzerland.²¹ Considering the degree of innovation of Schiedermayr's work this resonance resets in relative terms. Those expecting novelty will be disappointed, however only as long as they do not bear in mind the general development of masses with orchestra in the 19th century. These masses – into which Schiedermayr's compositions fit harmoniously – were determined by a basic plan (unchanged since classical times) concerning the structure of the movements, the division of the different parts of the text, their allocation to soli, ensemble and choir.²² Thus originality was regarded as unspecific, whereas satisfaction of needs was regarded as constitutive for a well-done composition.

¹⁸ E.g. when filling up the vacancy of the Thurneramt in Hallein in 1784; see archive of the Salzburg Arch-Diocese, records to Hallein, 6/78/13.

¹⁹ Zamazal (as for footnote 17), pp. 123f. referring to the necrology written by Schiedermayr's son of having the same name Johann Baptist, published in *Musical-Blatt*, Linz 1840, nr. 4, pp. 16f.; nr. 6, pp. 26f. – Schiedermayr later got married to her younger sister Barbara (ibidem, p. 126).

²⁰ Obviously Schiedermayr had spent all his savings on the education of his six (or seven) children that reached the age of adults; see Zamazal (as for footnote 17), pp. 130, 140–145.

²¹ Two elucidating examples: In the monastery of Einsiedeln in Switzerland some works by Schiedermayr were even performed at the so called 'Engelweihe', the most important local religious feast, in Hallein near the town of Salzburg Choir Master Franz Xaver Gruber disposed of a rather numerous stock of Schiedermayr's church music; see *Musik für die Engelweihe in Einsiedeln*, ed. by Therese Bruggisser-Lanker, Giuliano Castellani and Gabriella Hanke Knaus, Edition Künzelmann, Adliswil, 2007 (Musik aus Schweizer Klöstern 1), Preface, p. V, as well as Thomas Hochradner: *Hallein zur Zeit Franz Xaver Grubers*, still to be published in the report of the Conference „Städtische Kirchenmusikgeschichte. Bestandsaufnahme und Ausblick“, Leipzig 2007.

²² Cmp. Frank Frederick Mueller: *The Austrian Mass between Schubert and Bruckner*, Diss. Univ. of Illinois 1973, esp. chapter III: 'The Austrian Orchestral Mass between 1800 and 1850', pp. 45–87.

All these reflections result in a collection of symptomatic constellations that elucidate the discrepancy between a usual and a specific job-outline, though they do not make it possible to distinguish between master and bohemian. A comparison of this ‘catalogue of criteria’ with Anton Bruckner’s life and work seems promising, but surprisingly was hardly ever undertaken in Bruckner-biographies. Obviously other aspects, such as religiousness, unfortunately Germanness, post-classicism, and Wagnerianism and the appearance in public shaped attempts at characterizing the composer.²³ Most of these approaches find themselves expressed in an article by Guido Adler of the year 1924. Adler’s almost psychographic reflections astonish because of his personal acquaintance with Bruckner. Of course – what cannot be done in this paper – they have to be examined as far as their validity is concerned. The following three quotations should be exemplary:

“[...] one notices his [Bruckner’s] great dependence on the South German Catholic way of composing, as it had spread as a subsidiary of the Viennese classical church-music in the course of half a century, had got shallow and simplified. His luck was that he could stand on the healthy solid soil of the region where he had grown up and remained there [mentally] throughout his life.”²⁴

“One [...] could feel his [Bruckner’s] character deeply rooted in a pure soul. The restrictions or rather restrictiveness – as already mentioned – were a result of exterior circumstances. Compared to the nobleness of his heart, firmly supported by family and religious instructions, the education of his mind was behind by far, and he never found the time to make up for things he had missed in his youth. Grown up he concentrated all his thoughts and his poetry on his compositions.”²⁵

“His art will in the course of time give a touching evidence, how the simple, modest assistant of a primary school teacher of rural descent [...] could rise up to the high regions of the most noble artistic achievements.”²⁶

Similar to Adler most of the other biographers saw no reason to connect Bruckner with ‘Kleinmeistertum’. Instead the Romantic ideal of an artist as an unwordly genius not understood was applied: “the modest assistant could rise up to the high regions...”, Adler points out.²⁷ Against this once widespread attitude Karl Gustav Fellerer in an article of the year 1964 set two ideas: “[Bruckners] belief in the religious obligations of all activities” and an initial broad effect of popular works Bruckner had composed for

²³ Erich Wolfgang Partsch: ‘„Halb Genie, halb Trottel“ (Gustav Mahler). Auf der Suche nach dem „wahren“ Bruckner’, in *Vom Ruf zum Nachruf. Künstlerschicksale in Österreich. Anton Bruckner*, Catalogue of the Oberösterreichische Landesausstellung 1996, rev. by Helga Litschel, Veritas-Verlag, Linz, 1996, pp. 311–323, esp. p. 321; Manfred Wagner: ‘Biographien’, in *Anton Bruckner. Ein Handbuch*, on behalf of the Anton Bruckner Institut Linz ed. by Uwe Harten, Residenz-Verlag, Salzburg and others, 1996, pp. 96f.

²⁴ Guido Adler: ‘Anton Bruckners Stellung in der Musikgeschichte’, in *In memoriam Anton Bruckner*, ed. by Karl Kobald, Amalthea-Verlag, Zürich – Wien – Leipzig, 1924, pp. 7–20: 8.

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁶ *Ibidem*, p. 20.

²⁷ “The poor, unworldly, and naive child of nature unfit for life, misunderstood by his contemporaries, that nevertheless, unperturbed by outward inconveniences, creates his great works, is, especially in romantic thinking, a popular view of the artist. [...] As all great masters Bruckner too has been seen in this pretended contrast of man and work.” – Karl Gustav Fellerer: ‘Bruckners Persönlichkeit’, in *Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, ed. by Franz Grasberger, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 1964, pp. 21–26: 21. Also cmp. Partsch (as for footnote 23), p. 318.

the church and choral societies.²⁸ The second argument, referring to a satisfaction of needs typical for Kleinmeister, is extended by Georg Knepler. He regards Bruckner's socialisation as the decisive obstacle in the development of his personality and also his artistic qualities.²⁹ With this I don't want to agree. You have to consider: It is the kind of socialisation that Bruckner lastingly tried to escape from. Erich Wolfgang Partsch, referring to Bruckner's "religious obligations", even hints at an at least temporary self-production of his image and explains:

"Most authors did not understand that exactly in the inconsistency between outside and inside there was a niche for an extraordinarily original image of an artist that as a novelty could guarantee a really special position in the history of music. And in comments on Bruckner it seems paradoxical that the basically quite natural combination of rural descent and Catholic faith established the pronounced deviation from conventional images of artists and turned Bruckner into a composer of outstanding singularity."³⁰

Does this combination of "rural descent" and "Catholic faith" convey a Romantic notion of the type of Kleinmeister in an exaggerated way? Could or did not Bruckner want to emerge from the cocoon of the world he had been born into in the urban surroundings of Linz and later Vienna? In contrast to speculations whether and in how far religiousness could replace an intellectual horizon the answer is close at hand: As far as the choice of the center of living, the way of realizing professional targets and the artistic distance from the satisfaction of immediate needs are constitutive for an artistic image (though by no means comprehensively), Bruckner's originality is not based upon some kind of Kleinmeistertum transferred.

III. Parameters of a musical 'Kleinmeisterei'

Neither in *Duden* nor in Kluge's *Etymologischem Wörterbuch* the term 'Kleinmeister' is mentioned. This surprises in so far as Grimm's dictionary contains several references for 'Kleinmeister' and 'Kleinmeisterei' and opens the range between a primarily pejorative and a sometimes also neutral usage.³¹ An article in the *Allgemeine Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* from the year 1885 still reveals positive semantics in the field of art-history:

"Kleinmeister: This not quite appropriate term that merely considers the external form refers to a series of copperplate-engravers of the 16th century [succeeding

²⁸ Ibidem, p. 26 resp. p. 24.

²⁹ "Bruckner is being wronged when he is considered to be an unconsciously creative composer, not able of thinking. Bruckner absolutely knew what he did. Furthermore it would be short-sighted to overlook the limitations and misjudgements of his thinking, or to expect that they would not be expressed in his works. Bruckner's great heart and his productive genius have been narrowed down by the view of life the dominating class imposed on him. The lack of farsightedness and universality prevented Bruckner from becoming one of the greatest." – Georg Knepler: *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Verlag Henschel, Berlin, ²1961, vol. 2, p. 703.

³⁰ Partsch (as for footnote 23), pp. 316f., quoted from p. 316.

³¹ *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, vol. 5, Leipzig, 1873, Nachdruck Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1984, vol. 11, col. 1118. I am indebted to Dr. Christian Neuhuber for this profitable hint.

Albrecht Dürer] who in their works normally made use of a small format. In this moderate space, however, some of them succeeded in banning so rich an artistic content that they must be considered as representatives of the best of their profession. [...]”³²

Oftentimes, even here, the term ‘Kleinmeister’ conveys a connotation somehow misty, but rather negative. This may have led to its temporary exclusion in a musicological vocabulary. In the volumes of *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* presented until World War II the term is not used; in the preface of “Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750” Guido Adler uses the expressions “Lokalkomponist” (a composer of local significance, for Georg Mathias Monn) and “Wiener Meister des Übergangs” (Viennese masters in times of transition, for all composers working in Vienna at that time), and Adler concludes: “The farther we extend our interest, the deeper we penetrate, the richer the starry sky of our art turns and also the small stars begin to shine and enchant us.”³³ In his article “Musik in Österreich” in *Studien zur Musikwissenschaft* the same author writes about the time after 1750: “At present composers in Vienna spring up like mushrooms” and continues, “then small people appear”, these words referring to composers like Krommer, Eberl, Pleyel, Süßmayr, Wölfl and others.³⁴ Also Wilhelm Fischer does not use the expression ‘Kleinmeister’ in *Handbuch der Musikgeschichte* edited by Adler but rather speaks of “kleinen Geistern”, i.e. “people of limited intellect” (in this context referring to their artistic potential).³⁵ In this way it has been avoided to make use of the term ‘Kleinmeister’ as a – when compared with the Viennese classical trias – common expression referring to epigones, almost insignificant composers, limited talents and composers significant for a small region. An almost logical consequence in this context is that by contrast “greatness in music” is chosen as a starting point. In Alfred Einstein’s still fascinating book having the same name³⁶, the term ‘Kleinmeister’ does not appear either, whereas Einstein regards it as necessary to ‘trim’ the ideal of “greatness” he wants to refer to.

“If we want to define greatness in music we will – depending on our standards – throw light upon a more or less small number of names, behind those the more insignificant will sink into darkness. But first of all we want to eliminate the *merely* historical greatness and the *merely* regional greatness.”³⁷

³² *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste*, ed. by J. S. Ersch and J. G. Gruber, vol. II/37, Verlag Gleditsch, Leipzig, 1885, pp. 15f.: 15. Further on the term ‘Kleinmeister’ has been explained in numerous encyclopedias and dictionaries, at all times exclusively in this art-historical connotation.

³³ Guido Adler: Preface to *Wiener Instrumentalmusik vor und um 1750*, ed. by Karl Horwitz and Karl Riedel, Verlag Artaria, Wien, 1908 (*Denkmäler der Tonkunst in Österreich* XV/2 = vol. 31), p. X resp. XII.

³⁴ Guido Adler: ‘Musik in Österreich’, in *Studien zur Musikwissenschaft*, vol. 16, 1929, pp. 3–31: 16f.

³⁵ “Besides Haydn and Mozart numerous smaller minds operated on the same fields in all culturally developed countries [...]”; “However some contemporaries surpassed him in handling the orchestra and the harmonics after Beethoven [...]”. Besides numerous smaller minds [...] four striking figures exist: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig Spohr, Carl Maria von Weber and Franz Schubert.” – Wilhelm Fischer: ‘Instrumentalmusik von 1750–1828’, in *Handbuch der Musikgeschichte*, ed. by Guido Adler, quoted from the reprint of the second edition (Berlin-Wilmersdorf, 1930), Verlag Hans Schneider, Tutzing, 1961, reprint as a paperback Deutscher Taschenbuch-Verlag, München, 1981, pp. 795–833: 814 resp. 829.

³⁶ Alfred Einstein: *Greatness in Music*, Oxford University Press, London – New York, 1941, first German edition as *Größe in der Musik*, Pan-Verlag, Zürich – Stuttgart, 1949, 1951.

³⁷ Einstein (as for footnote 36), p. 37.

It was Einstein's intention to discover 'artistic' greatness which he finally only attributed to Johann Sebastian Bach, Joseph Haydn, Wolfgang Amadé Mozart, Ludwig van Beethoven and Franz Schubert. The music of preceding centuries to his mind lacked actuality: "Art that does no longer appeal to us, although it has displayed its historical significance, has become stony."³⁸ The new revival of old music had not yet begun and finally gave the lie to Einstein; however – it was maybe just the distance emphasized by Einstein and others that made it possible for composers of old music to escape the fate of 'Kleinmeister'. Who would apply this attribute to Johannes Ockeghem, based on the observation that he did not get to Italy in his lifetime? Even less significant names were met with a kind of respect that composers of the 18th and 19th century could not expect. Indeed Einstein regards any greatness in the 19th century as suspicious.³⁹ Rating them, composers are divided into those preserving a tradition, a heritage (like Johannes Brahms) and those promoting progress (like Franz Liszt). Both categories to Einstein's mind lack greatness. Bruckner – as may now be expected – gets a very minor role; he is hardly ever mentioned. For once quotations on part of Brahms replace Einstein's personal opinion⁴⁰, in another instance Einstein writes:

"Schubert was sufficiently great so as to compose the 'completed Uncompleted or Unfinished' and the symphony in C major, the quartets in A and D minor or the first movement of the quartet in G major during his lifetime or about the year of death of Ludwig van Beethoven. They appear as works in which the whole Bruckner and more than Bruckner is already contained. He [Schubert] knew how to 'inherit'..."⁴¹

Einstein obviously tried to avoid a cultivation of the epigonic – this seems understandable when looking for 'greatness' – however he ignores the socialisation of an artist and starts from a selection of qualities. Besides, a concise catalogue of criteria for Einstein's ideal of greatness is missing. By chance the reader gets informed, that Einstein regards the co-existence of Apollinic and Dionysian, universality, the completeness of an *œuvre*, the establishment of an inner world (an intellectual demand), the opposition of contemporaries and unfavourable social conditions as constitutive.⁴² Einstein is fully aware of the subjectivity of his approach.⁴³ Yet if one follows his ideas in a radical way, essential insights into musical-historical contexts get lost: "Weighed and found too slight, not being suited for extensive studies" is a constellation frequently repeated in the field of musicology when discussing 19th century music. This constellation will remain the unknown component in the history of 19th century music, as long as there are no thorough investigations, broadly drawn up.

Research into the life and work of the majority of the composers of the 19th century is still lacking. Reasons for this deficient situation are

³⁸ Ibidem, p. 16.

³⁹ Ibidem, p. 79.

⁴⁰ Ibidem, pp. 166f.

⁴¹ Ibidem, pp. 201f.

⁴² Ibidem, pp. 79, 15, 119, 128, 147, 205, 247f., in each case *passim*.

⁴³ "And when there should be an objective history of music once upon a time, it is to be supposed that music has died." – Einstein (as for footnote 36), p. 234.

- surrender in face of an abundance of source material whose incorporation would consume too much time;
- an inadequate tradition in the acquisition of musical-sociographic relevant sources, as attention is basically focused on aspects concerning the history of composition, especially on novelty;⁴⁴
- a concentration on specific persons, a 'canon' of prominence – you might say the continuation of heroic accounts in history writing;
- the domineering, sometimes 'careeristic' impulse of presenting scientific achievements focusing on greatness in the history of music, in the zenith of the field covered by musicological studies;⁴⁵
- the interest of a society of consumers (concerning management, sponsorship but also public expectations) to put conventional, nostalgic worlds of imagination, again and again on the stage.

All these circumstances occur in the changeable course of reception. Also the word 'Kleinmeister' is used as an oscillating and even suspending attribute. In vain one will look for 'Kleinmeister' within the scene of contemporary composers; instead sometimes the more polite paradox 'regional greatness' or 'local greatness' will be used. From such terminological uncertainty result discrepancies in the evaluation. Thus Agnes Ziffer in her study *Kleinmeister zur Zeit der Wiener Klassik* refers to 184 Kleinmeister, among them Johann Christian Bach, Padre Martini, Ignaz Pleyel, Antonio Salieri, Louis Spohr and Georg Christoph Wagenseil. But a precise method for a definition, who is referred to as 'Kleinmeister' and why this term is used, is not offered by Ziffer – as neither does Einstein explain his criteria for 'greatness in music'.

As we have seen, musical 'Kleinmeisterei' can be defined differently – on the basis of existing sources, referring to the amount of innovation achieved by a composer or – as with Ziffer – in relation to 'greatness'. Would this mean that the Kleinmeisters of the 19th century are even smaller than those round 1800, measured according to the classical trias? And shouldn't we then introduce the category 'Zwergmeister' (of dwarfish relevance) for those composers not mentioned in Ziffer's catalogue?

All these ideas force us to reflect on the great variety of strategies used in the act of writing about music, also with regard to the speech-areas. In German spoken countries one hesitates to refer to Haydn, Mozart or Beethoven as 'Großmeister' (which would hint at the superior of an order of knighthood or an expert in international chess); however one tends to adorn them with the attribute of greatness. In analogy to Einstein's book on greatness in music a study on smallness ought to be written, not about 'Kleinmeister'. Then there would not be any terminological paradox any longer, because the addition 'Meister' (master) in the context of everyday language takes away some severity and helps to avoid an insulting tendency when speaking of a 'Kleinmeister'. At

⁴⁴ To catch the relevance of this circumstances cmp. e.g. Adolf Ehrentraud: 'Ignaz Joseph Pleyel: Weltbürger aus Niederösterreich', in *Österreichische Musikzeitschrift*, vol. 62, 2007, pp. 6–14.

⁴⁵ Cmp. Anselm Gerhard: '„Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung', in *Archiv für Musikwissenschaft*, vol. 57, 2000, pp. 18–30. therein p. 29: "Academic teachers are by no means prevented from warning their students against a discussion of 'Great Masters' that – besides the sometimes well calculated effect for their career – only result in a confirmation of well-known historical insights. However this requires not only the willingness to dismiss learned prejudices, but also two qualities self-evident for the mental disposition of each researcher: modesty and curiosity."

the same time the expression 'Kleinmeister' accounts for a general reverence in front of the artist – in other words accounts for a perhaps inadequate cultivation of genius, a late tribute to Romantic ideals.

In effect the expression 'Kleinmeister' refers to the majority of composers who for different reasons – because of their talent, their surroundings, but frequently also because of their present reception – have not made a decisive impact with their compositions. Why not speak about 'typical' composers? The question "What's typical with..." will arise at once and you will be forced to start thinking it over. Because the term 'Kleinmeister' and its alternatives basically refer to a momentary position and to those that use it. In this context a revival in an amateurish usage can be observed, when 'Kleinmeister' is understood as a composer that was underestimated for some time and is discovered once again. However – whoever estimates achievements that do not display progressive composing – can venture to do without the description 'Kleinmeister'. When Lydia Goehr discusses musical works in the sense of an "imaginary Museum", this opens a new access to the matter: Whereas the traditional conception of a canon of works of art will stick to normative, unchangeable ideals, the 'musical paintings' of such a museum can be exchanged on the basis of different perspectives and circumstances.⁴⁶ Why not with composers?

POVZETEK

»Polnjenje praznine« med »velikimi skladatelji« z »malimi mojstri« postavlja zgodovino pisje pred dvoje problemov. Na eni strani se pokažejo enostranske perspektive, vse dokler se uporabljajo standardi kvalitete, ki so se razvili ob »vrhunskih« delih, na drugi strani pa pomanjkljivo obvladanje virov mnogovrstno otežuje vrednotenje tistih skladateljev, katerih dela niso izstopala v repertoarju, pa kljub temu predstavljajo nujno ozadje, pred katerim so se »velika« dela prominentnih ustvarjalcev lahko šele uveljavila.

Vprašanje avtor najprej vzorčno osvetli na podlagi salzburškega okolja, ki je obkrožalo Wolfganga A. Mozarta, in linškega ob primeru Antona Brucknerja, pri čemer se pokažejo različna izhodišča. Pri raziskovanju glasbene zgodovine Salzburga recepcijo Mozarta in v določeni meri tudi Johanna Michaela Haydna prekriva ustvarjanje množice drugih skladateljev, še prav posebej italijanskih kapelnikov na knezoškofijskem dvoru. Dva med njimi, Giuseppe Lolli in Luigi Gatti, sta se za svojega življenja dokopala do izjemne pozicije, ker sta se odlično prilagodila danostim in zahtevam dvornega življenja. Mimo in stran od razprave o umetniški

ravni njunih del pa njuna sposobnost prilagajanja kaže na specifično kvaliteto, ki sicer spodkopava splošno razširjeno »vrednostno lestvico« in je v nasprotju z utečenimi potmi vrednotenja.

Z družbenimi spremembami, ki so sledila francoski revoluciji, se je bistveno spremenil položaj »malih mojstrov«. Uveljaviti se je kazalo ne na dvoru ampak v meščanski družbi. Niso bile razidence ampak urbane kulture tiste, ki so privlačile in osvajale prihajajoče skladatelje. Kariera Johanna Baptista Schiedermayrja v Linzu jasno kaže, kakšna polja obveznosti so bila postavljena zavoljo katerih so izostali finančni predpogoji, in temu ustrezni uspehi, ki bi sicer omogočali »svobodno« umetniško eksistenco. Cerkvene obveznosti, naloge v meščanskih glasbenih združenjih ter privatno poučevanje so goltale toliko ur, da je za skladatelje ostajalo le malo časa. Zagotavljanje preživetja je izoblikovalo tak umetniški profil, ki ga je »zanamski« ocenjujoči svet le redko dovolj upošteval. Anton Bruckner je, kot kaže, vraščen v linško okolje, le-temu s preselitvijo na Dunaj sicer ušel, vendar so mu njegovi poznejši biografi trdovratno očitali »image« tega in takega, grobega, podplačanega vsakdana in ga s tem družbeno uvrščali v sfero »malega mojstrstva«.

⁴⁶ Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford, 1992. – In her broadly discussed book Goehr however directs this idea in another direction and deals with the development of the concept of 'work' in Western history of music.

Izhajajoč iz teh vzorčnih primerov avtor poizkuša izoblikovati katalog kriterijev za podrobnejše določevanje »malega mojstrstva«. Zgodovinski umestitvi pojma sledi razprava o njegovi povednosti, ki pokaže, da je muzikologija opustila začetno distanco do besede »Kleinmeister« prav v času, ko je Alfred Einstein izdal temu nasprotno knjigo »Veličina v glasbi«. Tam, kjer se je Einstein zavedal lastne subjektivnosti, so mnogi (premnogi)

avtorji govorili o domnevni objektivnosti. Tako je nastala pejorativna podoba »malega mojstra«, ki je obveljala v glasbeni zgodovini, pa čeprav je ob podrobnejši obravnavi nevzdržna. Možno pa je, da se nekateri, ponovno odkriti »zakotni« skladatelji pod to označbo dobro podajajo. Pa tudi v tem primeru beseda »Kleinmeister« govori bolj o tistem, ki jo uporablja.

UDK 781(470):781.24(091)

Nina Zakharina

St. Petersburg State Museum of Theatre and Music
Državni muzej za gledališče in glasbo v St. Peterburgu

Works of Russian scholars of the 15th to 20th centuries in the field of notation

Dela ruskih znanstvenikov od 15. do 20. stoletja na področju notacije

Prejeto: 15. februar 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 15th February 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: nevme, razreševanje, srednjeveška muzikologija

Keywords: neumes, deciphering, medieval musicology

IZVLEČEK

ABSTRACT

Podoba raziskovanja notacije je v Rusiji v premem sorazmerju z zgodovino pisanja o glasbi v naši deželi. Dela o nevmatški notaciji postavljajo začetek tradicije muzikologije v Rusiji v 15. stoletje. Na samem začetku 19. stoletja so nevme raziskovali kot zgodovinski fenomen. Njihov izvor je postal osrednje vprašanje v 19. stoletju in njihovo razreševanje centralni problem raziskovanja v 20. stoletju. Na začetku 21. stoletja se raziskovalci ukvarjajo z delno notiranimi rokopisi, ki kažejo na ustno tradicijo.

The picture of the investigation of notation in Russia depends directly on history of musical writing in our country. The works on neumatic notation opened the tradition of musicology in Russia in the XV c. In the very beginning of the XIX c. neumes were examined as a historical phenomenon. The origin of Russian neumes became the central question in the XIX c., a central problem in the research of the XX c. was deciphering Russian neumes. In the very beginning of the XXI c. scholars pay attention to partly notated manuscripts, which reflect an oral tradition.

The research into Russian notation is closely connected with the history of musical writing in our country. In 988 Ancient Rus was baptized. It was part of the Eastern World of Christianity with Greece in its center, but the way Christianity came from Byzantium to Russia still remains an open question. According to hypothesis of Priselkov, the Christianization of Rus proceeded from Okhrida (Bulgaria, now Macedonia), and later, from

11th century AD, from Constantinople¹. Together with Christianity Ancient Rus received a writing and a musical writing, too. Byzantine neumes were accepted and developed by the Slavs, so Old Russian notations were born: *znamenny* and *kondakarny*. Later Russia became the only country in the Slavonic world which preserved and cultivated neumatic writing up to the very beginning of the 18th century; and among old believers it has reached our days. New kinds of neumatic notations were invented: *demestvenny*, *putny* and *Kazanskoye znamia*.

That is why the majority of Russian musicologists, who work in the field of notation, study Russian neumes, some deal with notations of Greece or Western Europe and with contemporary musical writing, and a few scholars touch upon the problems of antique notation². This article deals with Russian neumatic notation.

Those were scholarly works on neumatic notation, which opened the tradition of musicology in Russia. The first musicological work is *Imena Znamianiem* (The names of signs) by anonymous author. At the end of the XV c. it was placed in the codex of monk Eufrosin³. The first Russian work in the field of musical theory is one page, which contains musical signs with their names. This is the first time the word *znamia* (sign) was used in the meaning of musical sign, sign of neumatic notation. The page has the names of neumes followed by their pictures: *polkoul(ismy)*, *povodna*, *pojezdna*, *gromn(a)*, *osok(a)*, *kriuk*, *kriuk svet(lyj)*, *s dvema ochk(y)*, *polna(ja) chasha*, *besedk(a)*, *rozhok*, *kobyłka*, *triask(a)*, *sechka*, *zakry(tja)*, *zakrytja svet(laja)*, *zmeits(a)*, *derbitsa*, *paou(k)*, *paouk velik(ij)*, *khamila*, *stat(ia)*, *statia avey(laja)*, *kluch*, *pereviazka*, *slozh(itja)*, *palka*, *palka svet(laja)*, *dva v che(lnou)*, *sorochja (nozhka)*, *mechik*, *kryzh*, *strela sve(tlaja)*, *zdernut(aja)*, *golou(bchik)*, *koulisma*, *chelus(tka)*, *zeln(aja)*, *fita*, *stopits(a)*, *sve(tlaja)*, *zapiataja*.

The last term is written in the centre of the line, designating the very end of the text. D.S.Shabalin supposes the work to contain mistakes. But I prefer the opinion of Z.M.Guseinova, who writes that in this manuscript we can see a preliminary version of "listing". She also supposes, that it is a copy of the original text, because many terms are abbreviated. I have an objection to that as all Russian musical terms first appeared in an abbreviated form, and then – in their full form. For example, *dem – demestvenny*, *pout – putny*, *Log – Loginovo* etc. So, this may well be an autograph of the scholarly work.

An old Russian "listing" has a direct Byzantine prototype well known among scholars. I suppose, that the first Russian musicologist knew the Byzantine theory of music and the Greek language as well. But he did not copy the Greek source, he created the Russian one, writing names of signs used by old Russian singers.

The corpus of musical terminology in the first Russian musicological work demonstrates strata which shows the process of assimilation of Byzantine notation by Russian

¹ M.D.Priselkov, *Istoria russkogo letopisania XI–XV vv.* (St.Petersburg, 1996).

² *Ars notandi: Notatsia v meniauschemia mire: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviaschennoi tysiacheletnemu yubileu Gvido Aretinskogo* (Moskva, 1997); Rimma Pospelova *Zapadnaya notatsia XI – XIV vekov: Na materiale traktatov* (Moskva, 2003); Stanislav Englin, *Novy metod ladofunktsionalnogo analiza antichnykh notograficheskikh pamiatnikov: Avtoref* (St.Petersburg, 2005).

³ Now this codex is in the National library of Russia, department of manuscripts, fund 351 (the library of Kirillo-Belozersky monastery), № 9/1086. It is published: Z.M.Guseinova, *Rukovodstva po teorii znamennngk penia XV veka: Istochniki i redaktsii* in *Drevherusskaya pevcheskaya kultura i knizhnost* (Leningrad, 1990), p. 28.

singers. There are some terms of Byzantine origin: *kulizma* (to *kilisma*), *paraklit* (o *paráklitos*), *khamila* (i *chamili*), but the neumes under these names are not Greek. Other terms are certainly Russian.

The main principle of the term formation is visual resemblance between neume and an object. For example, the neume *kriuk* looks like a hook, *chashka* like a cup, *mechik* is like a sword, *strela* resembles an arrow etc. All these objects were quite usual in people's life in the XI–XV centuries, and are still quite recognizable. They show that Russian singers used to name neumes according to their experience, and didn't trouble themselves with the Greek theory of music.

The analyses of this work shows that the first Russian musicologist knew the Greek language, the Greek theory of music, probably sang in a choir, and knew Russian musical instruments. There are two signs in this list, which remind of musical instruments: *rozhok* (a woodwind instrument like a horn or clarion) and *kobyłka* (a bridge of a Russian string instrument *goudok*)⁴.

The next step the theoretical work was a creation of *tolkovania* (explanations) under the title *kako poetsia* («how to sing»). There are two kinds of explanations: professional and sacral. In the first one the singing of each neume is explained from the point of view of the vocal technique. *Kriuk* marks the need to proclaim (*vozglasiti*), it is the accent in the melody, showing when the singer has to raise his voice, *strela – potianut* (to protract), *statia – postoyati* (to stand) is a close, *goloubchik borzyj garknuti iz gortani* (to shout from the larynx), probably means that the melody goes up from the lower register to the higher. The basic meaning of neumes is not a pitch, not a rhythm, but the intonation, the quality of singing. Each term (*vozglasiti, stupiti, posyoyati*) explains what the singer has to do to achieve the necessary effect.

In the XIth c. Guido from Arezzo wrote, that a teacher should explain the meaning of each neume to the pupil. So, the knowledge of singing was preserved in oral tradition⁵. Four centuries later an unknown Russian musician fixed this knowledge on paper.

Another kind of “explanation” is a theological interpretation of old Russian neumes that appeared in the beginning of the XVI c. The name of each neume is accompanied with a didactical phrase, the first letter of the name being the same as the first letter of the commentary. The formulas of the commentaries resemble the quotations from Nil Sorsky (it was mentioned by N.Ramazanova⁶). He was the head of the movement of the Russian clergy in the end of the XV c. that proclaimed the purity of the monastery life and renunciation of material welfare. For example, «*ot vsiakikh strastej dushellennykh krepko sobhudatisia i otbegati*» by Nil Sorsky and «*zmeitsa da zemnyja suetnyja slavy otbeg*» in the musical theory; «*delanije serdechnoe*» and «*stopitsa s ochkom sokrushenie serdechnoe v pokajanii o gresekh k Bogu*» and «*statia sramoslovija i sueslovija otbeganije*», «*myslennoje bludenie*» and «*kriuk krotkoje uma bliudenie ot zol.*»

⁴ N.B.Zakharina, 'K vorosu ob otrazhenii muzykalnogo instrumentaria v drevnerusskikh teoreticheskikh rukovodstvakh po tserkovnomu peniu' in Muzei teatra I muzyki v mezhdunarodnom prostranstve (St.Petersburg, 2008), p. 260-269.

⁵ Pospelova, p. 314.

⁶ N.V.Ramazanova, 'Pevcheskie rukopisnye knigi Kirillo-Belozerskogo monastyrja' in Monastyrskaya traditsia v drevnerusskom pevcheskom iskusstve: K 600-letiu Kirillo-Belozerskogo monastyrja, sost.A.N.Kruchinina, N.B.Zakharina (Saint-Peterburg, 2000), p. 8-15.

The first copy of this theological interpretation was written by Goury Tushin, the pupil of Nil Sorsky. That is why we can surmise that this kind of musicological work was invented by Goury.

The first signed theoretical work is *Kliuch znamenny* by Monk Khristofor, written in the 1604⁷. In the end of the XVI c. *putny* neumes were invented. *Putny rospev* (or music style) was known in Russia from the end of the XVth c. In the early period it was written by *znamenny* neumes or wasn't written at all, existing in oral tradition. But from the end of the XVI c. many hymns and chant books appeared, written with *putny* neumes.

Putny rospev is very closely connected with *znamenny* one. Comparing *putny* and *znamenny* tunes of the same literary text, we can see common place of culmination, and what we can definite as a melodical idea. It can be a melodical wave or its mirror inversion, passing from one register to another and so on. *Znamenny* chant is the basis of *putny*.

Khristofor wrote several manuscripts, and there are two notated ones among them. These manuscripts have been preserved in the archives. The manuscript dated 1602 is now in the funds of the State Historical museum. It contains only *putny* hymns notated by *putny* neumes. Then, in 1604 Khristofor wrote another book, which he gave to the library of Kirillo-Belozersk monastery, now kept at the National library of Russia. This book consists of *znamenny* chants and contains *Kliuch znamenny*. Three parts of *Kliuch* are devoted to *putny* notation. It is a list of neumes, *Grany* which is the explanation of *putny* neumes with *znamenny* ones.

The third part is *soglasnik*. In this part Khristofor compares 3 melodical segments (or lines) with similar text. First line is *znamenny*, second line is *putny* and 3d line is *znamenny*, but in this line there are no difficult or mysterious neumes (this is *rozvod*). It is an open question, which line, 1st or 2nd, is deciphered in the 3d. Khristofor, who had created *putny* and *znamenny* manuscripts, generalized his experience in this theoretical work.

The title *Klutch znamenny* (the key of signs) is significant for the medieval Russian culture. There is an authentic term *tajnozamknenny* (secret and locked). It means that the reading of neume depends on the context (or whole formula). Neumes, notation is a very mysterious thing, so we must have a key to understand it. Khristofor was the first person who used term *Kluch* in that meaning, later this term became rather usual for Old Russian theory of music.

The next stage of the investigation of the notation in Russia is works, which contain the explanation of so called *kinovarnye pomety* (cinnabar red marks). Red marks appeared in Russian musical manuscripts in the XVII c. Before that time there was no significations of pitch. One or, more often, two points in the picture of the sign meant that this sound or sounds are to be sung in a high register. The special Old Russian term for it is *svetlyj* (light). But the pitch wasn't signified exactly.

Original works of red marks' inventors have not reached our days. The scholarly works contain an explanation of some marks at the minimum or explanation of the system, story about invention and names of inventors with citing of author's material

⁷ Khristofor. *Kliuch znamenny*, 1604, publ. by M.Brazhnikov i G.Nikishov, Pamiatniki drevneru sskogo pevcheskogo iskusstva, 9 (Moskva: Muzyka, 1983).

at most. A contemporary scholar Vorobjev attempted to reconstruct the treatise of Ivan Shaydur on the basis of citing⁸.

The earlier source is some words in the manuscript of National library of Russia Sol. 621/660 (30-40th y. of the XVII c., f. 162 r.)⁹. In the form of question and answer the writer explains the red marks used in this very manuscript. As one can conclude, each mark is the first letter of some term. The author mentions eight marks. Four of them designate the way of singing: *borzo*, *tikho*, *postoi*, *skoro*, but we don't know exactly what they mean. Later this type of marks received a name *ukazatelnye*. Two marks designate a register of singing: *nizko* (low) and *vysoko* (high). Two other marks remain unknown (*M* and *rovno*).

There were different systems of red marks in Russia. Now scholars know about 10 texts of the XVII c., devoted to them. These works are often placed together within the same manuscript. The manuscripts are the following: State library of Russia, f. 379, № 1, № 2, № 4, № 315; f. 299, № 212, National library of Russia, O XVII № 19; Sol. 690\757. Publications by Shabalin and Guseinova¹⁰.

The most popular was the system of Alexander Mezenets. The red mark is written near the neume and usually marks the highest pitch in the intonation of sign. But one can mark all the sounds in this intonation. In this case we can sing the melody without neumes; the neume signifies rhythm only. So, the red marks is an independent type of notation, a sort of letter one. As other letter notations - ancient Greek or West European, it signifies the pitch first of all. That was Alexander Mezenets who improved the red marks and brought them into all the chant manuscripts.

Alexander Mezenets was a member of the State Committee for Correction of Chant Books, which was formed in 1668. Notation was the main object of its work. The results of the correction Mezenets placed in the scholarly treatise *Izveshchenie ezhe hotiashchim uchitisia peniju*.

In this outstanding work he gave a new system of classification of neumes. The quantity of sounds which each neume signifies lies in the basis of this system. Neumes are *edinoglasostepennnye*, which signifies one sound (*stepen* means a degree in Russian musical theory, *glas* in this case is one sound), *dvoeglasnye* - two sounds and so on. Neumes, which signify more than two sounds, are divided into three groups. The first is where the melody goes *gore* (upstairs), the second where the melody goes *dolu* (downstairs) and the third - *vospiatoglasnye* - the melody has a turning.

That was Mezenets who preserved the neumatic notation while other musicians wanted to write church hymns by staff, five-line notation. But neither Mezenets, nor his opponents, have medieval way of thinking with music. It was high time to accept the staff notation. The Mezenets's system of neumes with red marks was used for thirty years. And in the very beginning of the XVIII c. the five-line notation was accepted.

In the XVII c. Russian church divided in two parts: the official church with patriarch Nykon in its head and that of old-believers. The subject of differences was the editing of

⁸ E.Vorobyov "Stroki" Ivana Shaidura', in Aspirantsky sbornik, vyp. 2 (M., 2004), P. 31-56

⁹ Publication by I.F.Bezuglova 'Muzykalnaya deiatelnost solovetskikh inokov; Po pevcheskim rukopisiam Solovetskogo sobraniya' in Istochnirovedcheskoe izuchenie pamiatnikov pismennoi kultury (Leningrad, 1990), p. 39-50 (47).

¹⁰ Pevcheskie azbuki Drevnei Rusi, publ. D.Shabalin (Kemerovo:kusbassvuzizdat, 1991); Z. M. Guseinova, "Izveschenie" Alexandra Mezenetsa i teoria muzyki XVII veka (St. Petersburg, 1994).

liturgical books, but the symbol of schism is a way of crossing with two or three fingers. The later (old-believers) decided to continue the medieval tradition of musical writing, so in the XVIII c. neumes were connected with old-believers, who used this type of notation with its theory. It must be noted, that old-believers copied and used the work of Mezenets, the last word in the musicology of the XVII century.

While old-believers preserved neumatic notations, the majority of Russian people forgot it and were using staff notation. In the very beginning of the XIX c. the interest to neumes revived and they were examined as a historical phenomenon.

The origin of Russian neumes became the central question in the XIX c. Bishop Theoktist (Mochulsky)¹¹ and Metropolitan Eugeny (Bolkhovitinov)¹² decided, that the prototype of Russian neumes was the letters of Greek or Arabic alphabets; the neumes were received from Greece.

The scholars of the next generations - Razumovsky, Metallov, - supported the idea of the Byzantine origin of Russian neumes. Metallov supposed that the neumes were the fixation of heironomic gesture. The important event was an expedition to the mount Athos in the 1906. It was organized by the Society of Lovers of Ancient Writing and Art with financial support of count Sheremetev. Smolensky, who was at the head of the expedition, took a lot of photos of Byzantine manuscripts which became a material for comparative research. Smolensky saw neumes look like Russian ones and concluded that Russian music was imported to Greece. Antonin Preobrazhensky, on the contrary, supposed that Byzantine neumes were the prototype of the Russian musical writing. Now Preobrazhensky's ideas lie in the basis of comparative research in Russia and abroad.

In the 1859 Sakharov listed znamenny neumes and classified them into two groups: *kriuki* and letters of Greek origin¹³.

In the beginning of the XXth c. two special works about Russian notations were published: that by Smolensky¹⁴ and by Metallov¹⁵. Smolensky, Metallov declared the stages of development of neumes. Smolensky saw the renovation of neumes in the 2nd half of the XIII c., Metallov saw it in the 2nd half of the XV c. Both were right. We can see the changes in the neumes in those periods but the detailed research hasn't been done until today.

During the Soviet period there was great pause in the investigation of church music. Only two scholars, Brazhnikov and Uspensky, kept this scientific tradition. As to notation, it remained the object of musicology, and in the works on the history of music there are descriptions of old Russian neumes, but it is very difficult to speak about neumes without hymnography, liturgy and other attributes of church music.

In 1962 a special work about notation appeared, written by V.M.Beliayev¹⁶. He reviewed scholars' statements about each kind of Old Russian notation and gave his own opinions. The most interesting hypothesis is that about relations between *putnaja*,

¹¹ Feoktist (Mochulsky), Rukovodstvo k notnomu prostomu tserkovnomu peniu... (St.Petersburg, 1813).

¹² Istoricheskoe rassuzhdenie voobshe o drevnem khristianskom bogoslužebnom penii... (Voronezh, 1799)

¹³ I.Sakharov, 'Issledovania o russkom tserkovnom pesnopenii' in Zhurnal ministerstva narodnogo prosveschenia, 1859, № 7, 8.

¹⁴ S.Smolensky, O drevnerusskikh pevcheskikh notatsiakh, Pamiatniki drevnei pismennosti I iskusstva, 145 (St.Petersburg: OLDP, 1901)

¹⁵ V.M.Metallov, Russkaya semiografia (Moskva, 1912).

¹⁶ V.M.Beliayev, Drevnerusskaya muzykalnaya pismennost (Moskva: Sovietyky kompozitor, 1962).

demestvennaja notations and *Kazanskoje znamia*. Beliaev supposed that these were different terms of the same notation used for the main voice of early Russian multipart music – *strochnoie*. Brazhnikov and Shindin, on the other hand, believed them to be three different ones.

Following the specialists in the field of Gregorian chant, Russian scholars supposed that neumes did not have a precise meaning, they only reminded of a tune. One could not sing the unknown melody using the neumes¹⁷.

Uspensky supported a very interesting hypothesis about *kondakarny* neumes. It is a very mysterious type. Only 5 manuscripts with this type of notation have preserved in the archives; there are also about 5 or 6 fragments in manuscripts with another type of notation. All of them have been written between the very end of the XIth c. and the very beginning of the XV c. Nobody knows how to read this notation. There is no Greek prototype of *Kondakarny* neumes. It must exist, because all Russian writing is closely connected with the Greek one, but it does not exist.

There is a hypothesis that the highest line of *kodakarny* notation is a picture of the gesture of domestic, or heironomic gesture¹⁸.

The most important person in Russian musical medievalistics of the 2nd half of the XX c. was M.V. Brazhnikov. He was a musicologist and a composer, and he used intonational formulas of *znamenny* chant in his music, especially in the concert for the piano with orchestra. He had about 10 pupils, and they had pupils too, so Brazhnikov's school has survived till nowadays.

Brazhnikov offered the method of analysis of the *znamenny* notation of the oldest period¹⁹. He divided all the neumes into two groups: those which pass through the ages (the pivot) and neumes which live during some period and then are out of use. If a manuscript is notated with neumes of the pivot only, it has an archaic prototype.

Brazhnikov examined old Russian theoretical works from the point of view of palaeography, the terminology used²⁰. It was him who divided them into listing, explanation, *kokizniki*, *fitniki*, and defined the time of appearance of each type.

Brazhnikov divided signs of *znamenny* notation into families. Signs are united into a family according to the way of performance. So, *kriuk* is to be proclaimed. The family of *kriuk* consists of main picture *kriuk prostoi* and those with supplementary elements.

Other families consist of different pictures. There are signs which are to be *vygnuti* (bent). It means that the melody goes downstairs. They are *palka*, *stopitsa s ochkom* and *podchashia*.

The division into families is very useful for the investigation of history of a musical text. If we compare two copies of the same hymn, we certainly see the differences, because old Russian writers didn't copy the hymn mechanically, they made corrections or mistakes. If we can see neumes of the same family under the same syllables in two copies, these are really two copies of the hymn. If we see neumes of different families - they are not copies, they are versions, or wordings.

¹⁷ See: N.D.Uspensky, *Drevnerusskoe evcheskoe iskusstvo*, 2nd ed. (Moskva, 1971), p. 36; V.M.Beliaev, *Drevnerusskaya muzykalnaya pismennost*, p. 35.

¹⁸ N.D.Uspensky, *Drevnerusskoe evcheskoe iskusstvo*, p. 55.

¹⁹ M.V.Brazhnikov, *Russkaya pevcheskaya paleographia*, red. N.S.Seriogina (StPetersburg, 2002).

²⁰ M.V.Brazhnikov, *Drevnerusskaya teoriya muzyki: Po rukopisnym materialam XV-XVIII v.* (Leningrad: Muzyka, 1972).

Another Brazhnikov's idea was to examine the term *stroka* (line). In the Old Russian »explanations« this term means the center of musical scale (other sources give other explanations: the part of musical form, the line, or any voice of choir). Some of signs defined according to *stroka*: *kiuk*, *strela*, *zapiataja*. For example: *strela prostaia potianuti ne vyshe stroki i ne nizhe* (*strela prostaia* to protract neither lower, nor higher than *stroka*). Brazhnikov placed these neumes onto virtual scale, reconstructing the pitch of each neume. We can decode melodies of the time when the term *stroka* was used. It is the period from the very beginning to the end of the XVI c. Already monk Khristofor did not use the term »stroka« in his Kluch znamenny.

After 1960 there was not yet a work which surveyed all the kinds and periods of Russian musical writing. Each author concentrates on one problem. The central problem in the research of 1970 – 2000 was deciphering Russian neumes.

Sergey Frolov and independently Dmitry Shabalin made a sort of statistical work²¹. They accounted how often each red mark was used with a certain neume. They wanted to reconstruct the precise pitch of each neume, but were not successful. Each neume was followed by different red marks. I think, this fact shows that the fixing of pitch was not the main task of neumatic notation.

Albina Kruchinina, has introduced a very useful method of deciphering²². She collected musical formulas from the scholarly works of the end of the XVII c. written with red marks and explained by »prostoye znamya – rozvod« simple neumes. Graphic formulas of the end of the XVI c. can be read according to their reading in the end of the XVII c. In 1984 the Academy Capella performed Russian passions deciphered by Kruchinina and it was an outstanding event in the musical life of Saint-Petersburg.

Svetlana Kravchenko made the same work with another type of musical formulas - *fity*, the melismatic ones²³.

Zivar Guseinova deals with notation of XII c.²⁴ She divided neumes into elements. There are 6 main elements. Each neume is one element or a combination of several elements. Then Guseinova compared them with their direct Greek prototypes: the paleobyzantine coislin notation and concluded that the elements are the same, but the combinations are different. The problem of adaptation of the Byzantine neumes in Russia has been solved. Then, believing that *znamennaja* notation of the XII c. is monosemantic, she made an attempt to decode the musical meaning of neumes through many logical operations. Guseinova put neumes to the staff (without key) and found a place on musical scale for each neume.

In the 1987 a collection of articles was published devoted to problems of deciphering of different notations²⁵: *znamennaja* (articles by Kondratovich, Guseinova, Shabalin,

²¹ S.V.Frolov, 'K probleme zvukovysotnosti bespomnetnoi notatsii' in Problemy istorii i teorii drevnerusskoj muzyki (Leningrad: Muzyka, 1979); D.S.Shabalin, Problemy deshifrovki bespomnetnogo znamennogo rospeva XV – serediny XVII vekov: Autoref. (Moskva, 1986).

²² A.N.Kruchinina, 'Popevka znamennogo rospeva v russkoi muzykalnoi teorii XVII veka' in Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi: Istoria, teoria, estetika (St.Petersburg: Ut, 2002), p. 46-150.

²³ S.P.Kravchenko, Fbty znamennogo rospeva na materiale pevcheskoi knigi «Prazdniki»: Avto-ref. dis. (Leningrad, 1981)

²⁴ Z.M.Guseinova, Printsypy sistematsizatsii drevnerusskoi pismennosti XI-XIV vekov: K probleme deshifrovki znamennoi notatsii: Autoref. dis. (Leningrad, 1982)

²⁵ Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsij: sb.nauch.tr., ed. by S.P.Kravchenko, A.N.Kruchinina (St.Petersburg: LOLGK, 1987).

Zvereva, Kravchenko), *putnaja* (Bogomolova), *demestvennaja* (Pozhidaeva), five-line *kievskaja* (Kholopov). A series of articles on the topic appeared in other books: article of Shindin²⁶ about *putnaja* notation, that of Yefimova²⁷ about *strannye pomety* (modulating red marks), of Mosyagina²⁸ about red marks.

In the very beginning of the XXI c. Zabolotnaya²⁹ paid attention to partly notated manuscripts, where neumes don't mark each syllable of text, but several, sometimes a few. A singer knew melody by heart, and the neumes pointed out the most difficult intonations. Investigation into this kind of notation expands the range of old Russian musical sources. The last work in this field is a dissertation of E.E. Pletneva³⁰, who is developing Zabolotnaya's ideas.

An investigation of the notation in Russia is continuing. Now scholars know the types of notation and their origin, we can hear many hymns created in the XVI – XVII c., both one-voiced and multipart. But the Russian notation has a lot of secrets yet, and scholars have to unravel the mysteries with modern research methods: the compilation of neumes repertoire, classification, investigation into medieval theory of music. It is very important to know the main task of the neumatic notation. In this field the investigation of notation is closely connected with the history of music and with the research into the way of musical thinking.

Bibliography

Ars notandi: Notatsia v meniauschemsia mire: Materialy mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviaschennoi tysiacheletnemu yubileju Gvido Aretinskogo (Moskva, 1997), 124 p. ISBN 5-89598-009-0

Azbuka znamennoogo penia (Izveschenie o soglasneishikh pometakh) startsa Alexandra Mezentsa. S.l., Bratstvo "Vertograd", 7510 (2002), 11 f., [2], 208 p.

I.V. Bakhmutova etc. 'Kolichestvennoe issledovanie polnogo varianta Oktoikha v znamennoi forme zapisi' in Kulturnoye nasledie Srednievekovoi Rusi v thaditsiakh Uralo-Sibirskogo staroobriadchestva, (Novosibirsk, 1999), pp. 420-439.

I.F. Bezuglova, 'Muzykalnaya deiatelnost solovetskikh inokov; Po pevcheskim rukopisiam Solovetskogo sobrania' in Istochnirovedcheskoe izuchenie pamiatnikov pismennoi kultury (Leningrad, 1990), pp. 39-50.

²⁶ B.A. Shindin, 'Notatsia pevcheskoi rukopisi Solovetskogo sobrania № 752/690' in Problemy istorii russkoi i sovetskoi muzyki, sb. tr. Akademii muzyki im. Gnesinykh, 34 (Moskva, 1977), p. 112-120.

²⁷ I.V. Yefimova, 'Pamiatniki russkogo strochnogo mnogogolosa v rukopisi sobrania P.P. Viazemskogo' in Istochnirovedcheskoe izuchenie pamiatnikov pismennoi kultury: Poetika drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva (St. Petersburg, 1992), p. 172-209.

²⁸ N.V. Mosiagina (Sushkivich), 'Osobennosti formirovaniya notirovannykh sbornikov nachala 17 v.' in Gimnologia (Moskva, 2000), p. C.319 - 325; N.V. Mosiagina, 'Domezentsevskie pomety v teoreticheskikh rukovodstvakh I rospevakh 17 v.' in Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi: Istorija, teorija, estetika (St. Petersburg: Ut, 2002), p. 159-163; N.V. Mosiagina, 'Strannye pomety v znamennoi notatsii vtoroi oloviny 17 veka' in 16 ezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsia Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta, T. 2 (Moskva, 2006), p. 343-348; N.V. Mosiagina, 'K probleme arkhaiskogo intonirovaniya: «Kryzhevye» priznaki v znamennoi notatsii kontsa 17 veka' in Golos v kulture: Artikuliatsia i tembr (St. Petersburg, 2007), p. 78-86.

²⁹ I.V. Zabolotnaya 'Tserkovno-pevcheskie rukopisi Drevnei Rusi XI-XIV vekov: osnovnye tipy knig v istoriko-funksionalnom aspekte (Moskva, 2001).

³⁰ E.V. Pletniova 'Notatsia v pesnopeniakh Oktoikhov izbornykh I Shestodnevov Sluzhebnykh' in 13 ezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsia Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta (Moskva, 2003).

V.M.Beliayev, Drevnerusskaya muzykalnaya pismennost (Moskva: Soviety sky kompozitor, 1962).

M.V.Bogomolova, 'O repertuare grecheskogo rospeva v zapisi "grecheskoi" notatsiei' in Germemevtika revnerusskoi literatury, 4, XVII – nachalo XVIII v., pp. 256-285.

M.V.Brazhnikov, Drevnerusskaya teoriya muzyki: Po rukopisnym materialam XV-XVIII v. (Leningrad: Muzyka, 1972), 423 pp.

M.V.Brazhnikov, Russkaya pevcheskaya paleographia, red. N.S.Seriogina (St.-Petersburg, 2002).

M.V.Brazhnikov, Statyi o drevnerusskoi muzyke (L.: Muzyka, 1975), 296, 32 p.

S. Englin, Novy metod ladofunktsionalnogo analiza antichnykh notograficheskikh pamiatnikov: Avtoref (St.Petersburg, 2005), 24 pp.

Feoktist (Mochulsky), Rukuvodstvo k notnomu prostomu tserkovnomu peniu... (St. Petersburg, 1813), [4], 11 pp.

S.V.Frolov, 'K probleme zvukovysotnosti bespomnetnoi notatsii' in Problemy istorii I teorii drevnerusskoj muzyki (Leningrad: Muzyka, 1979), pp. 124-147.

Z.M.Guseinova, Printsypy sistemizatsii drevnerusskoi pismennosti XI-XIV vekov: K probleme deshifrovki znamennoi notatsii: Avtoref. dis. (Leningrad, 1982), 19 pp.

Z.M.Guseinova, 'Rukovodstva po teorii znamenno go penia XV veka: Istochniki i redatsii' in Drevherusskaya pevcheskaya kultura i knizhnost (Leningrad, 1990), p. 20-46.

Istoricheskoe rassuzhdenie voobsche o drevnem khristianskom bogosluzhebno m penii... (Voronezh, 1799), [4], 26 pp.

Khristofor. Kliuch znamenny, 1604, publ. by M.Brazhnikov i G.Nikishov, Pamiatniki drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva, 9 (Moskva: Muzyka, 1983), 293 pp.

S.P.Kravchenko, Fity znamenno go rospeva na materiale pevcheskoi knigi »Prazdniki«: Avtoref. dis. (Leningrad, 1981), 23 pp.

A.N.Kruchinina, 'Popevka znamenno go rospeva v russkoi muzykalnoi teorii XVII veka' in Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi: Istorია, teoriya, estetika (St.Petersburg: Ut, 2002), pp. 46-150.

Z.M.Guseinova, »Izveschenie« Alexandra Mezentsa i teoriya muzyki XVII veka (St. Petersburg, 1994), 217 pp.

V.M.Metallov, Russkaya semiografia (Moskva, 1912), [2], 118, 119 pp.

N.V.Mosiagina (Sushkievich), 'Osobennosti formirovaniya notirovannykh sbornikov nachala 17 v.' in Gimnologia (Moskva, 2000), pp. 319 – 325.

N.V.Mosiagina, Domezentsevskie pomety v teoreticheskikh rukovodstvakh I rospevakh 17 v.' in Pevcheskoe nasledie Drevnei Rusi: Istorია, teoriya, estetika (St.Petersburg: Ut, 2002), pp. 159-63.

N.V.Mosiagina, '«Strannye pomety» v znamennoi notatsii vtoroi olovin y 17 veka' in 16 ezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsia Pravoslavno go Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta, t. 2 (Moskva, 2006), pp. 343-348.

N.V.Mosiagina, 'K probleme arkhaicheskogo intonirovaniya: »Kryzhevye« priznaki v znamennoi notatsii kontsa 17 veka' in Golos v kulture: Artikuliatsiya I tembr (St-Petersburg, 2007), pp. 78-86.

Pevcheskie azbuki Drevnei Rusi, publ. D.Shabalin (Kemerovo:kusbassvuzizdat, 1991). 277 p.

E.V.Pletniova, 'Notatsia v pesnopeniakh Oktoikhov izbornykh i Shestodnevo Sluzhebnykh' in 13 ezhegodnaya Bogoslovskaya konferentsia Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo Gumanitarnogo Universiteta (Moskva, 2003), pp. 443-451.

R. Pospelova, Zapadnaya notatsia XI - XIV vekov: Na materiale traktatov (Moskva, 2003), 416 pp.

M.D.Priselkov, Istorია russkogo letopisania XI-XV vv. (St.Petersburg, 1996), 352 pp.

Problemy deshifrovki drevnerusskikh notatsij: sb.nauch.tr., ed. by S.P.Kravchenko, A.N.Kruchinina (St.Petersburg: LOLGK, 1987), 200 pp.

N.V.Ramazanova, 'Pevcheskie rukopisnye knigi Kirillo-Belozerskogo monastyria' in Monastyrskaya traditsia v drevnerusskom pevcheskom iskusstve: K 600-letiu Kirillo-Belozerskogo monastyria, sost A.N.Kruchinina, N.B.Zakharina (Sanct-Peterburg, 2000), pp. 8-15.

I.P.Sakharov, 'Issledovania o russkom tserkovnom pesnopenii' in Zhurnal ministerstva narodnogo prosvещения, 1859, № 7, 8.

D.S.Shabalin, Problemy deshifrovki bespometnogo znamenno rospeva XV - serediny XVII vekov: Autoref. (Moskva, 1986), 21 pp.

B.A.Shindin, 'Notatsia pevcheskoi rukopisi Solovetskogo sobrania № 752/690' in Problemy istorii russkoi i sovietskoi muzyki, sb. tr. Akademii muzyki im. Gniesinykh, 34 (Moskva, 1977), pp. 112-120.

S.V.Smolensky, O drevnerusskikh pevcheskikh notatsiakh, Pamiatniki drevnei pismennosti i iskusstva, 145 (St.Petersburg: OLDP, 1901), 2, 120 pp.

N.D.Uspensky, Drevnerusskoe evcheskoe iskusstvo, 2nd ed. (Moskva, Sovetsky kompozitor, 1971), 623 pp.

E.Vorobyov "'Stroki" Ivana Shaidura', in Aspirantsky sbornik, vyp. 2 (M., 2004), pp. 31-56.

I.V.Yefimova, 'Pamiatniki russkogo strochno mnogogolosia v rukopisi sobrania P.P.Viazemskogo' in Istochnirovedcheskoe izuchenie pamiatnikov pismennoi kultury: Poetika drevnerusskogo pevcheskogo iskusstva (St.Petersburg, 1992), pp.172-209.

I.V. Zabolotnaya, Tserkovno-pevcheskie rukopisi Drevnei Rusi XI-XIV vekov: osnovnye tipy knig v istoriko-funktsionalnom aspekte (Moskva, 2001), 250 pp.

N.B.Zakharina, 'K voprosu ob otrazhenii muzykalnogo instrumentaria v drevnerusskikh teoreticheskikh rukovodstvakh po tserkovnomu peniu' in Muzei teatra I muzyki v mezhdunarodnom prostranstve (St.Petersburg, 2008), pp. 260-269.

Бахмутова И.В. и др. Количественное исследование полного варианта Октоиха в знаменной форме записи // Культурное наследие Средневековой Руси в традициях Урало-Сибирского старообрядчества. Новосибирск, 1999. С. 420-439. ISBN 5-7196-0494-4.

Безуглова И.Ф. Музыкальная деятельность Соловецких иноков: По певческим рукописям Соловецкого собрания // Историческое изучение памятников письменной культуры. Л., 1990. С. 39-50.

Беляев В.М. Древнерусская музыкальная письменность. М.: Сов. композитор, 1962. 134 с.: 4 л. ил., нот.

Богомолова М.В. О репертуаре греческого распева в записи «греческой» нотацией // Герменевтика древнерусской литературы / Рос. Акад. наук; Ин-т мировой литературы. М., 1992. Сб. 4. XVII-начало XVIII вв. С. 256-285.

Бражников М.В. Древнерусская теория музыки: По рукопис. материалам XV–XVIII вв. Л.: Музыка, 1972. 423 с.: факс. и нот ил.

Бражников М.В. Русская певческая палеография / Науч. ред., примеч., вступ. ст., палеогр. табл. Н.С.Сергиной; Министерство культуры Российской Федерации; Рос. акад. наук; рос. ин-т истории искусств; Санкт-Петербургская гос. Консерватория. СПб.: б.и., 2002. 296 с.; 32 с. ил.

Бражников М.В. Статьи о древнерусской музыке. Л.: Музыка, 1975

Воробьев Е. «Строки» Ивана Шайдур // Аспирантский сборник / Гос. Ин-т искусствознания. М., 2004. Вып. 2. С. 31-56.

Гусейнова З.М. «Извещение» Александра Мезенца и теория музыки XVII века. СПб.: б.и., 1994. 217 с.

Гусейнова З.М. Памятники музыкально-теоретической мысли в рукописях Кирилло-Белозерского монастыря XV-XVII веков // Гимнология / Сост. и отв. ред. И.Лозовая. М., 2000. Вып.1, кн. 1. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Димитрия Разумовского» (к 130-летию Московской консерватории) 3–8 сентября 1996. С. 263–273. (Учен. зап. Науч. центра рус. духовной музыки им. прот. Димитрия Разумовского / Моск. гос. консерватория им. П.И.Чайковского). С. 240-248.

Гусейнова З.М. Принципы систематизации древнерусской письменности XI–XIV веков: (К проблеме дешифровки знаменной нотации): Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к. иск. Л., 1982. 19 с.

Гусейнова З.М. Руководства по теории знаменного пения XV века: Источники и редакции // Древнерусская певческая культура и книжность / Сост и отв. ред. Н.С.Сергина. Л.: ЛГИТМИК, 1990. С. 20-46.

Гусейнова З.М. Русские музыкальные азбуки 15–16 веков: Учеб. пособие. СПб.: б.и., 1999. 132 с.

Заболотная Н.В. Церковно-певческие рукописи Древней Руси XI–XIV веков: Основные типы книг в историко-функциональном аспекте. М., 2001. 250 с.

Захарьина Н. Б. К вопросу об отражении музыкального инструментария в древнерусских теоретических руководствах по церковному пению // Музеи театра и музыки в международном пространстве: Материалы научно-практической конференции 20-22 марта 2008 года. СПб., 2008. С. 260-269.

Историческое рассуждение вообще о древнем христианском богослужебном пении... Воронеж. 1799. [4], 26 с.

Кравченко С.П. Фиты знаменного распева на материале певческой книги «Праздники». Автореф. дис. на соиск. учен. степ... канд. искусствоведения. Л., 1981. 23 с.

Кравченко С.П. Фиты знаменного распева на материале певческой книги «Праздники». Автореф. дис. на соиск. учен. степ... канд. искусствоведения. Л., 1981. 23 с.

Кручинина А.Н. Попевка знаменного распева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси: (История, теория, эстетика) / Сост. Н.Б.Захарьина, А.Н.Кручинина; Науч. ред. А.Н.Кручинина, Н.В.Рамазанова, Т.К.Храмцова. СПб.: Ut, 2002. С. 46–150. ISBN 5-7443-0062-7.

Кручинина А.Н. Попевка знаменного роспева в русской музыкальной теории XVII века // Певческое наследие Древней Руси: (История, теория, эстетика) / Сост. Н.Б.Захарьина, А.Н.Кручинина; Науч. ред. А.Н.Кручинина, Н.В.Рамазанова, Т.К.Храмцова; СПб.: Ut, 2002. С. 46-150. ISBN 5-7443-0062-7

Металлов В.М. Русская симиография. М., 1912. [2], 118, 119 с.

Мосягина (Сушкевич) Н.В. Особенности формирования нотированных сборников начала 17 в. (по рукописи РНБ ОСРК Q. I. 1408) // Гимнология. Материалы Международной научной конференции «Памяти протоиерея Дмитрия Разумовского». М., 2000 г. С.319 - 325.

Мосягина Н.В. Домезенцевские пометы в теоретических руководствах и роспевах 17 в. // Певческое наследие Древней Руси (История, теория, эстетика). СПб., 2002 г. С.159-163.

Мосягина Н.В. «Странные пометы» в знаменной нотации второй половины 17 века. // XVI Ежегодная Богословская конференция Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Материалы. Т.2. М., 2006. С.343-348.

Мосягина Н.В. К проблеме архаического интонирования («Крыжевые» признаки в знаменной нотации конца 17 века) // Голос в культуре: артикуляция и тембр. СПб., 2007. С.78-86.

Новиков А.В. Кодекс владыки Филофея как памятник путевого роспева // Древнерусское песнопение: Пути во времени: К 100-летию со дня рождения М.В.Бражникова: По материалам научной конференции «Бражниковские чтения-2002» / Сост. Н.Б.Захарьина. СПб.: Изд-во СПбГПУ, 2004. С. 165–177. ISBN 5-7422-0659-6

Певческие азбуки Древней Руси / Публ., пер, предисл. и коммент. Д.Шабалина. Кемерово: Кузбассвуиздат, 1991. 277 с. : ил., нот. ил.

Плетнева Е.В. Нотация в песнопениях древнерусских Октоихов Изборных и Шестодневов Служебных (XIII-XV вв.) // XIII Ежегодная Богословская Конференция Православного Свято-Тихоновского Богословского Института: Материалы 2003. М., 2003. С. 443-451.

Поспелова Р. Западная нотация XI – XIV веков: На материале трактатов: Исслед. М., 2003. 416 с., ил.

Приселков М.Д. История русского летописания XI–XV вв. СПб., 1996. 352 с.

Проблемы дешифровки древнерусских нотаций: Сб. науч. тр. / Сост. и отв. ред С.П.Кравченко, А.Н.Кручинина. Л.: Изд. ЛОЛГК., 1987. 200 с.

Рамазанова Н.В. Певческие рукописные книги Кирилло-Белозерского монастыря: (Материалы выставки Отдела рукописей Российской национальной библиотеки) // Монастырская традиция в древнерусском певческом искусстве: К 600-летию основания Кирилло-Белозерского монастыря / Сост. Н.Б.Захарьина, А.Н.Кручинина. СПб., 2000. С. 8-15.

Сахаров И.П. Исследования о русском церковном песнопении. [СПб., 1849]. 72, 61 с. Из журн. Мин. Нар. Прос. 1849. № 7, 8.

Азбука знаменного пения (Извещение о согласнейших пометах) старца Александра Мезенца (1668-го года). Б.м.: Братство «Вертоград», 7510 (2002). 11 л. старослав. фолиации, [2], 208 с.

Смоленский С.В. О древнерусских певческих нотациях. СПб., 1901. 2, 120 с. (Памятники древней письменности и искусства; Вып. CXLV).

Успенский Н.Д. Древнерусское певческое искусство. М.: Сов. композитор, 1971. 623 с.

Феоктист (Мочульский). Руководство к нотному простому церковному пению... СПб., 1813. [4], 11 с.

Фролов С. В. К проблеме звуковысотности беспометной знаменной нотации // Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Л., 1979. С. 124-147.

Христофор. Ключ знаменной, 1604/ Публ. и пер. М. Бражникова и Г. Никишова; предисл., коммент., исслед. Г. Никишова; М.: Музыка, 1983. 293 с.: факс, 4 л. факс. (Памятники рус. муз. искусства / Редкол.: Ю.В. Келдыш и др.; Вып. 9).

Шабалин Д.С. Проблемы дешифровки беспометного знаменного распева XV - середины XVII веков : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. М., 1986. 21 с.

Шиндин Б.А. Нотация певческой рукописи Соловецкого монастыря № 752/690 // Проблемы истории русской и советской музыки М., 1977. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных; Вып. 34). С. 112-120.

Энглин С. Е., Новый метод ладофункционального анализа античных нотографических памятников: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения. СПб., 2005. 24 с.

Ars notandi: Нотация в меняющемся мире: Материалы международной научной конференции, посвященной тысячелетнему юбилею Гвидо Аретинского. М., 1997. 124 с. (Науч. тр. Моск. Гос. Консерватории им. П.И. Чайковского; Сб. 17). ISBN 5-89598-009-0.

Сокращения: Сов. - советский

Л. - Ленинград

СПб - Санкт-Петербург

С. - страницы

Ил. - иллюстрации

Нот. - ноты

Факс. - факсимиле

Б.и. - без издательства

Автореф. - автореферат

Дис. - диссертация

Соиск. - соискание

Учен. - ученый, ученая

Степ. - степень

Канд. - кандидат

Гос. - государственный

POVZETEK

Raziskovanje ruske notacije je tesno povezano z zgodovino pisanja o glasbi v naši deželi. Stara Rusija je prevzela nevmatsko notacijo Bizanca, tako da je Rusija postala edina slovanska dežela, ki je ohranila in gojila nevmatsko pisavo do samega začetka 18. stoletja; med starimi verniki velja celo, da sega do današnjih dni. Poznamo vrsto notacij: znamenny, kondakarny, demestvenny, putny notations in kazanskoje znamja.

Prvo rusko muzikološko društvo »Znakovna imena« je iz druge polovice 15. stoletja izpod peresa

neznane avtorja. Večina srednjeveških ruskih spisov s področja glasbene teorije je posvečena nevmam. Izvor ruskih nevm je postal osrednje vprašanje v 19. stoletju. V začetku 20. stoletja pa so znanstveniki zasnovali stopnje razvoja nevmatske notacije. V drugi polovici 20. stoletja, po dolgem premoru v raziskovanju cerkvene glasbe, so se sovjetski znanstveniki lotili razreševanja ruskih nevm. Na začetku 21. stoletja se raziskovalci ukvarjajo z delno notiranimi rokopisi, ki kažejo na ustno tradicijo.

Katarina Tomašević

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts
Inštitut za muzikologijo, Srbska akademija znanosti in umetnosti

Stevan Stojanović Mokranjac and the inventing of tradition: a case study of the Song 'Cvekje Cafnalo'*

Stevan Stojanović Mokranjac in iznajdevanje tradicije: vzorčna študija pesmi »Cvekje cafnalo«

Prejeto: 19. april 2010
Sprejeto: 1. maj 2010Received: 19th April 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: Stevan Stojanović Mokranjac, Petar Konjović, Predrag Milošević, inventing of tradition

Keywords: Stevan Stojanović Mokranjac, Petar Konjović, Predrag Milošević, iznajdevanje tradicije

IZVLEČEK

Glavni namen prispevka je v raziskavi vloge Stevana Stojanovića Mokranjca v procesih *iznajdevanja umetne tradicije* v srbski glasbi moderne dobe. S tem ko sledim poti izbranega analitičnega primera, to je ljudski pesmi »Cvekje cafnalo« iz Mokranjčeve *12. rukoveti*, mimo P. Konjovićevih del (*Simfonija v c-molu*, 1907 in *Drugi godalni kvartet*, 1937) ter *Sonatine* (1926) Predraga Miloševića, nameravam pokazati, na kakšen način je Mokranjčev opus rabil kot *izhodišni model* za vpeljevanje zgodnjega modernizma v srbski (in jugoslovanski) glasbi v prvi polovici 20. stoletja.

ABSTRACT

The main aim of this article is to examine Stevan Stojanović Mokranjac's role in the processes of *inventing the artistic tradition* of Serbian music of modern times. By following the route of the chosen analytical sample, the folk song "Cvekje cafnalo" from Mokranjac's *Twelfth Garland*, through Petar Konjović's works (*Symphony C-minor*, 1907 and *The Second String Quartet*, 1937), finally to the piano *Sonatina* (1926) by Predrag Milošević, I plan to show on which way Mokranjac's oeuvre served as a *starting model* for the initiation of early modernism in Serbian (and Yugoslav) music in the first half of the 20th century.

* This article is a result of the project *Music at the Crossroads Serbian, Balkans and European Context*, no. 147033, financial by Ministry of the Republic of Serbia. It represents amended and revised version of the report submitted at the international conference *Composer and his Environment*, organized by the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts and Matica srpska, held in Belgrade and Novi Sad in 2006 (November, 9-11), on the occasion of the 175th anniversary of Kornelije Stanković and Stevan Stojanović Mokranjac.

The main idea of this article is to highlight Stevan Stojanović Mokranjac's (1856–1914) role in the processes of *inventing the artistic tradition* of Serbian music of modern times. My starting hypothesis arises from the broadly accepted opinion that Mokranjac's creative interpretation of folk tunes highly inspired his followers. However, my intention is to go a step further, stating that Mokranjac's main contribution consisted in his *construction of the new identity of Serbian artistic music*. This "newly-born" understanding of artistic music, established in Mokranjac's oeuvre, served as the *starting model* for the music of his most gifted successors – the main representatives of early modernism in Serbian (and Yugoslav) music in the first half of the 20th century.

Firstly I will draw readers' attention to selected facts from Mokranjac's biography, biographies of his widely known Western contemporaries and of his successors in Serbian music history. Briefly reviewing the notion of *tradition*, and particularly the notion of *inventing tradition*, in my next step I will introduce the theoretical premises for my final conclusions. Finally, by following the route of the chosen analytical sample, the folk song "Cvekje cefnalo" from Mokranjac's *Twelfth Garland (Rukovet, 1906)*, through Petar Konjović's (1883–1970) works (*Symphony C-minor, 1907* and *The Second String Quartet, 1937*), finally to the piano *Sonatina* (1926) by Predrag Milošević (1908–1982), I will examine the practical value of the proposed theoretical premises.

Step 1. – Mokranjac and His Time

Born in 1856, one century younger than Mozart, Stevan Stojanović Mokranjac was only eight when another gifted young composer, pianist and melographer Kornelije Stanković (1831–1865), the founder of the Romanticism movement in Serbian music, died prematurely. Kornelije was the first important "ambassador" of Serbian music abroad and the first to unveil the wealth and beauty of Serbian folklore heritage to Europe. His people respected and praised him to such an extent that even during his life his name became the universal synonym for a musician of that, so-called "Kornelian" epoch. His great successor, Stevan Mokranjac, grew up and developed his talent in the era that carefully preserved the idealized memory of Kornelije and of his work, important for establishing a foundation for the new music art tradition of western physiognomy, completely unknown before in Serbian cultural history.

At the end of the 1870s Mokranjac went to study in Munich, leaving behind a young Serbian music culture, marked by the activities of numerous, mainly well-educated musicians of Czech origin.¹ One biographical curiosity tells us that Mokranjac, during his studies in Munich with J. Rheinberger (1879–1883), became quite familiar with Richard Wagner's music. Mokranjac was probably the first musician from this region to visit Bayreuth, and in 1883 he attended one of the August performances of *Parsifal*,

¹ About the activities of Czech musicians see e.g.: Milica Gajić, "Doprinos čeških muzičara srpskoj muzičkoj sceni do Prvog svet-skog rata (...)" ["Contribution of Czech Musicians to the Serbian Musical Stage..."] in: *Srpska muzička scena* [Serbian Musical Stage], Muzikološki institut SANU, Beograd 1995, p.p. 114–128; Roksanda Pejović, "Češki muzičari u srpskom muzičkom životu (1844–1918)" ["Czech Musicians in the Serbian Musical Life (1844–1918)", I and II, *Novi Zvuk, 8, Novi Zvuk 9*, Beograd 1996, 1997, p.p. 51–58; 65–74; Katarina Tomašević, "The Contribution of Czech Musicians to the Serbian Music in the 19th Century", *Muzikološki Zbornik, XLII/1*, Ljubljana 2006, p.p. 127–137.

Wagner's last musical drama.² Unfortunately, in that same year of 1883, Mokranjac reluctantly had to stop his Munich studies.

Only a few months after conducting the last performance of *Parsifal*, Richard Wagner died in Venice. That same year, 1883 (when Mokranjac composed his *First Garland: From my Native Land*), saw the birth of Petar Konjović, a consistent successor of Mokranjac's path, and the most important author of Serbian music drama in the 20th century.³ Also known as the author of the *very first* symphony (*Symphony C-minor*) and of the *first* symphonic variations (*In the Country*, 1915) in Serbian music, Petar Konjović happens to be in the focus of our attention because these two works, as well as his *Second String Quartet*, are based on folk tunes from Mokranjac's *Garlands*.

During the next year, 1884, when Mokranjac set out to compose *The Second Garland (From my Native Land)*, another of his followers, a great figure of Serbian musical modernism, was born. This was Miloje Milojević (1884–1946), one of the leading composers, music critics and ideologists of modern music nationalism in the period between the two world wars.⁴ A year later, in 1885, the third in the so-called “trefoil” of first Serbian modernists, Stevan Hristić, was born⁵; he later became internationally recognized as the author of the most famous national ballet, *The Legend of Ohrid* (1947). The two main *leitmotifs* of his ballet originated from Mokranjac's *Tenth Garland (Songs from*

² See: K. P. Manojlović, “Stevan Mokranjac o Vagneru i Parsifalu” [“Stevan Mokranjac on Wagner and Parsifal”], *Zvuk*, 4, Beograd 1933, p.p. 132–136; Stana Đurić-Klajn, *Mladi dani Stevana Mokranjca* [Youthful Days of Stevan Mokranjac], Mokranjčevi dani, Negotin 1981, p.p. 30–32; Katarina Tomašević, “Petar Konjović Pro et Contra Wagner” in: *Vagnerov spis “Opera i drama” danas* [Wagner's Treatise “Opera and Drama” Today], Matica srpska, Novi Sad 2006, 120–122.

³ Petar Konjović (1883–1970) studied composition in Prague with K. Steker (1904–1906). After WW I he occupied the most responsible positions in the field of music (as director of the Opera House in Zagreb, professor and rector of Belgrade Academy of Music, and founder and first director of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts), and he was a member of the Academies of Sciences and Arts in Prague (since 1937) and Serbia (since 1946). Believing in pan-Slavic ideas, Konjović saw the future of Serbian music in the Slavic circle of modern “national schools” of the XXth century (See e.g. Katarina Tomašević, “Istok-Zapad u polemičkom kontekstu srpske muzike između dva svetska rata” [“The East and the West in the Polemic Context of the Serbian Music between the Two World Wars”], *Muzikologija, Časopis Muzikološkog instituta Srpske akademije nauka i umetnosti* [Musicology, Journal of the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts], 5, Beograd 2005, pp. 119–129). As the most substantial contributor to modern Serbian music drama (*Knez od Zete/The Prince of Zeta*, 1927) and *Koštana* (1931, performed in Brno/1932 and Prague/1935), Konjović was inspired by the concept of the so-called “psychological realism”, recognized in *oeuvres* of Mussorgsky and Janáček. About the stylistic profile of Konjović's opus c.f. e.g. Nadežda Mosusova, “Stilska orijentacija Petra Konjovića” [“Stylistic Orientation of Petar Konjović”] in: *Život i delo Petra Konjovića* [The Life and the Work of Petar Konjović], Muzikološki institut SANU i Odeljenje likovne i muzičke umetnosti SANU, Beograd 1989, pp. 39–44.

⁴ Miloje Milojević (1884–1946), composer, the first Serbian doctor of musicology and the leading critic of the time, had a great impact on musical life in Belgrade between the world wars. He studied composition (with Klose) and musicology at Munich University and took his doctoral degree in Prague (1925, with Zd. Nejedlý). As the most influential Serbian music critic and writer, he followed the aesthetic ideas of the circle of Serbian intellectuals called “Europeans”, who aimed to keep modern Serbian culture in step with European, particularly Western – French and German tendencies. On Milojević among “Europeans” see e.g. Vlastimir Trajković, “Ključni opisi u stvaralaštvu Miloja Milojevića” [“The Key Compositions of Miloje Milojević”] and Katarina Tomašević, “Miloje Milojević – između tradicionalnog i modernog” [“Miloje Milojević – between Traditional and Modern”] in: *Kompozitorsko stvaralaštvo Miloja Milojevića* [The Works of the Composer Miloje Milojević], Muzikološki institut SANU, Beograd 1998, p.p. 18–30 and 4–16.) A great fighter for the idea of “national style” in his pieces inspired by folklore, he tried to make a new, modern stylistic synthesis based on the classical aesthetic values of the European tradition.

⁵ Stevan Hristić (1885–1958), who studied composition and conducting in Leipzig (with Krehl, Hofmann and Nikisch), Rome, Moscow and Paris, occupied leading positions in the musical life of Belgrade after the First World War. He was the founder and the first director of Belgrade Opera and Philharmony and later professor and rector at the Academy of Music. Well educated, Hristić quite early showed an affinity for contemporary Italian and French music (his *Resurrection*, 1911, was the first oratorio Serbian music!). Evidence of impressionism influences marks Hristić's most significant works – the extremely popular national ballet *Ohridska legenda* [The Legend of Ohrid], based on a folk tale and with music inspired by folklore and by Mokranjac's famous songs from the *Tenth Rukovet (Garland from Ohrid)*, and also his second stage opus – lyrical, intimate, one act music drama *Twilight*, which represents the composer's assimilation of the fin-de-siècle aesthetics.

Ohrid, 1905), which was considered to be one of the highest creative achievements of the whole Mokranjac oeuvre. In 1885 (when Hristić was born), Stevan Mokranjac was in Rome, devotedly studying Palestrina's vocal style. At the same time, young Claude Debussy, the last winner of *Prix de Rome*, was also in Rome, studying Wagner, trying to find the key solution to the resistance he felt towards the impact and domination of Wagner on French music at the time.

Mokranjac's rich and fruitful life ended in 1914, on the eve of the First World War, after which the geopolitical map of Europe was radically changed. By writing a specific music travelogue in his cycle of 15 choral *Garlands*⁶, Stevan Mokranjac seemed to have clearly anticipated one important event: after centuries of Turkish occupation, numerous migrations, and lives separated in two opposing civilizations (the Ottoman Empire and the Austrian), the Serbian people would once again, after WW I, be unified within a newly-established country – the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenians (later the Kingdom Yugoslavia, and then the Socialistic Federative Republic of Yugoslavia).

Just like elsewhere in Europe, during the first post-war years, the atmosphere in the newly born Kingdom was imbued with a general feeling that the whole world was about to enter a NEW AGE. In 1914 Serbian culture lost both Mokranjac and one of the leading literary historians and the most influential critics, Jovan Skerlić (1877–1914), but the representatives of the youngest generation of artists (primarily poets and writers, but visual artists and musicians as well) strongly believed that they were powerful enough to create a completely NEW ART, without deeper references to the past. However, in the case of Serbian music, without Mokranjac *as the inventor of the new artistic music tradition*, there was no way forward. This is one of the main theses of this paper.

Step 2. – The Inventing of Tradition

There is, of course, nothing new or “original” in the statement that Mokranjac showed the way to the next generation of Serbian composers. The list of writings devoted to Mokranjac's influence is almost endless. Moreover, several important studies deal expertly with the place of the tunes from Mokranjac's *Garlands* in the works of the first modernists.⁷ My paper should be understood primarily as an attempt to observe Stevan Mokranjac from a possibly different angle: on one hand as a “stylogene” figure of Serbian musical Romanticism, and on the other hand as the *inventor of the new music art tradition*, which served as a new starting point for his successors. In their view, this *new tradition* established by Mokranjac had replaced the *old* Kornelian one, and was treated as the *new, starting model* for their modernistic tendencies. In justification of the mentioned thesis, I present here several relevant interpretations and definitions of the notions of *tradition* and *invented traditions*.

⁶ E.g.: VII – *Songs from Old Serbia and Macedonia* (1894), XI – *Songs from Old Serbia* (1905); VIII (1896) and XII (1906) – *Songs from Kosovo*, IX – *Songs from Montenegro* (1896), X – *Songs from Ohrid* (1901), XIV – *Songs from Bosnia* (1908), *Coastal Songs* (1893).

⁷ See e.g. Nadežda Mosusova, “Uloga Stevana Mokranjca u stvaralaštvu Petra Konjovića” [“The Role of Stevan Mokranjac in the Creative Work of Petar Konjović”] in: *Mokranjčevi dani 1967*, Negotin 1969, p.p. 37–47.

Following the anthological example of Thomas Elliot⁸, most theoreticians agree that tradition is an extremely complex and dynamic phenomenon. Although many definitions lay different emphases on important features of the phenomenon, they mostly reduce it to several basic ideas, such as: “There is no tradition without continuity”; “Tradition is based on the processes of selection from the past”; “It is impossible to *artificially reconstruct* tradition”. On the other hand: “It is possible to create it or to construct it”. A quotation from the well-known suggestion of Eric Hobsbawm is useful, too: “... *invented traditions* ... are responses to novel situations which take the form of reference to old situations, or which *establish their own past* by quasi-obligatory repetition.”⁹ Yet another important idea of his is: “The term *invented tradition* includes ‘traditions’ actually invented, constructed and formally instituted ..., establish[ed] ... with great rapidity.”¹⁰ (All *italics* by K.T.)

One of the widely-spread opinions is that tradition, by constantly making selections from a layer of novelties, accepts only those contemporary features that are adjusted to the newly-established social norms, that is, only those that are socially suitable and acceptable. Moreover, if a specific awareness of tradition is an attitude of *the present to the past*, each and every coming generation builds (creates, constructs) its own specific awareness of former traditions. Finally, bearing in mind that the ‘content’ of the notion of tradition is constantly changed in time, let’s remind ourselves “a tradition does not change itself. It contains the potentiality of being changed.”¹¹

In accordance with these arguments, we can conclude that for Mokranjac’s generation, the musical oeuvre of Kornelije Stanković had the meaning and function of a *starting model*. For the generation that came after Mokranjac, though, that old model *was obsolete and abandoned* in the processes of stylistic, but also aesthetical selection, based on values. The new music art tradition, invented or constructed by Mokranjac, turned out to be the *model of the greatest development potential* for the later transformation of Serbian artistic music in the first half of the 20th century.

Step 3. – The Establishing of a *Model* – Mokranjac and “Cvekje cafnalo”

I will focus now on the chosen analytical sample – the artistic transpositions of the folk song “Cvekje cafnalo”. This folk song found its first creative interpretation in Mokranjac’s *Twelfth Garland*. Composed in 1906, this newest Mokranjac choral work was titled *Songs from Kosovo* and had its premiere in Belgrade at the traditional (old calendar) New Year’s concert of the “Belgrade Singing Society”, on 13th January 1907. The title of the *Garland* undoubtedly suggested that the song “Cvekje cafnalo”, which takes the fourth, penultimate position in the sequence of five songs, originates from Kosovo.

⁸ I have in mind the famous Elliot’s essay “Tradition and the Individual Talent” first published, in two parts, in *The Egoist* (1919) and later in Elliot’s first book of criticism – *The Sacred Wood* (1920).

⁹ *The Inventing of Tradition*. Edited by Eric Hobsbawm and Terence Ranger, Cambridge University Press, Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney 1983, p. 2.

¹⁰ *Ibid.*, 1.

¹¹ Edward Shils, *Tradition*, Faber and Faber, London, Boston 1981, p. 212.

Andantino [M.M. ♩ = 84-92]

[Solo]

p Цве - ће цаф - на - ло, ни - не, у на - ша гра - ди - на, _____
 Cve - će caf - na - lo, ni - ne, u na - ša gra - di - na, _____

[Solo]

p Цве - ће цаф - _____
 Cve - će caf - _____

Tutti [dim.] _____
 цве - ће цаф - на - ло, ни - не мој,
 cve - će caf - na - lo, ni - ne moj,

p цве - ће цаф - на - ло, ни - не мој,
 cve - će caf - na - lo, ni - ne moj,

Tutti _____
 - на - ло, ни - не, у на - ша гра - ди - на, цве - ће цаф - на - ло, ни - не мој,
 - na - lo, ni - ne, u na - ša gra - di - na, cve - će caf - na - lo, ni - ne moj,

p цве - ће цаф - на - ло, ни - не мој,
 cve - će caf - na - lo, ni - ne moj,

у на - ша гра - ди - на. Как' да кај - ди - шем, ма - ле, да — га од -
 u na - ša gra - di - na. Kak' da kaj - di - šem, ma - le, da — ga od -

у на - ша гра - ди - на. Как' да кај - ди - шем, ма - ле, да — га од -
 u na - ša gra - di - na. Kak' da kaj - di - šem, ma - le, da — ga od -

у на - ша гра - ди - на. _____ да — га од -
 u na - ša gra - di - na. _____ da — ga od -

у на - ша гра - ди - на. _____ да — га од -
 u na - ša gra - di - na. _____ da — ga od -

- кас - нем,
- kas - nem,

- кас - нем,
- kas - nem,

- кас - нем, как' да кај - - ди - шем, ма - ле, да га од -
- kas - nem, kak' da kaj - - di - sem, ma - le, da ga od -

- кас - нем, как' да кај - - ди - шем, ма - ле, да га од -
- kas - nem, kak' da kaj - - di - sem, ma - le, da ga od -

f Жау - но - ме, миу - но, ма - ле мој, да га од - ка - снем.
Zau - no - me, miu - no, ma - le moj, da ga od - ka - snem.

f Жау - но - ме, миу - но, ма - ле мој, да га од - ка - снем.
Zau - no - me, miu - no, ma - le moj, da ga od - ka - snem.

- ка - снем. Жау - но - ме, миу - но, ма - ле мој, да га од - ка - снем.
- ka - snem. Zau - no - me, miu - no, ma - le moj, da ga od - ka - snem.

- ка - снем. Жау - но - ме, миу - но, ма - ле мој, да га од - ка - снем.
- ka - snem. Zau - no - me, miu - no, ma - le moj, da ga od - ka - snem.

Example 1. Mokranjac, *Twelfth Garland, Songs from Kosovo*, 4. song – “Cvekje cafnalo”¹².

Surprisingly, right at beginning of my research, I came across several interesting facts related to the precise origin of the song “Cvekje cafnalo”. The starting premise, that Mokranjac wrote it down during his fieldwork in Kosovo (1896),¹³ had to be rejected:

¹² *Stevan St. Mokranjac, Sabrana dela* [Collected Works], volume 1, Editor Vojislav Ilić, *Rukoveti* [Garlands], Knjaževac-Beograd 1992, p.p. 243-244. The text of the song on English is the following: *The flowers have blossomed, Mother./ In our garden.../ How should I pluck them./ Mother dear? /When I'm both glad and sorry./ To pluck them (Mokranjac, Collected Works, vol.1, p. 348.)* N.B. There is also a version for male choir, which is longer. See in: *Mokranjac, Collected Works, vol.1, p.p. 256-258.*

¹³ About Mokranjac's field work on Kosovo see: Petar Konjović, “Stevan St. Mokranjac” in: *Stevan Stojanović Mokranjac. Život i delo* [Stevan Stojanović Mokranjac. Life and Work], Edited by Dejan Despić and Vlastimir Perić (Stevan St. Mokranjac, Sabrana dela [Collected Works], volume 10), Beograd 1999, p.p. 28-32. Cf. also Djordje Perić, “Stevan Mokranjac i Kosovo (nova saznanja o boravku i melografskom radu Stevana Mokranjca na Kosovu)” [“Stevan Mokranjac and Kosovo (new findings about Mokranjac's visit and melographic work on Kosovo)”], *Razvitak*, 194/195, Zaječar 1995, p.p. 120-126.

the song definitely does not belong to Mokranjac's notebooks from that time! The tune is written down in composer's *Tenth notebook*, written several years later. Dragoslav Dević marked the song as "Macedonian".¹⁴ Thanks to the precise investigation of Djordje Perić, another conclusion is reached: Mokranjac wrote the song down in Belgrade, either according to live singing or from the transcription of his friend, melographer Milojko Veselinović, who at the time of Mokranjac's stay in Kosovo was serving as a vice-consul in Skopje.¹⁵ Without elaborating this fascinating story about the way "Cvekje cfnalo" travelled from its source to Mokranjac's notebook, we will uphold the supposition that Mokranjac became familiar with it in Belgrade at the turn of the century.

The question: "Is the tune originally from Kosovo, or from Macedonia?"¹⁶ is still waiting for expert analysis by ethnomusicologists. However, the result of this brief research is quite important for a deeper understanding of the Mokranjac's creative processes in his selection of the material for his *Garlands*. Whether the song was, or was not originally from Kosovo, Mokranjac found it perfectly suitable for this *Garland*, which successfully evoked the musical atmosphere of the South Balkans', remaining for a long time in the focus of Mokranjac's numerous and the most successful followers.

The next example introduces the original Mokranjac transcription.

306. ЦВЕЋЕ Ц'ФНАЛО У НАША ГРАДИНА

Andante

Цве - ће ц'ф - на - ло, ни - не, у на - ша гра - ди - на,

цве - ће ц'ф - на - ло, ни - не мој, у на - ша гра - ди - на.

*Цвеће ц'фнало, нине,
У наша градина.
Цвеће ц'фнало, нине мој,
У наша градина.*

Как' да га кајдишем, мале,
Да га откашем.
Жауно ме, миуно, мале,
Да га отк'снем.

Ће си го дадем, мале
На младо момче.
На младо момче, мале,
На срђен Тодорче.

Example 2. Stevan St. Mokranjac, Tenth note book, transcription of the song "Cvekje cfnalo" (Collected Works, volume 9, p. 266; manuscript in the Archive of the Serbian Academy of Sciences and Arts, sign. A/САНУ/III, 10).

¹⁴ Stevan St. Mokranjac, *Sabrana dela* [Collected Works], volume 9, edited by Dragoslav Dević, *Etnomuzikološki zapisi* [Ethnomusicological Work], Knjaževac-Beograd 1996. See in the group of "Macedonian" songs, p. 251-283, on p. 266.

¹⁵ Djordje Perić, op. cit.

¹⁶ One should not forget that both Kosovo and Macedonia at that time were still under Turkish rule.

Step 4. – “Cvekje cagnalo” in New Medium: Petar Konjović’s *Symphony* and *Second Quartet*

As mentioned, Mokranjac’s *Twelfth Garland* had its premiere in January 1907. During the same year, Petar Konjović, who had just returned from his two-year studies in Prague, began and finished the first version of his *Symphony* in *C-minor*. Both main themes of the first sonata movement are based on Mokranjac’s *Garlands*: the first theme “Lele, Stano, mori” originates from the *Fifth*, and the second “Cvekje cagnalo” from the most recent, the *Twelfth Garland*.¹⁷ We suppose that Konjović may have even been at the premiere of the *Twelfth*. Apart from that, during 1907 he occasionally worked in the “Serbian Music School” in Belgrade (founded in 1899 by Mokranjac himself), where he may have met Mokranjac and personally obtained either the monographic note or the choral score of *The Twelfth Garland*. One thing is obvious: in the new orchestral medium the tune of “Cvekje cagnalo” had already diverted significantly from the original folk sample, but its closeness to its own starting *model* (Mokranjac’s transposition) remained tangible:

The musical score is presented in two systems. The first system includes staves for Timpani, T. tam, Vn. I, Vn. II, Vla, Vc., and Cb. The second system includes staves for Cor. in Fa (1, 2, 3, 4), Vn. I, Vn. II, Vla, Vc., and Cb. The score is in C minor and 4/4 time. Dynamics include ppp, p, mf, marc., pizz., and arco.

¹⁷ The theme “Cvekje cagnalo” opens the final (Largo – Allegro vivace) movement and appears again in front of its Repetition segment.

Fl 1
2

Ob. 1
2

Cl. in Si 1
2

Fg. 1
2

Cor. in Fa 1
2
3
4

Tr. in Mi 1
2

Trbn. 1
2
3

Tuba

Vn. I
II

V-la

Vc.

Cb.

f

p



Fl 1
2

Ob. 1
2

Cl. in Si 1
2

Fg. 1
2

Cor. in Fa 1
2

Tr. in Mi 1
2

Vn. I
II

V-la

Vc.

Cb.

f

pizz.

f

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. in Si 1
2

Fg. 1
2

Cor. in Fa 1
2
3
4

Trbn. 1
2
3

Tuba 1
2
3

Timp.

P-tti

Vn. I

Vn. II

V-la

Vc.

Cb.

p

arco

6

Picc.
Fl. 1
Fl. 2
Ob. 1
Ob. 2
Cl. in B♭ 1
Cl. in B♭ 2
Fig. 1
Fig. 2
Cor. in F 1
Cor. in F 2
Cor. in F 3
Cor. in F 4
Tr. in B♭ 1
Tr. in B♭ 2
Trbn. 1
Trbn. 2
Trbn. 3
Tuba
Timp.
P-tti
Gr. C.
Vn. I
Vn. II
V-la
Vc.
Cb.

Picc.

Fl. 1
2

Ob. 1
2

Cl. in B \flat 1
2

Fg. 1
2

Cor. in Fa 1
2
3
4

Tr. in D 1
2

Trbn. 1
2
3

Tuba 3

Timp.

Gr. C.

Vn. I

Vn. II

V-la

Vc.

Cb.

Example 3. Petar Konjović, *Symphony C-minor*, Ist movement, II subject.

Konjović's symphonic variations *In the Country* (1915), as well as his *Adriatic Capriccio* for the violin and symphony orchestra (1936), proved Konjović's dedication to Mokranjac's *Garlands* as a starting model for his own creative work.¹⁸ What gradually changed with the passage of time was Konjović's attitude to the *model*. His *progressively moving away from the model* (such a typical and universal phenomenon) can be convincingly proved by analysing Konjović's *Second String Quartet* (1937).¹⁹

Now very far away from Mokranjac's melographic note, as well as from Mokranjac's version in the *Twelfth Garland*, the tune of "Cvekje cafnalo" is also distant from Konjović's personal transposition in the *Symphony*. Not only does it reach a higher level of melodic and rhythmical stylization, but it also changes its function in the formal solution of three-movement cycle. The tune "Cvekje cafnalo" is no longer a mere quotation from Mokranjac's famous version. Revealing the hand of a master²⁰, Konjović's *Second Quartet* is deeply rooted in the development potentials of the original tune: being its main construction-element, the theme "Cvekje cafnalo" is treated as a cyclic theme, which in the rich and highly elaborated counterpoint imbues and determines the music-dramaturgy of the whole oeuvre: on its micro, as well as its global formal level. The latent development potential of the theme is exploited to the maximum.

a)

t. 1-8

Violino II

b)

Example 4. Petar Konjović, *The Second String Quartet*, fragments.

¹⁸ Symphonic variations *In the Country* are dedicated to the memory of Mokranjac. The main theme is the song "Pušči me", from the *Tenth Garland*. The premiere of variations took place in Belgrade in January 1920. Soon after, in April, the work was performed in Paris. *Adriatic Capriccio*, concerto for violin and orchestra, had its radio premiere (Radio Belgrade) in May 1939; the first concert performance was in November 1952. The main thematic material of all three movements originates from Mokranjac's *Coastal Songs*.

¹⁹ The detailed formal analysis of the *Quartet* see in: Marina Stanišić, *Ciklični princip u gudačkim kvartetima Petra Konjovića i Dmitrija Šostakoviča* [Cyclical Principle in String Quartets by Petar Konjović and Dmytriy Shostakovich], M.A. thesis defended on the Departement for Music Theory, Faculty of Musical Arts, Belgrade, 2006, manuscript, pp. 111-134.

²⁰ Vlastimir Peričić, *Muzički stvaraoci u Srbiji* [Music Creators in Serbia], Beograd, s.a., p. 190.

Step 5. – Neoclassical “Costume” of “Cvekje cafnalo”: *Sonatina* by Predrag Milošević

Petar Konjović's *Second String Quartet* and Stevan Hristić's ballet *The Legend of Ohrid*²¹, represent the mature stage of the main, dominant stylistic course of Serbian music in the first half of the 20th century.

In the same period, while the modification of Mokranjac's tradition was in progress in the work of the first generation of Serbian modern composers, numerous choral societies were successfully establishing the position of Stevan Mokranjac as the most important “classic” of Serbian music and Yugoslav music on the vivid concert stage. The concert repertoires of choirs between the two wars was inundated not only with Mokranjac's *Garlands*, but also a great number of similar works by composers who, unlikely the modernists, were not ambitious to find their own, new approaches to the folk tradition. The popularity of choral singing culminated in 1924 with the foundation of the “South Slav Singing Association”, whose activities, just like in the 19th century, even included mass contests of choirs with thousands of participants!²² There was no doubt that, at that time, Mokranjac's music gained the status of *a tradition* which belonged both to Serbian and to Yugoslav culture. It's worthwhile reminding oneself of the theoretical postulate that states: “Once a phenomenon gains mass popularity, it's the signal that tradition has been created!”²³

On the other hand, there is nothing strange in the fact that, at the same time, the youngest generation of future Serbian composers felt a strong and natural urge to escape from Mokranjac. Watching what was going on the dynamic literary stage at the beginning of the third decade, when avant-guard, western-oriented movements replaced each other overnight, young musicians openly expressed their readiness to participate in creating another, completely new and radically different physiognomy of Serbian contemporary music. They were soon given a good opportunity, since most of them (from the mid-1920s) got scholarships to study in Prague.²⁴ At this point let's recall, for example, Stanojlo Rajičić's words: “We were running away from singing and choral music just as a young peasant, after coming to a large town, tries to hide his village origin by buying a new townsfolk suit.”²⁵ That temporary “costume” of New Music, incarnated in the works of Arnold Schoenberg (1874–1951) and Alois Hába (1893–1973), was worn by a few young composers – Ljubica Marić, Vojislav Vučković, Dragutin Čolić – early in their student's works!

²¹ The first act was performed in 1933. The premiere of the whole ballet took place on November 29th 1947, on the stage of Belgrade National Theatre.

²² Mass gatherings and competitions of choirs – members of the *Association* – were held in 1929, while the gathering of academic choirs took place a year later.

²³ See Katarina Tomašević, *Na raskršću Istoka i Zapada. O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskoj muzici (1918–1941)* [At the Crossroads of the East and the West. On the Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian Music (1918–1941)], Muzikološki institut SANU&Matica srpska, Beograd 2009, p. 106.

²⁴ The representatives of the so-called “Prague group” were Dragutin Čolić (1907–1990), Mihovil Logar (1902–1998), Ljubica Marić (1909–2004), Predrag Milošević (1904–1987), Stanojlo Rajičić (1910–2000), Milan Ristić (1908–1982) and Vojislav Vučković (1910–1942).

²⁵ Katarina Tomašević, “Razgovor sa Stanojlom Rajičićem” [Interview with Stanojlo Rajičić], *Novi Zvuk*, 2, Beograd 1993, p. 19.

Yet most who studied in Prague remained more moderate. Among their “school” opuses, there was no notion of folklore and nobody even tried to compose choral pieces. Nevertheless, traces of the old romantic forms and elements of the music language of late western and central-European Romanticism were still clearly visible in their mainly instrumental attempts to be “modern”; the most radical steps were made towards the elements of Expressionism.²⁶

Reviewing the whole youthful oeuvre of these Prague students, the era of Mokranjac might seem to have disappeared forever from the horizon of the youngest generation of Serbian composers in the period between the two wars. It was not like that, however. One prospective Prague student, the oldest in the group (born in 1904), did not intend to forget Mokranjac while studying in the Czech capital. Predrag Milošević, then an undergraduate of composition in Jaroslav Křička’s (1882–1969) class, wrote an outstanding, attractive and inspiring piano *Sonatina* in 1926, which quickly found its way into the repertoires of numerous eminent Serbian and foreign pianists.²⁷ In its second movement, young Milošević pays homage to Stevan Mokranjac: “Cvekje cafnalo”, the beautiful folk tune from Mokranjac’s *Twelfth Garland*, echoed in his *Sonatina* in a completely new, neoclassical “costume”, with an impressionist spectre of nuances of harmonic colours.²⁸ The stylistic world of those five elegant and refined miniature variations had nothing to do with the expression of Konjović’s early style in his *Symphony*, nor with the saturated modernism of Konjović’s mature *Quartet*. Like other components of Milošević’s expression in *Sonatina* (as well as in his later works – *String Quartet*, 1928; *Symphoniette*, 1930), variations on the theme “Cvekje cafnalo” represented *in an absolute sense* a qualitative *style novelty* in Serbian music of the 1920s. There are serious arguments in favour of identifying Milošević’s creative attitude towards Mokranjac’s tradition as a pure symptom of Neo-classicism.²⁹ Thanks to Milošević’s contribution, the portrait of Serbian music modernism in the first half of the 20th century was enriched with another, Neo-classical gesture.

²⁶ C.f. Marija Bergamo, *Elementi ekspresionističke orijentacije u srpskoj muzici do 1945. godine* [Elements of Expressionistic Orientation in Serbian Music until 1945], Beograd, SANU, Posebna izdanja, knj. DXXVI, Odeljenje likovne i muzičke umetnosti, knj. 3, 1980. See also: Melita Milin, “Etape modernizma u srpskoj muzici” [“The Stages of Modernism in Serbian Music”], *Muzikologija*, 6, Beograd 2006, p.p.93–116; Katarina Tomašević, *Na raskršću Istoka i Zapada...* [At the Crossroads of the East and the West...], op. cit., p.p. 207, 217–220.

²⁷ Vlastimir Peričić, op. cit., p. 301.

²⁸ See more about in Jelena Mihajlović-Marković’s article: “Stilska orijentacija Predraga Miloševića” [“Stylistic Orientation of Predrag Milošević”], *Međimurje. Časopis za društvena pitanja i kulturu*, 13/14, Čakovec 1988, p.p. 152–159.

²⁹ Vesna Mikić, *Neoklasicizam u srpskoj muzici šeste i sedme decenije* [Neoclassicism in Serbian Music of the Sixth and Seventh Decade], M.A. thesis, Belgrade (Faculty of Musical Art, mentor professor dr Mirjana Veselinović-Hofman), 1994, manuscript, p.p. 55–56.

ТЕМА (Народна мелодија)
THEME (Folk tune)

The musical score is written in 3/8 time and consists of five systems of music. The first system is the main theme, marked *sempre pp* in the right hand and *p espressivo* in the left hand. The second system continues the theme. The third system is marked with the number 11. The fourth system is labeled 'Var. 1' and begins at measure 16, marked *p*. The fifth system continues the variation, marked with the number 21. The score uses a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and features a mix of eighth and sixteenth notes in both hands.

Allegretto

Var. 2

p leggiero

31

33

cresc.

Andante

Var. 3

f

47

52

dim.

p

Allegro

Var. 4

p

marcato

57

61

deciso

Var. 5

Grave

p

101

sonoro

ppp

105

mp

cresc.

109

con moto

f

113

ff

passionato

dim.

poco rit.

118

p

tranquillo

pp

Example 5. Predrag Milošević, *Sonatina for piano, II*nd movement, fragment.

Step 6. – A Paradigm

We are on the threshold of the next and last step in this presentation of evidence, whose main aim was to prove the importance of Mokranjac's oeuvre as the *newly invented artistic tradition* for the further transformation of Serbian art music in the first half of the 20th century. I will stop here, stating that the route of the tune "Cvekje cafnalo" from the original folk tune, through Mokranjac's *Twelfth Garland*, Konjović's *Symphony* and his *Second String Quartet*, to Predrag Milošević's *Sonatina*, can be considered as a *paradigm* for stylistic changes not only of Serbian, but also of any other *invented* or *constructed* music traditions.

Still, I would like to make one more final remark: at this point, where we do stop, the second part of the story about Mokranjac's role as a *model* in Serbian music of the late 20th and early 21st centuries is still going on. Bearing in mind the latest creative music productions in Serbia³⁰, one can presume that the musicological discourse about Mokranjac as a *model*, remains, at least for the time being, a never ending story.

POVZETEK

Glavni namen članka je v raziskavi vloge Stevana Stojanovića Mokranjca v procesih *iznajdevanja umetne tradicije* v srbski glasbi moderne dobe. Moja izhodiščna hipoteza sloni na splošno sprejetem mnenju, da so Mokranjčeve ustvarjalne poustvaritve ljudskih melodij močno navdihovale njegove naslednike. Vendar pa želim narediti še korak dlje s trditvijo, da je Mokranjčev osrednji prispevek v *oblikovanju nove identitete srbske umetne glasbe*. To »novorojeno« razumevanje umetne glasbe, ki in kakor se je utemeljevalo v Mokranjčevi glasbi, je rabilo kot *izhodiščni model* za glasbo njegovih najbolj nadarjenih naslednikov – glavnih predstavnikov zgodovinske moderne

v srbski (in jugoslovanski) glasbi prve polovice 20. stoletja.

Najprej so podana izbrana dejstva iz Mokranjčeve biografije, iz biografij njegovih znanih zahodnih sodobnikov ter njegovih naslednikov v srbski glasbeni zgodovini. Po kratkem pregledu pojma *tradicije* in še zlasti *iznajdevanja tradicije* – kot naslednji korak – predstavim teoretične postavke za končne zaključke. In ne nazadnje, s tem ko sledim poti izbranega analitičnega primera to je ljubezenski pesmi »Cvekje cafnalo« iz Mokranjčeve *12. rukoveti*, mimo P. Konjovićevih del (*Simfonija v c-molu*, 1907 in *Drugi godalni kvartet*, 1937) ter *Sonatine* (1926) Predraga Miloševića, raziščem še praktično vrednost ponujenih teoretičnih predpostavk.

30 Many new pieces were composed in honour of St. Mokranjac on the occasion of his 150 anniversary. During the second day of the Conference *Composer and His Environment* (on November, the 10th), in the pause between morning and afternoon sessions, a string quartet of the orchestra "Sveti Djordje" ["Saint George"] performed a *Piece in Honour of Stevan Mokranjac* (op. 132b), composed in 1997 by Dejan Despić (1930). Needless to say, the main themes of the *Piece* originate from Mokranjac's *Garlands!*

Darja Koter

Akademija za glasbo Univerze v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču*

Music Theatre Directing in Slovenia: From Dilettantism of the Dramatic Society to (the Attempts of) Professionalism in the Regional Theatre

Prejeto: 13. februar 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 13th February 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: Dramatično društvo, Deželno gledališče, Opera, režija, Josip Nolli, Josip Gecelj, Fran Bučar, Ignacij Borštnik, Hinko Nučič, Josip Povhe

Keywords: Dramatic Society, Regional Theatre, Opera, stage direction, Josip Nolli, Josip Gecelj, Fran Bučar, Ignacij Borštnik, Hinko Nučič, Josip Povhe

IZVLEČEK

Prispevek obravnava razvoj glasbeno-gledališke režiji v slovenskem gledališču v času delovanja Dramatičnega društva in Deželnega gledališča do leta 1914. Avtorica skuša odgovoriti na vprašanja, kdo so bili posamezni akterji, ki so zaznamovali razvoj glasbeno-scenskih uprizoritev, katere gledališke šole so zastopali, kakšni sta bili njihova poklicna naravnost in narodna pripadnost, ter ugotavlja interakcijo med gledališkim in glasbeno-gledališkim uprizorjanjem.

ABSTRACT

The article deals with the development of music stage direction of Slovenian theatre in the time of Dramatic Society and Regional Theatre, by 1914. The author tries to shed some light upon the individuals who significantly contributed to the development of music theatre staging, with reference to particular theatre schools they represented, their professional orientation, and nationality. The author also states the interaction between theatre and music staging.

* Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

Slovenska glasbeno-scenska zgodovina, ki se v smislu njene nacionalne preteklosti neprekinjeno odvija od druge polovice 19. stoletja, je bila doslej deležna nekaterih obširnih raziskav, ki so pomembno osvetlile ta del kulturne preteklosti. Ob že znanem pa ostaja vrsta raziskovalnih iztočnic, na katere bo potrebno odgovoriti v prihodnje. Glasbenozgodovinska stroka se je doslej posvečala predvsem raziskovanju organizacijskih oblik glasbenega gledališča, repertoarju, izvorni skladateljski ustvarjalnosti, pomembnejšim pevcem, dirigentom in nekaterim drugim segmentom, ni pa poglobljenih in sistematičnih študij, ki bi prikazale razvoj glasbeno-gledališke režije, pa tudi ne celovitih interdisciplinarnih ali drugih raziskav o razvoju in zgodovinskih značilnostih scenografije, kostumografije ... Pričujoča študija naj bi zapolnila nekatere vrzeli v poznavanju celovitega razvoja glasbeno-scenskega uprizarjanja na Slovenskem, pri čemer se bom omejila na zgodnejše obdobje poustvarjalnosti, in sicer na čas delovanja Dramatičnega društva (1867–1892) in Deželnega gledališča (1892–1914), ki je bilo ukinjeno tik pred prvo svetovno vojno. Zanimanje bo veljalo glasbeno-gledališki režiji, njenim začetkom na Slovenskem, posameznim akterjem, ki so zaznamovali razvoj in vplivali na raven in značaj uprizoritev, ter gledališkimi šolam, povezanim z izobrazbeno ravno pevcev, igralcev in režiserjev. Predstavlja bom vodje predstav glasbenega gledališča, njihovo poklicno naravnost, narodno pripadnost in podobno. Postavlja se tudi vprašanje gledališkega diletantizma in profesionalizacije ter sinergije gledališkega osebja. Seznanmi repertoarjev namreč kažejo, da se v obravnavanem času na obeh poljih, tako na dramskem kot na glasbenem, pojavljajo ista imena, in sicer v vlogi pevcev/igralcev in/ali režiserjev. Deželno gledališče v Ljubljani, ki je od ustanovitve združevalo *Opera* in *Dramo*, je delovalo na principih simbioze. Po vzoru nekdanjega diletantskega gledališča Dramatičnega društva, v katerem so uprizarjali »burke s petjem«, »šaloigre«, »veseloigre«, »prizore s petjem«, »spevoigre«, »alegorije«, »igrokaze«, »žalostne igre«, »komične operete«, »operete«, »opere« in še drugače poimenovane predstave, so tudi po prelomnem letu 1892 pri posameznih uprizoritvah zaradi ustaljene prakse in pomanjkanja osebja sodelovali tako pevci kot igralci. Nekateri so bili velikokrat združeni v eni osebi. Poleg tega je veljala praksa, da so vodilni igralci oziroma pevci predstave tudi režirali (na plakatih najdemo zapise »regisseur«).¹ Zanimajo nas torej profili vodij glasbenih predstav. Pri tem se postavlja vprašanje, ali je mogoče govoriti o dveh profilih – o gledališkem in o glasbeno-gledališkem režiserju, oziroma kakšna je bila interakcija med dramskim in glasbenim uprizarjanjem. Pri iskanju odgovorov bo treba upoštevati tudi razvoj profila režiserja na širšem evropskem glasbeno-gledališkem prostoru, kjer se je sistematična skrb za operno režijo pojavila vsaj ob koncu 18. stoletja, v posameznih kulturnih sredinah pa so v skladu s tradicijo in z vplivnimi osebnostmi razvili izvirne poglede na vodenje predstav glasbenega gledališča. Ugotoviti bo treba, kako so ti tokovi vplivali na gledališko sceno na Slovenskem.

O razvojni problematiki profila glasbeno-gledališkega režiserja je objavljenih nekaj študij, in sicer v okviru zgodovine gledališke poustvarjalnosti na Slovenskem. V segmentih, ki se nanašajo na igre s petjem, operete, opere in podobno ter obravnavajo čas od sredine 19. stoletja do prve svetovne vojne, najdemo tudi imena režiserjev, deloma

¹ Prim. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967, plakat za Vilharjevo *Jamsko Ivanko* na str. 107.

njihove režiserske prijeme, celovite problematike pa avtorji ne predstavijo.² Tako še naprej ostaja vrsta dilem o tem, kakšnih profilov so bili režiserji glasbenih predstav na Slovenskem, kateri so najpomembnejši akterji, tujci oziroma Slovenci, kakšne režijske šole in smeri so se pojavljale oziroma uveljavljale in podobno. Marsikaj pomembnega najdemo v delih dramaturga, teatrologa in literarnega zgodovinarja Dušana Moravca, ki je objavil vrsto študij za čas pred obema vojnoma in med njima, v katerih se je dotaknil tudi dramske režije in njenih povezav z glasbeno-gledališko poustvarjalnostjo na Slovenskem.³

Ljubljanski čitalničarji se najbrž niso zavedali daljnosežnega pomena krstne uprizoritve »kratkočasne spevoigre« oziroma operete *Tičnik* Benjamina Ipavca leta 1866, ki je postala razvojni mejnik slovenske glasbeno-gledališke scene. Na njen pomen je v svojih *Novicah* kmalu po premieri prvi opozoril Janez Bleiweis, kar je skladatelj najbrž opogumilo, da je s pomočjo libretista Davorina Trstenjaka, prav tako zapriseženega narodnjaka, zasnoval operno delo, ki pa ga ni uspel docela uresničiti. Čeprav je čitalnično glasbeno sceno že leto kasneje uspešno nadgrajevalo Dramatično društvo, na Slovenskem še nekaj časa ni bilo dovolj zagona za operno obliko uglasbitve dramskega besedila in ne možnosti profesionalizacije glasbenega Talijinega hrama. Literarna, glasbena in gledališka scena se je v soodvisnosti od vrste dejavnikov, med katerimi nista zanemarljivi izobrazbena raven potencialnih akterjev in splošna družbena klima, komajda vidno razvijala, čeprav je društvo kmalu ustanovilo tudi lastno šolo za vzgojo igralcev in pevcev. Apetiti Dramatičnega društva po profesionalizaciji gledališča so se kljub njegovi vzgojno-izobraževalni funkciji uresničevali v upočasnjenem ritmu. »Podhranjenost« celotnega slovenskega gledališkega ansambla je bila posledica gospodarske premoči premožnejše nemške manjšine tedanje Ljubljane, ki je prek mestne in deželne oblasti slovenskim gledališkim predstavam skopo odmerjala denar, svoje pa so pridale tudi strankarske razprtije med Slovenci. Na glasbenem odru so se praviloma vrstila manjša glasbena dela čeških in nemških avtorjev, kot so spevoigre, igre s petjem in podobne »gledališke enodnevnice«, med domačimi pa so bila uprizorjena Ipavčev *Tičnik*, Vilharjeva *Jamska Ivanka*, Foersterjev *Gorenjski slavček* in *Čarovnica* Antona Stöckla. Večji korak k pravi operi je bil storjen, ko so na odru Deželnega gledališča v njegovi prvi sezoni leta 1892 javnosti slovesno predali Ipavčevo opero *Teharski plemiči* na libreto Antona Funtka, ki se z glasbenimi točkami in govorjenimi dialogi po obliki spogleduje z singspielom. Dolgoletna prizadevanja

² Omenjam najpomembnejše študije o zgodovini glasbenega gledališča na Slovenskem ter vidnejše iz področja zgodovine gledališča, ki govorijo o problematiki režiserjev, in sicer za čas od druge polovice 19. stoletja do prve svetovne vojne. Prim. Josip Noll, *Privočna knjiga za gledališke diletante, posebno za ravnatelje igrokazov in prijatelje slovenske dramatike sploh*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1868; Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1892; Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1963. *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1967; Smiljan Samec, *O zgodovini slovenske opere, Ob stoletnici slovenskega gledališča*, Ljubljana, 1967; Ivan Sivec, *Dvesto let slovenske opere*, Ljubljana: Opera in balet SNG, 1981; Igor Grdina, *Slovenska opera v Ljubljani*, v: *110 let ljubljanske Opere*, Ljubljana: SNG Opera in balet, 2002, str. 7–73; Simona Semenič, *Innemanova doba skozi prizmo dnevnega časopisja*, dipl. naloga na AGRFT, Ljubljana 2004; Špela Lah, *Struktura repertoarja glasbeno-gledaliških del novega Deželnega gledališča (1892–1903)*, *Muzikološki zbornik* 41 (2005), št. 1, str. 71–79.

³ Prim. Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, n. d.; isti, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980; isti, *Slovenski gledališki kvartet (z gostom): Šest, Debevec (Gavella), Kreft, Stupica*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.

rodoljubov in zanesenjakov so bila tako poplačana, saj je Ipavčev operni prvenec sprostil duha sorodnim dušam in v naslednjem desetletju ter do prve svetovne vojne so se na odru ljubljanske Opere zvrstile premiere ter ponovitve opernih in operetnih del Antona Foersterja (*Gorenjski slavček*, 1896), Viktorja Parme (*Urh, grof celjski*, 1895, *Ksenija*, 1897, *Stara pesem*, 1898, *Caričine Amaconke*, 1903, *Nečak*, 1907) in Rista Savina (*Poslednja straža*, 1907, *Lepa Vida*, 1909), leta 1912 pa je bila premierno izvedena pantomima Josipa Ipavca *Možiček*.

Na pomen režiserja pri dramskih in glasbenih predstavah je v slovenskih gledaliških krogih prvi opozoril Josip Noll (1841–1902), operni pevec, režiser, dramatik in publicist, ki se je kot nesojen pravnik in gledališki diletant ljubljanski odrski sceni pridružil že leta 1865 in bil med ustanovitelji Dramatičnega društva ter njegov prvi tajnik. Po gimnaziji je odšel na Dunaj, da bi se izobrazil za pravnika, a se je kot absolvent brez pravniških izpitov vrnil v Ljubljano in se kmalu povsem predal Taliji. Pri društvenih predstavah je nastopal kot pevec, igralec in režiser, nekaj časa pa je bil tudi učitelj društvene dramske šole.⁴ O tem, ali se je na Dunaju srečeval s tamkajšnjo gledališko sceno in se nad njo navdušil do te mere, da se je odpovedal pravniški karieri, le ugibamo, vendar se zdi, da bivanje v cesarskem mestu ni ostalo brez vpliva na njegove življenjske odločitve. Čeprav ni imel formalne izobrazbe, se je v gledališču Dramatičnega društva kmalu izkazal kot pevec, igralec in režiser. Bil je predan gledališčnik z iskreno željo pripomoči k razvoju slovenskega kulturnega življenja. V prvih letih delovanja v društvenem gledališču je bil napredek očiten, sčasoma pa je prišlo do zastoja, ki ga Noll ni prenesel. Za svoje delo ni bil ustrezno plačan, zaradi stagniranja ustanove pa se je čutil prikrajšanega tudi za lasten razvoj. Zato je leta 1875 odšel v Zagreb, kjer je s Franom Gerbičem pomagal ustanoviti tamkajšnjo Opero, nato pa se je po šolanju pri eminentnem pedagogu Albertu Giovanniniju (1848–1903) v Milanu posvetil zgolj pevski karieri in se v svoji razvejani mednarodni dejavnosti dokazal kot izvrsten baritonist. Več kot desetletje se je kalil na evropskih odrih in ob petju neformalno spoznaval tudi pomen in raznolikost operne režije. Kot baritonist je najbolj uspeval v delih francoske romantike.⁵

Odrptost za gledališko dogajanje v razvitejših sredinah je potrdil že leta 1868, ko je po vzoru češke gledališke šole v publikaciji *Priročna knjiga za gledališke diletante* skupaj s slavistom in prevajalcem dr. Josipom Staretom ter pravnikom, politikom in kasneje prvim slovenskim ljubljanskim županom Petrom Grasselijem kot prvi pri nas opozoril na nujnost profesionalizacije gledališča in na pomen režijskega dela. Knjiga, ki je deloma prevedena po češkem originalu knjigarjarja in publicista Josefa Mikuláša Bolešlavskega (*Pfiručni kniha pro divadelni ochotnikv*, Praga 1866), je dopolnjena s poglavji slovenske gledališke scene in imenikom domačih »glediških igrokazov«. Publikacija naj bi zbudila veselje za gledališke predstave ter dala najnujnejša navodila za delovanje gledališča, posebno za ravnatelja, ki je večkrat imenovan »regisseur«. To je bil čas, ko so manjša provincialna gledališča vodili v eni osebi združeni ravnatelj, programski vodja, glavni igralec/pevec in režiser v najširšem pomenskem smislu, kar je

⁴ *Slovenski biografski leksikon*, dostopno na naslovu: Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 13. 4. 2010.

⁵ Prav tam.

veljalo tudi v mladem slovenskem gledališču. V drugem delu omenjene publikacije, za katerega je besedila predelal Stare, najdemo napotke, kako naj bodo oblikovani oder, scena, kostumografija in podobno, pa tudi natančna navodila za režiserja, ki mu avtor namenja različne naloge. Uvodoma je predstavljen idealen lik režiserja, ki mora imeti vsestransko izobrazbo in mora biti »mirnega značaja, zgovoren in stanoviten v svojem namenu; on mora znati dobro slovenski jezik in naj bode sploh poštenega ponašanja«. Nuja po znanju slovenskega jezika je bila skladna s temeljno naravnostjo Dramatičnega društva, ki si je prizadevalo postati uspešna protiutež ljubljanskemu nemškemu teatru, pri čemer so se člani društva zavedali pomanjkanja izobraženega kadra. V razdelku o režiserju je poudarjeno, da ni nujno, da bi ta bil hkrati tudi igravec (to je bila v tistem času splošna praksa, op. p.), vendar mora imeti smisel za proučitev karakterjev posameznih vlog in igralcev, kar naj bi mu koristilo pri dodeljevanju vlog.⁶ Nato je omenjeno, da je »teži razdavati ženske vloge, in dobro je, da si regisseur pridobi pri ženskah še večji spoštovanja, nego pri moških«. ⁷ Ravnatelj oziroma režiser naj med drugim pazi, da bodo akterji pravilno oblečeni in maskirani.⁸ Priporoča štiri vaje, na katerih naj bo režiser obvezno prisoten, igro pa »mora dobro poznati«. Vaje naj bodo uvodoma namenjene branju, kjer režiser poudari karakter vloge ter opomni na značilnost obleke in dekoracije, ki bosta del predstave. Sledile so tri vaje na odru, kjer je režiser skrbel za postavitev akterjev na odru, za nadzor nad pravilno deklamacijo in gibanjem. Stare je podpisal še pod razdelek o mimiki, Noll pa je dodal poglavji o kostumih in maskiranju, ki je bilo domena nastopajočih samih.⁹

Nolljev priročnik, povzet po čeških vzorih, je skladen s starejšo tradicionalno gledališko prakso, kjer je ravnatelj, od prve tretjine 19. stoletja ponekod že poimenovan režiser ali vodja predstave, predvsem organizator ali manipulator odrskega dogajanja. Sam ali skupaj z glavnim igralcem/pevcem je poskrbel za izoblikovanje predstave po vnaprej določenem kalupu, pri čemer je prevladovala t. i. rudimentarna tehnika razmestitve igralcev/pevcev v prostoru. Takšen koncept, ki izvira iz antičnih časov, je v širši javnosti ponekod še vedno prisoten, najdemo pa ga tudi v vaških gledališčih.¹⁰ Grško gledališče je vodil »instruktor«, velikokrat kar avtor besedila, srednji vek je vodji iger oziroma misterijev nalagal ideološko in estetsko odgovornost, v renesančnem času je predstavo pogosto organiziral arhitekt oziroma scenograf, medtem ko so v 18. stoletju za njen celoviti videz skrbeli veliki igralci oziroma pevci.¹¹ Ideja o celovitem odločanju oziroma vodenju uprizoritve opere, udejanjena v eni osebi, se na nemškem govornem območju pojavi okrog leta 1790. Tako imenovani »Reggiseur des Schaulspiels« je postal odgovorna oseba za urejanje vseh detajlov in kreiranje efektov. Podobno vlogo režiserja je razvijal tudi Carl Maria von Weber kot operni kapelnik v Pragi (1813–1816) in Dresdnu (1817–1826). Weber je s svojimi zamislimi zasnoval estetski ideal operne predstave, kjer je imel vsak člen posamezne umetnostne veje pomembno vlogo. Forma predstave je s tem dobila novo obliko. V dresdenskem obdobju je svoje nazore še nadgradil in postal

⁶ J. Noll, n. d., str. 82–83.

⁷ Prav tam, str. 85.

⁸ Prav tam.

⁹ Prav tam, str. 85–124.

¹⁰ Patrice Pavis, *Gledališki leksikon*, Ljubljana: MGL, 1997, str. 631–632.

¹¹ Prav tam, str. 641.

zagovornik bralnih vaj, raznolikih spodobnosti solistov ter celotnega tima. Zaposlil je celo učitelja besede – to je bil t. i. »literator«, s katerim so izvajalci in vodja plesalcev razpravljali o problematiki besedila.¹² Za starejšo režijo je veljalo pravilo, naj režiser zvesto sledi besedilu. Vsebina naj bi narekovala »edino možno interpretacijo«, kar je pomenilo, da naj režiser »služi« besedilu. Šele razvoj je prinesel drugačno pojmovanje, ki temelji na raziskavah številnih pomenov literarne podlage in ponuja nove interpretacije. Prav tako se je sčasoma uveljavilo spoznanje, da ni univerzalnega in dokončnega pomena dramskega besedila.¹³

Individualiziranje znotraj slikovite romantične predstave je v prvi polovici 19. stotletja prišlo v navado tudi drugod po Evropi. V Angliji na primer se uveljavi poosebljanje dramskega besedila, združeno s celovito podobo odrskega dogajanja v scenografiji in igri posameznih akterjev. Tudi novi francoski režiser je moral sodelovati s celotnim opernim timom, ki so ga sestavljali libretist, skladatelj, gledališki direktor, scenograf, kostumograf in vodilni pevci. Režiserjeva kompilacija je postala pojem za odrsko postavitve. Pravila odrskega uprizarjanja, ki so bila v domeni režiserja, so začeli tudi zapisovati in jih tiskati, po njih pa so posegali predvsem vodje provincialnih gledališč. V Italiji je bila praksa nekoliko drugačna, saj so se v temeljih še vedno posluževali tradicionalnih pravil Goldonijevega teatra. Z Verdijem je postalo uprizarjanje oper kompleksnejše, čeprav je bila postavitve še vedno zgolj v rokah skladatelja in njegovih tesnih sodelavcev. Tudi Verdijeve vizije predstav so sčasoma tiskali.¹⁴

Če se vrnemo k Nolliju in njegovemu pomenu za razvoj glasbeno-gledališke režije na Slovenskem, naj omenim, da je bil po ustanovitvi Dramatičnega društva skoraj celo desetletje prvi in domala edini režiser slovenskih predstav, dokler ni leta 1875 odšel v Zagreb in nato v širši svet. Njegova vloga režiserja je združevala različne profile, ki so jih v razvitejših sredinah že desetletja prej razdelili med strokovno profilirane posameznike. Dramatično društvo, idejno zasnovano pod vodstvom Frana Levstika, naj bi med drugim kvalitativno preseglo dotedanjo gledališko areno med Slovenci in »razraslo v široko kulturno ustanovo mlade svobodomiselne inteligence zoper stare, okorele, z neborbenim slogaštvom prežete čitalnice ...[...], skrbelo za smotrno vzgojo umetniškega naraščaja ... ter pripravilo uspešno akcijo za stalno slovensko gledališče s poklicnimi igralci.«¹⁵ Nollj je uspešno sledil idejni naravnosti in sodobnejši organizaciji gledališča pri Slovencih, ki naj bi se razvijalo na treh ravneh. Najprej so si zadali ustanoviti t. i. dramaturški oddelek kot strokovni temelj društva, ki naj bi spodbujal gledališko produkcijo, domačo izvirno ustvarjalnost, prevajanje del iz klasične evropske literature in založništvo. Potem so si prizadevali odpreti igralsko/pevsko šolo kot teoretično in praktično pripravo za javne nastope, kot tretja naloga pa je bila ustanovitev stalnega gledališkega odra s poklicnimi igralci, kar naj bi bil vrhunec umetniškega delovanja društva.¹⁶ Uresničili so nekaj vitalnih zamisli, marsikaj pa je ostalo nedokončano, kar

¹² *The New Grove, Dictionary of Opera*, Vol. 4 (ur. S. Sadie), Production, 4: The Enlightenment, str. 1118.

¹³ Patrice Pavis, n. d., str. 637.

¹⁴ *The New Grove*, n. d., str. 1121, 1122.

¹⁵ Filip Kalan, *Obris gledališče zgodovine pri Slovencih*, Novi svet, 1–2, Letnik III, Ljubljana 1948.

¹⁶ O zgodovini slovenskega gledališča glej: Anton Trstenjak, *Slovensko gledališče. Zgodovina gledaliških predstav in dramatične književnosti slovenske*, Ljubljana: Dramatično društvo, 1892; Filip Kalan, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih*, Boj za poklicno gledališče, delo Dramatičnega društva 1867–1892, *Novi svet*, št. 1, letnik III, str. 16–32.

je bila posledica počasnega zorenja idej in kulturno-politične situacije tistega časa. Največ uspehov so imeli v prevodih gledaliških del in založniški dejavnosti, precej manj uspešno pa je bilo društvo v spodbujanju domače dramske in glasbeno-scenske produkcije. Društvena dramatična šola, ki je bila na ravni tečajev, je občasno dobro delovala, vendar je vsakih nekaj let presahnila in se ponovno pobrala. Smelo zastavljeni načrti v repertoarni politiki so kmalu zašli na povprečje in ostali na ravni čitalničnega uprizarjanja spevoiger in komičnih del, s čimer je bilo občinstvo kar zadovoljno. Uprizarjanje preproste literature ter kronično pomanjkanje šolanega kadra in denarnih sredstev je najbrž vplivalo tudi na to, da društvo ni potrebovalo oziroma najelo ustrezno šolanega režiserja. Praksa je očitno dokazovala, da so repertoarno politiko obvladovali stalni člani ansambla, gledališki diletanti, kot je bil sprva Josip Nolli in nato njegov naslednik Josip Gecelj.

Nolli ni imel formalne izobrazbe, a se je neprestano izobraževal in zgledoval po češkem kulturnem prostoru. Kdaj in kako se je seznanil z avtorjem priročnika za delovanje v diletantskem gledališču, že omenjenim Josefom Mikulášem Boleslavskim (1829–1892), ni znano. Gotovo sta se poznala, saj se je Nolli v uvodu slovenske različice priročnika avtorju zahvalil za darovan izvod. Kot je znano, so se medsebojne simpatije Slovencev in Čehov posebno v 19. stoletju stopnjevale in se močno odražale na kulturnem področju. Praška kulturna scena je bila t. i. mladostencem desetletja vzor pri organizaciji nacionalnega kulturnega življenja. O živahnih stikih pričajo tudi zapisi o slovesni otvoritvi Deželnega gledališča v Ljubljani leta 1892, ki so se ga po poročanju Antona Trstenjaka udeležili tudi najvidnejši predstavniki gledališkega in društvenega življenja iz »zlate matere Prage«. ¹⁷ Močan vpliv čeških glasbenikov je čutiti tudi na drugih področjih, saj je na Slovenskem v 19. stoletju in v prvih desetletjih 20. stoletja delovala vrsta odlično izobraženih in vplivnih glasbenih osebnosti: dirigentov, skladateljev, glasbenih pedagogov in instrumentalistov. ¹⁸

O Nollijevih organizacijskih in režiserskih prijemih pri vodenju predstav ni izčrpnih podatkov, predvidevamo pa, da se je zgledoval po omenjenem priročniku in morda še kakšni drugi literaturi oziroma gledališki praksi. Njegovo vlogo režiserja presojamo na podlagi že omenjenih zapovedi, ki narekujejo, kakšna naj bo vloga ravnatelja oziroma režiserja. ¹⁹ Vaje so potekale le v popoldanskih oziroma večernih urah, saj so bili igralci/pevci amaterji, ki so čez dan službovali. Ker društvo ni imelo dovolj sredstev, da bi akterje pošteno plačevalo, se je doba diletantizma kljub drugačnim načrtom podaljševala. Podobna praksa priprav na predstave je veljala še v času Ignacija Borštnika med letoma 1887 in 1894, dokler ni po njegovem odhodu v Zagreb prišel v Ljubljano Rudolf Inemann iz Prage, ki je naredil odločilen korak k profesionalizaciji gledališča. Med drugim je uvedel tudi dnevne vaje, kar je povzročilo, da so domači amaterji izgubili priložnost za sodelovanje, njihova mesta pa so zapolnili češki poklicni igralci. ²⁰ Z Inemannom se

¹⁷ A. Trstenjak, n. d., str. 181–183.

¹⁸ Prim. Jernej Weiss, *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem od 1861 do 1914*, doktorska disertacija, Ljubljana 2009; glej tudi: isti, 'Slovenian Music History' or 'History of Music in Slovenia? With respect to the Role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia in the 19th and the beginning of the 20th century', *Muzikološki zbornik 45* (2009) 1, Ljubljana 2009, str. 75–88.

¹⁹ J. Nolli, n. d., str. 83–93.

²⁰ Prim. Dušan Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, Ljubljana: Slovenska matica, 1963, 221–303; prim. tudi Filip Kalan, *Živo gledališko izročilo*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 295.

je začela daljša doba čeških igralcev in režiserjev, ki so bistveno vplivali na slovensko Deželno gledališče. To obdobje se je končalo z začetkom prve svetovne vojne.²¹

Nolli je v prvem režiserskem obdobju, ki je trajalo od oktobra 1867 do decembra 1875, režiral okrog 160 predstav, opredeljenih kot dramska dela, čeprav so med njimi številne »burke s petjem«, »veseloigre s petjem« in podobne oblike dramskih iger s petimi deli. Med avtorji so večinoma Čehi in nemško govoreči, med slovenskimi deli pa so bila na sporedu Linhartova *Županova Micka* kot »kratkočasna igra s petjem« in *Matiček se ženi* kot »komedija s petjem in plesom«, Nollijev *Faust in Margareta* (»komičen prizor s petjem«, 1872) in *Komisijonar št. 1* (»solo-prizor s petjem«, 1873) ter Jakoba Alešovca *Dimež, strah kranjske dežele* (»izvirna igra s petjem«, 1873).²² Nolli se pojavlja kot edini režiser, in sicer z eno samo izjemo, Levstikovo priredbo Prešernovega *Krsta pri Savici*, ki ga je decembra 1868 režiral Franz Henrik Penn.²³ V svojem zgodnjem obdobju je Nolli v predstavah sodeloval tudi kot igralec in pevec. Poleg omenjenih dramskih del je na oder postavil tudi okrog 30 »pravih« glasbenih predstav, med katere sodijo »komične operete«, »spevoigre«, »elegične operete«, »lirične operete«, operete in v enem primeru opera, ki je bila opredeljena kot »velika romantično-tragična opera.²⁴ Spored so v glavnem sestavljala glasbeno-scenska dela tipa vodvila in kratkih operet danes skorajda neznanih čeških, hrvaških, nemških oziroma avstrijskih avtorjev. Med vsemi deli izstopajo Schubertov *Advokat* in Offenbachove kratke »musiquette«, kot so *Čarobne gosli (Le violoneux)*, *Soprog pred durmi (Un mari à la porte)*, *Deklica Elizondska (Pépito)* idr. Od slovenskih del so zastopana le Ipavčev *Tičnik* (na sporedu l. 1869), *Jamska Ivanka* Miroslava Vilharja (na sporedu marca 1871) in Foersterjev *Gorenjski slavček* (premiera aprila 1872),²⁵ kar je bil takrat ves izvorni glasbeno-gledališki repertoar v slovenskem jeziku. Nolli je bil podaljšana roka t. i. »igralnega razdelka« društva, ki ga je sestavljalo pet oseb in je bil vrsta režiserskega sveta. Deloval je po vzoru takratnih avstrijskih gledališč do Dunaja. Takšno umetniško vodstvo, ki je skrbelo za izbor repertoarja, bralne in igralske vaje, končno uprizoritev posamezne predstave in tudi za disciplino izvajalcev, so običajno sestavljali starejši izkušeni igralci, v Ljubljani pa je bil v tej družini med akterji gledališča le Nolli, odgovoren za vsestransko delovanje gledališča. Zdi se, da znotraj »igralnega razdelka« tudi ni bilo pravega zagona, da bi se gledališka dejavnost modernizirala, se dejavnije zgledovala po razvitejših sredinah. Kljub slabim pogojem in pomanjkanju kadra pa si je Nolli neumorno prizadeval, da bi se ljubljansko gledališče približalo razvitejšim gledališkim hišam.

Spored gledaliških predstav v okviru Dramatičnega društva kaže poznoromantično, melodramatično, deloma tudi realistično naravnost, ki temelji na teatraličnih učinkih v besednem, pevskem in gibnem izražanju. Narava predstav je bila zazrta v tradicijo, ki je izhajala iz zakoreninjene čitalniške dejavnosti. Nolli se je teh korenin gotovo zavedal, zato

²¹ D. Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, n. d. str. 212–287.

²² Repertoar ..., n. d. str. 15–29.

²³ Franc Henrik Penn (1838–1918), gledališki igralec, pisatelj in prevajalec, je študiral v Gradcu, nato je nekaj časa igral v zagrebškem gledališču, od leta 1865 v nemškem gledališču v Ljubljani, kjer je med drugim igral Črtomira v Levstikovi priredbi Prešernovega *Krsta pri Savici*, in sicer v slovenskem jeziku. Zelo si je prizadeval za uprizarjanje slovenskih del v nemškem gledališču, vendar neuspešno. Pisal je v glavnem v nemškem jeziku in v nemščino prevajal Prešerna. Prim. *Enciklopedija Slovenije* (ur. D. Voglar), zv. 8, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1994.

²⁴ *Repertoar* ..., n. d., str. 174–176.

²⁵ Prav tam.

si je prizadeval za višjo raven igralskih spretnosti akterjev in vodenja predstav, kakršne sta poznala Praga in Dunaj. Vzore so narekovali stalni stiki slovenskih izobražencev z obema mestoma ter pretakanje kulturnih tokov z intenzivno migracijo. Poleg tega so v nemškem teatru v Ljubljani večkrat gostovali imenitni gostje. Ambicije društva so se deloma uresničevale skozi aktivnosti Dramatične šole, ki je delovala s presledki od leta 1870 naprej in skrbela za igralski in pevski naraščaj.²⁶ Večjega kvalitativnega napredka pa ni bilo, saj se je društvo na prehodu iz sedemdesetih v osemdeseta leta 19. stoletja zaradi denarnih in organizacijskih težav, povezanih s politično situacijo slovenstva, komajda ohranilo, gledališče in dramatična šola pa sta skorajda povsem zamrla.²⁷ Prav nemoč je bila med najpomembnejšimi vzroki, da so posamezniki odhajali v razvitejše sredine, komajda oblikovano slovensko občinstvo pa se je v želji po stiku z umetnostnimi muzami obrnilo k nemškemu teatru.

Po Nollijevem odhodu leta 1875 je vodenje slovenskih glasbenih predstav prevzel Josip Geclj (Goetzel), z igralskim imenom Kocelj (1834–1907), po poklicu uradnik, sicer pa prevajalec, igralec in režiser. Pri ljubljanskih slovenskih gledaliških predstavah je igral dvajset let (1869–1889) in bil pred Borštnikom vodilna igralska osebnost društvenega gledališča. V sezonah 1875/76, 1877/78 ter 1882/83 in 1884/85 je bil tudi edini režiser.²⁸ Skupaj je režiral okrog 100 dramskih predstav, ki so bile še vedno lažjega žanra, ter osem spevoiger oziroma operet. Na oder je premierno postavil komično opereto *Čarovnica*, društvenega člana in kapelnika Antona Stöckla, in Vilharjevo *Jamsko Ivanko* v instrumentaciji društvenega kapelnika Jurija Schantla. Obe predstavi sta imeli samo eno ponovitev, kar je bila splošna značilnost delovanja gledališča. Še naprej so prevladovala dela manj znanih nemških avtorjev, med priznanimi pa so izvedli kratko Offenbachovo »musiquetto« *Čarobne gosli (Le violoneux)* in Donizettijevo opereto *Marija ali hči polkovna (La fille du régiment)*, obe le v enkratni izvedbi.²⁹ O krizi slovenskega gledališča v Gecljevem času priča tudi podatek, da je bilo od decembra 1875 do septembra 1884 le 8 predstav, nato pa do januarja 1887, ko je na glasbeno-gledališko sceno stopil Fran Gerbič, niso izvedli niti enega dela. Čeprav je bil tudi Geclj v bistvu gledališki diletant, se je izkazal kot dober in zagret gledališčnik, sicer mu ne bi zaupali vzgoje gledališkega kadra. Kot učitelj in vodja društvene dramske šole (od 1875 do 1878), imenovane tudi Gecljeva šola, čeprav je bila na ravni krajšega tečaja, je ob gledališki praksi vzgojil generacije amaterskih igralcev.³⁰ O njegovem načinu režijskega dela oziroma pripravljanju predstav ni podatkov, lahko pa predvidevamo, da se je ravnal po podobnih načelih kot pred njim Nollj, saj je prišel v gledališče le dve leti po ustanovitvi društva in je bil deležen Nollijeve prakse. Geclj si je prizadeval, da bi teater napredoval tako v igralskem ansamblu kot v posodobitvi repertoarja, za katerega je prispeval okrog 25 prevodov dramskih tekstov. Ko je po dveh letih že kazalo, da bo gledališče v obeh smereh vendarle napredovalo, so se zgodile za slovenstvo neposrečene volitve v deželni zbor (1877), na katerih so volivci v

²⁶ Prim. France Koblar, Zgodovinski oris za slovensko gledališko umetnost, v: *Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja*, Tretja knjiga, Ljubljana: SGM, 1967, str. 30–90.

²⁷ Prim. *Repertoar* ..., n. d.; F. Koblar, n. d., str. 88.

²⁸ *Slovenski gledališki leksikon* (ur. S. Samec) I, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1972, geslo Geclj, Josip, str. 165.

²⁹ Prim. *Repertoar* ..., n. d., str. 178.

³⁰ Prim. F. Koblar, Zgodovinski oris vzgoje za slovensko gledališko umetnost, n. d., str. 56–58.

mestih in trgih nepričakovano podprli nemške kandidate, slovenski kandidati so zmagali le v kmečkih okrajih. Izidi volitev so povzročili zastoj v podpori kulturnih dejavnosti slovenskih društev. Geclj je bil tako kot vsi plačani igralci in učitelji Dramatične šole odpuščen. Nato je za krajši čas našel delo v nemških gledališčih v Mariboru, Celju in Ljubljani. Gledališko šolo Dramatičnega društva so obnovili leta 1882, njen vodja je za kratek čas postal Anton Trstenjak, profesor in gledališki zgodovinar ter znan po tem, da si je v gledališkem jeziku prizadeval odpraviti t. i. »elkanje«. ³¹ V tem letu se je v šolo vpisal tudi mladi Ignacij Borštnik (1858–1919), ki je nase opozoril že v sezoni 1883/83. Ta sezona je bila zanj prelomna, saj je dobil prve vodilne vloge in spodbudne kritike. ³² Nekateri so prepričani, da je zasenčil dotlej glavnega igralca Geclja ter tako sprožil vrsto nesoglasij. Vodilni društveniki so podprli nadebudnega Borštnika, z umetniškim imenom Gorazd, in ga leta 1885, potem ko so ga preizkusili tudi v vlogi režiserja, na stroške društva poslali na dunajski konservatorij oziroma v njegovo gledališko šolo. Vse to z namenom, da bi pridobil odlično igralsko in režisersko izobrazbo ter nato v Ljubljani sestavil profesionalni gledališki ansambel, podprt z redno delujočo dramatično šolo. ³³ V prizadevanjih, da bi slovenska gledališka scena dobila prvega šolanega režiserja, je posebno izstopal odbornik društva Ivan Hribar, kasnejši ljubljanski župan. ³⁴

V celotnem obdobju do prihoda Ignacija Borštnika je v slovenski gledališki postvarjalnosti prevladovala vrednota skrbeti za lepšo in čistejšo slovensko govorico, izraženo z zanosno dikcijo oziroma deklamacijo, ki je včasih prehajala v teatralično spakovanje. To je bil čas diletantov z veliko začetnico, saj je beseda označevala plemenitost in vsestransko aktivno dejavnost v Talijinem hramu. Kako so v tistih časih pri nas pojmovali delo režiserja, ki so ga imenovali »odgovorni vodja predstav«, je lepo opisal Borštnik sam po vrnitvi z Dunaja, ko je sarkastično dejal, da je »pri vladi in magistratu odgovoren za varnost glede ognja, uporabe umetnih ognjev, streljanja, kajenja ...«. O vlogi režiserja in njegovi odvisnosti od tradicije pa je na istem mestu dodal: »... za inkriminirano predstavo so imeli bralno skušnjo, tri medtedenske in glavno skušnjo, igralci pa so imeli vloge dva tedna v rokah – jaz si torej umijem roké«. ³⁵ Takšen način študija predstav je bil do konca 19. stoletja sicer običajen ne le po vodilnih avstrijskih, pač pa tudi po drugih evropskih gledališčih, toda večinoma so v glavnih vlogah nastopali temeljito izšolani in gledališko izkušeni oziroma izobraženi umetniki, ki so dane vloge že preizkusili po provincialnih odrih in na gostovanjih. Pri nas temu ni bilo tako, saj so gledališče obvladovali predvsem diletanti. Borštnik, ki je na Dunaju končal priznано dramsko šolo *Wiener Schaulspielschule*, se v ljubljanskem obdobju (1886–1894) zaradi zakoreninjenih starokopitnih navad in prevelikega deleža amaterskih moči očitno ni mogel izkazati z vsemi sposobnostmi in znanjem. O njegovi dobri izobrazbi ni dvoma, saj so bili med profesorji dunajske šole najiminenitnejši igralci in pedagogi tamkajšnjega Burgtheatra. Starejši so bili zagovorniki »slovesne odrske poze, leporečne deklamato-

³¹ Prav tam, str. 58.

³² Prav tam, str. 58–61.

³³ Prav tam, str. 60–61.

³⁴ Dušan Moravec, *Borštnik. Podoba dramskega umetnika*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1985, str. 32.

³⁵ Borštnikov zagovor o delu režiserja, objavljen v *Slovenskem narodu* 30. 12. 1889, je primer nenehnih napadov javnosti in kritike na »odgovornega vodjo« predstav. Med drugim so mu očitali, da dovoljuje eksperimentiranje in improviziranje v besedilu, še posebno v burkah, kjer se je občinstvo preveč istovetilo z vsebino in nato zahtevalo opravičila režiserja. Prim. *Slovenski narod* (dalje SN), 8. 11. 1888; povzeto po D. Moravec, *Borštnik*, n. d., str. 36.

ričnosti in zanosne kretnje«, mlajši, med katerimi je bil dr. Rudolf Tyrolt, pa so odrsko umetnost poučevali na drugačnih temeljih. Tyrolt je veljal za odrskega realista, skorajda naturalista. To je bila pot, ki je vodila k preprosti, naravni igri, se zavestno odmikala od romantičnega realizma ter se nagibala k odrskemu naturalizmu in s tem k moderni interpretaciji odrske besede.³⁶ Odmik od odrske teatralike k zmernosti in naravnosti je postal vzor Borštnikovemu delovanju, ko se je kot absolvent dunajskega konservatorija po letu dni vrnil v Ljubljano, da bi izpolnil pričakovanja društva in njegovih odbornikov. Kot vodja gledališča Dramatičnega društva in njegove dramatične šole si je prizadeval opravičiti zaupanje in postaviti trdne temelje za profesionalizacijo gledališča na sodobnejših igralskih in režiserskih temeljih. Na tej poti pa je imel ogromno težav, saj mu gledališka scena in z njo občinstvo nista sledila – bil je preveč poseben in za tisti čas moteče moderen. V repertoarju, igri in režiji si je prizadeval stopati po najsodobnejših poteh in položiti temelje »moderni realistični smeri«. Zabredel je tudi v javne konflikte. V kritičnem feljtonu o Eleonori Duse je objavil svoje vizije modernega gledališča (objavil ga je *Slovenski narod* 1. in 2. 7. 1892) in odkrito spregovoril o zastareli miselnosti ljubljanskih gledališčnikov ter si tako nakopal večne sovražnike in vzroke, ki so pripeljali do tega, da je dve leti zatem, razočaran nad togostjo ljubljanske gledališke scene, odšel v Zagreb.³⁷ V prvih dveh sezonah je Borštniku kazalo dobro, saj je občinstvo z odobravanjem sprejelo tudi repertoarne spremembe, ki so presegle dotedanjo burkaško sceno in kazale pot Schillerju, Gogolju, Shakespearu kot vzorom evropske dramatike. V nadaljnjih letih si je v glavnem prizadeval za uprizoritve moderne realistične drame, pri čemer je imel številne nasprotnike, ki so bili prepričani, da slovensko občinstvo še ni zrelo za »pravo« umetnost, kar naj bi potrjeval tudi slab obisk predstav klasične in moderne dramatike. Borštnik se je realizmu lahko docela posvetil šele v zagrebškem obdobju. Njegova sodobna naravnost v režiji je pomenila popoln odmik od še prevladujočega miningovskega uprizoritvenega stila, ki je zagovarjal izumetničenost v odrskem govoru in gibanju, za kar pa Ljubljana tudi po letu 1892, ko je odmevno odprla novo gledališko hišo, še ni bila zrela. Otvoritvena predstava z Borštnikovo verzijo Jurčičeve *Veronike Deseniške* je bila sicer sprejeta z odobravanjem publike in kritike, vendar to še ni pomenilo odločilnejšega koraka k evropeizaciji slovenskega gledališča. Nekoliko drugače se je razvijala repertoarna slika Opere, ki je bila sodobnejša od sočasne v Drami, pa tudi uspešnejša v recepciji odločujoče srenje.

Leta 1886 se je na povabilo društva vrnil v Ljubljano Fran Gerbič (1840–1917) ter postal pevski pedagog društvene šole in kapelnik gledališča. Z Borštnikom sta se dobro ujela in skupaj pripravljala temelje slovenskega profesionalnega gledališča in opere. Borštnik kot pedagog ni posebno uspeval, saj so mu očitali preveliko teoretiziranje, medtem ko je Gerbič vzgajal pevski kader s precejšnjim uspehom.³⁸ Borštnik si je prizadeval, da bi v dramsko šolo vsaj deloma vpeljal predmete, ki jih je poslušal na Dunaju, vendar se zdi, da so učenci in odborniki društva njegov način dela kot nepoznavalci odklanjali. Čeprav je bil Borštnik tudi pevec in pisec iger s petjem, se v režijo glasbeno-scenskih del v glavnem ni spuščal. Kot režiserja glasbenih del ga srečamo le v letu 1888, ko je

³⁶ D. Moravec, *Borštnik*, n. d., str. 38–42.

³⁷ Prav tam, str. 44–45.

³⁸ F. Koblar, *Zgodovinski oris ...*, n. d., str. 70.

režiral tri operete, med katerimi je bila tudi ljubljanskemu občinstvu že znana Offenbachova *Pépito*.³⁹ Pomanjkanje kadra in preobilica obveznosti hišnega režiserja Borštnika sta najbrž botrovala temu, da je nekaj glasbenih predstav v letih pred odprtjem nove gledališke stavbe režiral Gerbič,⁴⁰ pri čemer so mu gotovo koristile izkušnje, ki si jih je pridobil na šolanju v Pragi in na gledaliških odrih. Ali se Gerbič kot vodja predstav ni znašel oziroma ni želel tega opravljati, ni znano. Kakor koli že, na repertoarju glasbenih predstav se na začetku leta 1892 pojavi novo režisersko ime. To je bil Fran Bučar (1861–1926), ki je sprva končal obrtno šolo na Dunaju in nato še podobno v Venetu. V Ljubljani je služboval kot učitelj na obrtni šoli in se leta 1889 začel pevsko izobraževati pri Gerbiču.⁴¹ Prav ta ga je najbrž spodbudil, da se je poskusil tudi v režiji, saj slovensko gledališče v tistem času ni imelo primerne vodje glasbenih predstav. Bučarjevo ljubiteljsko delo je bilo očitno opaženo, čeprav je režiral le pet glasbenih predstav, od katerih sta bili prvič na ljubljanskem odru le komična opereta Ivana Zajca *Mornarji na krov* in enodejanka *Codrillo* Rudolfa Wurmba (1842–1907), danes manj znanega skladatelja in libretista.⁴² Bučar se je kmalu zatem podal na študij petja na dunajski konservatorij, se nato zasebno izpopolnjeval v Pragi in v Milanu ter postal evropsko znan tenorist in režiser. Domov se je vrnil po prvi svetovni vojni in bistveno prispeval k razvoju šole solopetja na konservatoriju Glasbene matice v Ljubljani, v prenovljenem slovenskem gledališču pa je tudi režiral.⁴³

Tik preden so se odprla vrata novega poslopja Deželnega gledališča, so odborniki društva k sodelovanju ponovno povabili Josipa Nollija, ki se je leta 1890 po uspešni pevski karieri vrnil v domače mesto. Nollu tudi med odsotnostjo z Ljubljano ni pretrgal stikov, saj je bil reden sodelavec *Slovenskega naroda*, kjer je objavljaval vtise in uspehe svojih gostovanj, po vrnitvi pa je bil do smrti tudi urednik lista. Odborniki društva so bili dobro seznanjeni z njegovimi uspehi, zato so bili prepričani, da je Nollu pravšnja oseba za režiserja opernih oziroma glasbeno-scenskih del v novem, profesionalno naravnanim gledališču. Zanimivo je razmišljanje odbornikov, ki so bili prepričani, da bodoča Drama potrebuje profesionalno šolanega režiserja, medtem ko so za Opero izbrali človeka z izkušnjami. Nollu in Gerbič sta tako kot v zagrebških letih postala uspešen tandem. Mlado profesionalno gledališče si je za potrebe poustvarjalne produkcije kljub neumornim prizadevanjem obeh izkušenih vodij Opere, ki sta v Ljubljano prinesla duha razvitejših sredin, v prvem letu delovanja komajda izborilo minimalne standarde: stalno mesto je dobilo le 7 solistov in 27 pevcev zboristov, medtem ko so bili člani orkestra iz ljubljanske vojaške godbe 17. pehotnega polka, ki so jih po zgledu čitalničarjev imenovali »zibcenarji«. ⁴⁴ Delo stalnega režiserja je kot izkušen operni pevec in priučen režiser do svoje smrti leta 1902 opravljal Josip Nollu, od leta 1894 pa je v Ljubljani delovala pleada čeških režiserjev in med njimi nekaj Slovencev.⁴⁵ Vodja Drame, igralec in režiser Ignacij Borštnik pa je imel leta 1892 ob odprtju Drame le dvanajst poklicnih igralcev, medtem

³⁹ Prim. *Repertoar ...*, n. d., str. 178–179.

⁴⁰ Prav tam.

⁴¹ *Slovenski gledališki leksikon*, n. d., str. 84–85.

⁴² Dostopno na naslovu: www.wlb-stuttgart.de/.../handschriftliche-auffuehrungsmateriale-hb-xvii-n-z/, 14. 4. 2010.

⁴³ *Slovenski gledališki leksikon*, n. d., str. 85, prim tudi *Repertoar ...*, n. d., str. 204–218.

⁴⁴ *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, n. d.; Filip Kalan, *Obris gledališke zgodovine pri Slovencih, Novi svet IV*, 1948, str. 571.

⁴⁵ *Repertoar slovenskih gledališč 1867–1967*, n. d.

ko so bili drugi člani ansambla, okrog 26 jih je bilo, navdušeni diletanti Dramatičnega društva.

V prvih dveh sezonah novega gledališča sta bila Nolli in Gerbič ekskluziven par, nato pa je Gerbič manj dirigiral, zadnjič leta 1898. Na njegovo mesto je najprej prišel Čeh Hilarij Benišek, ki je bil do jeseni leta 1909 skoraj edini dirigent opere, sledila je doba Vacláva Talicha, Franza Reinerja in nekaterih manj znanih dirigentov.⁴⁶ Repertoarno se je Opera hitreje prilagajala evropskim trendom kot takratna Drama⁴⁷, ki je imela pri posodabljanju programa precej več težav. Do konca 19. stoletja je ljubljanska Opera močno zmanjšala izvajanje lahkotne literature tipa iger s petjem in kratkočasnih operet ter začrtala resnejšo repertoarno politiko, v kateri so dobile mesto sodobne opere in operete, izvedli pa so tudi vsa aktualna slovenska glasbeno-scenska dela. Že decembra 1892 je Nolli z Gerbičem postavil na oder Ipvavčeve *Teharske plemiče*, nato je sledilo vse več opernih del priznanih evropskih skladateljev, med katerimi so bili tudi nekateri najaktualnejši.⁴⁸ O Nollijevih režijskih prijemih v njegovem drugem obdobju ni natančnejših podatkov, zato predvidevamo, da se je ravnal po izkušnjah preteklih let, ki jih je preživel v najpomembnejših evropskih opernih hišah, od milanske Scale do španskih in ruskih odrov. Ali se je navzel tudi sodobnejših trendov v razvoju režije, ni znano. V zadnjem desetletju 19. stoletja se je v glasbenem gledališču namreč že uveljavljala moderna operna režija, ki je sledila trendom dramskega gledališča.

Zgodba moderne opere se začne z Wagnerjevim prvim festivalom v Bayreuthu leta 1876, ki je postal gibalo razvoja operne dramaturgije. Režiser, najprej Wagner sam, je skupaj s koreografom Richardom Frickejem postal glavni akter ter središče operne inteligence in estetske naravnosti uprizoritve. V ospredje je bila postavljena improvizacija, tradicionalna gledališka izumetničenost je bila nadomeščena z »naravnim« izražanjem, pevci pa so bili spodbujeni, da se osredotočijo le na odrsko dogajanje in zanemarijo občinstvo. Tako je bil iluzionizem, značilen za čas od sredine 18. stoletja in še nekaj desetletij naprej, presežen. Wagner je sledil vplivom inovativne potujoče skupine Geoga II., vojvode dežele Sachsen-Meiningen. Njene naturalistične produkcije s scenami tridimenzionalnih značilnosti so vplivale na prilagajanje odrskih akterjev kostumom, gledališkim rekvizitom in tudi osvetlitvi, s čimer sta bila kreirana dramsko razpoloženje in atmosfera. Vojvoda je med drugim pripomogel tudi k temu, da je režiser oziroma direktor postal vodilna figura odrskih postavitev. Naturalizem je v igranju zagovarjal tudi Konstantin Sergejevič Stanislavsky, ki je leta 1898 skupaj z Vladimirom Nemirovičem-Dančenkom v Moskvi ustanovil vplivni umetniški teater, v katerem je postala funkcija režiserja priznana kot samostojna disciplina in umetnost.⁴⁹ Sodobno naravnost gledališke režije v nemškem prostoru, ki je izrazito vplivala tudi na slovenska tla, spremljamo skozi prizmo dunajske gledališke šole, ki jo je obiskoval tudi Borštnik. Sledila je doba t. i. Ottove šole (ustanovljena 1886), katere glavni akterji so bili igralci dunajskega Burgtheatra, v Berlinu pa se je že pred prvo svetovno vojno uveljavil gledališki direktor in impresarij Max Reinhardt (1873–1943), ki velja za

⁴⁶ Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 182–204.

⁴⁷ O repertoarni politiki Drame v času med letoma 1892 in 1914 primerjaj esej Filipa Kalana, Problemi in paradoksi na slovenskem odru ob prelomu stoletja, v: *Živo gledališko izročilo*, n. d., str. 253–300; o repertoarju v Operi glej Š. Lah, n. d.

⁴⁸ Prim. *Repertoar...*, n. d., prav tam; A. Lah, n. d.

⁴⁹ Prav tam, str. 1122.

utemeljitelja moderne režije in je po vojni deloval na Dunaju ter vplival na novi rod slovenskih režiserjev.⁵⁰

Po letu 1894 so se v slovenski Taliji zgodile številne spremembe. Z odhodom Ignacija Borštnika in njegove žene v Zagreb je nastala vrzel v igralskem ansamblu in režiji. Vodstvo gledališča se je zaradi pomanjkanja domačega kadra odločilo, da manjkajoče zapolni s češkimi gledališčniki. Na ljubljanskem odru se nato do prve svetovne vojne pojavi vrsta igralcev, ki so v Drami in Operi prevzeli tudi vloge režiserjev. Večinoma so bili angažirani le za eno sezono, s čimer je bilo prihranjeno gledališki blagajni, ni pa bilo ansambelske kontinuitete in pripadnosti, trpel je tudi odrski jezik. Med najpomembnejšimi režiserskimi imeni tistega časa so Rudolf Inemann (1861–1907), Adolf Dobrovolný (1864–1934), František Lier (1875–1911) in Vilem Táborský (1869–1936). Vsi so prišli v Ljubljano s poklicnega odra in bili dokaj uspešni v organizaciji gledališke hiše, izboru repertoarja, kot igralci in režiserji. Čeprav zveni paradoksalno, je dejstvo, da so kot vodje in prvi igralci od sredine devetdesetih let do začetka drugega desetletja 20. stoletja prav Čehi na oder ljubljanske Drame pripeljali Cankarjeva dela.⁵¹ Med vplivnejšimi igralci in režiserji je bil Inemann, ki je prišel v Ljubljano iz praškega narodnega gledališča leta 1894 in se je po šestih letih tja tudi vrnil. Veljal je za dokončnega utemeljitelja slovenskega profesionalnega gledališča. Po praških vzorih poklicnega gledališča je na ljubljanskem odru vpeljal nov režim dela in vaj, ki so se poslej odvijale čez dan, kar je povzročilo upad domačih diletantov in porast čeških profesionalnih igralcev. Če je Borštnik kljub upiranju občinstva prinesel v Ljubljano sodoben režiserski duh dveh cenjenih dunajskih profesorjev, Rudolfa Tyrolta in Bernharda Baumeistra, je s češkimi umetniki na odru ljubljanskega teatra zavel veter vplivnega češkega pedagoga in direktorja Josefa Šmaha (1848–1911), ki je prav tako predstavnik realističnega in naturalističnega režiserskega stila. Šmaha je v svoji bogati karieri na oder postavil tudi nekatere opere B. Smetane in Offenbachove operete.⁵² Borštnikova smer se je s češkimi prišleki na določen način nadaljevala in pripravila pot novi generaciji slovenskih umetnikov, ki so se začeli potrjevati v drugem desetletju 20. stoletja. Zaradi premočnih čeških vplivov so se na prehodu stoletij vrstile javne polemike, kar pa delovanja gledališča ni omajalo. Večje spremembe v prid razvoju slovenske gledališke scene je prinesla šele odločitev leta 1912, da vodstvo gledališča prevzame Oton Župančič, ki je kot poznavalec pomembnih sodobnih uprizoritev na evropskih odrih uvedel nov gledališki koncept. V ospredju je bila skrb za repertoar in odrski jezik v najširšem pomenu besede.

Po letu 1909 se je tako v Drami kot v Operi začela uveljavljati nova generacija slovenskih režiserjev. Na glasbeno-gledališkem polju sta bila to Hinko Nučič (1883–1970)⁵³ in Josip Povhe,⁵⁴ oba tudi igralca. Prvega srečamo od pomladi 1908 najprej v Drami, kjer je režiral predvsem lahkotnejša dela, tudi igre s petjem. Naslednje leto nastopi kot režiser

⁵⁰ Dostopno na naslovu: www.xs4all.nl/~wimmij/reinhardt.html, 29. 3. 2010.

⁵¹ Prim. D. Moravec, *Vezi med slovensko in češko dramo*, n. d., str. 222–223.

⁵² Dostopno na naslovu: cs.wikipedia.org/wiki/Josef_Šmaha, 14. 4. 2010.

⁵³ Nučič je svojo igralsko pot začel kot amater na ljudskih odrih, dokler ga ni opazil igralec, režiser in igralski pedagog Anton Verovšek. Nučič je v Deželnem gledališču debutiral leta 1900, kjer je do leta 1908 uspešno napredoval. Nato je odšel na izpopolnjevanje na Dunaj, v znano Ottovo šolo, po vrnitvi pa so mu zaupali tudi prve režije. Prim. *Sto slovenskih dramskih umetnikov* (ur. D. Moravec, V. Predan), Ljubljana: Prešernova družba, 2002, str. 34.

⁵⁴ Josip Povhe se v virih pojavlja kot igralec in režiser, omenjajo ga različni viri, vendar o njem ni objavljene biografije.

operet, čez dve leti, po vrnitvi s šolanja na Dunaju, pa je režiral tudi uveljavljene opere (Webrovega *Čarostrelca*, Puccinijevo *La bohème*, Verdijev *Rigoletto* idr.⁵⁵). Povhe je bil že od svojih začetkov bolj operetni režiser. Od leta 1909 do 1913 je v Operi režiral kar 20 operet, med njimi je na oder premierno postavil tudi Parmove *Amazonke* (premiera februarja 1912)⁵⁶ Naravnost h glasbeno-scenskim delom je pokazal tudi po prvi svetovni vojni.⁵⁷ V drugem desetletju 20. stoletja je v Operi kot pevec v številnih predstavah nastopal tudi priznan igralec in kasneje režiser Milan Skrbinšek (1886–1963).⁵⁸ V letih 1908/09 je obiskoval znano dramsko šolo Otto na Dunaju, kjer je bil njegov glavni profesor igralec Burgtheatra Arnim Seydelmann.⁵⁹ Tako kot drugi igralci in pevci je tudi on ob nastopu službe v gledališču podpisal pogodbo, v kateri se je obvezal, da bo po potrebi sodeloval tudi v operi in opereti. Takšna praksa je veljala desetletja in do začetka prve svetovne vojne in kaže, kako je tudi po igralski in pevski plati znotraj slovenske gledališke hiše potekala sinergija. Skrbinšek je postal odličen režiser, vendar se z operno režijo razen v enem primeru leta 1934 ni ukvarjal. Na slovenskem glasbeno-gledališkem polju se je torej od druge polovice 19. stoletja do ukinitve gledališča pred prvo svetovno vojno dosledno pojavljal profil režiserja, ki je bil hkrati tudi igralec in/ali pevec. Nadalje ugotavljam, da ne v dramskih in ne v glasbenih predstavah ni bilo strogo profiliranih režiserjev, večina je delovala na obeh umetniških smereh, posamezniki pa so se bolj posvečali eni ali drugi veji predstav. V času delovanja gledališča Dramatičnega društva v ansamblu ni bilo profesionalno šolanih režiserjev, prvi med njimi, ki je presegel diletantizem, je bil šele Ignacij Borštnik, vendar na glasbeno-scensko polje ni temeljiteje posegel. Z Borštnikom je v slovensko gledališče začela prodirati sodobnejša režija dunajske smeri z značilnostmi realistične in naturalistične metode Rudolfa Tyrolta in Bernharda Bau-meistra, ki je v slovenskem gledališču dokončno presegla zastarele poglede na režijo, veljavne do sredine osemdesetih let 19. stoletja. Tudi Borštnikovi nasledniki, večinoma Čehi, med katerimi sta bila pri nas najdlje delujoča Rudolf Inemann in Adolf Dobrovolný, so zagovarjali podobne prijeme v režiji in bili pod vplivom šole Josefa Šmaha, realista in naturalista. Večinoma so režirali tudi glasbene predstave. V zadnjih letih pred prvo svetovno vojno se je v režiji slovenske glasbeno-gledališke scene odražala stilna raznolikost, ki je bila posledica številnih režiserjev različnih generacij in šol. Nova generacija slovenskih akterjev, ki se je šolala na Dunaju ali v Pragi, je na ljubljanski oder prinašala novosti, kontinuiran razvoj slovenskega gledališča pa sta prekinili njegova ukinitvev in nato prva svetovna vojna.

⁵⁵ Prim. *Repertoar ...*, n. d., str. 200–201.

⁵⁶ Prav tam, str. 202.

⁵⁷ Prav tam, str. 198–228.

⁵⁸ Prim. Milan Skrbinšek, *Gledališki mozaik I*, Ljubljana: Knjižnica Mestnega gledališča ljubljanskega, 1963, str. 50–51.

⁵⁹ M. Skrbinšek, n. d., str. 32–39.

SUMMARY

The paper supplements the existing insight into development of music theatre staging in Slovenia during the time of Dramatic Society (1867-1892) and Regional Theatre (1892-1914). It deals with music stage direction, its beginnings in Slovenian theatre, and certain individuals who played a noteworthy role in its development through influencing the level and character of the staging. The paper reveals the particular European theatre schools in relation to education level of singers, actors and directors. It states the nationality of the individuals, as well as the synergy between theatre and music direction. For the period of the second half of the 19th century and until the beginning of the World War I, when the theatre was cancelled, the author concludes that in Slovenian musical theatre sphere there was a constant occurrence of director's profile, that is to say that the directors were also appearing on stage as actors and/or singers. Furthermore, the author establishes that neither theatre nor musical performances were directed by a director of single proficiency. A number of directors operated in the sphere of both arts while some individuals concentrated on one or the other type of stage performances. In the time of the Dramatic Society, none of the directors in the ensemble had any kind of formal education. An actor, singer and director Josip Nolli,

followed by Josip Gecelj, directed the performances. The first director to surpass dilettantism in the middle of the 1880's was Ignacij Borštnik, however, he has never been profoundly involved with music stage direction. Borštnik surpassed the outmoded approaches to direction by bringing along a modern approach to directing, related to Viennese school, distinctive for realistic and naturalistic method of Rudolf Tyrolt and Berhard Baumeister. After the establishment of the Regional Theatre in 1892, what resulted in merger of Drama and Opera, J. Nolli filled a vacancy of the director of the musical performances. At his return, he was already the internationally renowned baritone. In 1894, I. Borštnik left his position for the disagreements caused by his modern ways of direction; he was employed at Zagreb theatre. Borštnik was succeeded by Czech directors; most prominent of all were Rudolf Inneman and Adolf Dobrovolský, who finally succeeded to professionalize the Slovenian theatre. Czech actors and directors above all followed Borštnik's example in directing, being influenced by Prague school of Josef Šmah, a realist and naturalist as well. Theatre and music stage of the beginning of the 20th century saw the return of the Slovenian generation of actors/directors; most important of them were Hinko Nučič and Josip Povhe; both of them also directed operas and operettas and resumed their work after the World War I.

Tjaša Ribizel

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Surrealizem v ustvarjalnosti Vinka Globokarja: na primeru skladbe *Zlom*

Surrealism in Creativness of Vinko Globokar: in the case of composition *Zlom*

Prejeto: 15. februar 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 15th February 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: Vinko Globokar, avantgarda, surrealizem, kriteriji identifikacije nezavednega, skladba *Zlom*

Keywords: Vinko Globokar, Avant garde, surrealism, identification criteria of subconsciousness, composition *Zlom*

IZVLEČEK

Prispevek želi opozoriti na določene vporednice med ustvarjalnostjo Vinka Globokarja in surrealizmom. Te vzporednice so podrobneje prikazane s pomočjo analize skladbe *Zlom*. Pri tem so izpostavljene tri ravni ustvarjanja in te so tehnična plat, poetološke iztočnice in raziskovanje psiholoških, socialnih ter humanističnih tem.

ABSTRACT

The contribution draws attention to certain parallels between Vinko Globokar creativeness and surrealism. These parallels are represent by the analysis of composition *Zlom*. Three creative sides are exposed and this are the tehcnical side, poetical issues and the research of psychologig, social and humanistic themes.

Muzikološka literatura označuje Vinka Globokarja kot avantgardnega ustvarjalca. Avantgardo razumemo kot vodilno formacijo v zgodovini razvoja modernizma. Gre za napredno gibanje, ki je v umetnost vneslo novosti kot so na primer aleatorika, eksperimentalno in instrumentalno glasbeno gledališče ter druge. V glasbeni avantgrdi je v ospredje postavljena radikalna glasbena inovacija, eksperimentalna glasbena praksa, zunajglasbena praksa, postavantgardna in retroavantgardna glasbena praksa.¹ Termin se uporablja tudi kot izraz za umetniško delo, žanr, ki se v določenem obdobju smatra kot

¹ Povzeto po: Miško, Šuvaković. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Vlees & Beton, 2005, 90-92.

eksperimentalno ali tehnično napredno.² S temi avantgardnimi značilnostmi se srečamo tudi v ustvarjalnem opusu Vinka Globokarja.

Za Globokarjevo ustvarjalnost je značilno odkrivanje novih zvočnih sredstev, novih, še neuporabljenih instrumentov, novih načinov vzbujanja zvoka oziroma igranja in uvajanja novih oblik poudarjenega soustvarjanja med ustvarjenim delom in izvedbo le-tega. Na eni strani torej Globokar razširja reproduktivne zmožnosti posameznih instrumentov, na drugi strani sistematično preureja klasična glasbena izrazila in oblike ustvarjanja. Tako sta v ospredju njegove ustvarjalnosti premišljen eksperiment in improvizacija.

V enem od intervjujev je nekoč dejal:

»Če je beseda avantgardist psovka, potem me prav nič ne moti, če mi jo kdo nadene. Težje pa jo prenesem, če je pohvalne narave.«³

Avantgardist naj bi bil tisti, ki si prizadeva za uveljavitev nove smeri, zlasti v umetnosti. Ta opredelitev v bistvu nekako ni povezana z Globokarjem. Leon Stefanija je o njem zapisal:

»Globokar ne stremi za novim zavoljo novega in ne ustvarja za jutri, temveč za danes, ki iz preteklosti beži v prihodnost in ki skozi njegove oči skriva več prihodnosti kakor težko opredeljiva in za avantgardiste tako značilna ideja o njej. Obenem pa nikoli ni zavzel niti negativnega niti elitističnega stališča do tradicije.«⁴

Torej je ta izjava povezana z njegovim pogledom na svet, življenje, družbo, ki se nenehno spreminja, z življenjskim nazorom ter njegovo poetiko. Globokarjeva zgoraj napisana izjava je na eni strani povezana s spremembo, preobratom v glasbeni praksi in tudi družbi. Vendar, če povzamem navedke Nikša Glige, da skladatelji odvrtačajo uporabo epiteta »avantgardist« zaradi pomanjkljivosti, ki se pojavljajo v povezavi termina avantgardizem in nova glasba, pa termin avantgardizem ni najboljši primer distinkcije med novo glasbo prve in druge polovice 20. stoletja, ker ne sledi dosledno načelom, ki jih s sabo prinaša uporaba pojma nova glasba.⁵ Oznaka nova glasba se nanaša na glasbo 20. stoletja, ki se prične s Schönbergovim rušenjem tonalitete – atonalna glasba, sledi serializem in kot reakcija na serializem se pojem nova glasba pojavi v aleatoriki in tudi v improvizaciji.⁶ Do preobrata, oziroma odklona od termina avantgarda, kot ga opisuje Gligo, je Globokar v svoji ustvarjalnosti prešel sredi osemdesetih let, ko se je začel ukvarjati z vprašanji reagiranja med glasbeniki, improviziranja in psihološkimi interakcijami pri glasbeni reprodukciji. Pred tem so pa njegove prve skladbe težile h glasbeno ne preveč zahtevnemu, torej na prvi pogled dokaj »razumljivemu« glasbenemu stavku.

V določenih pogledih se njegovo delo približuje ali povezuje tudi s temami, ki bi jih lahko uvrstili v surrealizem, oziroma nadrealizem, tj. umetniško smer znotraj avantgarde.⁷ O surreizmu lahko govorimo kot o zadnjem velikem gibanju v zgodovini avantgarde,

² Gligo, Nikša. *Pojmovni vodič kroz glazbu 20. stoljeća*. Zagreb: Matica hrvatska, 1996, 17.

³ Gaberc, Slavko. »V čarobnem laboratoriju zvoka Vinka Globokarja.« *Primorski dnevnik* 59 (2003), 19.

⁴ Leon, Stefanija. *O glasbeno novem*. Ljubljana: Študentska založba, 2001, 103.

⁵ Gligo, Nikša. *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*. Zagreb: Muzički informativni centar Koncertne direkcije Zagreb, 1987, 37.

⁶ Gligo, Nikša. 1996, 177.

⁷ Miško, Šuvaković. *Pojmovnik moderne i postmoderne likovne umetnosti i teorije posle 1950*. Beograd – Novi Sad: Srpska akademija nauka i umetnosti Prometej, 1999, 259.

v katerem je prišlo do paradoksalnega širjenja avantgardističnih zamisli emancipacije, osvoboditve ali pa rekonstrukcije tradicionalnih temeljev umetnosti, kot so imitacija, mimezis, fikcija in »naracija« z novimi cilji – soočanje z nezavednim in rezultati soočanja po načrtu individualnosti, kolektiva, politike, morale in umetnosti.⁸

V surrealizmu so uporabljene različne tehnike, ki so umetniški smeri dale karakteristično oznako. Značilno je dokumentiranje, opisovanje ali prikazovanje nezavednega. Pomembna je t. i. paradoksalna tvorba v obliki pisanja ali risanja, ki poteka brez sodelovanja človekove zavesti in to predstavlja rezultat človeškega dela, ta pa je posledica nezavednega delovanja. Da bi to skušali razumeti kot produkt nezavednega, je André Breton⁹ ponudil 7 kriterijev identifikacije nezavednega¹⁰. Med njimi so tri točke, ki jih lahko povežemo z ustvarjalnim opusom Vinka Globokarja. Te tri točke so element skritega ali prikritega, element abstraktnega in konkretnega ter negiranje fizičnih zakonov.

Nekaj osnovnih primerov nam ponudi že odgovor na vprašanje kje so te točke razvidne. To so elementi, s katerimi skladatelj ustvarja in ki mu hkrati ponujajo kompozicijsko rešitev. Na tem mestu v ospredje stopa predvsem šesta točka, torej negiranje fizičnih zakonov. Skladatelj pri obravnavi parametrov namreč včasih namenoma uporablja določene ekstremne višine, trajanja, dinamične stopnje, da bi s tem dosegel poseben učinek, praviloma vezan na psihološko ali idejno hotenje glasbenega dela.

Rečemo lahko tudi, da ta pojav srečamo pri skladbah kot je *Discours III*¹¹ kjer se preobremenjenost interpretira pojavi po eni strani na mestih, ki so povezani z artikulacijo in ekstremnimi višinami, pri katerih izvedba skoraj ni več izvedljiva, in na drugi strani kjer so rezultati dobljenih zvočnih barv določeni vnaprej, vendar so fizično nedosegljivi.¹² Podoben primer zasledimo tudi v Globokarjevi skladbi *Zlom*¹³. Na nekaterih mestih, prav tako kot v navedenem primeru skladbe *Discours*, izstopa dinamika, ki lahko zaradi prehitrega izvajanja odstopa od dejanske vrednosti.

Poleg prej omenjenega moram navesti tudi ravni in cilje, ki določajo Globokarjevo glasbeno delovanje.

Pri opazovanju tehnične plati ustvarjanja vidimo, da se je Globokar ukvarjal z raziskovanjem zvočne barve človeškega glasu in zvočne barve instrumentov ter povezav med barvo glasu in instrumentov. Tu so na primer uporaba glasu kot instrumenta, kar zasledimo v skladbah *Traumdeutung*¹⁴ ter *Discours II*¹⁵. Srečamo tudi obraten primer, kjer želi instrument uporabiti kot glas. V ciklusu *Discourjev*¹⁶ je želel, da bi instrumenti na nek način govorili, oziroma da bi instrumentalna igra postala vokalna.¹⁷ K temu sodi tudi imitiranje zvoka.

⁸ Povzeto po: Miško, Šuvaković. 2005, 393.

⁹ Francoski pesnik, ki velja za utemeljitelja surrealizma.

¹⁰ 1) protislovje, 2) vizualna ali verbalna predstavitev, ki ima enega izmed elementov skritega, 3) metaforične predstavitve, 4) predstavitev, ki spominja na halucinacijo, 5) predstavitev, ki za nečim abstraktnim skriva konkretno, 6) predstavitev, ki s svojim izgledom ali značajem negira fizične zakone ali odnose, 7) predstavitev, ki izzove smeh.

¹¹ *Discours III* za 5 oboistov (1969).

¹² Povzeto po: König, Wolfgang. *Komposition und Improvisation*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977, 41.

¹³ *Zlom* za 26 instrumentov (1997).

¹⁴ *Traumdeutung* za zbor in štiri instrumentaliste (1967).

¹⁵ *Discours II* za 5 pozav (1968).

¹⁶ *Discours II - IX* (1967-1993).

¹⁷ Mauser, Siegfried. *Musiktheater im 20. Jahrhundert*. Laaber: Laaber, 2002, 335.

V ospredju raziskovanja so trobilni in pihalni instrumenti, pomembna je tudi uporaba elektronike.

Druga raven so poetološke iztočnice, ker Globokar gradi ali ustvarja z uporabo treh elementov, ki se nanašajo na glasbo: to so intuicija, emocija ter akcija oziroma reakcija. Vsi trije so povezani z improvizacijo, ki je po mojem mnenju temelj spremembe Globokarjevega glasbenega jezika, prakse od leta 1969. Od tega leta naprej v njegovih skladbah zasledimo tudi, da stopijo v ospredje nove zvočne možnosti ter stimulacija močnega interpretativnega angažmaja.¹⁸ Sam je o tem dejal:

»Ker sem se želel približati že obstoječim zvočnim rezultatom, sem sprva v glavnem komponiral na temelju estetskih premislekov. Ko sem se usmeril v improvizacijo, sem "strukturiranje" nekoliko zrahljal. V zadnjih letih sem vedno delal na več ravneh, pri čemer se osnovna raven oblikuje iz globoke, skrajno stroge strukture, iz nekakšnega temeljnega rastra, potem pa poskušam vnesti določene napotke in naloge za instrumentalista ... Improvizacija me je prepričala, kako pomembni so psihični angažma instrumentalista in medsebojna psihična razmerja, ki nastajajo v skupini.«¹⁹

Globokar je improvizacijo, s katero se je sam ukvarjal oziroma se ukvarja, imenoval svobodna improvizacija. Zanj je ta produkt intuitivnega, ki ima korenine v nezavednem delu človeškega razuma.²⁰ Globokar v improvizaciji ne išče možnosti ali cilja, da bi naredil predstavo, kot to srečamo v t. i. happeningih, kjer gre za povezavo umetnosti in življenja. Elementi teh predstav so določeni vnaprej, kljub temu imajo akterji tudi prostor ali možnost za improvizacijo. Globokar pa želi v skladbah udejanjiti svobodo²¹, s čimer postane improvizacija neodvisna od kompozicije. Globokar improvizacijo ločuje od sodobne umetnostne glasbe, zato ker zavrača ideološke izpostavitve, to ločevanje pa izkazuje tudi, da izhaja pri delu iz akustičnega rezultata.

Tretja raven je povezana z razvojem človeške osebnosti. Središče Globokarjevega ustvarjanja je namreč človek in z njim povezane teme, ki so lahko psihološke, socialne ali družbene ter humanistične. Pomembna je zunanost, emocija in človekova notranjost. Vse te ravni se v današnji družbi zapostavljajo. Globokar se pri raziskovanju človeške notranjosti usmeri predvsem na človeški razum, zavest, ki je lahko zavedna ali nezavedna, da bi odkril prikriti razvoj določenih čustev ali stanj. V določeni kompoziciji se usmeri tudi v družbo ali skupino ljudi. Prav na tej tretji ravni, če se vrnem k surrealizmu, lahko najdemo element prikritega ali skritega ter konkretnega ali abstraktnega. S tem je povezana tudi idejna umestitev skladbe *Zlom*. Skladatelj je o skladbi dejal:

»Zlom je lahko v materiji, to pomeni: nekaj se zlomi, lahko pa se zgodi tudi v psihološkem stanju. Tu gre za nasilen zlom nečesa. To lahko sedaj prenesemo na družbo, posameznika ali pa tudi na železje.«²²

¹⁸ Povzeto po: König, Wolfgang. 1977, 289.

¹⁹ Kayser, Sibylle. Michael, Zwenzer. *Vinko Globokar*. München: G. Ricordi & Co., 2009, 177.

²⁰ Povzeto po: Gligo, Nikša. 1987, 199.

²¹ König, Wolfgang. *Verwirklichung von Freiheit*. 1977, 174.

²² Globokar, Vinko. Osebni pogovor. 11. feb. 2009.

Skladba govori o nasilnem zlomu, kot pravi tudi sam skladatelj, ki je psihološke narave in obravnava zlom politične oblasti. V ospredju je človek, ki se z nasiljem bori proti naravnemu ali naravi, in to privede do zloma, ki je najpogosteje, kot že rečeno, nasilne narave.

Primer prikritega lahko v skladbi zasledimo na mestih, kjer se pojavljata dve slovenski ljudski pesmi. Prva, ki se pojavi v 160. taktu, je pesem²³, ki jo lahko uvrstimo med vojaške domoljubne pesmi: izraža močno pripadnost vojakov določeni politični sili, za doseg svojega cilja v boju, ne glede na to, na čigavi strani se posamezniki bojujejo, in pri tem ne kažejo usmiljenja do svojih sovojskujočih. To idejo zloma bi lahko prenesli na dogajanje na Balkanu v obdobju 1990–91, tako v političnem kot tudi v psihološkem smislu posredno in neposredno prizadetih udeležencev. Zlom politične oblasti lahko vidimo v razpadu SFRJ (Socialistične federativne republike Jugoslavije), zlom v psihološkem smislu pa zajema ljudi tistega časa, ki so mislili, da živijo v »bratstvu in enotnosti«²⁴. Psihološki zlom zajema predvsem ljudi, ki so to opazovali in bili nemočni, da bi kaj storili. Prišlo je torej do vojnega soočenja.

Prej omenjeno pesem lahko razumemo tudi kot resocializacijo vojakov, tistih, ki gredo v boj, se spoznajo z drugačnim načinom življenja, drugimi vrednotami in po vrnitvi v večini primerov doživijo psihološki zlom, ker pride do soočenja različnih vrednot, ki jih pozna ali ima neka določena družba. S tem je prikazano, da vsako nasprotovanje prej ali slej privede do takšnega ali drugečnega zloma.

V delu je zlom prikazan dobesedno, torej element konkretnega, s pokom šipe, tik preden izvajalci začnejo izgovarjati besede: »ne«, »nein«, »nočem«, v taktu 280. To pomeni, da doživi človek nasprotje samega sebe, občutek nasprotja je posledica doživetega nasprotja – zloma. Tema kompozicije je torej prikaz vojne ali bolje rečeno prikaz posledic kakršnega koli že nasprotovanja.

S pomočjo dveh omenjenih elementov surrealizma želi skladatelj posredovati idejo skladbe. Ta ideja je primer abstraktnega – s pomočjo prikritega prikazati brezizhodnost iz nastale ali nastalih situacij in s tem brezsmiselnost nastanka pojavov, ki vodijo do stanja brezizhodnosti.

Pri institucionalni ali historiografski zamejitvi Globokarjeve temeljne ustvarjalske naravnosti je pomembna uporaba zunajglasbenega, folklorne ali folklorizmov in improvizacije v posameznih delih. Te tri ravni nas pripeljejo do Globokarjeve temeljne ustvarjalske naravnosti, in to je glasbeno gledališče²⁵. Nekateri interpreti na tem mestu uporabljajo izraz zvočno gledališče²⁶. Tudi tu najdemo zametke surrealizma, saj se je ta umetniška smer pojavila najprej v gledališču in literaturi. Ta vidik oblikuje Globokarjevo kompozicijsko dejavnost in s tem tudi stilsko podobo ter umestitev. Dramatična možnost virtuozne predstave, predvsem v Globokarjevi instrumentalni glasbi, je uporabljena za karakterizacijo izrazitega žanra, ki mu termin glasbeno gledališče najbolj ustreza.

23 Za turškim gričem tam je dost fantičev k' se za nas vojskujejo.

24 Ideološki slogan nekdanje SFRJ.

25 Globokar, Vinko: Problem instrumentalnega in glasbenega teatra. *Muzikološki zbornik*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1968, 133. Pojem instrumentalni teater se nanaša na instrumentalista, ki s svojim telesom izvaja določene gibe ali zavzema določene položaje, ki so lahko svobodni ali predpisani. Pojem se nanaša na scensko igro, uporabo razsvetljave, mimiko, govor in podobno.

26 Globokar, Vinko. 1968, 135. Pojem se nanaša na scensko igro, uporabo razsvetljave, mimiko, govor in podobno.

Na tem mestu se moram navezati na eno izmed njegovih izjav:

»Za konkretnost imamo druge umetnosti; beseda v romanu, slika kot objekt, v glasbi pa tega ni, zato moramo izstopiti ven iz glasbe in iskati pomen v drugih umetnostih. V vseh umetnostih moramo pokazati isti profesionalizem kot v glasbi.«²⁷

V tem primeru se misel vrne h kriterijem identifikacije nezavednega. Kot sem že omenila, je eden izmed kriterijev, ki ga lahko povežemo z Globokarjevim ustvarjanjem, element abstraktnega in konkretnega. Globokar v svojih delih ne išče novih gledaliških žanrov, temveč želi pisati glasbo, ki je ali bo uporabna. Glede na citat je zanj glasba element abstraktnega, ki preide v konkretnost s pomočjo ostalih umetnosti – v Globokarjevem ustvarjanju je to gledališče. Globokarjevo gledališče temelji na simbolično pojmovnem mišljenju in elementi igranega se spajajo s simbolično reprezentacijo. Glasba naj ne bi opisovala vsebine zunajglasbenih idej, temveč bi jim morala držati zrcalo. Tu se lahko spet vrnemo k idejni opredelitvi skladbe *Zlom*, ki želi prek uporabe folklornih elementov konkretno prikazati že nastali ali nastajajoči problem.

Globokar v svojih skladbah in s tem tudi v *Zlomu* vedno opozarja na dogajanje okoli sebe in želi s svojimi kompozicijami opozoriti na vzorce, ki jih dela družba ali določen družbeni sistem in so lahko večkrat usodne v negativnem smislu. Zanj je glasba orodje, ki izraža preseganje razumskega spoznanja ali v primeru surrealizma zavednega. To orodje je tisto, ki omogoča nadgradnjo njene osnovne biti in hkrati osmisli skladateljevo idejo v luči razumevanja individuuma in ta individuum oziroma poslušalec je tisti, ki lahko razvija ali razvije idejo razumevanja. Lahko bi rekli, da skuša poslušalec interpretirati glasbene kode, kode nezavednega in jih prenesti na raven zavednega.

SUMMARY

Musicological literature characterizes Vinko Globokar as an Avant garde creator. One of artistic directions within Avant garde is surrealism.

Surrealism is typically characterised by documenting, describing or showing the unconscious. Andre Bréton was the one who identified seven criteria of unconscious identification. Among these criteria there are also three elements that can be found in the creativity of Vinko Globokar and which are the disguised or hidden elements, the abstract or concrete, and the element of negating the physical laws.

In technical aspects we find the element of denying physical laws, where results are determined in advance timbres, but they are physically inaccessible or where congestion occurs in urban interpretations associated with articulation and extreme altitudes, where implementation is no longer feasible.

In the poetic level we have improvisation which is the product of intuition and has its roots in the unconscious part of the human mind.

The third level is associated with the development of human personality. At this level we find disguised or hidden and abstract or concrete elements. Those two elements are found within the song *Zlom*. The song talks about political power and violent collapse. In the foreground there is a man who is struggling with violence against natural or the nature, and the result is a fracture. The example of a disguised element can be traced in the song in places where two Slovenian folk songs appear. An element of the concrete appears with window bangers. This means that a man sustains himself opposite, a sense of conflict is the result of an experienced conflict – a fracture.

Through these two surrealism elements the composer wants to communicate the idea of the song. This idea is an example of an abstract element – from a discrete display hopeless or arising out of

²⁷ Globokar, Vinko. Osebni pogovor. 11. feb. 2009.

this situation and the meaningless emergence of phenomena that lead to the hopeless situation.

In Globokar's creativity, music is an abstract element that turns into the concrete with the help of other arts - in his creativity this is the theater.

Globokar feels music as a gear which is beyond the rational knowledge or - in the case of surrealism - music is consciousness, a feeling of

human social and psychological conditioning. This tool can upgrade its core and at the same time conceive the composer's idea in the light of understanding the individual; an individual or a listener is the one who develops or is developing the idea of understanding. We can say that the listener tries to interpret the music code and transfer the unconscious code to the conscious level.

Jana S. Rošker

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Epistemološka interpretacija Ji Kangovega eseja »V glasbi ni žalosti, ne radosti« (聲無哀樂論)

An Epistemological Interpretation of Ji Kang's Essay 'Music has in It Neither Grief nor Joy' (聲無哀樂論)

Prejeto: 2. marec 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 2nd March 2010
Accepted: 1st May 2010

Gljučne besede: kitajska teorija glasbe, kitajska filozofija, Ji Kang, epistemologija glasbe

Keywords: Chinese theory of music, Chinese philosophy, Ji Kang, epistemology of music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pričujoči članek izpostavi novo interpretacijo Ji Kangove (Kitajska, 223 - 262) teorije glasbe, ki temelji na njegovem razumevanju spoznavnoteoretskih osnov percepcije. Analiza pokaže, da je bilo njegovo razumevanje osnovano na strukturni zvezi med subjektom in objektom dojemanja.

The present article draws attention to a new interpretation of Ji Kang's (223 - 262) theory of music, which is based upon his understanding of epistemological bases of perception. The analyses shows that his understanding has been founded upon the structural connection between the subject and the object of comprehension.

1. Kritika konfucijanskih pogledov na strukturo glasbe

Kitajski filozof in muzikolog Ji Kang (223 - 262) zagotovo sodi k najbolj zanimivim likom obdobja Treh kraljestev (220 - 280). Njegove razprave so pomembne predvsem kot eden osrednjih teoretskih mostov med filozofskim in religioznim daoizmom. Medtem ko je njegov disput »V glasbi ni žalosti, ne radosti (聲無哀樂論)« običajno dojet kot subtilna in posredna kritika konfucijanske obrednosti in »zlorabe« glasbe v politične namene, predstavlja pričujoči članek novo interpretacijo te teorije, ki temelji

na Ji Kangovem videnju epistemoloških osnov zaznavanja in dojemanja ter strukturne zveze med subjektom in objektom spoznanja. Kot bomo videli, lahko namreč omenjeni disput razumevamo tudi v smislu nadgradnje moističnih in nomenalističnih izhodišč o razmerju med konceptom oziroma imenom (名) in stvarnostjo (實).

Kritika formalizacije v okviru konfucijanske obrednosti vsekakor predstavlja pomembno idejno srž Ji Kangovega razumevanja glasbe. Ji Kang pa gre še korak dlje, saj vidi stališče, po katerem so čustva notranji del glasbe oziroma v njej vsebovana, kot poniževalno za glasbo kot tako.

Nekonformistični mislec Ji Kang, ki ni bil zgolj ljubitelj glasbe, temveč – kot se za pravega daoističnega umetnika spodobi – tudi ljubitelj dobre kapljice, se je pri utemeljevanju svojega stališča često posluževal primerjav z opojnostjo alkohola.

然和聲之感人心，亦猶酒醴之發人情也。酒以甘苦為主，而醉者以喜怒為用。其見歡戚為聲發，而謂『聲有哀樂』，猶不可見喜怒為酒使，而謂『酒有喜怒』之理也。(Ji Kang, 1962: 204-205)

Dejstvo, da glasba gani človeško zavest, je primerljivo z dejstvom, da alkohol sproža človeška čustva. Osnovna značilnost alkoholnih pijač je v tem, da so bodisi sladka, bodisi grenka. Osnova njihovega učinka na pijanca pa je bodisi vznosenost, bodisi gnev. Če torej vemo, da glasba sproža radoživost in melanholijo, in zato trdimo, da sta v njej žalost in radost, potem je to enako nerazumno, kot da ne bi vedeli, da vznosenost in gnev povzročajo alkoholne pijače, in bi trdili, da sta ti čustvi v njih!¹

Poleg tovrstnih logičnih argumentacij se Ji Kang v svojem eseju osredotoča predvsem na kritiko politične zlorabe glasbe:

Ji Kang expressed his socio-political concerns through the medium of music, which was previously regarded as having moral bearing and rectitude. Denying such rectitude became central for Ji Kang, who claimed that music was incapable of possessing human emotion, releasing it from the chains of Confucian ritualism. (Chai, 2009:1)

Vendar vidik politične funkcije glasbe znotraj obrednosti ni edini, ki se Ji Kangu pri konfucijanstvu zdi vprašljiv. Številni deli njegovega disputa zanikajo tudi poenostavljeno formalizacijo glasbe kot medija za »pravilno« strukturno povezavo med kozmičnim redom in človeškim zavedanjem, kakršna prihaja do izraza že v Knjigi obredov (禮記):

凡音者，生於人心者也；樂者，通倫理者也。(Li ji, Yue ji: 61)

Vsi toni izvirajo iz človeške zavesti in glasba nas povezuje z etiko vseobsežne strukture² (kozmičnega reda).

Konfucianski klasiki so izhajali iz predpostavke, po kateri je struktura glasbe združljiva s strukturo kozmosa³. Izvajanje »pravilne« glasbe lahko človeka potemtakem ponovno

¹ Vsi citirani prevodi Ji Kangovga besedila so moji lastni, in se pomensko pogosto razlikujejo od prejšnjih prevodov, ki so mi bili dostopni. Kot osrednji vir primerjave sem pri tem uporabljala Henricksov prevod, ki je izšel v njegovi komentirani zbirki (1983) *Philosophy and Argumentation in Third-Century China*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, str. 71–107.

² Koncept 礼理 prevajam v smislu strukture ali strukturnega vzorca, kar izhaja iz izvornega pomena te pismenke. Tudi v kasnejših pomenskih modifikacijah (načelo, princip, razum, red itd) sem izhajala iz razumevanja, povezanega s semantičnim sklopom strukture v smislu sistema, sistemske urejenosti in relacij. Za podrobnejšo utemeljitev tovrstne interpretacije gl. moj članek (2010) *The Concept of Structure as a Basic Epistemologic Paradigm of Traditional Chinese Thought*. V: *Asian Philosophy*, XX/1, p. 79–96.

združi s »pravilnostjo« kozmičnega reda; človek se torej preko strukture glasbe poenoti s celovitostjo vsega, kar obstoji in s tem poustvari najvišji ideal konfucianskega holizma, namreč »enoto človeka in narave« (天人合一). Obred kot tak namreč ni samo arbitrarna forma, temveč formalizirani vzorec, ki se, kadar je pravilno izvajan, lahko strukturno združi s kozmičnim redom.

禮也者，理⁴也。(Li ji, Zhong ju yan ju: 28)
Obred je strukturiran.

Izvorno konfucianstvo v urejenosti kozmičnega reda ni videlo zgolj vrednostno nevtralnega vzorca substančnih kozmičnih relacij, temveč etično osmišljeno strukturo.

理，義⁵也 (Li ji, Xiang fu si zhi: 34)
Struktura je pravična.

Stališča o tem, v kakšni zvezi je pravzaprav medij glasbe z zavestjo poslušalstva, so v tistem času v glavnem izhajala iz zgoraj omenjene konfucijanske paradigme o enodimenzionalni strukturni povezanosti glasbe in kozmičnega reda. V tem videnju, ki temelji na strukturni združljivosti zavesti in kozmične urejenosti, prevzame glasba funkcijo nosilke čustev, ki se lahko transferirajo od ustvarjalca oziroma izvajalca do poslušalca. Tako naj bi glasba v sebi nosila čustva, ki jih zato lahko vzbudi tudi v notranjosti človeka, ki jo posluša.

The standard Chinese view of music is that it is a carrier of emotion: which is to say it both conveys the mind and feelings of the performer/composer, and transfers its own emotional quality to the listener. (Henricks, 1983:71).

Ji Kang je temu uveljavljenemu stališču nasprotoval. Menil je, da ima glasba sicer svojo notranjo strukturo, ki se izraža v njeni kakovosti. Vendar ta strukturno pogojena kakovost niso čustva, temveč harmonija (he 和). Harmonija pa čustev ne povzroča (oz. transferira), temveč osvobaja oz. sprošča (v zavesti poslušalstva) že obstoječa čustva. Zato ima katarzični učinek (ibid). (To je zanj tudi razlaga dejstva, da lahko različni ljudje ob poslušanju iste glasbe reagirajo s popolnoma drugačnimi čustvi).

Ji Kang je svoje nasprotovanje uveljavljenemu stališču zapisal v obliki disputa, v katerem zgoraj omenjeno, tradicionalno konfuciansko stališče zastopa fiktivni »gost iz države Qin (秦客)«, ki pravi:

夫聲音自當有一定之哀樂，但聲化遲緩，不可倉卒，不能對易，偏重之情，觸物而作，故令哀樂同時而應耳。雖二情俱見，則何損于聲音有定理邪？(Ji Kang, 1962: 223)
Glasba kot taka nosi v sebi fiksno določena čustva žalosti in radosti, vendar je njihova transformacija postopna; ni je možno pospešiti in v poslušalcu povzročiti

³ Starokitajski strukturni pogled na svet se ni odražal zgolj v razumevanju funkcije glasbe. Prepričanje o strukturni povezanosti glasbe in kozmičnega reda (temeljne strukture kozmosa) je temeljilo na predpostavki, po kateri je osnovni predpogoj našega zaznavanja zunanjega sveta prav v združljivosti strukture kozmosa s strukturo človeške zavesti (prim. p.t.).

⁴ V tem citatu ne gre za izenačitev dveh samostalniških objektov (li 禮 = obred in li 理 = struktura), temveč za podrobnejšo določitev samostalnika li 禮 (obred) s pridevnikom li 理 (strukturiran, - na, - no).

⁵ Analogno s prejšnjim, tudi v tem citatu ne gre za izenačitev dveh samostalniških objektov (li 理 = struktura in yi = 義 pravičnost), temveč za podrobnejšo določitev samostalnika li 理 (struktura) s pridevnikom yi 義 (pravičen, - na, -no).

takojšnjo spremembo. Če pa so čustva močna, se takoj pokaže njihov učinek. Potem se pokaže oboje, tako žalost, kot tudi radost. Kako lahko torej trdite, da glasba nima fiksne strukture?

Ji Kang stališču o tem, da je glasba strukturirana, ne nasprotuje. Nasprotuje predvsem stališču o tem, da naj bi bila struktura glasbe povezana s strukturo čustev.

至于愛與不愛，喜與不喜，人情之變，統物之理，唯止於此。(ibid: 207)

Kar pa se tiče ljubezni in ne-ljubezni, dobre in slabe volje, ter vseh sprememb v človeškem čustvovanju, pa ta vendarle niso del strukture, ki združuje vse stvari.

Po Ji Kangu ima seveda tudi občutenje in izražanje čustev svoje strukturne principe.

夫小哀容壞，甚悲而泣；哀之方也。小歡顏悅，至樂而笑；樂之理也。何以明之？夫至親安豫，則怡然自若，所自得也。(ibid: 220)

Nelagodje se izraža v potrtem obrazu, ob hudem trpljenju pa človek zaihti. To je tendenca žalosti. Če smo dobre volje, se nam obraz razvedri, če pa smo zares radostni, se pričnemo smejati. To je strukturni princip radosti.

Vendar struktura čustvovanja ni neposredno povezana s strukturnimi principi glasbe:

至夫笑噓，雖出于歡情，然自以理成；又非自然應聲之具也。(ibid: 221)

Smeh in krohotanje sicer izhajata iz čustva veselja, vendar gre pri tem za strukturo, ki je lastna temu čustvu. Pri tem ne gre za nekaj, kar nastane kot naravna reakcija na glasbo.

Struktura glasbe kot del strukture kozmičnega reda je zanj nekaj racionalnega, nekaj, kar deluje v skladu z določenimi principi. Ti principi seveda niso dostopni vsakomur. Zato nasprotuje tudi tradicionalnemu konfucijanskemu stališču, po katerem naj bi imel vsakdo možnost njenega dojetja.

夫聖人窮理，謂自然可尋，無微不照。苟無微不照，理蔽則雖近不見。(ibid: 216)

Modreci imajo popoln uvid v strukturno urejenost. Zato lahko osvetlijo in obrazložijo vse, kar v naravi obstoja. Komur pa ostaja struktura zakrita, jo lahko opazuje še tako od blizu, pa je ne bo mogel ugledati.

Konfuciancem tudi sicer očita poenostavljen pogled na glasbo. Dejstvo, da avtomatski transfer čustev preko strukture glasbe ni mogoč, ni povezano samo z dejstvom, da v glasbi sami čustev ni, temveč tudi z dejstvom, da je za razumevanje njene strukture potrebna posebna izurjenost. V poenostavljeni, enodimenzialni predstavitvi strukturnega transferja čustev preko glasbe vidi ideologijo, ki služi interesom vladajoče birokracije:

此皆俗儒妄記，欲神其事而追為耳。欲令天下惑聲音之道，不言理自。(ibid: 203-204)

Vse to so lažni zapiski, ki so jih ustvarili neizobraženi pisarji, ki so želeli občinstvu posredovati poduhovljenost svojih zadev. Želeli so si, da današnji svet ne bi razumel resničnih principov glasbe, zato niso govorili o njeni inherentni strukturi.

Resnično popolna glasba je tista, katero lahko ustvarjajo in izvajajo samo mojstri, ki so dovolj modri, da poznajo njeno strukturo.

今必云聲音莫不象其體而傳其心，此必為至樂不可託之于瞽史，必須聖人理其弦管，爾乃雅音得全也。(ibid: 210)

Če trdimo, da je glasba vselej odvisna od svojega ustvarjalca, in da nam posreduje to, kar se dogaja njegovi zavesti, potem izvajanja popolne glasbe resnično ne bi smeli prepustiti zgolj slepim muzikantom⁶. Šele modreci, ki obvladajo strukturne principe svojih inštrumentov, lahko ustvarijo popolno glasbo.

Konfucijancem očita tudi, da se za utemeljevanje svojih predpostavk opirajo zgolj na citate preteklih klasikov, ne da bi se poprej trudili in si pridobili vpogled v strukturne zakonitosti obstoječega, ki prevevajo tudi glasbo.

夫推類辨物，當先求之自然之理。理已足，然後借古義以明之耳。(ibid: 202)

Če torej hočemo s pomočjo sklepanja razločevati med stvarmi, moramo najprej raziskati njihovo naravno strukturo. Šele ko dojamemo to strukturo, jo lahko poskusimo obrazložiti z idejami iz preteklosti.

Ji Kangov fiktivni nasprotnik, t.j. gost iz države Qin, je še vedno prepričan, da ima enaka glasba enak učinek na vse ljudi. To poskuša utemeljiti tudi s primeri iz vsakdanjega izkustva.

今平和之人，聽箏笛批把，則形躁而志越；聞琴瑟之音，則聽靜而心閑。同一器之中，曲用每殊，則情隨之變；奏秦聲則歎羨而慷慨，理齊楚則情一而思專，肆狡弄則歡放而欲愜。(ibid: 215)

Če nekdo, ki je popolnoma miren in uravnovešen, posluša glasbo citer zheng, flave di, ali lutnje pipa, bo ob poslušanju postal vznesen in zasrbeli ga bodo podplati. Če pa bo zaslišal zvoke lutnje qinse, se bo popolnoma umiril in razvedril. Celo, kadar gre za enake inštrumente, imajo lahko različne melodije različne učinke na čustva. Toni, ki so nastali v državi Qin, v nas vzbudijo čustva občudovanja in svečanosti. Struktura glasbe držav Qin in Chu povzroči, da postanejo naša čustva enotna in naše misli osredotočene. Ko zaslišimo popevko, pa ta v nas vzbudi radost in zadovoljstvo.

Kot rečeno, Ji Kang sicer ne nasprotuje predpostavki, po kateri je glasba strukturirana. Tudi sam poudarja, da so strukturni vzorci glasb iz različnih regij različni.

夫殊方異俗，歌哭不同。(ibid: 199)

Različni kraji imajo različne navade in tudi petje in jok se v njih izvajata na različne načine.

Vendar čustva zanj niso in ne morejo biti produkt strukture glasbe, temveč so reakcija na druge zakonitosti.

⁶ Poklicni ljudski glasbeniki v tradicionalni Kitajski so bili običajno slepci. Ti so se preživljali z izvajanjem ljudske glasbe pretežno zaradi tega, ker niso imeli možnosti, izvajati kakšen drug poklic in ne zaradi tega, ker bi imeli poseben talent za glasbo ali bi bili v njej dobro izobraženi.

夫食辛之與甚噓；熏目之與哀泣，同用出淚，使易牙嘗之，必不言樂淚甜，而哀淚苦。斯可知矣。何者？肌液肉汁，蹶筭便出，無主於哀樂；猶篴酒之囊漉，雖筭具不同而酒味不變也。聲俱一體之所出，何獨當含哀樂之理邪？(ibid: 212)

Kadar jemo preveč kislih stvari, se začnemo histerično smejati. Če nam pride v oči dim, se bodo ta zasolzila, kot bi bili žalostni. V obeh primerih bomo pretakali solze. Ampak četudi bi te solze okusil sam Yi Ya⁷, nikakor ne bi mogel trditi, da so solze, ki izvirajo iz radosti, sladke, medtem ko so tiste, ki so plod žalosti, grenke. To je popolnoma jasno. Zakaj? Človeško tkivo izloči tekočino, ki se oblikuje v kapljice in se izloči, kadar pride do pritiska. To nima neposredne zveze z žalostjo ali radostjo. Tu gre za isti princip, kot za tisti, do katerega pride ob stiskanju alkohola skozi tkanino. Ne glede na to, kako velik je pritisk, bo okus alkoholne pijače še vedno ostal enak. In tudi vsa glasba izvira iz enotne esence. Kako naj bi njena struktura torej vsebovala žalost ali radost?

Struktura glasbe je racionalna, vendar se razlikuje od strukture logike in mišljenja.

心能辨理善譚，而不能令籟籥調利。(ibid: 219)

Človek, katerega zavest dobro pozna strukturo logike, in ki zna zato o njej učeno razpravljati, zato še ne zna dovršeno igrati na flavto.

Prav v tem vidi Ji Kang dokaz za to, da zavest in glasba nista eno in isto v smislu enotne strukture:

然則心之與聲，明為二物。(ibid: 214)

Zato je popolnoma jasno, da sta zavest in glasba dve različni stvari.

V tem lahko uzremo še eno temeljno predpostavko, ki je Ji Kanga privedla do prepričanja, po katerem je strukturni prenos zavesti ustvarjalca glasbe v zavest poslušalca nemogoč.

Ta prenos ni možen že zaradi kompleksnosti strukture glasbe, ki ni osnovana na enem samem, vseobsežnem tonalnem ustroju, temveč temelji na najrazličnejših strukturnih vzorcih, ki so neskončni.

若資不固之音，含一致之聲，其所發明，各當其分，則焉能兼御群理，總發眾情耶？(ibid: 225)

Če so torej mnogoteri zvoki dejansko vsebovani v enotni tonski strukturi, bi bil zato v izvajanju (glasbe) vsak od njih umeščen na svoje mesto. Kako naj bi torej vsak od njih v sebi zaobjemal nešteto strukturnih vzorcev za proizvajanje najrazličnejših čustev?

Vrhunska glasba ima zanj drugačno funkcijo: njen učinek ni v proizvodnji čustev, temveč v estetskem doživetju življenja, v poduhovljeni integriteti bivanja.

導其神氣，養而就之；迎其情性，致而明之；使心與理相順，氣與聲相應；合乎會通以濟其美。(ibid)

Privede nas do poduhovljenega doživetja našega ustvarjalnega potenciala. V sebi zaobjame in razjasni vsa naša občutja in našo najglobljo naravo. Omogoči, da se

⁷ Yi Ya je bil znamenit okuševalec hrane iz države Qi, ki naj bi živel v obdobju Pomladi in jeseni (770 - 476 pr.n.št.). (prim. Henricks, 1983: 71)

naša zavest poenoti s temeljno strukturo bivanja, in da se naša ustvarjalnost poveže z melodijo zvokov. V takšnem soskladju najdemo v sebi popolno lepoto.

2. Stvarnost (shi 實) glasbe in njena konceptualizacija⁸ (ming 名)

Osrednji predmet kritike konfucijanske ideologije je v Ji Kangovem disputu o odsotnosti čustev v glasbi torej njihov poenostavljeni prikaz glasbe kot nečesa, kar naj bi v človeški notranjosti vzbudilo čustva, primerna za moralno neoporečno življenje v družbi. Glasba zanj torej ni strukturna prenašalka čustev izvajalca oziroma ustvarjalca na poslušalca. Zato ne more biti reducirana na ideološko ali celo propagandno orodje, primerno za doseganje in ohranjanje interesov vladajoče politike.

Ji Kangova argumentacija tega stališča izhaja iz večih, medsebojno povezanih vidikov. Prvi, katerega smo na kratko predstavili v prejšnjem poglavju, izhaja iz njegovega pogleda na strukturo bivanja (vseobsežne kozmične urejenosti), ki je neskončna, tako kot je neskončna struktura glasbe.

今用均同之情，而發萬殊之聲，斯非音聲之無常哉？(ibid: 198)

Množica različnih čustev, ki so lastna vsem ljudem, se sproža preko nešteti oblik glasbe. Ali ni prav zato jasno, da glasbe ni možno standardizirati?

Neskončnost obeh struktur (kozmične in glasbene) sicer omogoča njuno vzajemno združljivost. Tudi struktura zavesti je neskončna, zato lahko dojamemo lepoto popolne glasbe. Človeška čustva pa so po njegovem mnenju omejena, zato glasbe ne moremo reducirati na funkcijo posrednika oziroma medija, ki omogoča prenašanje čustev iz ene zavesti v drugo.

爾為己就聲音之無常，猶謂當有哀樂耳。(ibid: 201)

Kako lahko na temelju dojetja dejstva, da glasbe ni mogoče standardizirati, še vedno menite, da lahko naše uho v njej zazna žalost in radost?

Kljub združljivosti zavesti in strukturne urejenosti kozmosa⁹ so čustva vendarle zgolj omejeni del pojavnega sveta, katerega ne gre enačiti z odprtostjo osnovne strukture bivanja.

至夫哀樂，自以事會，先違於心，但因和聲，以自顯發。(ibid: 204)

Kar se tiče žalosti in radosti, nastanejo ta čustva zaradi dogodkov, ki jih doživljamo; kot taka so že vnaprej vsebovana v človeški zavesti. Harmonija glasbe povzroči samo, da se ta (že obstoječa) čustva, izrazijo in sprostijo.

Čustva so torej reakcije naše notranjosti na stimulanse iz zunanjega sveta. Enotnost strukture kozmičnega reda je objektivna, tako kot inherentna enovitost strukture glasbe. Čustva pa so subjektivni dejavnik, katerega ne moremo posploševati.

⁸ Pojem ming (名) se v indoevropske jezike, često pa tudi v sodobno kitajščino sicer večinoma prevaja s temirni »ime« ali »poimenovanje«. V klasični kitajski filozofiji, zlasti v diskurzih moistične in nomenalistične šole pa se ta pojem nanaša tudi in predvsem na koncepte ter na konceptualizacijo posamičnih objektov zunanje stvarnosti. (prim. Zhang Dainian, 2003: 118)

⁹ Gl. zadnji citat prejšnjega poglavja, 使心與理相順 = (glasba) omogoči, da se naša zavest poenoti s temeljno strukturo bivanja).

由此言之，則外內殊用，彼我異名。(ibid: 199)

Gledano s tega vidika, sta zunanost in notranost različni, in zato se subjektivni koncepti razlikujejo od objektivnih.

Zavest torej zanj temelji na subjektivnosti, medtem ko je glasba objektivna realnost. Ji Kangova epistemologija glasbe torej temelji na vprašanju razmerja med glasbo kot zunanjo stvarnostjo (shi 實), in njenim dojetjem oziroma njeno konceptualizacijo (ming 名). Pri tem gre, kot rečeno¹⁰, za dve med seboj popolnoma ločeni entiteti. Pojma ming 名 in shi 實 sodita k temeljnim binarnim kategorijam¹¹ klasične kitajske epistemologije (gl. Rošker, 2008: 10-11).

Binarno kategorični odnos med tema dvema antipoloma, ki opredeljujeta človeško zaznavanje in dojetanje, je tvoril že osnovo Konfucijeve teorije imen (正名論). Sistematično so ga razvijali predvsem predstavniki nomenalistične šole (名家) in šole poznih moistov (後期墨家). Kasneje so ga vsebinsko nadgradili prav filozofi obdobja Wei – Jin, zlasti v sklopu diskurzov, ki so zaznamovali skupini Čistih pogovorov (清談) in Šole misterija (玄學), h katerima je sodil tudi Ji Kang.

Že koj na začetku svoje argumentacije nam Ji Kang izrecno pojasni, da gre pri vprašanju, katerega pričujoči disput obravnava, v prvi vrsti za vprašanje razmerja med konceptom in stvarnostjo.

斯義久滯，莫肯拯救。故令歷世，濫於名實。(ibid: 196)

Pomen (tega problema) je že dolgo nejasen in nihče ga ni zares razrešil. Številne generacije v tem pogledu mešajo koncepte in stvarnost.

Pravilna oziroma ustrezna konceptualizacija objektov se mora po Ji Kangovem mnenju ravnati v skladu s tem, kar je v njih bistvenega, ne pa v skladu z obrobnimi lastnostmi oziroma značilnostmi objekta, ki se poimenuje oziroma konceptualizira. To v enaki meri velja tako za konceptualizacijo glasbe, kot tudi za konceptualizacijo radosti in žalosti.

因事與名，物有其號。哭謂之哀，歌謂之樂。斯其大較也。然『樂云樂云，鍾鼓云乎哉』？哀云哀云，哭泣云乎哉？因茲而言，玉帛非禮敬之實，歌哭非哀樂之主也。(ibid: 198)

Imena (koncepti) se ravna po zadevah (na katere se nanašajo). Zato ima vsaka stvar svojo oznako. Kadar jokamo, imenujemo to žalost, in kadar si prepevamo, pravimo, da smo radostni. To v glavnem drži. Toda, ko govorimo o glasbi¹², s tem vendar ne mislimo zgolj bobnov in tolkal! In ko govorimo o žalosti, s tem vendar ne mislimo

¹⁰ Prim. Ji Kangov citat iz prejšnjega poglavja: 然則心之與聲，明為二物。(Zato je popolnoma jasno, da sta zavest in glasba dve različni stvari).

¹¹ Binarne kategorije predstavljajo eno temeljnih posebnosti tradicionalne kitajske filozofije. Pri tem gre za vrsto dualnosti, ki se kar najbolj realnemu stanju stvarnosti poskuša približati preko relativnosti, izražene skozi odnos med dvema opozicionalnima pojmomoma. Naj naštejemo samo nekaj najbolj znanih binarnih kategorij: yinyang (陰陽 prisojnost in osojnost), tiyong (體用 organ in funkcija), mingshi (名實 koncept in stvarnost), liqi (理氣 struktura in tvornost), benmo (本末 korenine in vrh) itd. (gl. Rošker, 2008: 10-11)

¹² Tradicionalni izraz za glasbo yue 樂 se je zapisoval na enak način kot beseda le 樂, ki označuje radost. Zato je možen tudi naslednji prevod tega stavka: Ko govorimo o radosti, s tem vendar ne mislimo zgolj bobnov in tolkal! Gl. tudi Egan, 1997: 13: »The ambiguity of the character 樂, used both for yue 'music' and le 'pleasure' also figures in the 'Record of Music' and would pose a special problem to those who liked to enjoy music's 'sadness'.

samo joka in tožb! Zato trdim, da svila in žad nista bistvo (stvarnost) spoštljivih obredov, kakor tudi prepevanje in jok nista esenca glasbe!

Obred je torej stvarnost, katerega ne gre konceptualizirati zgolj skozi površinske, vizualno zaznavne detajle, niti preko vrednotenja dragocenosti, ki so v njem udeležene. Njegov dejanski pomen, ki se izraža v njegovem imenu, torej v *konceptu obreda*, je seveda njegova simbolna raven (ne glede na to, ali to raven subjektivno vidimo kot poduhovljenost, ali kot ideologijo v službi interesov vladajočih slojev). Paralelno, tudi čustvi radosti in žalosti, (kateri se tukaj izražata skozi pojma popevanja in joka), ne sodita h konceptom, ki naj bi opredeljevali esencialno stvarnost glasbe.

Merilo, ki opredeljuje njeno resnično stvarnost, je njena kakovost, ki pa ni povezana s čustvovanjem. To je namreč tisto, kar določa žalost ali radost. Tako žalost, kot tudi radost, sta torej konkretni stvarnosti, ki sodita v koncept čustvovanja. V tem kontekstu nam Ji Kang sugerira, naj za hip opustimo prevladujoče vzorce binarno kategoričnega razmišljanja, ki razmerje med glasbo in žalostjo ali radostjo dojema kot razmerje, v katerem je prva stvarnost, drugi dve pa koncepta. Če namreč oboje obravnavamo ločeno, bomo doumeli, da mora biti stvarnost glasbe konceptualizirana v skladu z aksiološko – estetskimi merili, medtem ko sodita stvarnosti radosti in žalosti v koncept čustvovanja, ki pa je po svojem bistvu psihološki oziroma emotivni¹³. Prva je del zunanje stvarnosti, drugi pa del notranje.

To je torej predpostavka, na kateri sloni Ji Kangova prej omenjena trditev, da gre pri (objektivni) glasbi na eni, in (subjektivni) radosti ali žalosti na drugi strani, za dve različni stvari¹⁴. Zato radost in žalost nista koncepta, ki bi opredeljevala glasbo.

聲音自當以善惡為主，則無關於哀樂；哀樂自當以情感而後發，則無係于聲音。名實俱去，則盡然可見矣。(ibid: 200)

Osnovna značilnost glasbe je v tem, da je bodisi dobra, bodisi slaba. To ni povezano z žalostjo in radostjo. Žalost in radost kot taki se sprožita preko čustev in nista povezani z glasbo. Če tukaj opustimo oboje, tako koncept, kot tudi stvarnost, se nam bo to povsem jasno pokazalo.

Njegov nasprotnik, gost iz države Qi, še vedno ne priznava, da naj bi žalost in radost ne imeli nobene povezave z glasbo. Saj je vendar jasno, da ju glasba, če že ne povzroča, pa vsaj sproža. Pri tem se opira na številna zgodovinska pričevanja, kakor tudi na svoja lastna opažanja reakcij ljudi, ki jo poslušajo. Svoje zadržke zaključí s skeptično opazko, po kateri naj bi pri tem vprašanju ne bilo možno ločevati konceptov in stvarnosti:

苟哀樂由聲，更為有實，何得『名實俱去』耶？(ibid: 202)

Če torej žalost in radost izvirata iz glasbe, potem ima ta vendar stvarnost. Kako lahko torej trdite, da lahko tukaj opustimo koncept in stvarnost?

Ji Kang pa ne želi opustiti razločevanja med konceptom in stvarnostjo kot takega, temveč zavrača zgolj prevladujočo interpretacijo razmerja med glasbo in čustvi radosti oziroma žalosti, po kateri naj bi bila glasba stvarnost, radost in žalost pa koncepta, ki

¹³ Motte-Haber, 1990: 63-70

¹⁴ 然則心之與聲，明為二物。(Zato je popolnoma jasno, da sta zavest in glasba dve različni stvari), gl. prejšnje poglavje.

jo opredeljujeta. Prvič sodi zanj oboje, tako glasba, kot tudi žalost in radost, k različnim oblikam stvarnosti, drugič pa teh dveh oblik stvarnosti ne gre neposredno primerjati med seboj, saj je glasba objektivna, medtem ko sta čustvi radosti in žalosti subjektivni¹⁵. Četudi lahko torej glasba nastopa hkrati z žalostjo in radostjo, pa vendarle teh čustev ne pogojuje. Ji Kang poskuša to natančneje obrazložiti s tem, da opozori na razliko med sprožanjem čustev in njihovo produkcijo.

今復假此談以正名號耳。不謂哀樂發於聲音，如愛憎之生於賢愚也。(ibid: 206)

Naj še enkrat obrazložim, kaj je pravilni pomen konceptov (imen) in oznak. Ne moremo trditi, da je sprožanje čustev preko glasbe enako, kot rojevanje ljubezni in sovraštva preko modreca in tepca.

Ji Kang želi tukaj opozoriti na dejstvo, da moramo paziti na razliko med posamičnimi besedami, ki nastopajo v funkciji oznak. Beseda fa (發, sprožati, sproščati, vziti) pomeni nekaj drugega, kot beseda sheng (生, rojevati, nastajati, živeti)¹⁶. Tako kot zapisi so tudi besede semantični simboli (號), ki izražajo oz. označujejo koncepte (名).

夫言非自然一定之物，五方殊俗，同事異號，趣舉一名，以為標識耳。(ibid: 213)

Jezik ni naravno določena stvar. Različni kraji poznajo različne običaje in tudi različne oznake za iste zadeve. Vse te različne oznake, ki služijo razpoznavanju, se vzpostavijo na osnovi enotnih konceptov.

Čustvovanje je torej koncept (名) človeške notranjosti, ki se kaže v konkretnih emocionalnih učinkih (stvarnostih 實) žalosti in radosti (哀樂). Koncept glasbe pa je »prazen« (虛名), torej abstrakten in nima vnaprej določenih, absolutnih vrednostnih definicij ali omejitev. Zato glasba kot taka ni primerljiva s konkretno prizemljenostjo žalosti ali radosti.

焉得染太和于歡感、綴虛名于哀樂哉? (ibid: 225)

Kako morete najvišjo harmonijo onečediti z radoživostjo in melanholijo, kako morete med seboj pomešati prazni koncept in žalost ter radost?

3. Prazni koncept glasbe in harmonija

'Prazni koncept' glasbe, ki presega omejenost vsakdanjih zemeljskih strahov, užitkov in vseh ostalih stvarnosti čustvovanja, je po Ji Kangu lahko izpolnjen samo s harmonijo, ki je njena bistvena lastnost. Harmonija sekvenčne, ritmične in tonalne strukture je edini koncept, ki opredeljuje stvarnost glasbe. Šele harmonično strukturirano glasbo lahko torej dojamemo (koncipiramo) kot resnično glasbo. Tak koncept glasbe seveda ne more vsebovati čustev, ki so vsakršni harmonični usklajenosti diametralno nasprotna¹⁷.

¹⁵ Prim. zgoraj citirano Ji Kangovo trditev 由此言之，則外內殊用，彼我異名。Gledano s tega vidika, sta zunanost in notranost različni, in zato se subjektivni koncepti razlikujejo od objektivnih. (Ji Kang, 1962: 199)

¹⁶ Gl. tudi kurzivo v prevodu Henrichs, 1983: 81

¹⁷ Prim.: Egan, 1997: 26-27: »The aim of Xi Kang's argument is to stress the importance of cultivating inner peace and serenity... In Xi Kang's view, nothing is more harmful to the spirit than apprehensions and emotions. For most men the great problem is simply that 'thoughts and apprehensions diminish the refined spirit, and sorrow and joy injure the calm essence'«.

V tem kontekstu Ji Kang konfucijancem očita, da njihov strah pred kvarnimi učinki »neprimerne« glasbe ni zgolj pretiran, temveč tudi popolnoma neutemeljen in nelogičen.

心感于和，風俗壹成，因而名之。然所名之聲，無中于淫邪也；淫之與正同乎心。(ibid: 231)

Kadar se harmonija dotakne človeške zavesti, se v konceptu (glasbe) poenotijo vse lokalne različnosti. Glasba, ki je konceptualizirana na ta način, zato ne more vsebovati razvrata, ne pokvarjenosti. Razvrat in značajnost sta v enaki meri del zavesti.

Najvišja oblika praznega koncepta, ki opredeljuje glasbo, je zanj torej harmonija. Prav ta strukturna lastnost jo razlikuje od konceptov, ki so del zavesti. Ti so namreč, kot Ji Kang vselej znova poudarja, odvisni od zunanjih stanj in impulzov, medtem ko je harmonija naravna danost glasbe. Objektivna stvarnost glasbe sicer brezdvomno vpliva na subjektivno stvarnost dojetanja, a glasba kljub svoji objektivni naravi ne nastopa kot posrednik med različnimi subjektivnimi zavestmi.

聲音以平和為體，而感物無常；心志以所俟為主，應感而發。然則聲之與心，殊塗異軌，不相經緯。(ibid: 222)

Esenca glasbe je v njeni uravnoteženosti in harmoniji. Njunega vpliva na objekte ni možno standardizirati. Vodilo zavesti pa je njena odvisnost (od zunanjosti), saj (svoje učinke) sproža šele preko reakcij na to, kar zazna. Zato so poti in tirnice glasbe ter zavesti popolnoma različne in se nikoli ne križajo.

Prav harmonija glasbe je torej tisti dejavnik, ki se dotakne človeške zavesti in povzroči, da se v njej sproži oziroma sprosti žalost ali radost, ki sta že vnaprej shranjeni v človeški notranjosti. In vendar je harmonija nekaj, česar naša zavest ne more konkretno dojeti, saj je neopredeljiva, nevidna in brezoblična. Struktura harmonije je neskončna in navzven odprta, enako kot struktura veseljstva. Zato jo lahko zaznamo samo preko posamičnih občutij, ki jih sproža v naši zavesti.

夫哀心藏於內，遇和聲而後發；和聲無象，而哀心有主。夫以有主之哀心，因乎無象之和聲而後發，其所覺悟，唯哀而已。(ibid: 198)

Žalost je skrita v človeški notranjosti in se sprosti, ko zaslišimo harmonično glasbo. Harmonija glasbe je brezoblična, medtem ko je žalost, ki je v naši zavesti, subjektivna. Ta subjektivna žalost, ki je v naši zavesti, se sproži preko te nevidne harmonije in vse, česar se ob tem lahko zavemo, je samo žalost.

In vendar harmonije ne gre enačiti s čustvovanjem. Ustvarjalci vrhunske glasbe si je zato ne morejo lastiti in je uporabiti kot medij za vplivanje na zavest drugih ljudi. Prav v njeni harmonični, naravni strukturi se namreč pokaže, da ima glasba svojo lastno stvarnost, ki se izmika in ki presega omejenosti človeške zavesti.

至樂雖待聖人而作，不必聖人自執也。何者？音聲有自然之和，而無係于人情。(ibid: 209)

Polno glasbo lahko naredi samo modrec. Vendar ni treba, da jo modrec tudi nadzoruje. Zakaj je temu tako? Glasba ima naravno sposobnost harmonije. V tem pogledu sploh ni povezana s človeškim čustvovanjem.

Harmonija glasbe je torej del veobsežne strukture narave, ki v svojih najglobljih zakonitostih ostaja človeku nedoumljiva. Harmonija se torej lahko vzpostavi v vsakovrstnih stilnih in formalnih različicah glasbe in ni vezana na določene tipe glasbenega izraza.

上生下生，所以均五聲之和，敘剛柔之分也。(ibid: 213)

Ne grede na to, ali gre za rastoče ali za padajoče zaporedje tonov, lahko tvori vseh pet tonov harmonijo. Tukaj ni razlikovanja med ostrino in mehkobo.

Ji Kangov fiktivni nasprotnik nasprotuje stališču, po katerem naj bi bila harmonija glasbe nekaj absolutnega, kar transcendirata vse spremembe pojavnega sveta, ki se odražajo v vsakdanjih čustvenih odzivih posameznika.

心為聲變，若此其眾。苟躁靜由聲，則何為限其哀樂？而但云至和之聲無所不感，託大同于聲音，歸眾變于人情，得無知彼不明此哉？(ibid: 116)

Zavest se z glasbo spreminja, o tem govore številni primeri. Če izvirata vznemirjenost in spokojnost iz glasbe, zakaj ne velja isto tudi za žalost in radost? A vi trdite, da ni nikogar, ki se ga ne bi dotaknila glasba popolne harmonije. Velika enotnost naj bi bila produkt glasbe, mnogotere spremembe pa naj bi izvirale zgolj iz človeškega čustvovanja. Dojel sem, da na poznate ne enega, ne drugega.

Ji Kang v tem pogledu enači harmonijo glasbe z usklajenostjo različnih okusov. Kdor se ob poslušanju glasbe preda čustvom, ki jih ta sproža, ostaja, podobno kot človek, ki se v uživanju hrane osredotoča zgolj na užitek enega samega okusa, omejen na limitacije svoje lastne, čutno pogojene zaznave. Ker sodi le-ta zgolj h konkretnim učinkom pojavnega sveta in konkretne realnosti našega življenja, tak človek ne more dojeti popolnosti velike enotnosti, ki je dojemljiva zgolj v uskajenosti vseh pogojev našega bivanja in v spojitvi človeka z vseobsežno enovitostjo kozmosa.

夫曲用每殊，而情之處變，猶滋味異美，而口輒識之也。五味萬殊，而大同于美；曲變雖眾，亦大同于和。美有甘，和有樂；然隨曲之情，近乎和域；應美之口，絕于甘境，安得哀樂于其間哉？(ibid)

Dejstvo, da ima lahko vsaka melodija svoje posebnosti, in da to zaznajo tudi človeška čustva, je primerljivo z dejstvom, da ima vsak okus svojo kakovost, ki jih znajo človeška usta razlikovati. A vseh pet okusov in vseh tisočero posebnosti se lahko združi v lepoti velike enotnosti. Tudi če se melodija še tako spreminja, se tudi ona spoji v harmonijo velike enotnosti. V lepoti je sladkost in v harmoniji radost. Toda čustvo (radosti), ki sledi melodiji, je ločeno od območja harmonije. Usta, ki reagirajo na lepoto (okusa), so odrezana od domene sladkosti. Kako bi torej lahko v njej našli žalost in radost?

Poleg tega, tako Ji Kang, sta vznemirjenost in spokojnost lastnosti posamičnih tipov glasbe, medtem ko sta žalost in radost obliki čustvovanja.

若有所發，則是有主于內，不為平和也。以此言之，躁靜者，聲之功也；哀樂者，情之主也；不可見聲有躁靜之應，因謂哀樂皆由聲音也。(ibid: 219)

Tisto, kar se sproži, prihaja iz notranjosti in ni povezano z uravnovešenostjo in harmonijo. Gledano iz tega vidika, lahko trdimo, da sta poskočnost in spokojnost

učinka glasbe, medtem ko prihajata žalost in radost iz čustvovanja. Ne moremo samo zaradi tega, ker opazamo, da ima glasba spokojen ozirom poskočen učinek, trditi, da izvirata žalost in radost iz glasbe.

Ji Kang tukaj izpostavi tudi svoje nasprotovanje stališču, po katerem naj bi določene oblike glasbenega izraza v človeku vzbujala fiksno določena čustva. Harmonija, ki je lastna vsaki resnični glasbi, čustva sicer lahko sproža, vendar pa nikakor ni tako, da bi poskočne melodije v ljudeh vselej sprostile radost, mirne pa žalost.

且聲音雖有猛靜，各有一和，和之所感，莫不自發。何以明之？夫會賓盈堂，酒酣奏琴，或忻然而歡，或慘爾而泣。非進哀于彼，導樂于此也。其音無變于昔，而歡感並用。(ibid: 217)

Glasba je lahko divja ali mirna. Vsaka ima svojo harmonijo. Vse, kar harmonija gani, se spontano izrazi. Kako naj to obrazložim? Predstavljajmo si dvorano, polno gostov. Ko popijejo nekaj alkohola, poslušajo igranje citer qin. Nekatere bo to razveselilo, drugim privabilo solze v oči. Tisto, kar prve radosti, pa ni nič drugega kot to, kar slednje razžalosti. Melodija je ena in ista, in vendar smo ob njej priča obojemu - tako veselju, kot melanholiji.

Harmonija je nekaj, kar obstoja samo v popolnosti. Zato je človek ne more dojeti preko svojih omejenih čustev, saj so ta konkretni izrazi dogajanja v človeški notranjosti in ne orodje dojemanja.

夫音聲和比，人情所不能已者也。

Harmonične sekvence glasbe so nekaj, kar človek ne more izkusiti preko čustev.

V konfucijanski politiki ločevanja »pravilne« in »primerne« glasbe od »nizkotne« in »neprimerne« vidi Ji Kang nedopustni in v bistvu škodljivi ukrep, ki jo ukaluplja v omejenost ideološkega orodja vladajoče morale.

先王恐天下流而不反，故具其八音，不瀆其聲；絕其大和，不窮其變；捐窈窕之聲，使樂而不淫。猶大羹不和，不極勺藥之味也。(ibid: 225)

Pretekli vladarji so se bali, da se bo ves svet nepreklicno izgubil v plehki nizkotnosti. Zato so standarizirali osem tonov, v katerih naj ne bi bilo nikakršne nesposljlivosti. A s tem so okrnili harmonijo in njene neskončne možnosti sprememb. Odstranili so vso lahkotno, ljubko glasbo, kar naj bi povzročilo, da bi bila glasba sicer še vedno lahko radostna, a v njej ne bi bilo več razvrata. S tem pa so jo oropali resne harmonije, tako kot se mesna juha brez začimb ne more primerjati s polnim okusom potonike¹⁸.

4. Svoboda glasbe kot izraz harmonične strukture bivanja

Takšni ukrepi po njegovem mnenju niso zgolj škodljivi, temveč tudi poniževalni – ne zgolj za ljudi, katerim preprečujejo dostop do čudovite mnogovrstnosti različnih oblik

¹⁸ Korenine potonike so se v stari Kitajski uporabljale kot ena najmočnejših začimb za izboljšanje okusa različnih jedi (prim. Egan, 1997: 24)

glasbe, temveč tudi za glasbo samo. Njeno bistvo je namreč popolnost, ki se izraža v harmoniji, katera je del vseobsežne, nedoumljive in hkrati neizčrpne strukture kozmosa¹⁹. Usklajenost s to veliko strukturo, katero je mogoče izkusiti prav preko harmonične strukture glasbe, človeku omogoča, da prerase ozkost svojega vsakdanjega sveta tisočerih drobnih pojavnosti, in se zlije z bistvom narave.

V stališču o tem, da so v glasbi vsebovana konkretna čustva (kot na primer žalost in radost), vidi popolnoma zgrešeno razumevanje glasbe kot nečesa, kar naj bi torej v svoji osnovi bilo subjektivno in personalizirano. Glasba, katere bistvena lastnost je harmonija, je po njegovem mnenju del strukture kozmične urejenosti, ki je objektivna in univerzalna, četudi se izraža v nešteti oblikah različnih strukturnih vzorcev²⁰.

Ji Kang ne nasprotuje tezi o tem, da se glasba dotakne človeške zavesti. Poudari pa, da se je resnično dotakne samo preko harmonije (in ne preko nekakšnih čustev, ki naj bi bila v njej vsebovana). Strukturni prenos harmonije glasbe v človeško zavest je zanj sicer možen, vendar se kot tak nujno izmika človeškemu nadzoru. Strukturna harmoničnost glasbe je neizčrpna in zato lahko obstaja samo v svobodi, podobno kot Zhuangzijeva morska ptica, ki v zlati kletki človeške nepotešenosti žalostno premine²¹.

Uporaba glasbe v namene propagiranja ideologij je zato zanjo poniževalna, četudi ima lahko tudi najpopolnejša harmonija politično sporočilo²².

Volja ljudi, tudi (konfucianskih) vladarjev, ostaja vselej omejena na zadeve pojavnega sveta. Zato bi bilo po Ji Kangovem mnenju najbolje, ko bi se ti raje držali Laozijevih napotkov, ki so jim predlagali ne-delovanje (無為)²³ in ne bi nasilno posegali v strukturo harmonične urejenosti kozmosa. Veliko bolje bi bilo, ko bi se obnašali bolj ekološko, naravi prijazno in bi pustili zemeljskim zadevam, da se vršijo spontano in v skladu z daotom. Njihovega strahu pred nebrzdanimi čustvi množic, ki jih je potrebno ukrotiti z nadzorom, ni možno omiliti z brezupnimi poskusi delitve harmonije na »primeno« in »neprimerno«, niti z jalovimi poskusi prelaganja čustev v glasbo.

Bibliografija

Chai, David, "Musical Naturalism in the Thought of Ji Kang." *Dao*, 8, no. 2 (2009): 151 - 171.

程顥 Cheng Hao, 程頤 Cheng Yi. *二程集 (Zbrana dela bratov Cheng)*, 4 zv. Beijing: Zhonghua shuju, 1981.

¹⁹ Do podobnih zaključkov je prišla tudi moderna zahodna muzikološka teorija: »Medtem ko skladatelj lahko spreminja tonskosistemsko ureditev, glasbenega izraza ne določa sam, kvečjemu ga lahko izbrše. S čustvenim pomenom glasbe se torej povezuje nekaj ne-poljubnega in ne-zavednega. Opozarja na fundamentalne, univerzalne, pred glasbo obstoječe strukture.« (Motte-Haber, 1998: 64)

²⁰ V tem kontekstu Ji Kang pogosto navaja Zhuangzijev citat, ki govori o tem, da povzroča isti veter, ki piha skozi neštete špranje, vselej različne melodije; prav zaradi tega so stvari takšne, kakršne so. (吹萬不同, 而使其自己, Zhuangzi, Jiwu lun: 1). To je primerljivo tudi s kasnejšim neokonfucijanskim stališčem o nešteti strukturnih vzorcih bivanja, ki se združujejo v enega samega (一物之理即 萬物之理. Cheng Hao/Yi, 1981: 13)

²¹ Gl. Zhuangzi 2001, Zhi le: 5

²² To je Ji Kang kasneje izkusil tudi na lastni koži, ko je na predvečer svoje usmrtnice na svojih citrah qin zaigral melodijo Velikega miru, katero je zmozel igrati samo on sam, in svoje igranje zaključil z besedami, da ta rapsodija odslej ne obstaja več (Egan, 1997: 29)

²³ Gl. n. pr. 道常無為而無不為, 侯王若能守之, 萬物將自化. (Laozi, 2001: 37/32)

Egan, Ronald, »The Controversy over Music and "Sadness" and Changing Conceptions of the *Qin* in the Middle Period China. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 57, no. 1 (1997): 5-66.

Henricks, Robert G. *Philosophy and Argumentation in Third Century China*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1983.

Ji Kang 嵇康. 聲無哀樂論 (V glasbi ni žalosti, ne radosti). V: Dai Mingyang 戴明揚 (ur.): 嵇康集校注 (Komentirana zbirka Ji Kangovih spisov). Beijing: Renmin wuxue chuban she, 1962: 196-231.

Li ji 禮記 (*Knjiga obredov*). Jinan: Shandong renmin chuban she, 2000.

Knechtges, David. *Wen xuan or Selections of Refined Literature*, 3. del. Princeton: Princeton University Press, 1996.

Kong Fan 孔繁. 魏晉玄學和文學 (*Šola misterija in književnost v obdobju Wei Jin*). Beijing: Zhongguo shehui kexue chuban she, 1987.

Laozi 老子. 道德經 (*Knjiga poti in kreposti*). V: Chen Fang, Liu Qinghua (ur. in kom.): Laozi, Zhuangzi. Guangzhou: Guangzhou chuban she, 2001: 15 – 101.

de la Motte – Haber, Helga. *Psihologija glasbe* (prev.: Gregorač, Vera). Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.

Rošker, Jana S. *Searching for the Way – Theory of Knowledge in Premodern and Modern China*. HongKong: Chinese University Press, 2008.

Rošker, Jana S., »The Concept of Structure as a Basic Epistemologic Paradigm of Traditional Chinese Thought.« *Asian Philosophy* 20, no.1 (2010): 79 – 96.

Zhang Dainian 張岱年. 中國哲學史方法論發凡 (Uvod v metodologijo zgodovine kitajske filozofije). Beijing: Zhonghua shuju, 2003.

Zhuangzi 莊子. 南華真經 (*Resnični klasik Južnih cvetov*). V: Chen Fang, Liu Qinghua (ur. in kom.): Laozi, Zhuangzi. Guangzhou: Guangzhou chuban she, 2001: 103 – 221.

SUMMARY

Ji Kang (China, 223 – 262) belongs to the most interesting Chinese thinkers from the period of the Three Kingdoms (220 - 280). His treatises are of great importance as one of the crucial theoretical bridges between the philosophic and the religious Daoism. While his famous dispute "Music has in It Neither Grief nor Joy (聲無哀樂論)" has commonly been understood as a subtle and indirect critique of Confucian rituality and of the "abuse" of music for political intentions, the present article draws attention to a new interpretation of his theory, which is based upon Ji Kang's understanding of epistemological bases of perception and comprehension and of the structural connection between the subject and the object of comprehension. The authoress points out that the abovementioned dispute can also be interpreted as an elaboration of Mohist and Nomenalist approaches to the relation between names or concepts and actualities.

Most interpretations of Ji Kang's (223 – 262) Essay "Music has in It Neither Grief nor Joy" mainly understand it as a critique of its formalization, carried out by Confucian rituality. This aspect surely represents an important core of Ji Kang's understanding of music. But Ji Kang's proceeds a step further, since he sees the standpoint, according to which emotions were an inherent part of music, as degrading for the music as such. Several parts of his dispute also negate the simplified formalization of music as a medium for a "proper" structural connection between cosmic order and human awareness, as could already be seen in the Confucian *Book of Rituals (Li ji)*. The main subject of Ji Kang's criticizing the Confucian ideology is their oversimplified representation of music as something that could in human mind produce emotions, suitable for a morally faultless life in society. For him, music can not be seen as a structural carrier of emotions from composer/performer to the listener. Therefore, it can not be

reduced to ideological or propagandistic means for realization and preservation of the interests of the ruling class.

Ji Kang's argumentation of this viewpoint is grounded in several, mutually connected aspects. The first one follows his comprehension of the structure of being (the all-embracing cosmic order), which is infinite, just like the structure of music. The mutual compatibility of both structures (cosmic and musical) is conditioned by their openness and infinity. The structure of mind is also infinite, that is why we can perceive the beauty of perfect music. Human emotions, however, are limited. In his opinion, this is the main reason for the impossibility to reduce music upon a function of a mediator between different minds.

Ji Kang doesn't oppose the thesis, according to which music moves human mind. However, he points out, that it can be moved only through harmony (and not through feelings that were supposed to be implied in it). The structural transfer

of musical harmony into human mind is possible, but it necessarily withdraws from human control. The structural harmony of music is inexhaustive and can therefore exist only in freedom.

The Confucian misuse of music for the purposes of propaganda is therefore humiliating, although even the most perfect harmony can contain a political message.

The will of people, including the (Confucian) rulers, always remains limited to the affairs of the phenomenal world. Thus, in Ji Kang's opinion, it would be better if they could stick to the instructions of Laozi and perform non-action (*wu wei*) without violently intervening into the structure of the harmonic order of universe. Their fear of unbridled feelings of the crowds, which have to be controlled and tamed, can not be extenuated by hopeless attempts to divide 'proper' from 'improper' harmony, and even less by useless attempts to transpose emotions into music.

Maruša Zupančič

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana

Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

Vplivi na razvoj violinske pedagogike na Slovenskem v 19. stoletju in v prvi polovici 20. stoletja

Influences on the development of violin teaching in the Slovenian Lands in the nineteenth and first half of the twentieth centuries

Prejeto: 12. april 2010
Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 12th April 2010
Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: violinizem na Slovenskem, glasba od 18. do 20. stoletja, pariški konservatorij, praški konservatorij, dunajski konservatorij, slovenska violinska pedagogika, Otakar Ševčík, slovenska violinska metodična dela

Keywords: violin playing in the Slovenian Lands, eighteen-century music, nineteenth-century music, twentieth-century music, Paris Conservatoire, Prague Conservatoire, Vienna Conservatoire, Slovenian violin pedagogy, Otakar Ševčík, Slovenian didactic violin works

IZVLEČEK

V primerjavi z ostalimi razvitimi evropskimi narodi sta se violinska pedagogika in njena metodika začeli na Slovenskem evidentno razvijati šele v 19. stoletju. Največje vplive in zasluge za razvoj violinske pedagogike na Slovenskem sta imeli violinski šoli dunajskega in praškega konservatorija. Obe violinski šoli sta imeli svoj izvor v francoski violinski šoli z glavnim predstavnikom G. B. Viottijem. Največji pečat je na razvoj violinske pedagogike na Slovenskem vtisnila praška violinska šola. K temu je ogromno prispeval Otakar Ševčík, ki je s svojim delom *Violinschule für Anfänger*, op. 6 vplival tudi na nastanek slovenskih violinskih metodičnih del, ki so nastala šele v 20. stoletju.

ABSTRACT

In comparison with other European countries, violin pedagogy and its methodology in Slovenian Lands did not develop until the beginning of the nineteenth century. The greatest influences on the development of Slovenian violin pedagogy came from the violin schools of the Viennese and Prague Conservatoires. Both schools originated from the French violin school with its main representative G. B. Viotti. The school which had the most impact on the development of Slovenian violin pedagogy was the Prague violin school. Another major figure in the development of Slovenian violin pedagogy was Otakar Ševčík, whose *Violinschule für Anfänger*, op. 6 inspired many didactic violin works that appeared in Slovenia in the 20th century.

Letos mineva sto let od nastanka prve slovenske violinske šole z naslovom *Vijolinska šola ali pouk v igranju na gosli*, ki jo je leta 1910 v Celju napisal Fran Korun Koželjski (1868–1935). Slovenski violinizem se v nacionalnem smislu razvija približno šele stoletje, zato se upravičeno sprašujemo kdo je skozi zgodovino krojil slovensko violinsko usodo, ki smo ji lahko priča danes in kakšnih tovrstnih, predvsem pedagoških vplivov smo bili deležni.

V primerjavi z ostalimi razvitimi evropskimi narodi sta se violinska pedagogika in njena metodika začeli na Slovenskem razvijati relativno pozno, saj je o violinskem poučevanju pred 19. stoletjem na Slovenskem malo znanega; poučevanje violine je potekalo v okviru zasebnih in cerkvenih krogov, predvsem znotraj samostanov, katerih sicer skromna tovrstna zapuščina priča o violinski aktivnosti. Edini dokumenti, ki poročajo o violinski metodiki tistega časa, so ohranjena violinska metodična dela. Najzgodnejši in za zdaj edini taki na Slovenskem ohranjeni deli sta Leopold Mozartova (1719–1787) *Versuch einer gründlichen Violinschule* iz leta 1756 in delo Johanna Adama Hillerja (1728–1804) z naslovom *Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte*. Mozartovo delo se je kot izvorni tisk ohranilo v Komendi pri Kamniku,¹ kar priča o njeni praktični uporabi že v 18. stoletju.² Ker je bil Mozart goreč zagovornik in podpornik mannheimske violinske in kompozicijske šole, je njegova violinska šola zato zagotovo nastala pod tovrstnimi vplivi. Utemeljitelj mannheimske šole je bil violinist in skladatelj Johann Wenzel Anton Stamitz (1717–1757),³ ki je s slovenskim ozemljem povezan tudi rodoslovno, saj je njegov ded Martin Stamez živel v Mariboru,⁴ ki ga je zapustil okoli leta 1665, ko se je preselil v Pardubice na Češkem.⁵ Johann Adam Hiller je svoje delo prvič izdal leta 1792 v Leipzigu, drugič je bilo izdano leta 1795 v Gradcu; pri nas se je ohranila prav graška izdaja.⁶ Obe deli sta bili v 18. stoletju relativno zelo razširjeni, zato niti ni presenetljivo dejstvo, da sta dosegli tudi slovensko ozemlje.

Največje zasluge za razvoj violinizma in njegove pedagogike v 19. in 20. stoletju so na Slovenskem imeli violinski pedagogi iz čeških dežel, večinoma 'potomci' t. i. *praške violinske šole*, ki je imela svoj izvor v *francoski violinski šoli*; utemeljitelj slednje je bil znameniti violinist, pedagog in skladatelj Giovanni Batista Viotti (1755–1824),⁷ ki je danes znan kot oče moderne violinske igre, saj je bil eden prvih uporabnikov *Tourtovega loka*,⁸ ki je zaradi svojih specifičnih zmogljivosti ogromno pripomogel k napredku violinske tehnike in njene idiomatike. G. B. Viotti je kot utemeljitelj *francoske violinske šole* vplival tudi na razvoj ostalih, kasneje priznanih nacionalnih violinskih šol, saj se je *francoska violinska šola* preko Viottijevih učencev razvila v tri smeri: *franko-belgijsko*, *dunajsko*

¹ Omenjeni tisk se je ohranil v knjižnici Glavarjevega beneficiata in kasnejšega dediča Jožefa Tomelja.

² Tomaž Faganel, »Glasba Mozartovega časa v naših arhivih«, v: *Mozart—kdo je to* (Ljubljana: Festival 1991), str. 46.

³ Johann Wenzel Anton Stamitz je znan tudi pod imenom Jan Václav Antonín Stamic.

⁴ Rodbina Stamez je v Mariboru živela od približno 15. stoletja naprej.

⁵ Peter Gradenwitz, »The Stamitz Family: Some Errors, Omissions, and Falsifications Corrected«, *Notes* 7 (1949), str. 55.

⁶ Hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

⁷ Giovanni Battista Viotti je bil poleg Arcangela Corellija, Giuseppa Tartinija in Antonia Vivaldija eden pomembnih tvorcev italijanske violinske igre v 18. stoletju. Kot učenec Gaetana Pugnanija je bil tesno povezan z violinsko zapuščino Arcangella Corellija, ki je poleg Antonia Vivaldija ključno zaznamoval violinizem tako v poustvarjalnem kot tudi v ustvarjalnem smislu.

⁸ Izdelovalec tako imenovanega *Tourtovega loka* je bil François Tourte (1747–1835). Ustvarjal je v Parizu, ko so tja prihajali koncertirati violinski virtuozji. Za oblikovanje sodobnejšega loka je Tourta navdahnila violinska virtuosnost G. B. Viottija, s katerim sta oblikovala lok, ki je razvil violinsko idiomatiko in omogočil modernejše izvajanje.

in *praško* violinsko šolo.⁹ Ob koncu 18. stoletja in na začetku 19. stoletja so se po Evropi začeli ustanavljati glasbeni konservatoriji, da bi postali središče glasbenega izobraževanja. Leta 1784 je bila v Parizu ustanovljena *L'Ecole royale de chant et de déclamation*, ki se je leta 1795 preimenovala v konservatorij.¹⁰ Praški konservatorij je bil ustanovljen leta 1808 kot *Jednota pro zvelebení hudby v Čechách*, društvo, katerega člani so bili znani plemiči. V prvih letih svojega obstoja je bil praški konservatorij namenjen zgolj vzgoji orkestrskih izvajalcev, vendar so bili že leta 1815 uvedeni tudi ostali oddelki.

Violinski pouk se je na praškem konservatoriju pričel 24. aprila 1811 z violinskim pedagogom Wilhelmom Friedrichom Pixisom (1786–1842),¹¹ ki je bil kot prvi violinski učitelj na praškem konservatoriju tudi začetnik *praške violinske šole*.

Ustanovitelji praškega konservatorija so že od samega začetka stremeli k uporabi študijskega materiala s pariškega konservatorija. Pierre Baillot (1771–1842),¹² izvrsten violinist in od leta 1795 pedagog na pariškem konservatoriju, je skupaj s Pierrom Rodejem (1766–1831)¹³ in Rodolphom Kreutzerjem (1774–1830)¹⁴ leta 1814 izdal uradno violinsko šolo pariškega konservatorija, imenovano *Méthode de violon*, ki je takoj postala temeljni študijski material tudi na praškem konservatoriju.¹⁵ Tem odličnim violinskim pedagogom so se pridružili še ostali predstavniki *francoske violinske šole*, katerih violinska metodična dela so tvorila osnove študija na praškem konservatoriju vse do 'vladavine' Otakarja Ševčíka (1852–1934), ki je s svojimi metodičnimi deli odprl novo poglavje praškemu konservatoriju in *praški violinski šoli* ter violinski metodiki nasploh.¹⁶

W. F. Pixis, ki je bil Viottijev učenec, je večinoma poučeval po delih francoskih violinistov, kar priča o vplivu *francoske violinske šole*.¹⁷ W. F. Pixisa je na konservatoriju nasledil njegov učenec Moritz Mildner (1812–1865), ki je nadaljeval s tradicijo poučevanja v slogu francoske violinske tehnike; s študijem Kreutzerjevih, Alardovih in Bériotovih

⁹ Bruce R. Schueneman, »The French Violin School: From Viotti to Bériot«, *Notes* 60 (2004), str. 757–758, 767.

¹⁰ Zdenko Silvela, *A New History of Violin Playing: the vibrato and Lambert Massart's revolutionary discovery* (ZDA: Universal Publishers, 2001), str. 100; A. W., Zur Geschichte des musikalischen Conservatoriums in Paris, *Wiener allgemeine Musikalische Zeitung*, 2 (1824), str. 5–6.

¹¹ Wilhelm Friedrich Pixis je znan tudi pod imenom Bedřich Vilém Pixis.

¹² Pierre Baillot je poleg ostalih znanih violinskih del leta 1834 napisal še delo *L'art du violon*.

¹³ Najbolj znano violinsko delo Pierra Rodeja, ki je v uporabi še danes, je *24 caprices*.

¹⁴ Najbolj znano delo Rodolpha Kreutzerja je violinsko delo 42 études ou caprices.

¹⁵ Na začetku svojega delovanja je praški konservatorij vpisoval učence stare od 10 do 14 let. Študij je trajal šest let in je bil razdeljen na dve stopnji. Pouk violine, ki je bil takrat še skupinski, je potekal trikrat tedensko po tri ure. Na začetku je bil cilj konservatorija vzgojiti predvsem orkestrske glasbenike, le v redkih primerih soliste. V zadnjem letniku je bila na izpitu obvezna *a vista* igra, leta 1882 je Antonín Bennewitz uvedel še šolske koncerte. Leta 1888 so začeli na konservatorij sprejemati učence s štirinajstimi leti. Opustili so razdelitev študija v dveh stopnjah in uvedli vsakoletne sprejemne izpite. Violina se je začela poučevati le dvakrat tedensko, vendar individualno. Uveden je bil pouk klavirja, profesorji pa so morali napisati učne načrte za posamezne letnike. Po letu 1919 je bil študij podaljšan na sedem let, hkrati je bila ustanovljena tudi mojstrska šola, ki je postopoma začela dobivati značaj visoke šole. Prim. Josef Micka, »Houslová škola pražské konzervatoře«, v: *150 let pražské konzervatoře*, ur. Václav Holzknecht (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961), str. 99–101.

¹⁶ Josef Srb Debrnov, *Stručné dějiny konservatoře pražské* (Praha: samozaložba, 1878), str. 83; Josef Micka, »Houslová škola pražské konzervatoře«, v: *150 let pražské konzervatoře*, ur. Václav Holzknecht (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961), str. 74, 99–101; Josef Srb Debrnov, *Dějiny hudby v Čechách a na Moravě* (Praha: Nakl. Maticе České, 1891), str. 103–104; František Židek, *Čeští houslisté tři století* (Praha: Panton, 1979), str. 60–64.

¹⁷ W. F. Pixis je violinsko tehniko poučeval pretežno po delih P. Baillota, P. Rodeja, J. F. Mazasa, R. Kreutzerja in F. Fiorilla (popis muzikalij W. F. Pixisa, hrani arhiv praškega konservatorija). Njegov učenec je bil poleg ostalih tudi Karl Zappe starejši (1812–1871), čigar sin Karl Zappe mlajši (1837–1890) je poučeval violino na glasbeni šoli Filharmonične družbe. Učenec Karla Zappeja ml., Nikolaus Schaumburg, je leta 1867 in leta 1870 izvajal dela Viottijevega učenca Charlesa de Bériota *Septième Air varié* in *Koncert za violino in orkester*, št. 6, kar priča o kvalitetnem nivoju Zappejevega violinskega poučevanja (Laibacher Zeitung 20. 2. 1867, str. 273 in 9. 4. 1870, str. 570).

etud in skladb ter del ostalih francoskih violinskih predstavnikov.¹⁸ Iz Mildnerjevih muzikalij je razvidno, da je bil ves čas v stiku z violinskimi novitetami francoskih in ostalih violinistov, ki so nastajale prav v času njegovega pedagoškega delovanja na praškem konservatoriju.¹⁹ Med najuspešnejšimi Mildnerjevimi učenci je bil Antonín Bennewitz (1833–1926), ki je Mildnerja na konservatoriju nasledil in poučeval prvo veliko generacijo violinistov, ki je violinizmu na Slovenskem položila temelje.²⁰ V violinsko-tehničnem šolanju učencev je Bennewitz izhajal iz Vincenc Bartákove²¹ violinske šole *Theoreticko-praktická škola na housle ve dvou odděleních*, ki je postopoma privedla h Kreutzerovim etudam.²² Vse do leta 1887 je na praškem konservatoriju istočasno obstajal le en violinski razred (Pixis–Mildner–Bennewitz) in tako en način poučevanja. Od leta 1887 dalje se je zaradi potreb novih violinskih pedagogov postopoma uveljavila praksa različnih violinskih razredov, profesorji katerih so bili Bennewitzovi učenci: Ferdinand Lachner (1856–1910), Jan Mařák (1870–1932) in Otakar Ševčík. Kljub individualnemu pristopu poučevanja omenjenih profesorjev so ti še vedno sledili eni skupni violinski poti, ki je bila pod močnim vplivom Ševčíkove violinske metode. Leta 1910 se je uspešni trojici violinskih profesorjev na praškem konservatoriju pridružil še Ševčíkov učenec Štěpán Suchý (1883–1953).²³ Praški konservatorij si je vse od začetka svojega delovanja močno prizadeval, da bi se ohranila tradicija poučevanja violine, ki jo je na praški konservatorij prinesel W. F. Pixis. Tradicija, da učitelja na praškem konservatoriju nasledi njegov učenec, se vsaj do šestdesetih let 20. stoletja ni nikoli pretrgala.

Podobno kakor na praškem konservatoriju, so se tudi ustanovitelji dunajskega konservatorija sprva zgledovali po uspešnem pariškem konservatoriju.²⁴ Leta 1812 je bilo na Dunaju ustanovljeno *Gesellschaft der Musikfreunde* v želji, da bi se razširilo v konservatorij. Čeprav so se ustanovitelji dunajskega konservatorija ob njegovi ustanovitvi leta 1817 želeli zgledovati po modelu pariškega konservatorija, so morali zaradi pomanjkanja finančnih sredstev konservatorij zavesti bolj skromno in začeti le s pevsko šolo. Prvi direktor konservatorija je bil Antonio Salieri, ki je že leta 1819 zaposlil izvrstnega violinista Josepha Böhma (1795–1876) in leta 1827 razširil oddelke konservatorija na večino orkestrskih instrumentov. Leta 1837 je konservatorij padel v finančne težave, stanje se je bistveno izboljšalo leta 1851, ko je njegov direktor postal violinist Josef Hellmesberger starejši (1828–1893). Kvaliteta konservatorija vse do leta 1855 ni bila visoka, saj je osem-

¹⁸ Na enem izmed šolskih koncertov je njegovih dvanajst učencev v unisonu, s spremljavo orkestra, izvedlo Bériotova *Adagio* in *Rondo russe*; namesto kadence so izvajali večglasno priredbo ene izmed Bériotovih etud.

¹⁹ Mildner je na praškem konservatoriju deloval v letih 1843–1865. V popisu njegovih muzikalij zasledimo violinske koncerte njegovih sodobnikov kot so: F. Mendelssohn: *Koncert za violino in orkester*, op. 64 (napisan leta 1844 in posvečen francoskemu violinistu F. Davidu); Charles de Bériot: *Koncert za violino in orkester*, št. 6; Ferdinand David: *Koncert za violino in orkester*, op. 23; H. Vieuxtemps: *Koncert za violino in orkester*, op. 25 (nastal leta 1844).

²⁰ Ti učenci so bili: Petr Teplý, Fran Topič, Hans Gerstner, Wilhelm (Vilém) Seifert, Sigismund (Siegmond) Polášek, Josef Vedral, Johann Drobeček, Johann Baudis, Johann Sochor ter mnogi drugi.

²¹ Vincenc Barták (1797–1861) je bil vpisan v prvo generacijo učencev konservatorija kot Pixisov učenec. Bil je član Stanovskega gledališča, violist v Mildnerjevem kvartetu, v letih 1842–1843 je poučeval na praškem konservatoriju.

²² Njegovi učenci so v unisonu nastopali še pogosteje kakor je bila to navada Mildnerjevega časa; leta 1880 je šestnajst učencev igralo Paganinijev *Moto perpetuo*, leta 1886 J. S. Bachovo *Ciaccono* s klavirsko spremljavo, leta 1888 Laubovo *Polonezo*, leta 1889 (samo učenci zadnjega letnika) Riesov *Perpetuum mobile* in leta 1891 *Polonezo* v D-duru H. Wieniawskega.

²³ V tem obdobju, predvsem od leta 1888 naprej, se je na praškem konservatoriju marsikaj spremenilo. Leta 1901 je Otakar Ševčík izdelal violinski učni načrt, ki so ga uporabljali v vseh violinskih razredih.

²⁴ E. Tittel, *Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst*, Wien: Wiener Musikakademie, 1967, str. 28.

inštirideset odstotkov študentov obiskovalo le osnovni pouk petja in violine, študentje z boljšim znanjem so bili le v manjšini. Z leti, predvsem v »zlati dobi« konservatorija (1870–1909), se je stanje bistveno izboljšalo, dunajski konservatorij je postal ena najbolj cenjenih glasbenih ustanov v Evropi.²⁵

Dunajska violinska šola je bila že od nekdanj pomešana s češkimi primesmi, saj so bili njeni mnogi zgodnejši predstavniki češkega rodu – Jan Křitel Vaňhal (1729–1813),²⁶ Antonín Vranický (1761–1819),²⁷ Pavel Vranický (1756–1808),²⁸ Václav Pichl (1741–1805),²⁹ Leopold Jansa (1795–1875) in drugi. Najzgodnejša utemeljiteljica dunajske violinske šole sta bila Karl Ditters von Dittersdorf (1739–1799) in Antonín Vranický. Na svojem pomenu je pridobila šele na začetku 19. stoletja, predvsem po zaslugi Josepha Meysedera (1789–1863) in Josepha Böhma (1796–1876).³⁰

Za razvoj violinizma na Slovenskem je pomembna predvsem nova dunajska šola z njenim glavnim predstavnikom Josephom Böhmom in njegovimi učenci. Böhm je bil kot učenec Pierra Rodeja naslednik Viottijeve violinske šole (*francoska violinska šola*), ki je bila skupna obema omenjenima violinskima šolama – *praški* in *dunajski violinski šoli*. Kljub temu, da vpliv dunajske violinske šole na razvoj violinizma na Slovenskem nikakor ni primerljiv z vplivi praške violinske šole, ki so bili evidentno večji, so največje sledi na Slovenskem pustili: Joseph Böhm (1795–1876), Joseph Hellmesberger starejši (1828–1893), Joseph Hellmesberger mlajši (1855–1907),³¹ Arnold Rosé (1863–1946),³² Jakob Moritz Grün (1837–1916),³³ Julius Egghard³⁴ (1858–1935) ter Gottfried Feist (1880–1952). Poučevanje violine je bilo na dunajskem konservatoriju razdeljeno na tri stopnje: *Vorbereitungskurs*, *Vorbildungsschule* in *Ausbildungsschule*. Na najvišji stopnji so poučevali štirje priznani violinisti, in sicer: Joseph Hellmesberger, Arnold Rosé, Jakob Moritz Grün in Karl Prill. V letih 1904–1918 pa tudi Otakar Ševčík, ki je tja prinesel svojo violinistično metodo in ostali repertoar po katerem je poučeval.

Iz violinskih učnih načrtov dunajskega konservatorija iz leta 1898, je razvidno, da se njihov violinski repertoar bistveno ni razlikoval od repertoarja praškega konservatorija. Jedro poučevanja je tvoril predvsem učni material predstavnikov pariškega konservatorija ter dela ostalih izvrstnih violinistov, po katerih se je takrat poučevalo povsod po Evropi.³⁵

²⁵ E. Tittel, *ibid.*, str. 16, 17, 33.

²⁶ Jan Křitel Vaňhal je znan tudi pod imenom Johann Baptist Vanhal.

²⁷ Antonín Vranický je znan tudi pod imenom Anton Wranitzky.

²⁸ Pavel Vranický je znan tudi pod imenom Pavel Wranitzky.

²⁹ Václav Pichl je znan tudi pod imenom Wenzel Pichl (1741–1805)

³⁰ Dunajsko violinsko šolo lahko razdelimo na starejšo, srednjo in novo dunajsko violinsko šolo.

³¹ Joseph Hellmesberger ml. je na dunajskem konservatoriju poučeval Slovenca Karla Jeraja.

³² Arnold Rosé je na dunajskem konservatoriju poučeval Slovenca Ivana Trosta v letih 1911/12–1914/15.

³³ Jakob Moritz Grün je poučeval Jana Šlaisa.

³⁴ Julius Egghard je na Dunaju poučeval Vido Jeraj.

³⁵ Violinsko tehniko so na dunajskem konservatoriju urili predvsem po delih Rodeja, Kreutzerja, Baillota, Kaiserja, Fiorilla in Paganinija. Posluževali so se violinskih koncertov, ki so danes redkeje izvajani (Lipinski, Mayseder, Spohr, Bazzini, Ernst, Nardini, Locatelli...) in koncertov, ki so še danes na violinskem repertoarju (Vieuxtemps, Bruch, Wieniawski, Tartini...). Med skladbami se omenjajo dela Ernsta, Sarasateja in Wieniawskega. Čeprav nimamo vpogleda v naslove skladb omenjenih skladateljev, lahko iz poznavanja njihovega violinskega opusa sklepamo, da so violinisti dunajskega konservatorija že dosegli določen nivo violinske tehnike, ki je potreben za izvajanje tehnično tako zahtevnih skladb. Prim. »Schul-Statut des Conservatoriums für Musik und darstellende Kunst«, Wien: Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, 1893.

Na nastanek slovenskih violinskih metodičnih del in nasploh na razvoj violinizma na Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja, je imel največji vpliv slavni violinski pedagog Otakar Ševčík, znan predvsem kot avtor mnogih violinskih metodičnih del.

Glavni razlogi in inspiracija, ki so Ševčíka privedli do osnovanja lastne violinske metode, je bila v prvi vrsti samokritika, saj po zaključenem konservatoriju, ko je bil sicer že uspešen virtuoz, ni bil zadovoljen s svojo violinsko tehniko, čeprav je ponovil ves violinski material, po katerem se je tedaj na konservatoriju poučevalo. Po drugi strani ga je k osnovanju nove violinske metode vzpodbudila že bogata pedagoška praksa in izkušnje. Od nekdanjega opazovalca pomanjkljivosti že obstoječih metod tako na lastni koži, kakor tudi na koži svojih učencev. Sprva se je začel ukvarjati s tehniko leve roke; celoten, v letih nakopičen material je uvrstil v štiri dele svoje *Schule der Violintechnik*, op. 1.³⁶ Zatem je začel zbirati gradivo za vaje desne roke, iz česar je nastala *Schule der Bogentechnik*, op. 2. V letih 1904–1908 je nastala *Violinschule für Anfänger*, op. 6. Prve osnove so nastale v Salzburgu, v Rusiji pa je imel že popolnoma izdelane metode poučevanja. Ko se je vrnil v Prago, je začel nove učence takoj poučevati po svoji novi metodi,³⁷ do katere je bil nezaupljiv in skeptičen prav njegov nekdanji profesor Antonín Bennewitz, ki je dejal: »S touto methodou nepřijedete do Říma.«³⁸ Da so bili dvomi celotnega konservatorija v njegovo novo violinsko metodo neupravičeni, je Ševčík kmalu dokazal, saj je že v prvem letu poučevanja s svojo prvo generacijo učencev³⁹ naredil takšen napredek, da je njegova violinska metoda postala tudi uradna violinska metoda praškega konservatorija.⁴⁰ Ševčík je zapustil ogromno metodičnih del, med katerimi so zanimive tudi njegove analitične študije posameznih del ostalih violinskih avtorjev.⁴¹

Slovenske violiniste, ki so se lotili pisanja violinskih šol po zgledu Ševčíka, je najbolj navdahnila njegova *Violinschule für Anfänger*, op. 6, v kateri se skriva slavni tako imenovani *poltonski sistem*. Omenjena šola naj bi služila violinistom, ki so se pripravljali na sprejemne izpite konservatorija in so imeli pomanjkanje tehnike oz. so jo želeli še izpopolniti. Pred Ševčíkom so violinske šole večinoma temeljile na t.i. *lestvičnih sistemih*, ki niso bili primerni za začetnike, saj niso omogočali postavitve enakega položaja prstov na ubiralki oz. na vseh strunah.⁴² Ševčík je svoja metodična dela zasnoval na t.i.

³⁶ Prvič je bilo delo izdano leta 1881 v Pragi (založba Hofmann). Kasneje so ji sledile še ostale izdaje: 1892–1897 v Leipzigu (Hug), 1898–1903 v Leipzigu (Bosworth), ponatis leta 1948 v Pragi (Melantrich). V letih 1909–1913 je k delu *Schule für Violintechnik* nastal še separat *Tomleitetn und Akkord-Studien*.

³⁷ Kljub svoji violinski metodi, je z učenci predeloval gradivo francoskih violinskih avtorjev kakor je bila stara tradicija na praškem konservatoriju.

³⁸ Prev. »S to metodo ne boste prišli do Rima.«

³⁹ Leta 1904 so že po skoraj sto let stari tradiciji praškega konservatorija njegovi učenci na koncertu nastopili skupinsko. Tokrat je Ševčík presegel vse svoje predhodnike, saj je oseminsedemdeset violinistov unisono zaigralo Paganinijev *Moto perpetuo*, Raffovo *Cavatino*, Hellymesbergerjevo *Romanco* in *Tarantelo* ter Vivaldijev *Koncert za tri violine in orkester*. Koncert je doživel velik uspeh in senzacijo, zato so ga še štirikrat ponovili. Na eno izmed repriz so iz Berlina prišli celo učenci Josepha Joachima. Zaradi takšnih okoliščin je Ševčík postal magnet za celotni violinistični svet, tako so k njemu začeli prihajati violinisti iz vseh predelov sveta.

⁴⁰ V prvi generaciji Ševčíkovih učencev je bil tudi Jan Kubelík, ki je v svet ponese slavo Ševčíkove violinske metode in nekoč na spominsko mesto nekemu namesto avtograma zapisal prva dva takta iz Ševčíkove violinske šole.

⁴¹ Analitične študije je napisal za naslednje violinske koncerte: H. Wieniawski: *Violinski koncert za violino in orkester v d–molu*, P. I. Čajkovski: *Koncert za violino in orkester v D–duru*, N. Paganini: *Koncert za violino in orkester v D–duru*, F. B. Mendelssohn: *Koncert za violino in orkester v e–molu*, A. Dvořák: *Koncert za violino in orkester v a–molu*, Joachimova kadenca k Brahmovemu *Koncertu za violino in orkester v D–duru*. Poleg koncertov je analitične študije napisal tudi k delu R. Kreutzerja *Etude-capricci* (štirje zvezki) ter pripravo k Dontovim *24 capricciom*, op. 45.

⁴² S pomočjo lestvičnih sistemov so se učenci učili postavitve prstov s pomočjo lestvic. Na ta način so bile razdalje med prsti na vsaki struni drugačne, kar je začetnika lahko zelo zmedlo.

poltonskem sistemu, kjer je postavitve prstov na vseh strunah enaka.⁴³ Pred Ševčikom je poltonski sistem uporabil že Čeh in J. Dontov učenec Josef Hiebsch (1854–1897) v svojem metodičnem delu *Methodik des Violinunterrichtes*, ki ga je napisal leta 1887. Omenjena Ševčikova *Violinschule für Anfänger* je bila predvidena za dve leti študija, čeprav v praksi traja dlje. Vsako posamezno poglavje nudi številne vaje, ki jim sledi melodija, preko katere učenec uri pravkar rešene probleme iz predhodnih vaj. Učitelj je pri vaji aktivno udeležen, saj dodaja učenčevi enoglasni liniji drugi glas.⁴⁴ Ševčik je v svoji pedagoški karieri poučeval več kot pet tisoč učencev, mnogi so postali virtuozni svetovnega pomena. Verjel je, da se do uspeha in odlične tehnike ne pride zgolj s talentom, temveč predvsem s trdim in koncentriranim delom ter analitičnim pristopom. Odlično violinsko tehniko so imeli tudi tisti njegovi učenci, ki so bili sicer povprečno nadarjeni, trudil pa se je celo s tistimi popolnoma nenadarjenimi.⁴⁵ K njemu so prihajali učenci s celega sveta, ki so kasneje kot učitelji širili njegovo violinsko metodo in način poučevanja. Ševčikova violinska šola je zaradi logičnega pristopa in sistematičnosti postala najbolj uporabljana violinska šola tistega časa.⁴⁶ Na podlagi pričevanj učencev različnih violinskih pedagogov imamo vpogled v način poučevanja in uporabo violinskega repertoarja, ki se je prenašal iz generacije v generacijo violinskih pedagogov. Ševčikovi učenci, ki so leta in leta poslušali njegove napotke za osvojitve čim boljše violinske tehnike, so kasneje tudi sami kot pedagogi nadaljevali z načinom poučevanja svojega odličnega profesorja in z uporabo njegove violinske metode, pa čeprav so ustanovili povsem novo violinsko šolo.

Najbolj dosledno in pravilno so njegovo violinsko metodo na svoje učence zagotovo prenašali Ševčikovi učenci, ki so bili tako ali drugače povezani s slovenskim etničnim

⁴³ Poltonski sistem omogoča, da bi se učenec na vsaki struni učil enakega prstnega reda; da bi imel vedno enake razdalje med prsti ne glede na to na kateri struni igra. Razdalje med prsti si na začetku sledijo sledeče: 0–1 cel ton, 1–2 polton, 2–3 cel ton, 3–4 cel ton; na vmesni stopnji 0–1 cel ton, 1–2 cel ton, 2–3 polton, 3–4 polton; na koncu 0–1 polton, 1–2 cel ton, 2–3 cel ton, 3–4 cel ton.

⁴⁴ *Zvezek št. 1* začenja popolnoma od začetka. Učenec se spoznava s posameznimi deli violine, uči se je držati, hkrati se uči tudi branja not. Ker je ta šola namenjena začetnikom, se hkrati začne učiti tudi držanja loka. Sprva začne igrati po praznih strunah, na katere začne postopoma polagati prvi prst. Sledi prvi osnovni prstni red 01234. V naslednjih vajah se prsti začnejo različno postavljati, npr. 02314. Vaja se vedno začne na eni struni, po osvojenem prstnem redu se ta princip ponavlja še na ostalih treh. Te osnove je mogoče izuriti tudi z vadenjem lestvic F, C in G–dura. Lestvice se vadi tudi na različne ritmične načine; *zvezek št. 2* temelji na osnovnem prstnem redu 1234, ki se vadi z intervali, ki začenjajo od tona g. Vsakemu intervalu sledi lestvični postop, ki začne s primo. Te vaje zajemajo vadenje intervalov od terce do oktave. Drugič sledi osnovni prstni red 1234 in podobne vaje, kakršne so bile v prvem primeru, le da učenec sedaj vadi lestvice G, D in A–dur z razloženimi akordji čez eno oktavo. Po obvladovanju obeh prstnih redov se pričneta oba kombinirati, tako igra učenec lestvico G–dur v prvi legi čez dve oktavi. Naslednje vaje obsegajo že osnove kromatike – premikanje drugega prsta, npr. f–fis. Obvladani prstni red omogoča igranje lestvic F in B–dura. Med melodijami se prvič pojavijo narodne pesmi; *zvezek št. 3* začenja s ponavljanjem predhodnih prstnih redov in vadenje G–dur lestvice čez dve oktavi. Intervali se igrajo brez lestvičnih postopov po sistemu–zgornji ton–spodnji ton–dvojemka. Učenec igra akorde lestvice dura in mola, tudi v dvojemkah. Sledi prstni red 01234 in lestvice A, E in H–dur; *zvezek št. 4* predstavlja prstni red 01234 in lestvice As, Es in B–dur. Ko učenec že obvlada osnovne prstne rede in poltone, lahko prične z vadenjem različnih kombinacij. K temu lahko doda prstni red brez poltonov 01234. Vaje se vadijo v vseh tonalitetah; *zvezek št. 5* vsebuje pravilno postavljanje prstov in prstne vaje, ki so osnova za učenje trilčka. *Zvezek* zaključuje z izvajanjem preprijema četrtega prsta; *zvezek št. 6* učenca pripravlja na izvajanje v legah. Vaje se izvajajo v drugi, tretji in četrti legi, pri čemer ostajajo prstni redi enaki, gre le za pomikanje do višjih leg. Vse se ponovno vadi v dvojemkah in kromatiki; *zvezek št. 7* se navezuje na lege iz šestega zvezka in uči igranja v peti legi. Učenec se prav tako uči medsebojnega povezovanja leg na različne načine: z glissandom, s povezovalnim tonom in preko flažolet.

⁴⁵ Ko je nekoč nek njegov učenec slišal drugega Ševčikovega učenca, mu je Ševčik na vprašanje, kako si je drznil priti na lekcijo tako nepripravljen, odgovoril: »Veste, takole je. Ta mladenič je popolnoma brez talenta, jaz pa se na njem učim kako naj naučim tudi tiste nentalentirane.« Prim. Vladimir Šefl, ur., *Sbornik statí a vzpomínék* (Praha: Státní nakladatelství, 1953), str. 90.

⁴⁶ Viktor Nopp, *Profesor Otakar Ševčík: život a dílo* (Brno: Samozaložba, 1948); Vladimir Šefl, ur., *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínék* (Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1953).

ozemljem, in sicer: Václav Huml (1880–1953), ki je deloval v Zagrebu in poučeval številne slovenske violiniste; Jan Šlais (1893–1975), ki je deloval v Mariboru, Ljubljani, Brnu in v Pragi in je ustvaril prvo generacijo slovenskih violinistov; Wilibald (Willy) Schweyda (1894–1969), rojen v Mariboru, svojo violinistično pot je nadaljeval na Češkem; Alfred Klietmann, ki je deloval v Mariboru; Richard Zíka (1897–1947), ki je deloval v Ljubljani kot profesor violine in koncertni mojster Slovenskega narodnega gledališča; Fran Gulič (1901–1973), ki je deloval v Trstu in šestnajst let poučeval slavnega violinista, sina Franca Gullija; Karlo Rupel (1907–1968), koncertant in profesor v Ljubljani; Miran Viher (1919–2002), čudežni deček, ki je svojo violinistično pot nadaljeval v ZDA ter Hans Gerstner mlajši.

Iz nekaterih virov je razvidno kje vse je bila Ševčíkova violinska metoda v uporabi. Kmalu po njenem nastanku sta jo v svoj učni načrt uvrstila violinska pedagoga na glasbeni šoli Filharmonične družbe v Ljubljani – Robert Hüttl in Hans Gerstner. Predvsem slednji je Ševčíka dobro poznal, saj je bil na praškem konservatoriju njegov sošolec. Ševčíkova violinska metoda je bila zelo priljubljena tudi na Primorskem, kjer je na glasbeni šoli v Gorici in na Glasbeni matici v Trstu poučevalo mnogo čeških violinistov; violina se je vseh devet let poučevala po Ševčíkovi violinski metodi.⁴⁷ Že leta 1887 je Ševčíkovo metodo v Trst prinesel Arturo Vram, ki je v Trstu ustanovil violinsko šolo *Liceo Musicale*, na kateri je poučeval tudi Frana Guliča. Po Ševčíkovi violinski metodi je na učiteljišču poučeval tudi Karol Pahor (1896–1974).⁴⁸

Najbolj dosledno in uspešno sta Ševčíkovo violinsko metodo prenašala njegova učenca Jan Šlais (1893–1975)⁴⁹ in Václav Huml (1880–1953),⁵⁰ ki sta ustvarila prvo generacijo slovenskih violinistov. Oba sta nadaljevala s tradicijo poučevanja po violinskih učnih načrtih praškega konservatorija in svojega učitelja Otakarja Ševčíka.⁵¹ Čeprav se je vsak od njiju trudil ustvariti lasten pristop k poučevanju violine, so kljub razlikam nekateri principi ostali podobni (izbira repertoarja, natančnost in strogost). Ševčíkova violinska metoda pa ni vplivala le na način poučevanja violinskih učiteljev, temveč je navdahnila tudi mnoge avtorje violinskih metod, med ostalimi tudi slovenske.

»Ta poučna knjiga, namenjena mojim rojakom Slovencem, prijateljem in ljubiteljem godbe, služila bode učitelju pri poučevanju igranja na vijolini–a primerna je tudi za samo-

⁴⁷ I. poročilo tržaške Glasbene matice, Trst: tržaška Glasbena matica, 1920, str. 16.

⁴⁸ Po pripovedovanju mojega deda Vilka Zupančiča, ki je bil na mariborskem učiteljišču Pahorjev učenec.

⁴⁹ Šlais je imel natančno izdelan načrt celotne violinske ure, kakor je bila tudi Ševčíkova navada. Ura je bila razdeljena na štiri dele in se je začela s Ševčíkovimi vajami ter z vajami za raztegovanje in gibljivost prstov, ki sta jih napisala Ondříček in Mittelmann; v drugem delu je sledila *Tehnika leve in desne roke*, predvsem z deli Ševčíka in Ondříčka; Tehniki so sledile etude, izbira teh je bila odvisna od stopnje učenca. Izvajale so se etude Kayserja, Mazasa, Kreutzerja in Rodeja. Zadnji del violinske ure je bil namenjen violinskim koncertom (Beriot, Viotti, ...), klasicističnim sonatam ter različnim violinskim skladbam. Poučeval je zelo mirno, a kljub temu je učenecem vlivljal strahospoštovanje (pogovor z enim zadnjih Šlaisevih učencev – gospodom Markom Severjem (10. 6. 2007).

⁵⁰ Kljub šestim letom studija violine, ki so jih na začetku imeli za seboj njegovi dijaki, so se vsi vrnili k začetniškim vajam: vlečenju praznih strun, k ponovnim Ševčíkovim vajam *Schüle für Anfänger* (sedmi zvezek), *Trillervorstudien*, Kreutzerjevimi etudam in ostalim začetniškim vajam. Prim. Zlatko Stahuljak, Memorial Václava Humla (Zagreb: Hrvatski glazbeni zavod, 1973).

⁵¹ Ševčík je učenca na violinski lekciji najprej seznanil s t. i. dnevnimi vajami, ki so vključevale vrsto osnovnih tehničnih prvin kot so trilčki, lestvice, razloženi akordi, dvojemke, lokove vaje, menjava leg, itd. Vsakemu učencu posebej je razložil celotni postopek vadenja. Temu so sledile etude, skladbe in koncert. Poleg ostalih del, so vsi Ševčíkovi učenci morali igrati Ernstov violinski koncert ter *Othello-fantasia*. Nekaterim učencem je pred vstopom v njegov razred dal za naučiti se vseh 30 Kreutzerovih etud. Ni dovolil, da bi se glava ali telo pri igranju premikala, kar je reševal tako, da je moral učenec igrati z dvignjeno desno nogo. Prim. František Židek, *Čeští houslisté tří století* (Praha: Panton, 1979), str. 131; Vladimír Šefl, ur., *Otakar Ševčík: Sborník statí a vzpomínek*, str. 76, 77.

uke, ako se točno drže vseh navodil...« so bile uvodne besede Frana Koruna Koželjskega (1868–1935), zapisane v prvi slovenski violinski šoli z naslovom *Vijolinska šola ali pouk v igranju na gosli*, ki je bila izdana leta 1910 v Celju.⁵² Violinsko šolo, ki zajema štiri zvezke, je Koželjski zasnoval na osnovi narodnih napevov (večinoma slovenskih) in na osnovi že znanih motivov, saj je bil prepričan, da začetnik na ta način najbolje osvoji intonacijo in ritem. Korun se je zavedal, da s svojo violinsko šolo ne začinja nove violinske metodične poti, njegova želja je bila le omogočiti pouk v igranju na violino v domačem – slovenskem jeziku vsem ljubiteljem violine na osnovi narodnega glasbenega gradiva.

Omenjena violinska šola ne zajema zgolj violinske tehnike, saj se je avtor osredotočil tudi na osnove teorije glasbe, dele violine in na kratek zgodovinski pregled slavnih violinistov, kar je bila navada tudi prej nastalih violinskih metod. Za pridobitev osnovne violinske tehnike Korun priporoča vsakodnevno vadenje lestvic, intervalov, razloženih akordov, vaj in etud. Pri napotkih glede drže violine, postavitve leve roke ter drže in vlečenja loka, se je najverjetneje zgledoval po Ševčíkovi *Violinschule für Anfänger*, saj so si njuna tovrstna navodila medsebojno zelo podobna, le da so Korunova podana nekoliko preprosteje, bolj namenjena samoukom. Podobnost s Ševčíkovo violinsko šolo se kaže tudi v načinu podajanja vaj. V Ševčíkovi violinski šoli je osnovnim vajam oz. tehničnim preprekam sledila melodija, s katero naj bi učenec uril pravkar osvojene tehnične prvine. Melodije so bile večinoma prevzete po čeških narodnih pesmih oz. ostalih slovanskih pesmih. Podobno je svojo violinsko šolo zasnoval tudi Korun, le da je namesto češkega narodnega materiala melodije večinoma opremil s slovenskim narodnim gradivom, mestoma pa tudi z ostalo slovansko melodiko–rusko, češko in hrvaško. Prav tako je Korun učenčevi enoglasni melodiji dodal drugo violinsko linijo. Čeprav Korun v uvodnih besedah sicer ne omenja Ševčíkovega poltonskega sistema, je v poglavju »mol-tonovi načini« evidentno uporabil idejo Ševčíkovega poltonskega sistema, saj daje celo napotek naj se naslednje vaje izvajajo z enakimi prijemi na vseh strunah, to pa je tudi bistvo Ševčíkovega poltonskega sistema.

Štirinajst let po nastanku prve slovenske violinske šole, se je tega podviga leta 1924 lotil še Adolf Gröbming (1891–1969). *Osnovno vijolinsko šolo*, ki jo je posvetil svojemu učitelju Karlu Jeraju, je v dveh zvezkih osnoval na podlagi že omenjenega Ševčíkovega poltonskega sistema.⁵³ Namenil jo je predvsem učiteljiščem, ki so do takrat večinoma uporabljala šole, ki so bile zasnovane na lestvičnem sistemu. Njegova šola je pravzaprav skrčena in skoncentrirana verzija Ševčíkove violinske šole z vajami za lok, trilček in ostalim kar je potrebno v procesu šolanja violinista. V uvodu svoje šole je Gröbming poudaril, da kljub temu, da Ševčíka ni nameraval popravljati, mu ni nameraval niti brezpogojno slediti. Njegova šola se od Ševčíkove poleg obsega razlikuje predvsem v prvem zvezku, v katerem je začel s poltonom med drugim in tretjim prstom, medtem, ko je Ševčík tu uporabljal polton med prvim in drugim prstom. Spremembo je Gröbming uporabil, ker se mu je zdela takšna postavitev leve roke naravnejša in enostavnejša. Melodične vaje so zasnovane tako, da jih je mogoče spremljati tako z violino kakor tudi s klavirjem.⁵⁴ V uvodnem poglavju, ki je namenjeno spoznavanju violine, se je Gröbming

⁵² Že leta 1865 je Korun napisal prvi slovenski citrarski učbenik *Poduk v igranju na citrah*.

⁵³ Prvi zvezek 1924, drugi zvezek 1926.

⁵⁴ Klavirsko spremljavo je napisal Emil Adamič.

tesno držal Ševčíkove predloge, predvsem v »pravilih za držo violine in loka«. V prvem poglavju Gröbming priporoča tudi uporabo Battkejeve violinske metode, ki je bila zelo uporabljana metoda na praškem konservatoriju, predvsem v času poučevanja Antonína Bennewitza. V Gröbmingovi violinski šoli zasledimo poglavje »Gimnastične vaje za prste leve roke«, vzgled katerega bi lahko iskal pri Janu Mařáku, ki je napisal uspešno *Denní studia, něma gymnastická cvičení k zesílení prstů, k získání neodvislosti pohybu a rozpětí prstů*, ki je bila napisana leta 1919, par let pred Gröbmingovo violinsko šolo. Pri tovrstnih vajah gre za nemo igranje (brez loka) in raznovrstno postavljanje prstov na ubiralko. Prav Mařák je v prej omenjenem delu zapisal, da prihaja tradicija nemega uigravanja prstov še iz časa Bennewitzovega poučevanja.

Štiri leta za svojim učencem Gröbmingom, leta 1928, je svojo *Reformno pripravljajno početno šolo za gosli* izdal tudi Karel Jeraj (1874–1951). Čeprav Jerajeva violinska šola ni zasnovana na osnovi Ševčíkove, je kljub temu vanjo umestil Ševčíkov poltonski sistem. Šola je razdeljena na 24 poglavij, znotraj katerih so vaje za desno in levo roko, ki bi jih moral vsak začetnik v normalnih pogojih in ob trikrat tedenskem vadenju predelati v štirih do petih mesecih. Jeraj je svojo šolo zasnoval drugače kakor njegova predhodnika, kot rezultat uporabe njegovega dela pa je zagotavljal pravilno držo telesa in violine; prožno in zanesljivo vlečenje loka s pravilno uporabo členkov desne roke; čisto intonacijo v C–duru. Za slednje priporoča vadenje lestvice s pizzicatom, saj pizzicato zaigran ton ne dovoljuje nikakršnih popravkov (popravljen ton pa je napačen in brez vrednosti), zato je učenec prisiljen predvideti postavitev prsta, ker pizzicato hitro izzveni. Prav tako njegove melodične vaje ne vsebujejo spremljevalne linije klavirja ali druge violine, niti v melodijah ni uporabljal narodnega gradiva kot so to počeli njegovi predhodniki. Zanimiv je različen, a vendar podoben pristop za vadenje intonacije med Gröbmingom in Jerajem. Gröbming namreč svetuje, da si mora učenec vsak ton, preden ga zaigra, predstavljati, zato naj ob pavzah vsak naslednji ton zapoje. Jeraj predlaga, da ob vsaki pavzi učenec spusti violino z ramen in si skuša predstavljati razdaljo med določenimi toni, nato naj postavi violino v prvotni položaj in zaigra prej postavljeni ton. Odsvetuje namreč postavljanje tona po posluhu, predlaga pa učenčevo določanje razmerja, ki ga loči od intonacijsko točnega tona–ali je bil prej zaigrani ton prenizek ali previsok. Oba avtorja pa družijo skupna ideja–vnaprejšnje predvidevanje in zavestno postavljanje prstov. Jerajeva violinska šola je nastala, ker je Jeraj v svojem tridesetletnem poučevanju violine vedno znova ugotavljal, da so že obstoječe violinske šole za tiste brez pretiranega talenta preveč komplicirane in pretežke, nekatere pa s snovjo prehitvevajo. Njegova šola je tako primerna predvsem v prvih tednih poučevanja, ko učitelji potrebujejo material za uvajanje in pripravo v pouk violine ter razdelitev učne snovi na prve osnovne elemente. Šele po uspešni in redni vadbi njegove violinske šole, priporoča, da začne učenec z vadenjem violinskih šol čeških in francoskih avtorjev kot so: C. de Bériot, L. Capet, F. David, J. Joachim, F. Ondříček, Rode–Kreutzer–Baillot, O. Ševčík in ostalih.

Leta 1932 je nastala *Violinska šola* Frana Staniča (1893–1979).⁵⁵ Ker je bil 'moto' njegove šole »Vadi vsak dan vse od samega začetka«, je Stanič učencem želel omogočiti učenje težjih tehničnih prvin že od njihovih zgodnjih začetkov, ko je njihovo telo najbolj

⁵⁵ Izdana je bila leta 1940 v Akademski založbi, kasneje je doživela ponatis v Državni založbi Slovenije.

prožno. Tako se tudi ni strinjal s takratnimi učnimi načrti, ki so najtežjo violinsko problematiko kot so – menjava leg, vibrato, decime, oktave, sekunde, prime in ostale dvojemke, flažolette, poteze loka v kombinaciji dveh, treh in štirih strun, itd.– odlagali na poznejša leta, saj je zagovarjal idejo, da prej ko se učenec seznanj z elementi violinske igre, prej jih bo tudi obvladal. Menil je, da lahko violinist osvoji dobro violinsko tehniko le tako, da vadi vse njene prvine vsak dan, kar pa je po njegovem nemogoče, ker so ostale violinske šole preobširne in tako učenec ni sposoben presoditi kaj je pomembno. Tako je v svoji *Violinski šoli* omogočil, da lahko učenec vsestransko, a hkrati izčrpno obravnava tehnične probleme violinske igre od začetnih prijemov in potez do violinskih tehničnih prvin visoke stopnje v kratkih vajah vsak dan. Njegova violinska šola se bistveno razlikuje od vseh tedanjih violinskih šol, saj so te učenje violinskih tehničnih prvin učile počasi in postopoma, Stanič pa je zagovarjal ekonomizacijo časa poučevanja violine in verjel, da se mora učenec z glavno violinsko tehnično problematiko spoznati zelo zgodaj. Kritiziral je največja velikana takratne violinske metodike – Carla Flescha (1873–1944) in Otakarja Ševčíka – predvsem kar zadeva menjave leg pri lestvicah čez tri oktave, kar je sicer argumentiral z logičnimi rešitvami.⁵⁶ Stanič je bil kritičen tudi do tedanjih etud, ki so bile za njegov okus preveč dolgovazne, obravnavale pa so samo en sam violinski tehnični problem, zaradi česar učencu niso razvijale muzikalnega oz. estetskega okusa, niti mu niso omogočile hitrejšega napredovanja. Da bi rešil tudi ta problem, je napisal *Melodične etude, 1. del* za violino s spremljavo klavirja, ki obravnavajo učno snov za prvi in drugi razred glasbenih šol; *Melodične etude, 2 A del*, ki obravnavajo etude v legah (od 1. do 5. lege) in *Melodične etude 2 B del*, ki vsebujejo etude z menjavo leg. Primerne so za učence v 2., 3. in delno tudi v 4. razredu. Logično je s tehničnimi nalogami Stanič nadaljeval v svojem delu *Melodične etude, 3. del*, ki vsebujejo učno snov za 3. in 4. razred glasbenih šol. Etude imajo melodičen karakter in vsebujejo elemente drobne prstne tehnike. Ker so kratke, pregledne, tehnično pa dovolj zahtevne in melodične, so med učitelji violine še danes v uporabi.

Na osnovi Ševčíkove *Violinschule für Anfänger*; op. 6 je devet skladbic napisal Fran Gulič (1901–1973), znan tudi pod imenom Franco Gulli, ki je Ševčíkovo violinsko šolo zelo dobro poznal, saj je bil njegov učenec. Leta 1940 je napisal delo *Nove pezzi elementari: per violino e pianoforte sulla base del »sistema del Semitono del Metodo Ševčík, op. 6*. Njegovo delo pravzaprav ni violinska šola, saj je na osnovi Ševčíkovega poltonskega sistema napisal lahke skladbice za violino in klavir. Gre za devet skladbic različnega karakterja, ki so razdeljene na tri sklope. Prvi sklop vsebuje skladbe kot so *Canzone nostalgica*, *Pastorale* in *Invito alla danza*, namenjene pa so postavitvi poltonov med prvim in drugim prstom; skladbe so napisane na osnovi Ševčíkove *Violinschule für Anfänger*; op. 6, št. 15–16. Drugi sklop vsebuje skladbe kot so *Gavotta*, *Lieta vacanza*, *Spensieratezza*, ki so namenjene postavitvi poltonov med drugim in tretjim prstom, zasnovane pa so na osnovi 15–23. vaje omenjene Ševčíkove šole. Zadnji sklop vsebuje skladbe z naslovom *Gentile incontro*, *Pagina d'album (Barcarola)* in *Berceuse*, namenje-

⁵⁶ Po Ševčíku pri vadenju lestvice (začenši na G struni v prvi legi) menja učenec lego šele na E struni, po kateri se vrne v prvo lego oz. v trejo (po Fleschu). Stanič je glede na to, da je menjava lege na E struni po njegovem lažja kot menjava lege na G struni, predlagal, da učenec vadi lestvico z menjavo leg le na G struni. Prim. Fran Stanič, *Glasbena vzgoja* (Ljubljana: samozaložba, 1977), str. 3.

ne pa so postavitev poltonov med prazno struno in prvim prstom; melodije so napisane na osnovi 24–26. vaje Ševčikove metode, op. 6. Omenjene melodije so dober dodatek k Ševčikovi *Violinschule für Anfänger*, op. 6, saj so napisane kot samostojne skladbe s klavirjem, tako ima učenec možnost prej pri Ševčiku naučeno uporabiti na bolj praktičen in zanimiv način, kjer lahko dela še na tonu in interpretaciji.

Kasneje sta po zgledu Ševčikove violinske šole svoja dela napisala še Ubald Vrabec (1905–1992) in Maksimiljan Skalar (1908–1997). Vrabec se je za oblikovanje nove violinske šole *Za mlade goslače*, ki je nastala leta 1949, odločil na podlagi svojih pedagoških izkušenj, ko je prišel do spoznanja, da se violinistom začetnikom, ki vadijo po Ševčikovi violinski šoli, ne predstavi slovenskega narodnega materiala. Zaradi tega je k Ševčikovi *Violinschule für Anfänger*, op. 6, sestavil zbirko domačih (znanih) melodij, s katerimi naj bi si začetniki pomagali skozi intonacijske prepreke.

Povsem drugačno delo, z naslovom *Tehnika loka*, je leta 1949 napisal Karlo Rupel (1907–1968). Od del njegovih predhodnikov se razlikuje predvsem po tem, da je Rupel omenjeno delo zasnoval teoretično s kratkimi primeri in ne kot praktično metodično delo. Zasnoval ga je na osnovi violinskih metodičnih del Otakarja Ševčika (*Schule der Bogentechnik*), Rode-Kreutzer-Baillot (*Methode pour le violon*), Henryja Schradiecka (*Die Schule der Violintechnik*), Carla Flescha (*Die Kunst des Violinspiels*), Luciena Capeta (*Le Technique Supérieure de l'Archet*), Ferdinanda Kűchlerja (*Lehrbuch der Bogenführung*), Augusta Casortija (*Bogentechnik*) in Giulia Pasqualija (*Il Violino*).

V šestdesetih letih prejšnjega stoletja je dva zvezka *Violinske šole* napisal violinist in goslar Maksimiljan Skalar, sicer učenec dveh čeških violinistov praškega konservatorija–Karla Holuba (1893–1974) in Karla Hoffmanna (1872–1936). Skalarjeva violinska šola je povzeta po Ševčikovi *Violinschule für Anfänger*, op. 6. Čeprav Ševčika v omenjeni šoli ne omenja, je šola zasnovana na Ševčikovem poltonskem sistemu, ki je razložen s pomočjo ilustracij na ubiralki violine, ki jih je uporabljal in ustvaril že Ševčik. V prvem zvezku Skalarjeve violinske šole se učenec nauči dveh prijemov, in sicer postavitve poltona med 2. in 3. prstom ter med 1. in 2. prstom. Poleg tega šola zajema tudi najrazličnejše ritmične vzorce, lestvice, intervalne vaje, osnovne lokovne vaje in vse ostalo kar bi začetnik moral na začetku osvojiti. V drugem zvezku se učenec nauči postavitve poltona med 3. in 4. prstom, med prazno struno in 1. prstom ter med 3. in 4. prstom. Podobno kot Gröbming, tudi Skalar Ševčiku ni popolnoma sledil, saj je namesto postavitve poltona med 1. in 2. prstom začel s postavitvijo poltona med 2. in 3. prstom kot je to storil že Gröbming. Melodije, zajete v Skalarjevi violinski šoli, so povzete po slovenski narodni motiviki, kar je bila navada večine slovenskih violinskih šol od Koruna dalje. Da je imel Skalar smisel za didaktiko, priča tudi njegova izvirna izdelava t.i. »lokovoda«, s pomočjo katerega je pri začetnikih nadzoroval ravno vlečenje loka na violini.

Kot zanimivost velja omeniti še violinski šoli dveh violinistov, ki sta nekaj časa delovala in ustvarjala na Slovenskem. Leta 1895 je Vitězslav Roman Moser (1864–1939), ki je v letih 1888–1891 poučeval na Glasbena matica v Ljubljani, v Zagrebu napisal štiridelno *Teoretično–praktično violinsko šolo*. Nekaj let kasneje, leta 1899, je svojo *Violinschule* napisal tudi slavni violinist in skladatelj Oskar Rieding (1840–1916), ki je od leta 1904 pa vse do svoje smrti leta 1916 živel v Celju, kjer je napisal tudi velik del svojih mladinskih

violinskih koncertov, ki so še danes na repertoarju mladih violinistov povsod po svetu. Leta 1934 je metodično delo z naslovom *6 caprices pour violon seul* napisal Ševčíkov učenec Richard Zíka (1897–1947), ki je v letih 1918–1923 poučeval violino na Glasbeni matici v Ljubljani.

Čeprav je slovenska violinska zgodovina v nacionalnem smislu stara le stoletje, se je razvijala v isti smeri kot se je razvijala v ostalih glasbenih prestolnicah kot sta Dunaj in Praga; prav ti dve središči sta zaradi svoje prikladne geografske lege violinizmu na Slovenskem vtisnili največji pečat. Najpomembnejšo vlogo sta v razvoju violinizma na Slovenskem odigrala Antonín Bennewitz in njegov učenec Otakar Ševčík; sledi slednjega so danes bolj opazne, saj je za seboj zapustil številna tiskana violinska metodična dela, ki so učiteljem violine v pomoč še danes. Da so bili Ševčíkovi violinski vplivi resnično močni in pomembni, pričajo slovenska violinska metodična dela, ki so se navdihovala predvsem na njegovi *Violinschule für Anfänger*, op. 6. V petdesetih letih odkar je nastalo prvo slovensko metodično delo leta 1910 in vse do Skalarjevih violinskih metodičnih del, ki so nastala v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, je vsega skupaj nastalo sedem slovenskih violinskih metodičnih del, od tega štiri violinske šole. Na vsa omenjena dela, z izjemo violinskih del Frana Staniča, so vplivala Ševčíkova violinska metodična dela. Pri tem se upravičeno sprašujemo čemu so slovenski violinski avtorji posnemajoč Ševčíka sploh ustvarjali nova violinska metodična dela, saj so se hkrati zavedali, da Ševčíka ne bo moč prekositi. Čeprav je bila Ševčíkova metoda večini blizu, jo je vsak skušal prilagoditi svojemu lastnemu načinu poučevanja oz. jo poenostaviti, predvsem pa prilagoditi slovenskemu melodičnemu materialu, ki je spričo vedno večjega prebujanja nacionalne zavesti zamenjal češke in ostale narodne melodije, da bi se violinske šole hkrati približale Slovencem, ki jim je bila domača melodika zaradi tradicije neprimerno bližja. V splošnem seveda ne moremo govoriti le o Ševčíkovih pedagoških vplivih, saj je bil le eden izmed mnogih členov v dolgi verigi zaslužnih violinskih pedagogov skozi slovensko violinsko zgodovino. Violinski vplivi so bili večplastni; daljni izvor lahko iščemo v francoski violinski šoli z njenim utemeljiteljem G. B. Viottijem, ki je neposredno vplivala na nastanek dunajske in praške violinske šole, ki sta najmočnejše zaznamovali violinizem na Slovenskem. Tako praška kot tudi dunajska violinska šola sta se pomešali z ostalimi primesmi, njuni temelji pa so ostali podobni in sorodni. Zaradi migracij violinskih pedagogov na različne ustanove, so se specifične značilnosti in karakteristike določenih violinskih šol začele medsebojno mešati v tolikšni meri, da so se lokalni oz. nacionalni nazivi za violinske šole sčasoma prenehali uporabljati; prav v tem obdobju je bila vzgojena tudi prva generacija slovenskih violinistov, zato se izraz slovenska ali ljubljanska violinska šola nikoli zares ni uporabljal. Pomešana pa je s primesmi francoske, dunajske in praške violinske šole – predvsem slednja pa ima največje zasluge, da se je tovrstna dejavnost na Slovenskem v tolikšni meri sploh razvila.

SUMMARY

In comparison with other European nations, violin pedagogy and its methodology in the Slovenian lands seem to have developed rather late, or at least little is known about its beginnings prior to the early nineteenth century. The only documents relating to the development of violin teaching of the period are the extant didactic violin works. The earliest known are Leopold Mozart's *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) and Johann Adam Hiller's *Anweisung zum Violinspielen für Schulen und zum Selbstunterrichte* (1795). The greatest influences on the development of Slovenian violin playing and violin teaching in the nineteenth and twentieth centuries came from the violin teachers from the Czech lands, mostly 'descendants' of the so called Prague violin school. The Prague violin school was modelled after the French violin school, whose founder was the renowned violinist and composer Giovanni Batista Viotti (1755–1824), today considered the father of modern violin technique. G. B. Viotti as the founder of the French violin school influenced the development of other schools, later recognised as national violin school. The earlier French-based violin school spread through Viotti's students in three directions: the Franco-Belgian, Viennese and Prague violin schools. The founders of the Prague Conservatoire were since its beginnings inclined to use the study materials from the Paris Conservatoire. In 1814, the eminent violin virtuoso Pierre Baillot (1771–1842), teacher at the Paris Conservatoire since 1795, together with Pierre Rode (1766–1831) and Rodolpho Kreutzer (1774–1830) published the conservatory's official violin tutor, *Méthode de violon*, which also became the fundamental teaching tool at the Prague and later Vienna conservatories. The principles of Slovenian violin technique in Slovenia originated

largely from these two institutions. A major figure in the development of Slovenian didactic violin works and thus on the development of violin playing in the first half of twentieth century was the violin teacher Otakar Ševčík, primarily known as author of many didactic violin works. He inspired many later authors of didactic works with his *Violinschule für Anfänger*, op. 6, which sets out the principles of the renowned semitone system. The first Slovenian violin tutor, *Vijolinska šola ali pouk v igranju na gosli*, by Fran Korun Koželjski (1868–1935), appeared in 1910 in Celje. Fourteen years later, in 1924, Adolf Gröbming published the two volumes of his violin tutor based on Ševčík's semitone system. In 1928 the *Reformna pripravljajna početna šola za gosli* by Karel Jeraj appeared. One of the rare few who did not base his method on Ševčík, was Fran Stanič (1893–1979), who in 1932 published *Violinska šola*. As his school's motto was: 'Practice every day everything from its beginnings'. With this violin tutor Stanič wanted to enable his students to master the more difficult elements of technique early on in their training. Ševčík's pupil Fran Gulli, also known as Franco Gulli, based nine of his own pieces on Ševčík's *Violinschule für Anfänger*, op. 6. In 1940 he wrote *Nove pezzi elementari: per violino e pianoforte sulla base del »sistema del Semitono del Metodo Ševčík, op. 6*. Later authors to base their violin tutors on Ševčík were Ubald Vrabec (1905–1992) and Maksimiljan Skalar (1908–1997). In 1949 Karlo Rupel (1907–1968) wrote a theoretical treatise on the bowing technique, titled *Tehnika loka*. Didactic violin works were also written by violinists active in Slovenia for shorter period of time; however, the works themselves were written outside the territory of Slovenia. Some of these authors included Vitězslav Roman Moser (1864–1939), Oskar Rieding (1840–1916) and Richard Zíka (1897–1947).

ABECEDNI SEZNAM OBRAVNAVANIH VIOLINISTOV

Antonín (Anton) Bennewitz se je rodil leta 1833 v mestu Přívraty na Češkem. V letih 1846–1852 je študiral violino na praškem konservatoriju v razredu Moritza Mildnerja. Po končanem študiju je bil osem let koncertni mojster v orkestru Stanovskega gledališča v Pragi. V klavirskem triu je igral skupaj z Bedřichom Smetano in violončelistom Františkom Hegenbartom. Leta 1861 je postal koncertni mojster v orkestru Mozarteuma v Salzburgu. Od leta 1863 je deloval kot kraljevi komorni glasbenik in kot drugi koncertni mojster dvorne opere v Stuttgartu. Leta 1866 je postal profesor na praškem konservatoriju, kasneje tudi njegov vodja. Ustvaril je vrsto odličnih violinistov, ki so nadaljevali tradicijo praške violinske šole. Umrl je leta 1926 v mestu Doksy.

Joseph Böhm se je rodil leta 1795 v Pešti. Violino ga sprva poučeval njegov oče, kasneje Viottijev učenec Pierre Rode. Kot prvi violinski profesor na dunajskem konservatoriju je tam poučeval od leta 1819 do 1848. Med njegovimi mnogimi učenci so bili: Jenő Hubay, Joseph Joachim, H. W. Ernst, Jakob Dont, Georg Hellmesberger st., Jakob Grün in drugi. Umrl je leta 1876 na Dunaju.

Johann (Hans) Gerstner se je rodil leta 1851 v Žluticah na Češkem, kjer je dobil prvo glasbeno in violinsko znanje pri Karlu Rohmu. V letih 1864–1870 je študiral violino na praškem konservatoriju v razredu Moritza Mildnerja in Antonína Bennewitza. V času študija je igral v Bennewitzovem kvartetu. Leta 1871 je prišel v Ljubljano, kjer se je zaposlil kot dirigent Deželnega gledališča in kot učitelj violine na šoli Filharmonične družbe. Ogromno je koncertiral, tako solistično kot tudi v komornih zasedbah. Violino je poučeval 48 let na različnih vzgojno-izobraževalnih zavodih, zasebno pa celo do 83. leta starosti. Leta 1914 je prevzel vodstvo šole in koncertov Filharmonične družbe in to funkcijo opravljal do leta 1919. Umrl je leta 1939 v Ljubljani.

Adolf Gröbming se je rodil leta 1891 v Trstu. Državno realko je obiskoval v letih 1902–1906, učiteljsiše v letih 1906–1910, sprva v Kopru, nato v Gorici. Violino je študiral na tržaškem Conservatorio Musicale. Študij violine je nadaljeval na ljubljanskem konservatoriju glasbene Matice pri Karlu Jeraju, kjer je diplomiral leta 1922. Poučeval je na glasbeni Matici in na državnem ženskem učiteljsišču. Umrl je leta 1969 v Ljubljani.

Jakob Moritz Grün se je rodil leta 1837 v Pešti. Violino je študiral na dunajskem konservatoriju pri Josephu Böhmju in na konservatoriju v Leipzigu. V letih 1877–1908 je poučeval violino na dunajskem konservatoriju. Med njegove mnoge učence spada tudi Carl Flesch. Grün je umrl leta 1916 v Badnu pri Dunaju.

Fran Gulič (Franco Gulli) se je rodil leta 1901 v Trstu. Njegov prvi violinski učitelj je bil Arturo Vram. Študij violine je nadaljeval pri O. Ševčíku in J. Mařáku v Pragi. Diplomiral je tudi na glasbenem konservatoriju Rossini v Pesari in na glasbenem konservatoriju G. B. Martini v Bologni. Magistriral je na glasbenem

konsevatoriju Cherubini v Firencah. Leta 1924 je ustanovil zasebno glasbeno šolo, ki je bil specializirana za godala in klavir. Poleg sina Franca Gullija in ostalih, je violinsko igro poučeval tudi vnuka Federica Agostinija, ki je danes prav tako uspešen violinist in deluje kot koncertant in profesor violine na eni izmed univerz v ZDA. Gulič je umrl leta 1973 v Trstu.

Joseph Hellmesberger, ml. se je rodil leta 1855 v slavni družini violinistov in skladateljev. Njegov učitelj je bil njegov oče Joseph Hellmesberger starejši. Leta 1875 postane član Hellmesberger Quarteta, dve leti kasneje solo violinist dunajske dvorne kapele ter profesor na dunajskem konservatoriju. Leta 1890 postane prvi dvorni kapelni mojster dunajske dvorne Opere, v letih 1901–1903 pa dirigent dunajskih Filharmonikov. Njegov skladateljski opus obsega predvsem operete in balete. Umrl je leta 1907.

Václav Huml se je rodil leta 1880 v Berounu na Češkem. Praški konservatorij je končal v razredu Otakarja Ševčíka. Po odsluženju vojaškega roka je leta 1902 prevzel mesto prvega koncertnega mojstra Lvovske filharmonije, leta 1903 pa se je javil na razpis za učitelja violine v Zagrebu. Ob pedagoškem delu v Glasbenem zavodu v Zagrebu je Huml sodeloval tudi v glasbenih predstavah zagrebške opere, v različnih komornih sestavih, priložnostno pa tudi kot solist. Leta 1940 je bil izbran za rednega profesorja Glasbene akademije. Zaslužen je za ustanovitev prvega profesionalnega orkestra v Zagrebu *Zagrebački komorni orkestar*, v katerem so igrali izključno njegovi učenci. Večkrat je bil kot profesor vabljen tudi v tujino, bil je član žirij na mednarodnem tekmovanju Henryk Wieniawski v Varšavi leta 1935 ter na mednarodnem tekmovanju za violino na Dunaju leta 1937. Po vojni je bil tudi član žirije mednarodnega tekmovanja Praška pomlad leta 1947. Ponujeno mu je bilo mesto profesorja na Akademiji glasbenih umetnosti v Pragi, vendar je ostal v Zagrebu. Po težki bolezni je tam umrl leta 1953.

Karel Jeraj se je rodil leta 1874 na Dunaju očetu Johannu Jeraju iz Smlednika in materi Elizabeti Raček iz Brna. Oba sta izhajala iz glasbene družine. Jeraj je iz violine diplomiral na dunajskem konservatoriju pri Josephu Hellmesbergerju. Teoretske predmete je študiral pri Antonu Brücknerju in Robertu Fuchsu. Po končanem študiju je poučeval violino na šoli Glasbene matice do leta 1895. V Londonu je v močni konkurenci postal koncertni vodja britanskega imperialnega glasbenega inštituta. Bil je tudi pianist-korepetitor in tesen prijatelj slovitega violinista Georgesa Enesca, s katerim je izvedel številne koncertne turneje po Evropi. Na avdiciji za člana orkestra dunajske dvorne opere je bil izbran med 45 kandidati. Leta 1912 se je zaposlil na zavodu za slepo mladino v Purkersdorfu, kjer je poučeval violino. Po prvi svetovni vojni se je z družino vrnil v Ljubljano, kjer se je kot učitelj violine zaposlil na šoli Glasbene matice in postal dirigent novoustanovljenega Orkestralnega društva. Kasneje je deloval kot profesor violine na državnem konservatoriju v Ljubljani in kot član orkestra Slovenskega narodnega gledališča. Umrl je leta 1951 v Ljubljani.

Fran Korun Koželjski se je rodil leta 1868 v Velenju. V glasbi je bil sprva samouk, kasneje se je učil na Dunaju, kjer je opravil vojaški kapelniški izpit.

Kot pevovodja je deloval pri raznih pevskih društvih, kot kapelnik deset let tudi pri Narodni godbi v Celju. Preživel je s službo uradnika v Južnoštajerski hranilnici v Celju, kjer je ostal vse do upokojitve leta 1932. Ustvarjal je tudi kot skladatelj, med ostalim je avtor prve slovenske citrarske in violinske šole. Umril je leta 1935.

Jan Mařák se je rodil leta 1870 v Dunakészu na Madžarskem. Z dvanajstim leti se je vpisal na praški konservatorij v razred Antonína Bennewitza. Konservatorij je sicer končal že leta 1888, vendar je tam ostal še eno leto, da bi še dodatno izpopolnil svoje violinsko znanje. Leta 1891 je postal koncertni mojster v Kaliningradu, leta 1892 pa v orkestru Narodnega gledališča v Pragi. Leta 1897 je bil imenovan za profesorja violine na praškem konservatoriju, kjer je ostal vse do svoje smrti leta 1932. Podobno kot Otakar Ševčík v Písku, je imel tudi Mařák svojo kolonijo za tujce v Pragi. Med njegovimi tujimi učenci je bila tudi Paganinijeva vnukinja Andreina Paganini. Mařákov najuspešnejši učenec pa je bil zagotovo Váša Příhoda, ki ga je poučeval deset let. Mařák je umrl leta 1932 v Pragi.

Moritz (Mořic) Mildner se je rodil leta 1812. Violino je študiral na praškem konservatoriju v razredu W. F. Pixisa, ki ga je kasneje na konservatoriju tudi nasledil. V letih 1843–1864 je igral v godalnem kvartetu skupaj z Brücknerjem, Webrom in Wagnerjem ter v klavirskem triu s Smetano pri klavirju. Ustvaril je ogromno pomembnih violinistov, ki so se zapisali v violinsko zgodovino (Ferdinand Laub, Jan Hřímalý, Hans Sitt, Johann Gerstner,...). Umril je leta 1865.

Vítězslav (Viktor, Roman) Moser se je rodil leta 1864 v Sušicah na Češkem, kjer je dobil prvo violinsko znanje pri Františku Neumannu. Študij violine je nadaljeval na praškem konservatoriju v razredu Ferdinanda Lachnerja, študij kompozicije v razredu Zdeňka Fibicha. Od leta 1885 je bil član orkestra Narodnega gledališča v Pragi. V letih 1888–1891 je deloval kot učitelj violine na šoli Glasbene matice v Ljubljani, v letih 1891–1903 je bil profesor violine na zagrebškem konservatoriju. Tam je napisal tudi teoretično-praktično violinsko šolo. V letih 1920–1933 je deloval v Plznu kot violinski pedagog na glasbeni šoli Bedřicha Smetane ter bil član Plzenske filharmonije. Umril je leta 1939 v Plznu.

Arnold Josef Rosé (Rosenblau) se je rodil leta 1863 v mestu Lași v današnji Romuniji. Prvo glasbeno znanje je s sedmimi leti prejel na Dunaju, kjer se je kasneje vpisal na dunajski konservatorij v razred Karla Heisslerja. Leta 1882 je ustanovil kasneje uspešni Rosé Quartet. Na dunajskem konservatoriju in kasneje na Akademiji za glasbo in upodabljajočo umetnost je poučeval violino v letih 1893–1901 in 1908–1924. Njegov svak je bil skladatelj Gustav Mahler, hčerka pa slavna violinistka Alma Rosé, ki je leta 1944 tragično umrla v koncentracijskem taborišču Auschwitz-Birkenau. Arnold Rosé je poučeval vrsto uspešnih violinistov. Umril je leta 1946 v Londonu.

Karlo Rupel se je rodil 1907 v Trstu. Violino so ga poučevali Fran Topič, Karlo Sancin in Jan Šlais, pri katerem je končal tudi ljubljanski konservatorij. Zatem se je izpopolnjeval na zasebni mojstrski šoli profesorja Otakarja Ševčíka

in na visoki šoli za glasbo v Parizu pri Jacquesu Thibaultu. Leta 1939 je bil imenovan za docenta Glasbene akademije v Ljubljani. Leta 1945 je postal izredni, štiri leta kasneje pa redni profesor Akademije za glasbo. V letih 1949–1951 je bil rektor Akademije za glasbo. Solistično je koncertiral v mnogih mestih po svetu, posvečal se je tudi komorni glasbi. Izvedel in posnel je tudi mnogo takratnih slovenskih violinskih novitet. Umril je po dolgi in zelo težki bolezni leta 1968. Njegovi učenci so bili: Dejan Bravničar, Francka Ornik– Rojc, Mirko Petrač in Ciril Veronek.

Willy (Wilibald) Schweyda se je rodil leta 1894 v Mariboru. Z desetimi leti je začel študirati violino pri Otakarju Ševčíku, nadaljeval pa pri H. Marteauju v Berlinu. Leta 1912 je postal koncertni mojster karlovarskega orkestra, v obdobju prve svetovne vojne pa je deloval na salzburškem Mozarteumu. Po ustanovitvi *Akademie für Musik und darstellende Kunst* v Pragi (1920) je postal predstojnik violinskega oddelka. Na začetku tridestih je s Franzom Langerom in Mauritsom Frankom ustanovil *Prager Klaviertrio*. Leta 1933 je po R. Zíki postal primarij *Praškega kvarteta*. Umril je leta 1969 v Gradcu.

Maksimilijan Skalar se je rodil leta 1908 v Ljubljani. Otroštvo in mladost je preživel v Meranu, kjer je dobil prve glasbene lekcije pri profesorju Walterju Doellu. Leta 1924 je šolanje nadaljeval na beograjskem Konservatoriju pri Čehu Karlu Holubu. Leta 1928 je bil sprejet na Mojstrsko šolo praškega konservatorija v razred Karla Hoffmanna. Prav v Pragi se je začel ukvarjati tudi z goslarstvom in kmalu začel izdelovati violine. Po izbruhu 2. svetovne vojne je sprva deloval kot učitelj na Glasbeni matici Mariboru, kasneje na salzburškem učiteljsišču. Po vojni se je preselil v Ljubljano, kjer je sprva poučeval na Srednji glasbeni šoli, nato na Glasbeni matici. Bil je član radijskega orkestra in orkestra Slovenske filharmonije. Kasneje se je Skalarjeva družina večkrat selila od Kopra, Ptuja in Kamnika, kjer se je v začetku sedemdesetih ustalila. Poleg pedagoškega dela, je Skalar ustvarjal tudi kot skladatelj, predvsem pa kot goslar. Njegov opus obsega 230 glasbil. Umril je leta 1997 v Kamniku.

Fran Stanič se je rodil leta 1893. Leta 1898 se je z družino preselil v Bessemer (ZDA), a se je po očetovi smrti vrnil v domovino. Violino se je učil pri Saši Šantlu in Augustu Jankoviču na konservatoriju Giuseppe Verdi v Trstu. Leta 1933 je diplomiral na ljubljanskem konservatoriju pri Janu Šlaisu. Violino je poučeval v letih 1925–1927 na Glasbeni matici v Novem Mestu, 1927–1941 v Ljubljani, 1930–1937 na nižji in srednji stopnji državnega konservatorija, 1940–1946 na državnem učiteljsišču, 1946–1953 na Srednji glasbeni šoli, od leta 1946 do 1954 pa je bil profesor in ravnatelj na Glasbeni šoli Center. Igral je v več orkestrih ter napisal kar nekaj violinskih šol in skladb. Njegova učenca sta bila hčerka Jelka Stanič in Dejan Bravničar. Umril je leta 1979 v Ljubljani.

Štěpán Suchý se je rodil leta 1872 v Aradu v Uhráhu. V igranju na violino je tako hitro napredoval, da je že s štirinajstimi leti postal član orkestra Narodnega gledališča v Brnu, čez štiri leta koncertni mojster in vodja orkestra. Leta 1893 je vstopil na praški konservatorij v razred prof. Otakarja Ševčíka, kjer je leta 1897 diplomiral kot najboljši učenec. Kmalu po diplomi na konservatoriju je

z velikim uspehom igral kot solist na koncertih v Pragi, na Dunaju, Berlinu in Münchnu. Leta 1897 je Suchý na konservatoriju nastopil kot asistent, leta 1902 je bil imenovan za profesorja. Umrl je leta 1920 v Pragi.

Otakar Ševčík se je rodil leta 1852 v Horažďovicah, kjer ga je najprej poučeval njegov oče, ki je bil violinist in organist. Študij je nadaljeval na praškem konservatoriju, najprej nekaj mesecev pri Antonínu Sittu, pozneje pa pri Antonínu Bennewitzu. Po končanem študiju je oktobra 1870 nastopil kot koncertni mojster in učitelj na Mozarteumu v Salzburgu. Bil je koncertni mojster nekaterih takrat priznanih orkestrov, leta 1875 pa je postal profesor violine na kijevskem konservatoriju. Na začetku šolskega leta 1892/1893 je bil imenovan za profesorja violine na praškem konservatoriju. Čez nekaj let je bila na konservatoriju uradno sprejeta njegova violinska metoda. Ker je bilo zanimanje tujcev zanj tako veliko, je ustanovil zasebno šolo, ki se je imenovala *Kolonija za tujce*. Ta je bila sprva v Pragi, od leta 1904 pa v Prachaticah. Zaradi težav z zavistno konkurenco konservatorija se je pomladi 1907 s svojo *Kolonijo za tujce* ustalil v Pisku. Februarja 1909 je bil imenovan za predstojnika mojstrske violinske šole na Akademiji za glasbo na Dunaju, kjer je ostal do konca prve svetovne vojne. Leta 1918 je bil imenovan za častnega člana profesorskega zbora praškega konservatorija, v šolskem letu 1919/1920 pa je bil na tamkajšnji ustanovi imenovan za profesorja novoustanovljene mojstrske šole za violino. Po daljši bolezni je umrl leta 1934 v Pisku. Ustvaril je vrsto najuspešnejših violinistov tistega časa, ki so delovali povsod po svetu in tako razširili njegovo violinsko šolo.

Jan Šlais se je rodil leta 1893 v Pragi. Leta 1913 je končal študij violine pri profesorju Stěpánu Suchýju na praškem konservatoriju. Po letu 1913 je poučeval violino v Moskvi in sprejel službo drugega koncertnega mojstra v tamkajšnjem Umetniškem gledališču. Po izbruhu vojne leta 1914 je postal koncertni mojster v Veliki operi *Zimina*, hkrati pa je sodeloval pri velikih simfoničnih koncertih pod vodstvom Kusewickega in Glazunova. Tam je ostal do leta 1919, ko se je vrnil v Prago, kjer je igral v orkestru *Narodnega gledališča*. Istega leta je nastopil kot učitelj violine na šoli mariborske Glasbene matice, kjer je spoznal svojo kasnejšo ženo Růženo Deylovo Šlaisovo. Naslednje leto (1920/1921) je zapustil Maribor in nadaljeval študij na mojstrski šoli profesorja Otakarja Ševčíka v Pragi. Nekateri zanesljivi viri (Rok Klopčič, ustni vir, in knjiga Večerna sonata Vide Hribar Jeraj) pričajo, da je bil Šlais tudi učenec Jacoba Grüna. 15. septembra 1921 se je vrnil na Slovensko, tokrat v Ljubljano, kjer je postal profesor violine na konservatoriju. Leta 1939 je bil imenovan za izrednega profesorja na novi glasbeni akademiji. Od prihoda v Ljubljano je s svojo ženo tudi koncertiral. Na glasbeni akademiji v Ljubljani je deloval do leta 1946, ko se je dokončno vrnil v svojo prvo domovino – Češko. Tam je bil najprej profesor na praškem konservatoriju, od leta 1952 pa na Janáčkovi Akademiji glasbenih umetnosti v Brnu. Umrl je leta 1975.

Josip (Josef) Vedral se je rodil leta 1872 v Stavropolu v Rusiji. Praški konservatorij je končal v razredu Antonína Bennewitzza. Leta 1895 je na Glasbeni matici v Ljubljani nasledil violinskega pedagoga Karla Jeraja, kjer je začel

poučevati violino kot glavni ter klavir kot stranski predmet. Umrl je leta 1929 v Ljubljani.

Ubaldo Vrabec se je rodil leta 1905 v Trstu. V letih 1918–1924 se je glasbeno izobraževal na GM v Trstu, kjer ga je violino poučeval A. Ivancič. V letih 1924–1927 je študiral violino v razredu Bedinija na Konservatoriju Giuseppe Verdi. Študij violine je v letih 1927–1929 nadaljeval v Bologni (Accademia filarmonica). V letih 1931–1941 je poučeval violino na GM v Mariboru in se izpopolnjeval pri violinistki F. Brandl. Od leta 1945 do leta 1961 je bil zaposlen pri GM v Trstu. Zelo aktiven je bil tudi kot zborovodja in skladatelj. Umrl je leta 1992 v Izoli.

Arturo Vram se je rodil leta 1860 v Trstu. Violino je študiral pri Josefu Hellmesbergerju na dunajskem konservatoriju, kjer je diplomiral leta 1882. Leta 1887 je v Trstu ustanovil violinsko šolo, na kateri je ustvaril kar nekaj izvrstnih violinistov. Umrl je leta 1938 v Trstu.

Richard Zíka se je rodil leta 1897. Violino se je učil pri svojem očetu Karlu Zíki in stricu Františku Zíki, učencu Otakarja Ševčíka. Konservatorij je končal v razredu Štěpána Suchýja. Okoli leta 1917 je v avstrijskem Judenburgu spoznal slovenskega pianista Janka Ravnika, s katerim se je odločil oditi v Ljubljano. Leta 1918 se je Zíka kot učitelj zaposlil na šoli GM in kot koncertni mojster Slovenskega narodnega gledališča. Ustanovil je Zíka kvartet, ki se je kasneje preimenoval v Praški kvartet in postal svetovno znan. Leta 1946 je bil Zíka imenovan za profesorja violine na akademiji glasbenih umetnosti v Pragi. Med drugim je napisal tudi šest capricciov za violino solo. Umrl je leta 1947.

Albinca Pesek, Branka Čagran

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru
Pedagogical Faculty, University of Maribor

Terapevtski vidiki glasbene vzgoje: vloga Bachovih cvetnih plesov* v razvoju pozitivnih čustvenih stanj sedem- in osemletnih učencev osnovnih šol

Therapeutics aspects of music education: the role of Bach flower dances in the development of positive emotional states at seven and eight year old primary-school pupils

Prejeto: 30. marec 2010

Sprejeto: 1. maj 2010

Received: 30th March 2010

Accepted: 1st May 2010

Ključne besede: celostna vzgoja, glasbena vzgoja, Bachovi cvetni plesi, plesno-gibalna terapija, čustveno stanje

Keywords: integral education, music education, Bach flower dances, dance movement therapy, emotional state

IZVLEČEK

ABSTRACT

Razpad vrednotnega sistema sodobne družbe zahteva spremembe v vzgojno-izobraževalnem sistemu, kjer vzgoja prevzema pomembno vlogo s prizadevanjem za celostno vzgojo. Pri posamezniku razvija vse človekove potencialne: telesne, čustvene, kognitivne in duhovne. Glasbena vzgoja s svojim terapevtskim poslanstvom pomaga pri oblikovanju harmonične osebnosti in postane

Disintegration of moral value system in modern society demands changes of educational system. Education takes an important part with its effort to establish integral education. In this way, an individual develops all his potentials: physical, emotional, cognitive and mental. Music education in its therapeutic mission helps at forming harmonious personality and becomes a mediator

* Besedna zveza *Bachovi cvetni plesi* se nanaša na ples, katerih koreografijo je sestavila Latvijka Anastasia Geng, povezani pa so s cvetno terapijo dr. Edvarda Bacha. Izvirni naslov plesov je *Bach-Blüten-Tänze*, angleški prevod pa glasi *Bach Flower Dances*.

mediator pri različnih dejavnostih, kjer nesoglasja ne dovoljujejo uspešnega izvajanja vzgojno-izobraževalnega procesa. Na osnovi empirične raziskave, ki smo jo izvedli z namenom preverjanja učinkov Bachovih cvetnih plesov pri sedem- in osemletnih osnovnošolcih, smemo zaključiti, da ima izvajanje Bachovih cvetnih plesov pozitivne učinke tako z vidika posameznih pozitivnih čustvenih stanj kot razvoja pozitivnega čustvenega stanja v celoti. Je torej pomemben dejavnik osebnostnega razvoja učencev, zato jim povsem upravičeno pripada mesto v našem šolskem prostoru.

at different activities where discrepancies do not allow a successful educational process. On the basis of the empirical research in order to examine the results of Bach flower dances at seven- and eight-year-olds as well as the empirical findings acquired, a conclusion can be made that practicing Bach flower dances provides positive effects on certain positive emotional states as well as development of generally positive emotional state. Therefore, it is an important factor in pupils' personal development and legitimately owns a position in the school environment.

UVOD

Problemi novodobne materialistične družbe se kažejo predvsem v krizi vrednot, kjer je pomembnejše načelo *imeti* in ne *biti*. Stanje odtujenosti od svojega resničnega bista negativno odseva tako v odnosih posameznikov do samih sebe kot tudi v odnosih do soljudi, narave in okolja nasploh. V šolah prevladujejo preživete oblike in metode dela, ki ne upoštevajo učenčevih (p)osebnosti ter zahtevajo za vse enako znanje. Pritiski sistema sprožajo nezadovoljstvo, ki se odraža v različnih oblikah agresij, anksioznosti in drugih psihofizičnih neravnovesjih. Šole so za mnoge učitelje in učence postale kraj, kamor zahajajo zaradi prisile in ne zaradi veselja, zadovoljstva ter motiviranosti za delo in lasten razvoj.

Vzgoja je po eni strani odsev zahtev družbe, po drugi strani pa je lahko tudi sredstvo za doseganje družbenih sprememb. V današnjem materialno usmerjenem svetu je v interesu vladajočih sil ohranitev sistema, ki majhnemu številu posameznikov prinaša dobiček. Veliko faktografskih podatkov v sistemu šolanja zaposli um in človeku ne omogoča izpolnitve v smislu celostnega in ustvarjalnega bitja. »Vsaka vzgoja, ki se ukvarja le z enim delom in ne s človekom kot celoto, neizbežno vodi v porast konfliktov in trpljenja [...] Zmeda v svetu je nastala, ker posameznika nismo vzgajali v smeri razumevanja samega sebe. Medtem ko je posameznik dobil nekaj površinske svobode, so ga sočasno učili, da se prilagodi, da sprejme obstoječe vrednote.«¹ Vse dotlej, dokler bosta vzgoja in izobraževanje pod okriljem večinoma nefleksibilnih državnih institucij, si red in mir na svetu težko zamišljamo.

Šele takrat, ko bodo odrasli iskreno želeli razumeti sebe in pomagati otrokom, se lahko rodi šola prihodnosti, katere temeljni cilji so iskanje ubranosti v človeku samem – »harmonične uglasenosti vseh njegovih različnih plati – fizične, vitalne, umske, dušne – in njegovih nagnjenj, potreb in teženj, pa tudi sposobnosti ...«² Poleg tega je osnovni cilj šole tudi vzgoja za harmonijo s soljudmi in okolico.

V današnjem času lahko zasledimo številna prizadevanja za nove družbene ideale in za spremembo vzgoje in izobraževanja tako doma³ kot tudi po svetu⁴. Nastajajo manjši

¹ Jiddu Krishnamurti, *Vzgoja in izobraževanje in pomen življenja*, Maribor: Samozal. D. Celan, 2000, 41.

² Prim. Janez Svetina, *Slovenska šola za novo tisočletje: kam in kako s slovensko šolo*, Radovljica: Didakta, 1990, 30.

³ Waldorfska šola, Rodovna šola, Šola Eliza, Waldorfski vrtci, vrtci Montessori, Aeternia itd.

⁴ Šole in vrtci, ki temeljijo na filozofskih in praktičnih izhodiščih Marie Montessori, Rudolfa Steinerja, Jiddu Krishnamurtija, Sri Aurobinda in The Mother, Satya Saia idr.

vrtni in šole s spodbudnimi smernicami⁵, ki temeljijo na modrostih velikih filozofov in jih v svojih delih danes zagovarjajo mnogi sodobni teoretiki in praktiki na področju vzgoje in izobraževanja.

Tudi na področju glasbene vzgoje zasledimo številne spremembe v obliki iniciativ posameznikov in skupin, ki si prizadevajo temu predmetu dodati nove vrednosti v oblikovanju celostnega razvoja posameznika. Izpostavljajo pomen glasbene ustvarjalnosti, ki je v naših šolah predvsem na razredni stopnji že veliko bolj prisotna v praksi⁶. Predvsem pa moramo poudariti raziskovanje terapevtskega vidika glasbene vzgoje. Čeprav je poslušanje glasbe, muziciranje in ustvarjanje že samo po sebi do neke mere terapevtsko, lahko z zavestno izbiro glasbenih vsebin in dejavnosti sistematično povečujemo ubranost posameznikov znotraj sebe kot tudi v medsebojnih odnosih. V času razkroja idealiziranja materialnih vrednot in postavljanja novih duhovnih vrednosti, so prizadevanja glasbenih pedagogov, psihologov ter terapevtov izjemno dobrodošla ne samo med izvajanjem glasbene vzgoje, temveč tudi v življenju in delu šole nasploh. Izbrane glasbeno terapevtske metode in tehnike lahko postanejo vsakdanji mediator pri različnih dejavnostih, kjer nesoglasja ne dovoljujejo uspešnega izvajanja vzgojno-izobraževalnega procesa.

Glasbenoterapevtske dejavnosti lahko izvajamo v okviru vseh elementov glasbene vzgoje – pri petju, poslušanju glasbe, igri na glasbila, plesu oziroma gibanju ob glasbi ter pri glasbeni ustvarjalnosti. V članku se bomo omejili na terapevtske plesne.

PLESNO-GIBALNA TERAPIJA

Gibanje ima v človekovem življenju izjemen pomen, saj vsebuje visok zdravilni potencial. Zmanjšuje ali odstranjuje negativna emocionalna stanja in pospešuje vzpostavitev porušenega ravnovesja med posameznimi pojavnimi vidiki človekovega življenja – njegovim telesom, umom in duhom.

O zdravilni moči gibanja in plesa pričajo številni zgodovinski viri. V zgodnjih civilizacijah so bili terapevtski plesi tesno povezani z glasbo, medicino in religijo. V srednjem veku so na evropskih tleh ljudje med drugim plesali tudi z namenom, da bi se izognili črni kugi. Znan je italijanski ples tarantela, za katerega verjamejo, da je pomagal pri zdravljenju bolnikov, ki so bili žrtve pika strupenega pajka tarantele.

Pojem *plesna terapija* se nanaša na psihoterapevtsko uporabo gibanja in plesa za čustvene, kognitivne, socialne, vedenjske in fizične namene. Njen cilj je doseči zdravo ravnovesje osebnosti v smislu harmonije celovitega človekovega bitja.

⁵ Med temi so: razvoj vseh človekovih sposobnosti (telesnih, čustvenih, kognitivnih, duhovnih); priprava na življenje; učne vsebine in metode, ki spodbujajo samoizpraševanje, ozaveščanje osebne vizije, aktivacijo potencialov, talentov ter posebnosti; uglašeni odnosi med učitelji, učenci in starši, ki so vzgled lahkotnega sobivanja različnosti; izkustveno učenje, najsodobnejša učna tehnologija in ekološka šolska posestva; zdravo in lepo učno okolje, ki izraža spoštovanje narave ter planeta; motivirani interdisciplinarni pedagoški timi v ustvarjalnem dialogu z otroki, starši in civilno iniciativo; barvita pedagoška izbira na vseh stopnjah izobraževanja, ki spoštuje različnost potreb in vrednot; radostni pedagogi, ki uživajo v svojem poslanstvu (prim. zgibanka Živa šola, 2009).

⁶ Prim. Janja Črčinovič Rozman, *Musical creativity in Slovenian elementary schools*. V: *Educational Research*, vol. 51, No. 1, March 2009, 61-76.

Teorija plesno-gibalne terapije temelji na predpostavki o nedeljivosti telesa, uma in duha. Gibanje ima simbolični pomen in se praviloma dogaja na ravni človekove podzavesti. Posamezniku daje vpogled v skrite dele osebnosti ter mu skozi enovito dejavnost telesa, uma in duha omogoča občutiti celovitost svoje osebnosti⁷.

Terapevti delajo s pacienti, ki imajo težave na različnih ravneh osebnosti. Zaposleni so v psihiatričnih bolnišnicah, klinikah, centrih za mentalno higieno, šolah s posebnimi potrebami ter v rehabilitacijskih centrih⁸. Posamezniku skozi gibanje in ples postane notranji svet bolj jasen in čuteč, v procesu terapije izraža svoj osebni simbolizem, ki postane viden skozi ples v skupini. Plesni terapevt ustvari varno okolje, kjer se posamezniki lahko izražajo, potrjujejo in komunicirajo⁹. Pri plesno-gibalni terapiji je najbolj pomembno, da se posameznik spontano vključi v plesno dejavnost. Pri tem ne gre toliko za to, da ustvarja gibe za plesno predstavo (koreografijo), ker kreativnost v tem primeru ni osrednji cilj, čeprav vemo, da ima tudi ta terapevtske lastnosti.

Gibalna aktivnost spodbudi zavedne in nezavedne procese izražanja. Skozi nekaj časa trajajočo plesno gibalno terapijo se pojavijo pozitivne spremembe pri posameznikih in sicer tako, da ta ozavesti svoje probleme in vzroke zanje.

S pomočjo plesnoterapevtskih tehnik plesalci povečajo sposobnost samozavedanja, samospoštovanja in osebne avtonomije, bolje razumejo povezave med svojimi mislimi, občutki in akcijami, povečajo sposobnost prilagajanja, obvladujejo pretirane čustvene reakcije, povečajo sposobnosti komunikacije, preizkušajo svoj vpliv na preostale, preučujejo povezavo svojih notranjih občutkov z zunanjo realnostjo, gradijo medsebojno zaupanje, obvladujejo občutke, ki ne omogočajo uspešnega učenja in ne nazadnje, povečujejo spretnosti socialnih interakcij¹⁰.

Moderna plesna terapija sega v leto 1940 in je povezana z delom ameriške plesalke in plesne učiteljice Marian Chace. V svojih razredih je opazila, da so se njeni učenci na plesnih vajah začeli veliko bolj osredotočati na svoja čustva, ki so jih doživljali ob gibanju kot pa na plesne tehnike same. Začela jih je spodbujati k še večji izraznosti in svobodi ob glasbenem dogajanju. Kmalu je dobila paciente iz bližnje bolnišnice sv. Elizabete in postala članica medicinskega osebja. Po študiju psihoterapije v Washingtonu je leta 1950 začela usposabljati plesne terapevte. Leta 1966 je plesna terapija postala formalno organizirana in priznana v okviru Ameriškega plesnoterapevtskega združenja¹¹.

Danes se plesnoterapevtske tehnike zdravljenja odvijajo že v skoraj 70 državah sveta, raziskave pa vedno znova potrjujejo uspešnost dejavnosti na tem področju. Za pedagoško področje lahko izpostavimo pomembno pilotsko raziskavo iz leta 1999. V študiji je bilo zajetih 21 študentov, ki so v dveh tednih obiskali štiri do pet plesnih delavnic. Kljub zelo kratkemu času izvajanja terapije so zanesljivi testi, ki ugotavljajo stopnjo anksioznosti

⁷ Prim. Fran J. Levy, *Dance Movement Therapy: A Healing Art*, Reston, VA: The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation, and Dance, 1990, 15.

⁸ Prim. *American Dance Therapy Association*, <http://www.adta.org/Default.aspx?pageId=346196>, pridobljeno 13. 12. 2009.

⁹ Prim. Helen Payne, *Dance Movement Therapy: theory and practice*, London: Routledge, 1991, 4.

¹⁰ Prim. *Association for Dance Movement Psychotherapy UK*, <http://www.admt.org.uk/whatis.html>, pridobljeno 13. 12. 2009.

¹¹ Prim. Barbara Boughton, *Gale Encyclopedia of Alternative Medicine, 2005*, <http://www.encyclopedia.com/doc/1G2-3435100250.html>, pridobljeno 13. 12. 2009.

(Test Anxiety Inventory), pokazali pozitivne statistično pomembne razlike glede stopnje anksioznosti pri študentih pred in po plesnih dejavnostih¹².

CVETNA TERAPIJA DR. EDWARDA BACHA (1886–1936)

»Ne pustite, da bi vas od uporabe odvrnila enostavnost te metode, kajti čim dlje boste prišli z vašimi raziskavami, tem bolj boste lahko ugotavljali enostavnost vsega stvarstva [...] Za uporabo cvetnih esenc niso nujna nikakršna znanstvena spoznanja. Kdor hoče uporabiti ta božji dar, ga mora ohraniti čistega v njegovi prvobitnosti, brez teorije in znanstvene presoje – saj je v naravi vse preprosto.« (E. Bach)

Edward Bach je bil rojen v kraju Moseley pri Birminghamu v Angliji kot prvorojenec med tremi otroki. Najprej se je zaposlil pri očetu v livarni, kjer je opazoval delavce in njihova psihofizična stanja. Začel je povezovati njihova negativna čustvena stanja z boleznimi, ki so se manifestirale na fizičnem nivoju.

Pri devetnajstih letih se je vpisal na študij medicine, po diplomi pa je delal kot kirurg in bakteriolog. Kmalu je odkril pomanjkljivosti alopatskega¹³ zdravljenja in se posvetil homeopatiji¹⁴. Čutil se je povezanega z duhovnimi nauki Hipokrata, Paracelzusa in Samuela Hahnemmana ter z njimi delil mnenje: boleznini, so le bolni ljudje.

Kljub izjemno uspešni in donosni praksi v slavni londonski zdravniški ulici je svojo dejavnost opustil in zadnjih šest let svojega življenja posvetil iskanju enostavne metode zdravljenja, pri »kateri ni treba ničesar uničiti ali spremeniti«. Ta težnja presega princip homeopatskega zdravljenja po Hahnemannu, ki pripravlja zdravila po dokaj zahtevnih postopkih. Bach je pripravljale esence iz cvetov, tik preden so se usipali.

Znova se je posvetil sistematičnemu opazovanju ljudi in utrdil prepričanje, da so temeljni vzroki boleznini v negativnih razpoloženjih in negativnih duševnih stanjih različnih tipov ljudi¹⁵. Razlikoval je dvanajst značilnih negativnih duševnih stanj: strah; groza, panika; duševne bolečine in skrbi; neodločnost; ravnodušnost ali zdolgočasnost; dvom ali malodušnost; pretirana zaskrbljenost; šibkost; pomanjkljivo samozaupanje; nepotrpežljivost; prekipevajoča čustva; ponos in nedostopnost¹⁶. Večina boleznini, ki danes tarejo človeštvo, ima torej po Bachovem mnenju izvor na duševnem in čustvenem nivoju človekove osebnosti, od koder se manifestirajo na telesnem.

V šestih letih je odkril 37 zdravilnih esenc, ki jih je pridobil iz cvetlic, nabranih v neonesnaženih področjih Welsa in Anglije, 38. esenco pa predstavlja čista izvirska voda. Bach se je zavedal svoje izjemne intuicije, ki mu je omogočala vpogled v energijska polja ljudi in narave nasploh. Njegova spoznanja niso temeljila na znanstvenih metodah, temveč na intuitivnih odkritjih. Rekel je, da za uporabo cvetnih esenc niso nujna nikakršna znan-

¹² Ibid.

¹³ Alopacija - zdravljenje s pripomočki, ki povzročajo učinke, nasprotno ali različne od učinkov boleznini, uveljavljeno že v hipokratični in galenski medicini (contraria contrariis curantur), *Slovenski medicinski e-slovar*, <http://www.lek.si/medicinski-slovar/>, pridobljeno 12. 12. 2009.

¹⁴ Homeopatija - sistem zdravljenja, ki temelji na nauku, da se delovanje zdravil okrepi z razredčevanjem, ter dajanje zdravilnih sredstev, ki imajo enake učinke, kot so simptomi zdravljenega boleznini, *Slovenski medicinski e-slovar*, <http://www.lek.si/medicinski-slovar/>, pridobljeno 12. 12. 2009.

¹⁵ Prim. Nora Weeks, *Nastanek cvetne terapije Edwarda Bacha*, Ljubljana: Inštitut za Bachovo cvetno terapijo, 2008, 58.

¹⁶ Ibid., 62.

stvena spoznanja. Kdor hoče uporabiti ta božji dar, ga mora ohraniti čistega v njegovi prvobitnosti, brez teorije in znanstvene presoje – saj je v naravi vse preprosto¹⁷.

Bach je intuitivno ugotovil, da vsaka cvetna esenca vibrira z določenim konceptom višjega jaza v posameznikovem energijskem polju. Danes na področju fizikalnih znanosti velja dejstvo, da je ves univerzum sestavljen iz sub-atomskih delcev, ki vibrirajo na določeni frekvenci – tudi vse tisto, kar z našimi čutili zaznavamo kot trdna telesa. Naučili smo se uporabljati pet čutil, posamezniki, ki imajo razširjeno zavest in močnejšo intuicijo, pa lahko svet zaznavajo tudi z »notranjimi čutili«. Bach je v cvetovih rastlin zaznaval frekvence, ki manjkajo pacientu ob manifestaciji določene bolezni, četudi je ta zaznavna šele na energijski ravni. Francoska umetnica in znanstvenica, ki je večino svojega življenja preživela v Indiji, The Mother, pravi, da ko enkrat prideš v pristni stik z naravo cvetlice, prideš do notranje resnice in veš, kaj ta cvetlica sporoča¹⁸. »Cvetlice nam govorijo, kadar vemo, kako jih poslušati. To je zelo subtilen in dišeč jezik¹⁹.«

Vsako zdravilo torej vibrira na določeni frekvenci in je naslovljeno na določeno čustveno ali mentalno neravnovesje. Deluje na energijsko raven in pripelje do razrešitve problemov na fizični in mentalni ravni. Bolezen namreč nastane na energijski ravni veliko prej, preden se manifestira na fizičnem telesu. Raziskave na področju medicine so potrdile dejstvo, da negativna čustva in trajni stres pripeljejo do oslavitve imunskega sistema in povzročijo različna bolezenska stanja. Bachove cvetne esence pomagajo odstraniti negativna čustva in graditi pozitivno samopodobo, kar pripelje do ozdravitve. Življenjska energija se začne znova prosto pretakati in telo je pripravljeno, da se pozdravi samo ter omogoči posamezniku zdravo in srečno življenje.

ANASTASIA GENG (1922–2002) IN NASTANEK BACHOVIH CVETNIH PLESOV

Anastasia Geng se je rodila v Berlinu leta 1922. Mati je bila Latvijka, oče pa nemškega rodu. Družina je prišla v Nemčijo po izbruhu oktobrske revolucije leta 1917. Po ločitvi zakona se je Anastasijina mati s hčerjo in sinom vrnila v Rigo, kjer sta se otroka hkrati naučila tri jezike – latvijsko, nemško in rusko. Po drugi svetovni vojni se je družina znova odločila zapustiti vse premoženje in prebežati na Zahod, vendar so jih ujele ruske čete. Anastasio so skupaj z drugimi ženami poslali v delovno taborišče, od koder so jo popolnoma izčrpano leta 1947 odpustili. Odšla je v Nemčijo k svoji materi in krušnemu očetu ter po okrevanju opravljala številne poklice, večinoma vezane na humanitarne dejavnosti.

Pri vseh svojih dejavnostih je bila izjemno odgovorna in je z veliko mero sočutja nesebično pomagala ljudem v stiski. Ker si je zelo želela nenehnega stika s svojo domovino, je med letnimi dopusti veliko potovala v Latvijo. Cenila je latvijsko kulturno dediščino, ki je tesno povezana z ljubeznijo do narave, cveticami, drevesi, rekami, z zemljo in luno

¹⁷ Prim. Mechthild Scheffer, *Bachova cvetna zdravila v teoriji in praksi*, Ljubljana: DZS, 1994, 30.

¹⁸ Prim. The Mother, *Flowers – their Spiritual Significance*, Pondicherry: Sri Aurobindo Society, 2006, 10.

¹⁹ Prim. The Mother, *The Spiritual Significance of Flowers, Part 1*, Pondicherry: Sri Aurobindo Ashram Publication Department, 2000, (Publisher's Note).

ter predvsem s soncem. Latvijske legende, miti, pravljice, pesmi in plesi Latvijcem še vedno pomenijo globok vir moči in poguma.

V poznih sedemdesetih letih se je Anastasia Geng srečala z dvema plesnima učiteljicama Charlotte Willberg in Dagmar von Garnier, ki sta jo seznanili z meditativnimi plesi ter novim načinom povezovanja plesov in meditacije, ki ga je osnoval Bernhard Wosien. Anastasia je začutila, da je našla novo pot, po kateri bo ljudem pomagala poiskati notranje ravnovesje. V Darmstadtu je osnovala plesno skupino in vodila meditativne plese, hkrati pa je začela tudi s svojimi koreografijami plesov na latvijsko ljudsko glasbo, ki jih je posvetila zdravilnim rastlinam, luninim menam in mnogim drugim vidikom življenja.

Leta 1985 se je Anastasia seznanila z Bachovimi cvetnimi zdravili in jih korak za korakom raziskovala skupaj s svojo plesno skupino. Po upokojitvi leta 1990 se je intenzivno posvetila raziskovanju povezanosti zdravilnega bistva Bachovih cvetnih esenc in neverbalnih sporočil meditativnih plesov. Njene plesne delavnice se je udeležila tudi Mechthild Scheffer, nemška specialistka za naturopatijo in komunikacijo, ustanoviteljica Inštituta za Bachovo cvetno terapijo, raziskave in izobraževanje (Institut für Bach-Blütentherapie, Forschung und Lehre) ter avtorica več kot 15 knjig, prevedenih v različne svetovne jezike, in takoj intuitivno začutila zdravilne učinke plesov, povezanih z Bachovimi zdravilnimi cvetovi. Anastasio je spodbudila k ustvarjanju koreografij, ki bi zajele vse cvetove iz Bachovega repertoarja. Rezultat njenega dela je bila knjiga *Bach-Blüten-Tänze (Bachovi cvetni plesi)*, ki je leta 1996 izšla pri založbi Mechthild Scheffer Verlag v Hamburgu.

Plesi so takoj postali zelo priljubljeni in so se naglo širili po Evropi in tudi preko oceana. V začetku sta jih predstavljali avtorica sama in njena asistentka Marianne von Schwichow. Anastasia je prenehala z aktivnim delom leta 1997, ko je utrpela možgansko kap, za posledicami katere je umrla leta 2002.

Njeno delo še vedno nadaljuje njena asistentka, pozneje pa se je priključila tudi Švicarka Martine Waddington in mnogi drugi plesni vaditelji po Evropi in v svetu²⁰.

V Sloveniji je s cvetnimi plesnimi delavnicami prva začela Irena Roglič Kononenko, psihologinja in terapevtka z Bachovimi cvetnimi esencami, ki je v slovenščino prevedla tudi nekaj knjig na temo Bachovega cvetnega zdravljenja.

NAMEN EMPIRIČNE RAZISKAVE

Empirično raziskavo smo izvedli z namenom, da proučimo:

1. nivo posameznih (desetih) pozitivnih čustvenih stanj vzorca učencev v celoti ter ločeno glede na spol in starost;
2. razvoj pozitivnega čustvenega stanja učencev v času osmih izvedb Bachovih cvetnih plesov

²⁰ Marianne von Schwichow, *Anastasia Geng's illustrated biography*, http://www.martinewinnington.com/AnastasiaPrintenglish_06.pdf, pridobljeno 22. 12. 2009.

TEMELJNA RAZISKOVALNA VPRAŠANJA

1. Kako učenci ocenjujejo nivo posameznih pozitivnih čustvenih stanj, doseženih po osmih izvedbah Bachovih cvetnih plesov?
2. Kakšne so razlike v posameznih pozitivnih čustvenih stanjih glede na spol in starost učencev?
3. Kakšna je smer razvoja pozitivnega čustvenega stanja v času osmih izvedb Bachovih cvetnih plesov?

METODOLOGIJA

Raziskovalni vzorec predstavljajo učenci ($n = 40$), stari 7 (32,5%) in 8 (67,5%) let iz mariborskih osnovnih šol, med njimi je 27 (67,5%) deklic in 13 (32,5 %) dečkov. Zajeti vzorec je neslučajnostni priložnostni (prostovoljna pripravljenost študentov glasbene pedagogike in profesorice²¹ glasbe za sodelovanje pri izvajanju Bachovih cvetnih plesov) vzorec, ki ga na nivoju rabe inferenčne statistike opredeljujemo kot enostavni slučajnostni vzorec iz hipotetične populacije.

Merski inštrument, s katerim smo zbrali podatke, je ocenjevalna lestvica. Gre za tristopenjsko ocenjevalno lestvico nivoja izraženosti (3 – drži, 2 – delno drži, 1 – ne drži) posameznih (desetih) pozitivnih čustvenih stanj učencev.

Uporabljeni inštrument ima zagotovljene merske karakteristike:

- Veljavnost sloni na upoštevanju dosedanjih znanstvenih spoznanj o učinkih Bachovega cvetnega zdravljenja.
- Zanesljivost potrjuje visoka vrednost Cronbachovega koeficienta alfa ($\alpha = 0,927$).
- Objektivnost je zagotovljena v fazi zbiranja podatkov (odsotnost raziskovalcev) in obdelavi podatkov (razbiranje odgovorov brez subjektivnega presojanja).

Zbiranje podatkov za ocenjevanje nivoja pozitivnega čustvenega stanja učencev je bilo formativno, torej sprotno, ob vsakem srečanju oziroma izvedbi Bachovih cvetnih plesov.

Podatki so obdelani z naslednjimi statističnimi postopki:

- aritmetična sredina tristopenjskega nivoja izraženosti pozitivnih čustvenih stanj;
- deskriptivna statistika skupnega rezultata osmih meritev pozitivnega čustvenega stanja (najnižji – MIN, najvišji – MAX rezultat, aritmetična sredina \bar{x} , standardni odklon – β , koeficient asimetrije – KA, koeficient sploščenosti – KS);
- Kolmogorov – Smirnov preizkus normalnosti porazdelitve skupnega rezultata;
- t-preizkus za neodvisne vzorce za preizkušanje razlik v skupnem rezultatu osmih meritev posameznih pozitivnih čustvenih stanj glede na spol in starost učencev;
- analiza variance ponavljajočih merenj (Repeated Measures ANOVA) pozitivnega čustvenega stanja učencev.

²¹ Bachove cvetne plesse so spomladl leta 2009 v okviru seminarske naloge pri predmetu didaktika glasbe IV izpeljali študentje 4. letnika: Marko Bračić, Julija Klajnsčak, Katja Lovrenčič in Dora Ožvald ter profesorica glasbe Janja Ambrožič.

REZULTATI IN INTERPRETACIJA*Analiza posameznih pozitivnih čustvenih stanj.*

Preverili smo izraženost desetih pozitivnih čustvenih stanj. Predstavljamo jih v naslednji tabeli in sicer urejene po povprečju tristopenjskega ocenjevanja (3 – drži, 2 – delno drži, 1 – ne drži) posameznih trditvev v posameznih (osmih) srečanjih.

Tabela 1. Ranžirna vrsta pozitivnih čustvenih stanj s povprečji (\bar{x}) ocenjenega nivoja izraženosti.

rang	trditve	\bar{x}
	Po plesu Bachovih cvetnih plesov:	
1	T8 – si zaželim narediti nekaj <u>lepega</u> .	2,784
2	T4 – čutim <u>veselje</u> .	2,772
3	T1 – se počutim <u>pomirjenega</u> .	2,559
4	T6 – želim k tem plesom <u>povabiti tudi prijatelje</u> .	2,603
5	T9 – se veselim dela v <u>razredu</u> .	2,491
6	T5 – si želim plesati več podobnih <u>plesov</u> .	2,475
7	T3 – zelo občutim <u>glasbo</u> , ob kateri plešem.	2,453
8	T2 – se počutim povezanega z <u>naravo</u> .	2,384
9	T7 – čutim, da imam rad/-a <u>sošolce</u> bolj kot običajno.	2,375
10	T10 – se bolj veselim <u>domačih nalog</u> kot običajno.	1,959

Kakor kažejo povprečja, so učenci z izjemo zadnje trditve (T10) ocenili vseh devet preostalih visoko in dokaj homogeno (v razponu 0,5). Na prvih mestih so težnja po lepem, občutenju veselja, pomiritve, želja po druženju s prijatelji ter delo v razredu. Sledijo želja po plesu podobnih plesov, odpiranje do glasbe, ob kateri plešejo, ter pozitivno čustvo do narave in sovrstnikov. Na dnu ranžirne vrste pa so domače naloge.

Pričujoča ranžirna vrsta dobro izraža uresničevanje primarnih ciljev Bachovih cvetnih plesov. Očitno pa pri obveznostih, ki jih šola nalaga učencem v obliki domačih nalog, domnevno zaradi njihovega obsega in zahtevnosti, plesi niso spodbudili bolj pozitivne naravnosti do tovrstnega dela.

Sledijo rezultati analize razlik v desetih pozitivnih čustvenih stanjih glede na spol učenca.

Tabela 2. Izid t-preizkusa (za neodvisne vzorce) razlik v skupnem rezultatu osmih meritev posameznih pozitivnih čustvenih stanj glede na spol učencev.

čustveno stanje	spol	aritmetična sredina	standardni odklon	preizkus homogenosti varianc		preizkus razlik aritmetičnih sredin	
				F	α	/t/	α (P)
Po plesu Bachovih cvetnih plesov:		\bar{x}	s				
T1 – se počutim pomirjenega.	M	19,539	4,196	0,330	0,569	1,162	0,252
	Ž	20,926	0,6131				
T2 – se počutim povezanega z naravo.	M	17,539	4,371	0,301	0,586	1,739	0,090(?)
	Ž	19,815	3,627				
T3 – zelo občutim glasbo, ob kateri plešem.	M	18,385	3,404	0,001	0,980	1,611	0,115
	Ž	20,222	3,367				
T4 – čutim veselje.	M	21,462	3,045	2,712	0,108	1,372	0,178
	Ž	22,519	1,827				
T5 – si želim plesati več podobnih plesov.	M	17,308	4,662	0,324	0,572	2,584	0,014*
	Ž	21,000	4,019				
T6 – želim k tem plesom povabiti tudi prijatelje.	M	19,846	3,078	0,014	0,906	1,413	0,166
	Ž	21,296	3,023				
T7 – čutim, da imam rad/-a sošolce bolj kot običajno.	M	16,846	4,318	4,690	0,037	2,821	0,008**
	Ž	20,037	2,794				
T8 – si zaželim narediti nekaj lepega.	M	21,539	3,126	0,667	0,419	1,147	0,258
	Ž	22,630	2,662				
T9 – se veselim dela v razredu.	M	18,308	4,049	0,876	0,355	2,039	0,048*
	Ž	20,704	3,184				
T10 – se bolj veselim domačih nalog kot običajno.	M	13,539	4,737	0,154	0,697	2,676	0,038*
	Ž	16,704	4,017				

V vseh primerih je predpostavka o homogenosti varianc, na kateri temelji uporaba t-preizkusov za neodvisne vzorce, upravičena. Slednji kaže, da je razlika glede na spol pri štirih čustvenih stanjih statistično značilna ($P < 0,05$), pri enem pa se kaže izrazita tendenca ($P = 0,090$).

Deklice glede na dečke po plesu Bachovih cvetnih plesov višje izražajo stopnjo povezanosti z naravo ($P = 0,009$), želijo več tovrstnih plesov ($P = 0,014$), imajo raje sošolce ($P = 0,008$), se bolj veselijo dela v razredu ($P = 0,048$) in domačih nalog ($P = 0,034$). Če namenimo pozornost še drugim pozitivnim čustvenim stanjem, opazimo, da so v vseh primerih povprečja višja pri deklicah.

Če sklenemo, so učinki Bachovih cvetnih plesov višji pri deklicah kot pri dečkih, kar je razvidno zlasti pri njihovi pripravljenosti sprejemanja šolskih obveznosti in sošolcev ter želji po nadaljnjem plesnem izražanju. Domnevamo lahko, da je pripravljenost za opravljanje domačih nalog rezultat tudi siceršnje večje delovne vneme deklic, predvsem posledica vzgoje. Dečki in deklice ob rojstvu ne kažejo bistvenih razlik, način vzgoje, ki je odvisen od zahtev družbe, okolice, prepričan in zahtev staršev, pa pripelje do določenih različnih osebnostnih lastnosti. Velja dejstvo, da so deklice bolj občutljive in bolj zaznavajo okolico, kar lahko pojasni trditve deklic raziskovalne skupine, da imajo po Bachovih cvetnih plesih svoje sošolce še raje. Večjo željo po plesnem izražanju pa lahko povežemo z večjo željo deklic po neverbalnem komuniciranju, ki jih tovrstne plesne dejavnosti še povečajo.

Glede na to, da so bili učenci, vključeni v projekt, stari 7 in 8 let, smo preverili obstoj razlik še glede na starost.

Tabela 3. Izid t-preizkusa razlik v skupnem rezultatu osmih meritev posameznih pozitivnih čustvenih stanj glede na starost učencev.

čustveno stanje	starost	aritmetična sredina	standardni odklon	preizkus homogenosti varianc		preizkus razlik aritmetičnih sredin	
				F	α	/t/	α (P)
Po plesu Bachovih cvetnih plesov:		\bar{x}	s	F	α	/t/	α (P)
T1 - se počutim pomirjenega.	7 let	19,923	4,252	1,594	0,215	0,677	0,502
	8 let	20,741	3,218				
T2 - se počutim povezanega z naravo.	7 let	18,462	3,799	0,477	0,494	0,672	0,506
	8 let	19,370	4,096				
T3 - zelo občutim glasbo, ob kateri plešem.	7 let	20,231	2,862	1,258	0,269	0,767	0,448
	8 let	19,333	3,711				
T4 - čutim veselje.	7 let	22,308	1,974	0,432	0,506	0,249	0,805
	8 let	22,111	2,486				
T5 - si želim plesati več podobnih plesov.	7 let	20,462	3,431	6,042	0,019	0,724	0,474
	8 let	19,482	5,003				
T6 - želim k tem plesom povabiti tudi prijatelje.	7 let	21,692	2,496	3,805	0,058	1,245	0,221
	8 let	20,407	3,285				
T7 - čutim, da imam rad/-a sošolce bolj kot običajno.	7 let	19,462	1,761	9,785	0,003	0,715	0,479
	8 let	18,778	4,273				
T8 - si zaželim narediti nekaj lepega.	7 let	22,385	2,437	0,334	0,567	0,168	0,868
	8 let	22,222	3,042				

T9 – se veselim dela v razredu.	7 let	19,231	2,682	3,170	0,083	0,839	0,407
	8 let	20,259	3,996				
T10 – se bolj veselim domačih nalog kot običajno.	7 let	15,692	3,637	3,804	0,059	0,017	0,987
	8 let	15,667	4,875				

V dveh primerih (T5, T7), ko predpostavka o homogenosti varianc ni upravičena, se sklicujemo na izid aproksimativne metode t-preizkusa.

Pri nobeni od analiziranih čustvenih stanj, kakor kažejo statistični izidi, razlike med 7 in 8 let starimi učenci niso statistično značilne. Leto dni starostnega razpona očitno ne predstavlja osnove za različno doživljanje Bachovih cvetnih plesov. Veljalo bi seveda preveriti, kakšni so učinki v primeru večjih starostnih razlik.

Analiza razvoja pozitivnega čustvenega stanja

Pokazatelj pozitivnega čustvenega stanja v celoti je skupni rezultat merjenja desetih čustvenih stanj (glej tabelo 1) po vsakem srečanju oz. izvajanju Bachovih cvetnih plesov (npr. oljka, navadna bodika, cvetni popek divjega kostanja, navadni repik, vinska trta).

Najprej jih bomo osvetlili z vidika osnovnih statističnih parametrov.

Tabela 4. Osnovna deskriptivna statistika skupnega rezultata osmih meritev pozitivnega čustvenega stanja in izid Kolmogorov-Smirnovskega preizkusa normalnosti.

zaporedna številka srečanja	dosežen		aritm. sredina \bar{x}	stand. odklon s	koeficient		Kolmogorov-Smirnovski preizkus normalnosti	
	MIN	MAX			asim. KA	sploš. KS	Z	α (P)
1	15,0	30,0	24,725	3,942	-0,897	0,281	0,802	0,541
2	14,0	30,0	23,550	4,248	-0,517	-0,469	0,845	0,473
3	10,0	30,0	23,800	5,341	-1,226	1,369	1,043	0,227
4	10,0	30,0	24,400	5,002	-1,053	1,157	0,831	0,494
5	10,0	30,0	25,325	4,665	-1,356	2,123	1,000	0,270
6	12,0	30,0	25,000	4,952	-1,042	0,353	0,988	0,283
7	14,0	30,0	26,050	3,955	-1,157	1,062	1,075	0,198
8	20,0	30,0	27,000	3,021	-0,846	-0,482	1,240	0,093

V vseh srečanjih je bil dosežen najvišji možni rezultat (30), najmanjši pa so ob 1. in 2. srečanju višji od možnega (10), le-ti se pojavljajo v naslednjih treh srečanjih, ob izteku pa sistematično naraščajo. Da je začetno pozitivno čustveno stanje višje kot v preostalih srečanjih prve polovice programa, nato pa v drugi polovici od srečanja do srečanja narašča, je razvidno tudi iz povprečij.

Variabilnost, kakor kažejo standardni odkloni glede na pripadajoče povprečje, je precej podobna v vseh srečanjih, morda opozorimo le na zadnje, kjer je najmanjše.

Koeficienti distribucije, zlasti asimetrije, kažejo, da gre v vseh primerih, spričo prevladujočih višjih rezultatov, za bolj (npr. pri KA = -1,356) ali manj (npr. KA = -0,517) levo distribuiranje rezultatov. Vendar omenjena odstopanja, kakor potrjujejo izidi preizkusa normalnosti porazdelitve, niso statistično značilna.

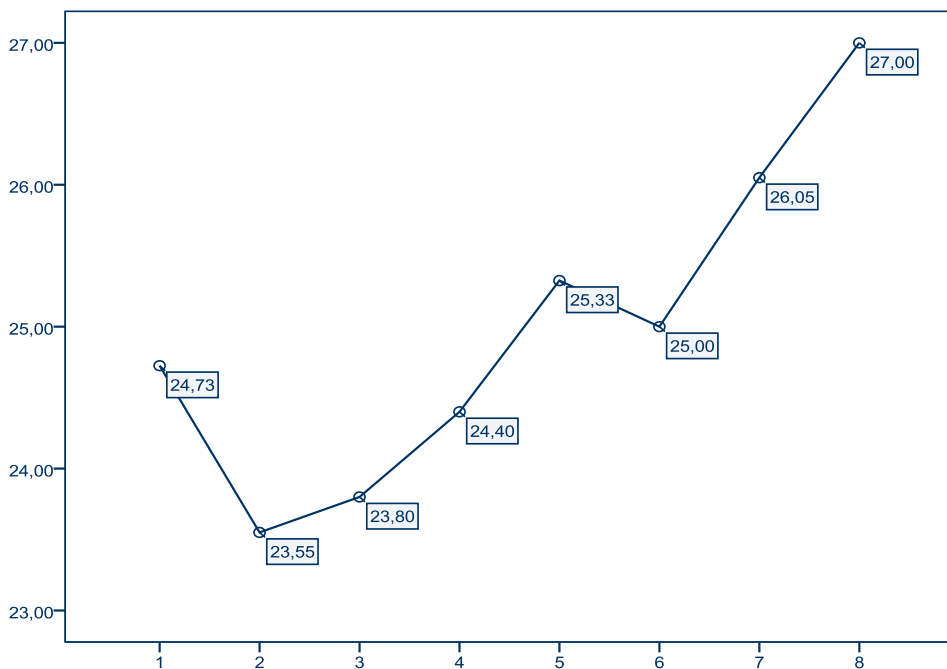
Povzemimo, osnovna statistična analiza skupnega rezultata merjenja pozitivnega čustvenega stanja razkriva prevladujoči višji nivo, pri čemer se kaže pozitivni 'učinek začetka', sledi umiritev in proti izteku programa izvajanja Bachovih cvetnih plesov dvig do najvišje dosežene stopnje čustvenega stanja učencev.

Sledi analiza ugotavljanja sprememb v pozitivnem čustvenem stanju učencev, nastalih v času dvomesečnega (osmih srečanjih) izvajanja Bachovih cvetnih plesov.

Tabela 5. Izid analize variance ponavljajočih osmih merjenj pozitivnega čustvenega stanja učencev.

zaporedna številka srečanja	aritm. sredina \bar{x}	stand. odklon S	Mauchleyjev preizkus sferičnosti		preizkus razlik aritmetičnih sredin	
			Mauchly's W	α (P)	F	α (P)
1	24,725	3,942	0,028	0,000	5,757	0,000
2	23,550	4,248				
3	23,800	5,341				
4	24,400	5,002				
5	25,325	4,665				
6	25,000	4,951				
7	26,050	3,955				
8	27,000	3,021				

Ker predpostavka o sferičnosti ni upravičena (W = 0,028; P = 0,000), se sklicujemo na izid analize variance z Greenhouse-Geisserjevo korekcijo prostostnih stopenj. Slednji potrjuje, da je razlika med aritmetičnimi sredinami osmih meritev statistično značilna (F = 5,757; P = 0,000). Da gre za statistično linearno naraščanje povprečnega pozitivnega čustvenega stanja, potrjuje preizkus (F = 13,314; P = 0,001) in je tudi dobro razvidno iz naslednje slike.



Slika 1. Distribucija aritmetičnih sredin meritev pozitivnega čustvenega stanja.

Po drugem, tretjem in četrtem srečanju je bilo povprečno pozitivno čustveno stanje nekoliko pod povprečjem prvega srečanja. Ugotovljeno dejstvo ne preseneča, domnevno je v ozadju 'učinek začetka', torej prvih, drugačnih doživetij učencev od siceršnjih, vsakodnevnih aktivnosti v šoli in drugačnih energij, ki jih prinašajo Bachovi cvetni plesi.

Sicer pa se po petem, z rahlim spustom (za 0,33) pri šestem, povprečno pozitivno čustveno stanje učencev dviga.

Smemo torej skleniti, da ima izvajanje Bachovih cvetnih plesov pozitivne učinke. Učenci, stari 7 in 8 let, so pri oziroma po plesih pri sebi zaznali več veselja po ustvarjanju lepega, do druženja s prijatelji in sošolci, plesanja in poslušanja glasbe, do narave in slednjic tudi do dela v razredu in dela za šolo doma. Skratka, empirično je dokazan dvig pozitivnega čustvenega stanja otrok v času dvomesečnega izvajanja Bachovih cvetnih plesov.

SKLEP

V okviru empirične raziskave smo proučevali učinke izvajanja Bachovih cvetnih plesov, in sicer z vidika nivoja izraženosti posameznih pozitivnih čustvenih stanj in razvoja pozitivnega čustvenega stanja v celoti pri učencih, starih sedem in osem let.

Pridobili smo naslednja temeljna spoznanja:

- 1) Med desetimi pozitivnimi čustvenimi stanji se je z najvišjim nivojem izkazala želja učencev po ustvarjanju lepega, nadalje po občutenju veselja in pomiritve ter želja po druženju s prijatelji, z najnižjim nivojem pa je na drugi strani želja po delu z domačimi nalogami.
- 2) Deklice so v primerjavi z dečki dosegle višjo raven vseh čustvenih stanj, še zlasti višja je njihova želja po tovrstnem plesu, druženju s sošolci, delu v razredu in po izvrševanju domačih nalog; glede na starost učencev pa ni pomembnih razlik.
- 3) Večina učencev je dosegla višji nivo pozitivnega čustvenega stanja, pri čemer je le-ta v času osmih srečanj linearno naraščal.

Na osnovi pridobljenih empiričnih spoznanj smemo zaključiti, da ima izvajanje Bachovih cvetnih plesov pozitivne učinke tako z vidika posameznih pozitivnih čustvenih stanj kot tudi z vidika razvoja pozitivnega čustvenega stanja v celoti. Je torej pomemben dejavnik osebnostnega razvoja učencev, zato jim povsem upravičeno pripada mesto v našem šolskem prostoru.

SUMMARY

Education is as a reflection of the demands of a society but also as a means for reaching changes in society. Nowadays, many aspirations for new social ideals and changes in education can be noticed. As a contribution to holistic development, numerous individuals and groups have been trying to add new value to the subject of music education, too. First of all, the research of the therapeutic aspect of music education has to be emphasised.

The article presents the importance of including therapeutic dances in educational work. Bach flower dances were chosen. They originate in flower therapy by dr. Edward Bach, an English naturopath and homoeopath. Bach intuitively found out that every flower essence resonates with a certain aspect of the higher self in the energy field of an individual. In the flowers of the plants, Bach sensed frequencies missing a patient at the manifestation of a certain disorder, even though it was only perceived at energy level.

Bach flower essences help eliminating negative emotions and building positive self-image which results in recovery.

Anastasia Geng became familiar with Bach flower remedies and took an in-depth research in the connection of healing basis of Bach flower essences and nonverbal messages of meditative dances. As a result, she created choreographies to the Latvian folk music. The dances are supposed to have the same therapeutic effects as Bach flower essences.

Within the empirical research, the effects of performing Bach flower dances were surveyed, namely from the aspect of the level of certain positive emotional states expressed and the development of positive emotional state on the whole at seven and eight years old pupils.

Most of the pupils reached higher level of positive emotional state at which linear increase was noticed during the eight meetings.

Based on the empirical findings acquired, it can be concluded that performing Bach flower dances positively effects single emotional states as well as the development of positive emotional state as a whole. Therefore, it is an important factor in personal growth of pupils and legitimately owns its place in our school space.

Poročilo • Report

Mednarodni simpozij Friderik Širca – Risto Savin (1859-1948)

Osebnost, glasba, pomen

Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec
v sodelovanju z
Oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete
Univerze v Ljubljani
ter
Muzikološkim inštitutom ZRC SAZU

Glasbena šola Risto Savin Žalec
10. julij 2009

V sklopu prireditev, ki so obeležile 150. obletnico rojstva in 60. obletnico smrti skladatelja Friderika Širca – Rista Savina, je Zavod za kulturo, šport in turizem Žalec v sodelovanju z Oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani ter Muzikološkim inštitutom ZRC SAZU organiziral prvi znanstveni simpozij posvečen skladatelju in njegovi glasbi. Glavni namen simpozija je bil poudariti Savinov ogromni prispevek slovenski glasbi in hkrati pripomoči k temu, da se skladateljevo delo v večji meri zasidra v zavesti slovenske in mednarodne javnosti. Sodelovanje obeh najuglednejših slovenskih muzikoloških inštitucij je zagotovilo, da je bil simpozij zasnovan na visoki znanstveni in mednarodni ravni. Pobuda za organizacijo simpozija je prišla v izjemno ugodnem času, saj je muzikološka stroka v preteklih desetletjih naredila velik korak naprej pri spoznavanju in vrednotenju slovenske glasbe iz polpretekle zgodovine. Simpozij je povezal dognanja številnih posameznikov, ki se s Savinom ukvarjajo z različnih vidikov – med njimi so bili muzikologi, zgodovinarji in vojaški zgodovinarji. Na ta način je simpozij uspel predstaviti celostno podobo skladateljevega življenja in

delovanja. Organizatorji smo bili v privilegiranem položaju, da smo lahko za vsako od področij Savinovega ustvarjanja k sodelovanju osebno povabili strokovnjake, ki imajo v danem trenutku največji pregled tako nad Savinovim opusom kot kontekstom, v katerem je bil ustvarjen. Na tej podlagi je bilo mogoče oceniti resnično vrednost Savinovega glasbenega doprinosu k zgodovini slovenske glasbe, ki se je izkazala za še veliko večjo, kot smo se zavedali doslej.

Program simpozija je bil organiziran v dveh delih. Prvi del je bil posvečen osvetlitvi Savinove življenjske zgodbe. **Dr. Suzana Ograjenšek z Univerze v Cambridgeu** je v prispevku »**Glasbeni izvlečki iz Savinove korespondence**« predstavila Savinovo glasbeno dejavnost v vseh njegovih štirih skladateljskih obdobjih. Prvo ustvarjalno obdobje (1891-1907) zajema študij kompozicije na Dunaju in Pragi, prve samospeve ter nastanek opernega prvenca *Poslednja straža*. Drugo ustvarjalno obdobje (1907-1918) je bilo v največji meri posvečeno komponiranju opere *Lepa Vida* in po njeni krstni uprizoritvi v ljubljanskem Deželnem gledališču leta 1909, predelavi tega dela. V to obdobje sodi tudi *Plesna legendica* (1918). V povojnem, najplodnejšem, tretjem ustvarjalnem obdobju (1918-1924) je Savin po nekaj samospevih in komornih delih v obdobju treh let napisal opero *Gospodovski sen* (1921), balet *Čajna punčka* (1922) ter opero *Matija Gubec* (1923). V zadnjem ustvarjalnem obdobju (1924-1948) je skladal krajše zvrsti, zборе na narodne motive in *Vokalno suito*. Leta 1938 se je prvič posvetil pisanju za mladinski zbor in v zadnjem desetletju je večino skladb namenil otrokom in mladini.

Savinova korespondenca, namenjena glasbi, obsega okrog 550 enot od okrog 3000 enot celotne ohranjene korespondence. Večino tega gradiva hrani Medobčinska splošna knjižnica Žalec, nekaj korespondence pa je, skupaj s skladateljevimi glasbenimi rokopisi, prevzela Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. Iz Savinovega prvega, študijskega obdobja so so velikega pomena ohranjena skladateljeva pisma bratu Josipu, v katerih je predstavil svoj skladateljski program in se izrekel za slovenskega skladatelja. Ta pisma pričajo, da je Savin od vsega začetka načrtoval operno dejavnost in da je kot skladatelj želel v evropskem prostoru zastopati južnoslovansko skupino narodov na podoben način, kot sta severno skupino zastopala Smetana in Dvořák. Od pisem, ki dokumentirajo Savinov ustvarjalni proces so najbolj zanimiva tista, ki si jih je skladatelj izmenjal z libretistom *Poslednje straže*, Richardom Batkom, in ki pričajo o dramaturških odločitvah tako kar se tiče libreta kot glasbe. Ta pisma hkrati nedvoumno dokazujejo, da je *Poslednja straža* nastala leta 1904 in ne, kakor navaja v monografiji o Savinu Dragotin Cvetko, leta 1898. Velik del pisem se ukvarja z izvedbami Savinovih del, predvsem izvedbami Savinovih oper v Ljubljani, Mariboru in Celju. Dokumentirajo zmagoslavje ob tem, ko je Savinova opera *Matija Gubec* leta 1936 le dočakala izvedbo v ljubljanski Operi, ter Savinova neuspešna prizadevanja, da bi bila opera izvedena tudi v Zagrebu in Beogradu, kjer pa zaradi politične neustreznosti nikoli ni ugledala odrskih desk. Dobro je ohranjena korespondenca z Ludvikom Zepičem, vodjem Slovenskega vokalnega kvinteta, ki je bil izvajalsko telo, najbolj zaslužno za širšo popularizacijo Savinovih zborov in samospevov. Z njegovimi skladbami so nastopali širom Slovenije, kot gostje pa so leta 1933 spremljali slovensko delegacijo na avdienci pri kralju v Beogradu, kjer so promovirali svoj beograjski koncert, na katerem so izvedli tudi Savinova zbora *Zori rumena rž* in *Tehtni vzrok*. V Savinovih pismih je dobro dokumentirano tudi

njegovo ustvarjanje za otroške in mladinske zборе. Na to temo si je največ dopisoval s skladateljema Maksom Pirnikom in Slavkom Ostercem. Osterca gre nasploh izpostaviti kot dopisovalca s katerim si je bil Savin od slovenskih skladateljev najbližje. Drug drugemu sta poročala o svojem skladanju, si pošiljala skladbe in jih komentirala, Osterca pa je pogosto v Savinovem imenu tudi deloval v Ljubljani. Poleg Savinovih glasbenih zanimanj, pisma dokumentirajo tudi utrip življenja pri Savinovih v Žalcu.

Prof. dr. ing. Peter Zimmermann s Fakultete za letalsko in vesoljsko tehniko [Fakultät für Luft- und Raumfahrttechnik] Univerze zvezne armade Nemčije [Universität der Bundeswehr] v Münchnu, je s prispevkom »**Blišč in beda armade na primeru generalmajorja Friderika Širce**« podoba Savinove osebnosti dopolnil s predstavitvijo skladateljeve vojaške poti. Prof. Zimmermann je zaslužen za veliko odkritje popolnega vojaškega dosjeja vojaka Friedricha Schirza iz arhiva avstroogrške vojske, ki ga hrani Dunajski vojni muzej. To gradivo dokumentira skladateljevo vojaško pot od prvega dne do upokojitve. Friedrich Schirza je vstopil v vojsko 1. oktobra 1878, ko se je kot enoletni prostovoljec [»Einjähriger Freiwilliger«] pridružil šestemu regimentu poljske artilerije [»Feldartillerie«] v Gradcu. 7. decembra 1879 je postal rezervni poročnik [»Leutnant der Reserve«], leta 1880 pa je napravil izpit za poklicnega oficirja in bil 16. marca 1881 povišan v aktivnega poročnika [»Leutnant«]. Kot sin trgovca na drobno ni imel patronstva in protekcije aristokracije za hitro napredovanje in je tako 26 let ostal višji oficir [»Oberoffizier«; Leutnant/poročnik, Oberleutnant/nadporočnik, Hauptmann/stotnik]. Prof. Zimmermann je občinstvu pokazal več dosjejev in letnih zapisov o Savinovem delovanju in napredovanju. Vstopni zapisi vsebujejo podatke vse od domačega mesta in dežele, fizičnega opisa (višina, barva oči, las), znanja jezikov (kjer je omenjena slovenščina), do posebnih sposobnosti (»Schwimmer, Klavierspieler, Komponist« tj. »plavalec, pianist, skladatelj«). Iz dosjejev razberemo, da vojska na Savinovo skladateljsko delovanje ni gledala z neprijaznim očesom. Friedrich Schirza je bil v vseh pogledih zgleden vojak. Kot je bilo poudarjeno v poročilih, je bil prijetne narave, dostojnega vedenja in nikoli v dolgovich, kar je bilo za vojake njegovega stanu očitno bolj izjema kot pravilo. Po povišanju v majorja (1. maj 1907) je imel Savin večje možnosti, da svoje nadrejene prepriča s svojo marljivostjo, veščinami ter visokim poklicnim znanjem, kar je bistveno pospešilo potek njegovega nadaljnega napredovanja. Kot štabni oficir [»Stabsoffizier«; Major/major, Oberstleutnant/podpolkovnik, Oberst/polkovnik] je služil le 10 let in bil nato povišan. Kot komandant desetega (kasneje enaintridesetega) topniškega polka [»Feldkanonenregiment«] se je polkovnik Friedrich Schirza udeležil prve svetovne vojne. 1. decembra 1914 mu je bilo zaupano komandanstvo 31. poljske artilerijske brigade [»Feldartilleriebrigade«]. Med bitko za Brody (22. julij – 3. avgust 1916), v teku 5. napada ofenzive Brussilow, Schirza ni izpolnil pričakovani svojega poveljnika divizije, generalmajorja Josefa Lieba. Po Liebovi zahtevi je vojaško vrhovno poveljstvo [»k.u.k. Armeeeoberkommando«] Friedricha Schirzo 4. avgusta 1916 razrešilo komandantstva. S pomočjo ukaza vrhovnega poveljstva, ki jih ravno tako poseduje Dunajski vojni arhiv, je Prof. Zimmermann uspel razjasniti dogodke, ki so vodili k njegovi razrešitvi. Občinstvu je pokazal tudi vojaške karte, ki pričajo, da so Rusi v za Schirzo usodni bitki njegovo brigado potisnili daleč nazaj od frontne linije. S tem je bilo njegovega vojaškega napredovanja konec. Na lastno željo je bil Friedrich Schirza 1. aprila 1917 upokojen. Bil je

reaktiviran, da je od 22. aprila 1917 služil kot namestnik predsednika pritožbene komisije v Leobnu. V tem času se je poslužil privilegija, ki je bil omogočen oficirjem z več kot 30 let službenega roka: 4. januarja 1918 je pridobil plemiški naziv »Edler von« [»plemeniti«], za kar je moral plačati več kot 500 kron takse. 11. novembra 1918, na dan, ko je cesarska Avstro-Ogrska prenehala obstajati, je vojaško ministrstvo v razpustu [»das liquidierende Kriegsministerium«] polkovniku v pokoju Friedrichu Schirzi dodelilo naziv generalmajorja. Na podlagi odkritega gradiva Prof. Zimmermann pripravlja komplementarno biografijo Friderika Širce, ki bo dopolnila njegovo skladateljsko biografijo.

Drugi del simpozija je bil namenjen predstavitvi Savinovega glasbenega ustvarjanja po kompozicijskih zvrsteh. Ena od najpomembnejših Savinovih ustvarjalnih zvrsti je bil samospev. **Dr. Aleš Nagode z Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani** je v prispevku »**Med domom in svetom: pesmi za glas in klavir Rista Savina**« opozoril na Savinove zgodnje nemške samospeve, ki so bili do sedaj povsem prezrti, a se po kvaliteti lahko postavijo ob bok Savinovimi samospevom na slovenske pesnitve. Savin je v začetku 1890-ih let izbiral besedila izključno nemških pesnikov, oz. nemške prevode pesnikov drugih narodnosti (Verlain, Lermontov). Šele okrog preloma stoletja se je začel intenzivneje posvečati uglasbitvam del slovenskih pesnikov, čeprav je občasno posegal tudi še po nemških besedilih. Tako se prav na področju samospeva najjasneje kaže njegova pozicija »med domom in svetom«: razpetost med svetovljanstvom lastnega glasbenega razgleda in ambicij ter željo po ustvarjanju v domačem idiomu; razpetost med lastnimi prizadevanji ter izvajalskimi in recepcijskimi sposobnostmi Slovenije začetka 20. stoletja. Savinov opus samospevov, ki obsega 35 del, nekatera med njimi nedokončana, izkazuje skladateljevo izrazito nagnjenje k dramatskemu glasbenemu izrazu. V zrelem ustvarjalnem obdobju najpogosteje izbira besedila baladnega značaja. Pri skladanju zvesto ohranja jasno formalno zgradbo, njegov harmonski jezik je dokaj zadržan, kar pa le še stopnjuje učinkovanje bolj izpovednih harmonij. Oblikovanje solistove melodične linije izdaja skladatelja, ki razmišlja kot dramatik, saj skoraj ne najdemo izrazito lirično spevnih odsekov. Bogato razviti klavirski part največkrat presega vlogo spremljevalca in postaja enakovreden, včasih celo vodilni nosilec izraza. Na ta način zvrst samospeva izkazuje tudi skladateljevo razpetost med lirično predoločeno zvrsti in notranji nuji po dramatičnem glasbenem oblikovanju. Pravi iz notranje dinamike razpetosti »med domom in svetom« ter med liričnim in dramatičnim raste kvaliteta Savinovih del, ki predstavljajo utemeljitev kvalitetnega slovenskega samospeva ter hkrati, kakor je priznal tudi Anton Lajovic, utemeljitev kvalitetne sodobne slovenske klasične glasbe.

O Savinovi nagnjenosti k dramatskemu glasbenemu oblikovanju je spregovoril tudi **Prof. dr. Matjaž Barbo z Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani**, v prispevku »**Savinova simfonična ustvarjalnost**«. Savin je bil skladatelj, močno povezan z vokalom in različnimi zunajglasbenimi idejami, ki se izkazujejo ne le v njegovi scenski glasbi, temveč celo v klavirskih in komornih delih. Kot takšnemu mu je bilo manj blizu ustvarjanje čiste absolutne glasbe, še posebej večjih orkestralnih oziroma simfoničnih del. Tako mu je kot glavna izpovedna zvrst služila opera in ne simfonija. Skladateljeva simfonična dela predstavljajo izrazito majhen delež njegovega opusa. Poleg tega jih ne srečamo v Savinovem ustvarjalnem vrhuncu, temveč na kronološkem obrobju

njegovega ustvarjanja: tako je med mladostnimi deli zaslediti nekaj krajših orkestralnih del (*Serenada* op. 4, *Scherzo* za mali orkester op. 11 in (*Jugoslovanska*) *suita* za godalni orkester op. 15), ki so nastala v letih 1894–1897, v starosti, osemdesetleten, pa je napisal še *Tri baletne valčke* za veliki orkester op. 37. V mladostnih delih se je skladatelj mostril tako v oblikovanju kompozicijskega stavka kot v obvladovanju instrumentacijskih postopkov. To znanje je uporabil v svojem opernem ustvarjanju, kjer je izkazal suvereno obvladovanje pisanja za orkester.

Do podobnih zaključkov kot dr. Barbo je prišel **dr. Jernej Weiss z Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani** v prispevku »**Klavirski opus Rista Savina**«. Tako kot simfonična glasba, klavirske skladbe ne pomenijo težišča v skladateljevi ustvarjalnosti, čeprav njegov klavirski opus nikakor ni majhen. Glede na celoten skladateljev opus klavirske skladbe sicer ne zasedajo ključnih pozicij, a jasno osvetljujejo posamezna skladateljeva ustvarjalna obdobja. Kljub posameznim karakterističnim odklikom v smeri glasbeno novega Savinove klavirske kompozicije vseskozi izkazujejo skladateljevo zvestobo tradicionalnemu načinu kompozicijskega mišljenja. Predvsem pa se zdi, da Savina tudi v tej zvrsti niso zanimale absolutne oblike (sonata), temveč se je tudi pri pisanju za klavir obračal k zunajglasbenim idejam. Njegov klavirski stavek daje pogosto misliti, da je pri pisanju mislil na orkestralne barve – lahko bi ga označili kot »orkestralnega«. Tako gotovo ni naključje, da je Savin klavirske skladbe pogosto predelal v orkestralne in obratno.

Univ. dipl. muz. Maruša Zupančič z Muzikološkega inštituta ZRC SAZU je opozorila na eno od manj znanih in raziskanih prodročjih Savinovega skladateljskega dela v prispevku »**Violinska dela Rista Savina v okviru violinske ustvarjalnosti na začetku 20. stoletja**«. Savinova dela za violino sodijo med najzgodnejše slovenske violinske skladbe. Da bi lahko povsem doumeli Savinov doprinos tej veji poustvarjanja, je avtorica podala kratek pregled dotedanje violinske ustvarjalnosti in poustvarjalnosti na Slovenskem, ki sta bili v tistem času še povsem v povojih. Do Savinovega violinskega prvenca je na Slovenskem nastalo le nekaj skladb za violino izpod peres slovenskih skladateljev, ki pa niso bile primerne za koncertno rabo, ker so bile v vseh pogledih preenostavne. Violinski pouk v Sloveniji je sicer obstajal že od začetka 19. stoletja, vendar je bilo do prve kvalitetne generacije slovenskih violinistov še daleč. Preteklo je tudi precej časa, preden je violinski pouk vplival tudi na ustvarjalnost domačih skladateljev. Poučevanje violine je bilo namreč v domeni čeških violinistov in pedagogov, ki so svojim slovenskim učencem posredovali predvsem repertoar, ki so ga prinesli spraškega konservatorija. Avtorica je z več zornih kotov predstavila Savinove skladbe za violino (med njimi *Allegretto grazioso* op. 16, *Andante* op. 19, *Balado* v des duru op. 21 ter *Dva intermezzi* za violino in klavir op. 14). Orisala je tudi Savinov prispevek k praktični razširitvi takrat nastajajočega violinskega repertoarja. Savina je začela izvajati šele prva generacija slovenskih violinistov (Karlo Rupel, Leon Pfeifer). Pri tem je velikega pomena, da je bil skladatelj kljub temu, da to področje ni bilo v središču njegovega delovanja, s svojimi deli utemeljitelj sodobne slovenske violinske in komorne glasbe. Med komornimi deli gre omeniti Trio v d molu, Trio v g molu in Sonato za čelo in klavir, ki obenem predstavljajo tudi Savinove edine absolutne oblike in ene od prvih predstavnikov absolutne glasbe na Slovenskem.

Dr. Henrik Neubauer z Višje baletne šole v Ljubljani je predstavil »**Baletno glasbo Rista Savina**«. V prispevku je razčlenil tako oba njegova »velika« baleta, *Plesne legendice* in *Čajna punčka*, kot tudi nekatere bolj miniaturne skladbe, med katere lahko prištejemo dve njegovi posebej za klavir napisani skladbi. Prva je *Pavliha na potovanju*, op. 8 (posebej še drugi del z naslovom *Pavliha pri španski plesalki*), ki jo je napisal leta 1894 s prvotnim naslovom »Drei Stücke für das Pianoforte« (»Tri skladbe za klavir«). Drugo, *Valse de fleurs* op. 28, je Savin najprej napisal v orkestrski obliki za drugi prizor drugega dejanja opere *Lepa Vida*, pozneje pa jo je predelal v koncertno izdajo za klavir. Najbolj tehtno delo med kratkimi skladbami pa so *Trije baletni valčki za veliki orkester*, ki jih je skladatelj napisal najprej pod naslovom *Ljubimkanje*, (v nemščini *Flirt*), ki ga je nato zamenjal za *Ljubkovanje*. Po dokončani partituri je takoj nato skladbo predelal še za klavir. Obstaja pa še en Savinov valček za klavir in sicer »Valse lente« iz baleta *Čajna punčka*, ki mu je skladatelj dal isto številko opusa, kot celotnemu baletu, op. 26. Dr. Neubauer je za vsakega od dveh velikih baletov, *Plesne legendice* in *Čajne punčke*, najprej razčlenil pobudo za nastanek, nato opisal podrobno vsebino z napotki skladatelja, ter za vsakega predstavil tudi prvo in doslej edino odrsko izvedbo. Premiera *Plesne legendice* je bila v ljubljanski Operi 11. februarja 1922, v času samih začetkov delovanja ljubljanskega in s tem slovenskega baleta. Koreografinja je bila Jelena Dmitrijevna Poljakova (1884-1972), ki je tudi plesala glavno vlogo Muze. Dr. Neubauer je omenil, da je bila Poljakova svojčas prva solistka Marinskega gledališča v Peterburgu, leta 1908 je nastopala z Ano Pavlovo, leta 1910 pa je sodelovala v Ruski baletni sezoni Sergeja Djagileva v Parizu. Premiero *Plesne legendice* je dirigiral Anton Balatka, Eros je bila Marija Chladkova, Menih in kralj David član pevskega zbora Joško Drenovec, v posameznih slikah sta nastopili še dve zboristki, Marija Mencinova kot Sv. Marija, in poznejša znana lirski sopranistka Ivanka Ribičeva kot Sv. Cecilija. Kmečki ples je ob baletnem zboru, ki je nastopil še v vlogi naroda, godcev, plesočih parov, angelčkov in angelov plesala Alice Nikitina. Deloma nove dekoracije je naslikal prvi šef slikarne Narodnega gledališča v Ljubljani in ustanovitelj gledališke šole za inscenatorje Vaclav Skrušny, isti večer pa je bila na sporedu še Mascagnijeva opera »Cavalleria rusticana«. Balet je bil lepo sprejet in so ga v tisti sezoni izvedli desetkrat, kar je za takratne čase predstavljalo veliko ponovitev. Koncertna izvedba *Čajne punčke* je delno izvedbo doživela že pol leta po nastanku: suita, sestavljena iz več stavkov tega baleta, je bila 20. novembra 1922 na sporedu I. simfoničnega koncerta Godbe Dravske divizije pod vodstvom dirigenta dr. Josipa Čerina. Na krstno odrsko uprizoritev pa je balet moral čakati skoraj 40 let, do leta 1959 (11 let po skladateljevi smrti), ko ga je na pobudo dirigenta in direktorja mariborske Opere Jakova Cipcija koreografiral naš predavatelj Dr. Neubauer sam, v čast 100-letnice skladateljevega rojstva. Krstna uprizoritev je bila 14. marca 1959 na odru mariborskega gledališča. Dirigiral je Marko Žigon, sceno je zasnoval Tošo Primožič, kostume Vlasta Hegedušič. Pierra je plesal Rado Krulanović iz Ljubljane (pozneje tudi Viktor Verdnik), Paulette je bila Anka Lavrač, naslovno vlogo Čajne punčke Mignon pa je plesala Mimica Likavec. Mariborski baletni ansambel je bil takrat številčno majhen, zato za upodobitev raznih slikovitih likov iz *Čajne punčke* pritegnili še nekatere takrat neangažirane plesalce in naraščaj iz baletne šole. *Čajna punčka* je v sezoni 1958-59 Mariboru doživela 19 ponovitev, potem pa je mariborski baletni ansambel z njo gostoval tudi po Sloveniji, med drugim dvakrat v Celju. Pričevanje Dr. Neubauerja je bilo še

posebej zanimivo, saj je svojo pripoved oživil tudi s predstavitvijo odmevov in ocen iz dnevnega časopisja ter slikovnim gradivom in odlomki iz obeh baletov. Topel odziv tedanjega časopisja, še posebej glede *Čajne punčke*, daje misliti, da je čas, da ti Savinovi očarljivi deli ponovno zaživita na slovenskih odrih. Avtorici tega poročila se poraja misel, da bi morala *Čajna punčka*, ki se zdi kot neke vrste slovenski odgovor na *Hrestača* P.I. Čajkovskega, postati tradicionalni slovenski silvestrski balet.

Posebna pozornost je bila na simpoziju dana Savinovemu opernemu opusu, ki mu je bilo zaradi njegovega posebnega pomena posvečenih več prispevkov. **Dr. Franc Križnar z Inštituta glasbenoinformacijskih znanosti Univerze v Mariboru** je spregovoril o »**Poslednji straži (1904) med Zagrebom (1906) in Ljubljano (1907)**«. Prispevek je orisal čas in kraj nastanka Savinovega opernega prvenca, ki je doživel prvo izvedbo v Zagrebu (1906) in nato še ponovitev v Ljubljani (1907). V tem času je zanimivo in značilno skladateljevo "učenje" kompozicije, ki ga je izrabil v skoraj vseh mestih službovanja (Dunaj, Praga, ...). Prispevek je orisal sočasne glasbene razmere v Zagrebu in Ljubljani ter postavil Rista Savina v čas in prostor njegove *Poslednje straže*.

Dr. Borut Smrekar iz Slovenskega ljudskega gledališča Celje je v prispevku »**Opere Rista Savina**« ovrednotil celoten Savinov opus. Po obsegu in kakovosti gre za enega najpomembnejših opernih opusov v slovenski glasbeni literaturi, kar je posebej poudaril tudi tako neizprosni kritik kot je bil Marij Kogoj. Savinov operni opus obsega opere *Poslednja straža*, *Lepa Vida*, *Gospodovski sen* in *Matija Gubec*. Savin je bil skladatelj z veliki smislom za glasbeno gledališče, z muzikalnim navdihom in dobrim obrtnim kompozicijskim znanjem. Kljub razpoznavnim vzorom je v svojih delih uspel izraziti individualno skladateljsko naravo. Njegova slogovno poznoromantična glasba izžareva izrazit in pristen čustven naboj. Na simpoziju smo zelo poudarjali Savinov smisel za dramatično, a po mnenju Dr. Smrekarja je Savinova operna glasba najmočnejša v lirsko izpovednih delih. V operah posebej izstopa njegova večča obravnava orkestra tako v pogledu fature orkestrskega stavka kot v pogledu orkestracije. Savinovo delo je bilo v preteklosti že dokaj temeljito obdelano, vendar je zdaj čas, da se ovrednoti na novo. V nasprotju z dosedanjim prepričanjem glasbene stroke, šteje Dr. Smrekar kot njegovo osrednje in najboljše delo opero *Lepa Vida*. Takšnega prepričanja je bil tudi skladatelj sam. Gre za eno najpomembnejših in najboljših slovenskih oper, ki kar kliče po novi uprizoritvi. Vendar delo v sedanji obliki za uprizoritev ni primerno. Predvsem vidi Dr. Smrekar težavo v libretu, ki bi ga bilo nujno potrebno na novo ubsesediti. Opera je bila za večino izvedb revidirana. Po mnenju Dr. Smrekarja bi se bilo potrebno vrniti k originalni partituri in napraviti temeljito redakcijo, skladno s skladateljevimi nameni.

Pozornost smo namenili tudi izvedbam Savinovih oper, med katerimi sta za današnjo generacijo najbolj zanimiva »**Posnetka oper Lepa Vida in Matija Gubec v arhivu Radia Slovenija**«, ki ju je predstavil **gospod Peter Bedjanič, dolgoletni urednik za operno glasbo na Radiu Slovenija**, ki je bil kot baritonist nekoč tudi sam izvajalec Savinovih del. Ob njegovem prispevku je **mag. Mojca Menart, vodja in odgovorna urednica Založbe kaset in plošč RTV Slovenija** predstavila še vročo izdajo arhivskega posnetka *Lepa Vida* na kompletu CD plošč, ki ga je Založba kaset in plošč RTV Slovenija v letošnjem letu založila v počastitev skladateljeve obletnice. S to izdajo se vsaj ena od Savinovih oper seli iz arhiva med občinstvo, kamor spada. Omenjeni arhivski posnetek

Lepe Vide je bil posnet v veliki dvorani slovenske filharmonije leta 1963 pod taktirko Jakova Cipcija, z Orkestrom RTV Slovenija in Komornim zborom RTV Slovenija. Solisti so bili tedanji najvidnejši slovenski operni pevci, v glavni vlogi Vide Vilma Bukovec, Friderik Lupša kot Grega, Samo Smerkolj kot Rajko, Dana Ročnik-Holz kot Neža, Rajko Koritnik kot Alberto, Dragiša Ognjanovič kot Pietro, Janez Triller kot 1. gost in Tone Prus kot 2. gost. *Matija Gubca* so za radijski arhiv posneli v veliki dvorani slovenske filharmonije leta 1962, pod taktirko Rada Simonitija, prav tako z Orkestrom RTV Slovenija in Komornim zborom RTV Slovenija. Solisti so bili Danilo Merlak kot Gubec, Rajko Koritnik kot Gyuro Mogaić, Mitja Gregorač kot Gregorić, Zdravko Kovač kot Jurković, Zlata Ognjanović kot Jana, Vera Klemenšek kot Mara, Tone Prus kot Jožko, Friderik Lupša kot Grof Tahy, Slavko Štrukelj kot Alapić in Vladimir Dolinčar kot Božnjak.

Zbrane na simpoziju sta pozdravila ministrica za kulturo Majda Širca in župan občine Žalec Lojze Posedel. Oba sta od gospe Mojce Menart z Založbe kaset in plošč RTV Slovenija prejela v dar izdajo *Lepe Vide* na CD ploščah. Simpozij smo sklenili na najlepši možni način, z ogledom Savinove *Poslednje straže* v Domu II slovenskega tabora v Žalcu, pod taktirko Francija Rizmala, v režiji Henrika Neubauerja, z domačimi solisti in zborom, v produkciji Zavoda za kulturo, šport in turizem Žalec.

Tako gospe ministrici kot gospodu županu gre v imenu organizatorjev simpozija velika zahvala za podporo. Občina Žalec je vse od skladateljeve smrti leta 1948 odgovorno skrbela za skladateljevo zapuščino in veseli nas, da smo na njeno pobudo v tem jubilejnem obdobju skladateljevo zapuščino proslavili na državni ravni. Kot strokovna vodja simpozija se toplo zahvaljujem tudi vsem kolegom, ki so sodelovali na simpoziju, za njihove zanimive prispevke in predstavitve. Na podlagi teh prispevkov načrtujemo knjigo o Savinu, s povzetki v tujih jezikih, ki bo dopolnjena še z nekaterimi naročenimi prispevki. Med njimi naj poleg prispevkov o Savinovem ustvaranju za zборе omenim tudi prispevek Dr Nialla O'Loughlina z Univerze v Loughboroughu v Veliki Britaniji ki bo predstavil pogled na Savinovo glasbo s tujega vidika. Kot pričajo prispevki, ki smo jih slišali na simpoziju, bo v knjigi Savin predstavljen strokovno, sveže in dostopno, s tem pa bo naš namen, da se ga približa javnosti in glasbenikom, dosežen na najboljši način.

Suzana Ogriajenšek

International Symposium
Friderik Širca – Risto Savin
(1859-1948)
Personality, Music, Significance

Institute for Culture, Sport and Tourism Žalec
in collaboration with
Department of Musicology, Faculty of Arts,
University of Ljubljana and
Institute of Musicology, SRC of the Slovenian Academy
of Sciences and Arts

Music School Risto Savin Žalec
10 July 2009

Coinciding with the 150th anniversary of the composer's birth and 60th anniversary of his death, this was the first symposium dedicated to Friderik Širca – Risto Savin and his work. The main aim of the symposium was to emphasise Savin's enormous contribution to Slovene music, and to help his work become more widely known in Slovenia as well as abroad. The symposium linked findings of several researchers who work on Savin from various perspectives, among them musicologists, historians and military historians. In this way it was possible to present a comprehensive picture of the composer's life and work. On this basis it is now possible to evaluate the true significance of Savin's contribution to Slovene music, which has proved to be even greater than we have been aware thus far. Savin emerged as the author of the most important Slovene operatic opus, the father of Slovene ballet, the founder of Slovene string and chamber music, as well as the author of Slovenia's first high-quality art songs.

The first part of the symposium shed light on Savin's life. **Dr Suzana Ograjenšek, University of Cambridge**, presented his musical opinions and activities, from the time when he studied composition in Vienna to his death, in the paper '**Music extracts from Savin's correspondence**'. **Prof Dr Ing Peter Zimmermann, Fakultät für Luft- und Raumfahrttechnik, Universität der Bundeswehr, Munich**, complemented this picture by presenting the composer's military career in the paper '**Splendour and misery of the army – the case of Major-General Friderik Shirza**'. Prof. Zimmer-

mann reported on his discovery of the composer's full military file from the archive of the Austro-Hungarian army, which is housed at the Museum of Military History in Vienna. He is preparing a military biography of the composer.

The second part of the symposium was devoted to Savin's music. **Dr Aleš Nagode, Department of Musicology, University of Ljubljana**, drew attention to the dichotomy between Savin's Slovene and German songs in **'Between the home and the world: songs for voice and piano by Risto Savin'**. Savin's song opus most clearly shows the composers' position between his cosmopolitan views and ambition on the one side and the desire to create in the home idiom on the other. It is this inner dynamics, as well as Savin's pronounced interest in dramatic expression even in these short forms, that have contributed to the quality of Savin's songs. These represent the foundation of high-quality Slovene song. At the same time, as acknowledged by Anton Lajovic, they represent the foundation of high-quality Slovene classical music.

Savin's interest in dramatic expression was also discussed by **Prof Dr Matjaž Barbo, Department of Musicology, University of Ljubljana**, in the paper **'Savin's symphonic music'** and **Dr Jernej Weiss, Department of Musicology, University of Ljubljana**, in the paper **'Risto Savin's piano opus'**. Savin's main forms of expression were opera and vocal music, and his imagination was always imbued with extra-musical ideas. This left its mark both on his symphonic and his piano opus, which represent a relatively minor part of his output. Savin showed no interest in absolute forms or larger symphonic works. However, his short symphonic works show great understanding of orchestra and individual instruments. His piano works show tendency to think in orchestral colours, and he often transferred piano pieces to the orchestra and vice versa.

PhD candidate Maruša Zupančič, Institute of Musicology, SRC of the SASA, brought attention to one of less studied areas of Savin's work in her paper **'Risto Savin's works for violin in the context of the situation in Slovenia at the beginning of the 20th century'**. Savin's works for the violin are among the earliest Slovene violin pieces. Up until that point Slovenia had produced neither notable string players nor music for strings that would be suitable for concert use. Slovene violinists were taught by Czech mentors who used the music from the Prague conservatory. Savin's pieces for violin and piano like *Allegretto grazioso* op. 16, *Andante* op. 19, *Balada* op. 21 and *Two intermezzi* op. 14 are a notable contribution to the emerging Slovene repertoire for violin. They were first performed by the first generation of notable Slovene violinists (Karlo Rupel, Leon Pfeifer). It is of great importance that Savin thus became a founder of Slovene violin and chamber music. Among his chamber pieces are Trio in D minor, Trio in G minor in Sonata for 'cello and piano, that at the same time represent Savin's only absolute forms and some of the first pieces of absolute music in Slovenia.

Dr Henrik Neubauer, Higher School for Ballet in Ljubljana, talked about **'Risto Savin's ballet music'**. He devoted time to both Savin's grand ballets *Plesna legendica* [*A Dance Legend*] (1918) and *Čajna punčka* [*A Tea Doll*] (1922), as well as some more miniature pieces, like *Pavliha na potovanju* [*Pavliha on His Travels*] op. 8, *Valse de fleurs* op. 28 from the opera *Lepa Vida* in the concert version for piano, and *Three ballet waltzes for grand orchestra*. *Plesna legendica* was premiered at the Ljubljana Opera on 11 Februar 1922, at the time of the very beginnings of the ballet in Ljubljana and thus in

Slovenia. *Čajna punčka* saw a concert performance in 1922, but was not fully staged until 1959, when the Maribor Opera chose it to celebrate the 100th anniversary of the composer's birth. The reviews and photographic material from both performances show that both works were very warmly received and should be performed more often.

Special attention was devoted to Savin's opera opus, because of its enormous importance. **Dr Franc Križnar, Institute for Music Information Science, University of Maribor**, spoke about '*Poslednja straža [The Last Watch] (1904) between Zagreb (1906) and Ljubljana (1907)*'. The paper discussed the creation and context of Savin's first opera, and its first performances in Zagreb (1906) and Ljubljana (1907). **Dr Borut Smrekar, Slovene National Theatre Celje** provided a critical evaluation of the whole Savin's opera opus with his paper '*Risto Savin's Operas*'. In its size and quality this is one of the most important Slovene opera opuses, which was acknowledged even by such an astute critic as Marij Kogoj. It comprises the operas *Poslednja straža* (1904), *Lepa Vida* (1907), *Gospodsvetski sen* (1921) and *Matija Gubec* (1923). Savin was a composer with great sense for music theatre, with vivid musical invention and good knowledge of composition and orchestra. In spite of recognizable influences, his operas express his individual nature and genuine emotion. Though for much of the symposium the emphasis was on Savin's dramatic sense, Dr Smrekar stressed that the strongest moments of Savin's operatic music come in the lyrical sections. In the contrast with the traditional opinion that Savin's best opera is *Matija Gubec*, Dr Smrekar counts *Lepa Vida* as Savin's best and central opera. This was also the opinion of the composer himself. *Lepa Vida* is one of the most important and best Slovene operas, the score of which simply calls for a new staging.

Attention was also devoted to performances of Savin's operas. '**Recordings of the operas *Lepa Vida* and *Matija Gubec* in the Radio Slovenia archive**', were presented by **Mr Peter Bedjanič, the former opera editor, Radio Slovenia**. **Mag Mojca Menart, the Manager, RTV Slovenia Records**, at the same time presented the hot-of-press edition of the Radio archive recording of *Lepa Vida* on CDs. The recording was made in the Great Hall of the Slovene Philharmonics in 1963. It was conducted by Jakov Cipci, with the RTV Slovenia Symphony Orchestra and Chamber Chorir and Vilma Bukovec as Vida. The archive recording of *Matija Gubca* was made in the same venue in 1962, conducted by Rado Simoniti, with Danilo Merlak as Gubec.

The participants of the symposium were greeted by the Culture Minister, Majda Širca, and the Mayor of Žalec, Lojze Posedel. The symposium concluded with a performance of Savin's *Poslednja straža* in the Cultural Centre Žalec, conducted by Franci Rizmal, directed by Henrik Neubauer, with local soloists and choir. The proceedings of the symposium are forthcoming in a book. The book will also feature some invited chapters, including a chapter by Dr Niall O'Loughlin, University of Loughborough, presenting a view on Savin's music from the international perspective.

Suzana Ograjenšek

Magistrsko delo • M. A. Work

Anja Gral

Slovenska solistična literatura za oboo

V slovenskem prostoru imamo pester izbor literature za oboo, ki so jo skozi čas ustvarjali slovenski umetniki. Oboist ima več možnosti za glasbeno poustvarjanje; lahko se izkaže kot solist z orkestrom ali poustvarja v različnih komornih sestavih od zanimivih duetov z violo, klavirjem, fagotom, do triov, kvartetov, kvintetov ali večjih komornih zasedb.

Namen naloge je bil raziskati in oceniti ter analizirati obstoječo slovensko solistično literaturo za oboo. Prve kompozicije, ki so oboo dvignile na solistični piedestal, so bile večinoma komorne skladbe oziroma skladbe za različne komorne zasedbe v drugi polovici 20. stoletja. Sprva so to bila krajša dela ob spremljavi klavirja. Prve takšne skladbe so ustvarjali tržaški rojak Pavle Merkù, Primož Ramovš in Ivo Petrič. Če so v šestdesetih letih nastajala dela, posvečena Dragu Golobu, je v naslednji dekadi vodilno solistično vlogo prevzel Božo Rogelja. Slednja umetnika sta zaslužna za številne prazvedbe del domačih avtorjev, s prefinjeno muzikalno izravnano ter tehnično preciznostjo pa sta spodbudila nastanek mnogih novih skladb. V sedemdesetih letih so se glasbeni snovalci pričeli posvečati iskanju novih tehničnih in zvočnih zmožnosti instrumentov ter iskali nove interpretacijske realizacije, ki vključujejo inovativne efekte igranja. Skladatelje je tako pritegnil solistični medij, kjer se najbolje izražajo novi načini izražanja ter sveža zvočna barva instrumenta. Prav tedaj je nastalo največ kompozicij za oboo solo. Med temi so Krekova *Sonatino* za oboo solo iz leta 1971, drzni ter improvizacijsko naravnani *Chorus I* skladatelja Pavla Mihelčiča in delo za angleški rog solo Pavla Merkuja, ki je nastalo leto kasneje in vsebuje ljudske idiome.

Če je dekada osemdesetih prinesla malo del, pa je tedaj nastalo eno najtehtnejših slovenskih sodobnih del v kategoriji solističnih skladb za oboo. Gre za delo Lojzeta Lebiča iz leta 1986. V skladbi z naslovom *Per oboe (chalumeau II)* se prepleta več različnih kompozicijskih tehnik. Delo predstavlja velik izziv glasbenim poustvarjalcem predvsem z nenavadnimi tehničnimi prvini in interpretacijsko zahtevnostjo.

Z razglasitvijo samostojnosti je v slovenski družbeno-kulturni prostor vstopil tudi nov rod raznolikih in močnih glasbenih ustvarjalcev. Skladateljska generacija Uroša Rojka, Bora Turela, Alda Kumarja, Tomaža Sveta, Marka Mihevca in drugih, je bila vsekakor razvidneje razpeta med modernizmom in postmodernizmom.

V novem tisočletju se med skladatelji znova prebuja zanimanje za pihalni instrument nosljajočega zvoka, predvsem pri najmlajši generaciji skladateljev kot so denimo Črt Sojar Voglar, Jaka Pucihar, Nina Šenk in drugi.

Obranjeno 16. novembra 2009 na Filozofski fakulteti v Ljubljani

Slovene Solo Literature for Oboe

The small size of our country, with a historical experience of intimidation by other countries, resulted in an especially abounding musical literature, which have over time create Slovenian artists. Slovenian literature for the oboe is relatively large. Thus, the oboists have more opportunities for music creativeness, may prove as soloist with orchestra or in a different chamber assembly such as interesting duets with viola, piano, bassoon, up to trios, quartets, quintet, or as a soloist in chamber orchestra.

The purpose of the discussion was to explore, evaluate and analyze the existing Slovenian literature for the solo oboe. A significant change occurred in the second half of the 20th century, when Slovenian composers have shown interest for oboe as a solo instrument. The first compositions were shorter works with piano accompaniment which were created by Paule Merku, Primož Ramovš and Ivo Petrič. In the sixties they were dedicated to Drago Golob, but in the next decade the leading role as solo oboist was taken over by Božo Rogelja. These artists goes all the credit for a number of premiere works by local authors and a sophisticated musical balance and technical precision which promoted the emergence of the new ones. In the seventies, however, the composers started to pay attention in search for new technical and acoustic instruments, and attempted to find new interpretative implementation, which include innovative play effects. Composers, were mainly attracted by solo compositions in which new ways of expression can become visible including fresh acoustic color of the instrument. They then created a maximum set for oboe solo. Among these are Sonatina for oboe solo composed by Uroš Krek in 1971, the adventurous and improvisational adjusted Chorus I from composer Pavel Mihelčič and work for English horn solo composed by Paule Merku, which and contains the Slovenian folk idiom.

Although the eighties brought a little contribution to the extent of work for oboe solo, none the less it was in this decade when one of the most significant modern composition was created. In 1986 Lojze Lebič achieved real postmodern work, by mixing the various unusual techniques in interpretationally demanding composition Per oboe (Chalumeau II) which represents a major challenge for music performers.

New power of diverse and strong musical composers entered into social and cultural area after the independence was declared in 1991. Among this were Uroš Rojko, Bor Turel, Aldo Kumar, Tomaž Svete, Marko Mihevc. There work of art was oriented to post-modern and modern era.

In the new millennium is again enhance interest for this special sounded woodwind instrument, particularly in the youngest generation of composers such as Črt Sojar Voglar, Jaka Pucihar, Nina Šenk and others.

Defended on November 16, 2009, Faculty of Arts, University of Ljubljana

Disertacija • Dissertation

Katarina Bogunović Hočevar

Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika

Doktorska disertacija *Odmevi evropskih tendenc v ustvarjalnosti Janka Ravnika* problematizira dve tezi: vpetost Janka Ravnika v glasbenozgodovinski kontekst slovenske (in evropske) glasbe ter uporabnost pojma neoromantika kot slogovne oznake njegovega opusa. Disertacija je sestavljena iz treh tematskih sklopov.

Prvi obravnava glasbenozgodovinski čas, v katerem je Janko Ravnik ustvarjalno deloval. Razpravo odpira vprašanje zamejevanja moderne kot glasbenozgodovinskega obdobja, iz katerega se razvije premislek o opazovanju modernizacije slovenske glasbe v obdobju moderne. Izkáže se, da je bila ta s stališča ustvarjalnega in poustvarjalnega delovanja delna. Nadaljevanje razprave se usmerja v opazovanje slovenske glasbe med vojnoma, pri tem pa osvetli tiste smernice in nazore, ki omogočajo delno interpretacijo podobe slovenske glasbene ustvarjalnosti omenjenega časa. V središče opazovanja postavlja misel o glasbi v 20. letih prejšnjega stoletja in zgodovinsko pozicijo revije Nova muzika ter opazovanje 30. let s stališča dveh kompozicijskih šol. Sledi predstavitev življenjske in ustvarjalne poti Janka Ravnika, ki kaže, da je bil skladatelj v orisani glasbenozgodovinski kontekst vpet le delno. Številna vprašanja, vtkana v ris »kronologije« njegovega delovanja, skušajo ponuditi odgovore na dileme, ki so nastale kot posledica skromnih pričevanj in obstoječih zapisov o Ravniku – ustvarjalcu. Vpogled v Ravnikovo ohranjeno korespondenco in pregled Lipovškove korespondence sta pripomogla k delni rekonstrukciji skladateljevih umetniških nazorov. Njegov ustvarjalni položaj se je pokazal kot položaj ustvarjalca, ki je deloval v opisanem glasbenem okolju, vendar pa premene, ki so se začele dogajati v 20. in se zgodile v 30. letih, niso vplivale na njegove glasbenoestetske nazore in tudi ne na njegovo ustvarjalnost.

Ravnikova dela, predvsem tista, s katerimi se je skladateljsko etabliral v krogu Novih akordov, izhajajo iz tradicije »romantične« glasbe. Dragotin Cvetko je njegovo umetnost slogovno označil kot »neoromantično«. Razmišljanje o Ravnikovi ustvarjalnosti tako odpira novo obsežno raziskovalno območje – vprašanje romantike v glasbi, ki z Ravnikovo zgodovinsko pozicijo nima neposredne povezave, nedvomno pa poznavanje in razumevanje pojma ter z njim vseh povezav ponujajo trdnejšo osnovo pri rabi le-tega pri označevanju Ravnikove kompozicijske poetike.

Ker sodobna glasbenozgodovinska literatura slogovno opredeljuje Ravnikovo ustvarjalnost kot neoromantično, se je drugi del razprave usmeril v preverjanje slogovne oznake, ki je pomensko neposredno odvisna od pojma romantika. Opazovanje romantike v glasbi poteka v treh stopnjah: duhovnozgodovinski interpretaciji pojma, zrcaljenju romantične subjektivnosti v estetiki glasbe ter interpretacijah pojma v novejših muzikoloških razpravah. Izsledki pripeljejo do ugotovitve, da mora muzikologija, če želi izpeljati veljavno opredelitev pojma, graditi svoje pojmovanje romantike ob analizi glasbenega gradiva. Muzikološke razprave druge pol. 20. stol. in začetka 21. stol. so si enotne v ugotovitvi, ki kot obdobje romantike opredeljuje prvo polovico 19. stol. Glasbena zgodovina pojem neoromantika uporablja kot oznako za glasbenozgodovinsko obdobje oz. za čas druge polovice 19. stol., v literarni zgodovini pa se pojem nanaša na literarno smer ob koncu 19. in v začetku 20. stol., za katero je značilno to, da obnavlja nekatere romantične prvine.

Tretji del disertacije razkriva značilnosti Ravnikove skladateljske poetike ter njenih premen v času, in sicer v okviru dveh zvrsti, klavirskih del in samospenov. Analiza del je pokazala, da Ravnikova skladateljska poetika (1) kaže soodvisnost s tradicionalnim pojmovanjem glasbene zvrsti ter da so se (2) v obeh zvrsteh manifestirale preмене v skladateljski poetiki. Ravnikovo glasbeno mišljenje postavlja v ospredje harmonijo, ki je bila v funkciji zvočne barve, v poznejši delih pa je le-to podkrepil z vertikalnim kromatiziranjem glasbenega stavka. Izsledki analize so pokazali, da se je premik v skladateljevem ustvarjalnem mišljenju zgodil na ravni izbire gradiva in ne v načinu dela z njim.

Umeščanje analitični izsledkov (1) v glasbenozgodovinski kontekst slovenske (in evropske) glasbe potrjuje Ravnikovo sporadično ustvarjalno vlogo; (2) v kontekstu slogovne oznake neoromantika pa izsledki kažejo, da uporabnosti pojma težko argumentirata bodisi glasbenozgodovinska interpretacija pojma bodisi Ravnikova ustvarjalna poetika.

Obranjeno 17. decembra 2009 na Filozofski fakulteti v Ljubljani

Echoes of European Tendencies in the Creativity of Janko Ravnik

The doctoral dissertation Echoes of European Tendencies in the Creativity of Janko Ravnik examines two theses: the positioning of Janko Ravnik in the musical-historical context of Slovene (and European) music and the use of the concept of Neo-Romanticism as a stylistic label for his opus. The dissertation is made up of three thematic sections.

The first deals with the musical-historical time in which Janko Ravnik undertook his creative work. Observation of the modernisation of Slovene music in the modern era, from the points of view of both composition and performance activity, shows that this modernisation was only partial. The continuation of the discussion is directed towards the observation of Slovene music between the wars, shedding light upon those guidelines and views that enable a partial interpretation of the image of Slovene musical creativity of this time. In the centre of the observation is placed the musical thinking of the 1920s and the historical position of the journal Nova muzika (New Music), as well as observation of the 1930s from the points of view of two compositional schools. This is followed by a presentation of the life and creative path of Janko Ravnik, which shows that the composer was only partially located in the musical-historical context outlined. The numerous questions embedded in the sketch of the 'chronology' of his creative activity attempt to offer answers to the dilemmas that have arisen as a result of the modest testimonies and extant records regarding Ravnik – the creative artist. An insight into Ravnik's preserved correspondence and a survey of Lipovšek's correspondence have facilitated a partial reconstruction of the composer's artistic outlooks. His creative position reveals itself as that of an artist who worked in the described musical environment but whose musical-aesthetic views and creative work were not influenced by the changes that began to occur in the 1920s and came to fruition in the 1930s.

Ravnik's works, above all those with which he established himself as a composer in the circles of Novi akordi (New Chords), are derived from the tradition of 'Romantic' music. Dragotin Cvetko labelled his artistic style as 'Neo-Romantic'. Reflection on Ravnik's creativity thus opens an extensive new area of research – the question of Romanticism in music. Although not actually directly linked with Ravnik's historical position, a familiarity with and understanding of the concept of Romanticism and all of its ramifications undoubtedly offer a more solid foundation for its use in labelling Ravnik's compositional poetics.

Given that contemporary musical-historical literature defines Ravnik's creative work stylistically as neoromantic, the second part of the discussion is directed towards the verification of this stylistic label, the meaning of which is directly dependent on the concept of Romanticism. Observation of Romanticism in music is undertaken on three levels: the intellectual-historical interpretation of the concept, the reflection of Romantic subjectivity in the aesthetics of music and interpretations of the concept in recent musicological discussions. The findings lead to the conclusion that if musicology seeks to

derive a valid definition of the concept it must build its conceptualisation of Romanticism on the analysis of musical material. Musicological discussions of the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century are unified in the conclusion that defines the first half of the 19th century as the period of Romanticism. Music history uses the notion of Neo-Romanticism as a label for the musical-historical period, or era, of the second half of the 19th century, while in literary history the concept refers to the literary direction at the end of 19th century and the beginning of the 20th century characterised by a renewal of certain Romantic elements.

The third part of the dissertation reveals the characteristics of Ravnik's compositional poetics, and how this poetics changes over time, within the framework of two genres: piano works and lieder. The analysis of works demonstrates that Ravnik's compositional poetics (1) shows an interdependence with the traditional conception or musical genre and that (2) in both of the genres examined there are manifestations of changes in the composer's poetics. Ravnik's musical thinking places to the fore harmony in the function of sound colour; while in the later works this is reinforced with the vertical chromaticisation of the musical technique. The findings of the analyses showed that the shift in the composer's creative thinking occurred on the level of the selection of material and not in the way of working with the material.

The placement of the analytical findings (1) in the musical historical context of Slovene (and European) music confirms Ravnik's sporadic creative role; (2) while in the context of the stylistic label of Neo-Romanticism the findings show that it is difficult to argue the use of the concept either by its musical-historical interpretation or by Ravnik's creative poetics.

Defended on December 17, 2009, Faculty of Arts, University of Ljubljana

Imensko kazalo • Index

Adler, Guido	13, 15
Adlgasser, Anton Cajetan	6, 7, 9
Bach, Edward	123, 133
Bach, Johann Christian	17
Bach, Johann Sebastian	16
Baillot, Pierre	99, 101, 106, 108, 110
Barbo, Matjaž	138, 139, 144
Baumeistr, Bernhard	70, 71
Beethoven, Ludwig van	6, 15, 16, 17
Benišek, Hilarij	69
Bennewitz, Antonín	99, 100, 102, 106, 109, 112, 114, 116
Bleiweis, Janez	59
Böhm, Joseph	100, 101, 112
Boleslavski, Josef Mikuláš	63
Breton, André	75, 78
Bruckner, Anton	5, 10, 12, 13, 14, 16, 18, 113, 114
Bučar, Franjo	57, 68
Chace, Marian	122
Colloredo, Hieronymus	8, 9, 10
Čolić, Dragutin	51
Dević, Dragoslav	44
Dobrovolný, Adolf	70, 71, 72
Dürer, Albrecht	15
Eberlin, Johann Ernst	6, 7, 8, 9
Egghard, Julius	101
Einstein, Alfred	15, 16, 17, 19
Elliot, Thomas	41
Feist, Gottfried	101
Fellerer, Karl Gustav	13
Fischer, Wilhelm	15
Flesch, Carl	107, 108, 112
Foerster, Anton	59, 60, 64
Fricke, Richard	69

Frolov, Sergey	28
Funtek, Anton	59
Gatti, Luigi	5, 6, 7, 8, 9, 10, 18
Gecelj, Josip	57, 63, 65, 66, 72
Geng, Anastasia	119, 124, 125, 133
Gerbič, Fran	60, 65, 67, 68, 69
Giovannini, Albert	60
Globokar, Vinko	73, 74, 75, 76, 77, 78, 79
Goehr, Lydia	18
Grasseli, Peter	60
Gröbming, Adolf	105, 106, 108, 110, 112
Grün, Jakob Moritz	101, 112, 116
Gulič, Fran	104, 107, 110, 112, 113
Guseinova, Zivar	22, 25, 28, 30
Hába, Alois	51
Haydn, Joseph	6, 15, 16, 17
Haydn, Michael	6, 7, 8, 9, 18
Hellmesberger, Joseph	100, 101, 102, 112, 113, 117
Hiebsch, Josef	103
Hiller, Johann Adam	98, 110
Hobsbawm, Eric	41
Hoffmann, Karl	108, 115
Holub, Karl	108, 115
Hribar, Ivan	66
Hristić, Stevan	39, 40, 51
Huml, Václav	104, 113
Inemann, Rudolf	63, 70, 71
Ipavec, Benjamin	59, 60, 64, 69
Ipavec, Josip	60
Jansa, Leopold	101
Jeraj, Karel	101, 105, 106, 110, 112, 113, 116
Kang, Ji	81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96
Knepler, Georg	14
Konjović, Petar	37, 38, 39, 40, 43, 45, 49, 50
Koželjski, Fran Korun	98, 105, 110, 113
Kravhenko, Svetlana	28
Kreutzer, Rodolph	99, 100, 101, 102, 104, 106, 108, 110
Křička, Jaroslav	52

Križnar, Franc	141, 145
Kruchinina, Albina	28
Lachner, Ferdinand	100, 114
Levstik, Fran	62, 64
Lier, František	70
Liszt, Franz	16
Lolli, Giuseppe Francesco	6, 7, 8, 9
Mařák, Jan	100, 106, 112, 114
Marić, Ljubica	51
Martini, Padre	17
Menart, Mojca	141, 142, 145
Meyseder, Joseph	101
Mezenets, Alexander	25, 26
Mildner, Moritz	99, 100, 112, 114
Milojević, Miloje	39
Milošević, Predrag	37, 38, 51, 52, 55, 56
Mokranjac, Stevan Stojanović	37, 38, 39, 40, 41, 43, 44
Monn, Georg Mathias	15
Moravec, Dušan	59, 63, 64, 66, 67, 70
Moser, Vítězslav	114
Mozart, Leopold	6, 7, 8, 98, 110
Mozart, Wolfgang Amadeus	5, 6, 7, 8, 9, 15, 16, 17, 18, 38
Nagode, Aleš	138, 144
Nemirović-Dančenko, Vladimir	69
Neubauer, Henrik	140, 142, 144, 145
Nolli, Josip	57, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 68, 69, 72
Nučič, Hinko	57, 70, 72
Ockeghem, Johannes	16
Ograjensek, Suzana	136, 142, 143, 145
Pahor, Karol	104
Parma, Viktor	60, 71
Partsch, Erich Wolfgang	13, 14
Penn, Franz Henrik	64
Pichl, Václav	101
Pixis, Wilhelm Friedrich	99, 100, 114
Pleyel, Ignaz	15, 17
Povhe, Josip	70, 71, 72
Preobrazhensky, Antonin	26
Prill, Karl	101

Rajičić, Stanojlo	51
Ravnik, Janko	117, 151, 152, 153, 154
Reinhardt, Max	69
Rieding, Oskar	108, 110
Rode, Pierr	99, 101, 104, 106, 108, 110, 112
Rosé, Arnold	101, 114
Rupel, Karlo	104, 108, 110, 114, 139, 144
Salieri, Antonio	17, 100
Schantl, Jurij	65
Schieder Mayer, Johann Baptist	5
Schönberg, Arnold	51, 74
Schubert, Franz	6, 12, 15, 16, 64
Schweyd, Willy (Wilibald)	104, 115
Seydelmann, Arnim	71
Shabalin, Dmitry	25, 28, 30
Shaydur, Ivan	25
Skalar, Maksimilijan	108, 109, 110, 115
Skerlić, Jovan	40
Skrbinšek, Milan	71
Smrekar, Borut	141, 145
Sorsky, Nil	23, 24
Spohr, Louis	15, 17, 101
Stamitz, Johann Wenzel Anton	98
Stanič, Fran	106, 107, 109, 110, 115
Stanislavsky, Konstantin Sergejevič	69
Stanković, Kornelije	37, 38, 41
Stare, Josip	60, 61
Stefanija, Leon	74
Stöckl, Anton	59, 65
Suchý, Stěpán	100, 115, 116, 117
Ševčík, Otakar	97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117
Širca (Savin), Friderik (Risto)	60, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145
Šlais, Jan	101, 104, 114, 115, 116
Šmah, Josef	70, 71, 72
Taborský, Vilem	70
Talich, Vacláv	69
Trstenjak, Anton	59, 62, 63, 66
Tushin, Goury	24
Týrolt, Rudolf	67, 70, 71, 72

Vaňhal, Jan Křitel	101
Vedral, Josip (Josef)	100, 116
Veselinović, Milojko	44
Viotti, Giovanni Batista	97, 98, 99, 101, 104, 109, 110, 112
Vrabec, Ubald	108, 110, 117
Vram, Arturo	104, 112, 117
Vranický, Antonín	101
Vranický, Pavel	101
Vučković, Vojislav	51
Wagenseil, Georg Christoph	17
Wagner, Richard	38, 39, 40, 69, 114
Weiss, Jernej	139, 144
Wieniawski, Henryk	101, 102, 113
Wölfl, Joseph	7, 15
Wurmb, Rudolf	68
Ya, Yi	86
Zajc, Ivan	68
Ziffer, Agnes	6, 7, 17
Zika, Richard	104, 109, 117
Zimmermann, Peter	137, 138, 143
Zupančič, Maruša	139, 144
Župančič, Oton	70

Avtorji • Contributors

Thomas HOCHRADNER (thomas.hochradner@moz.ac.at), docent za historično muzikologijo, na Univerzi za glasbo Mozarteuma v Salzburgu predava zgodovino glasbe in avstrijsko tradicionalno glasbo. Vodi Inštitut za recepcijo in interpretacijo glasbe. Njegova predavanja in publikacije se večinoma ukvarjajo z glasbo 17. do 20. stoletja, še prav posebej, kar zadeva glasbeno filologijo. Uredil je vrsto knjig, kot npr. »Bach v Salzburgu« in »Sveta noč! Blažena noč! – med nostalgijo in resničnostjo«, različne druge izdaje ter katalog del Johanna Josepha Fuxa, ki je v tisku. Izdal je vrsto razprav in esejev v antologijah in periodičnih glasbenih publikacijah.

Thomas HOCHRADNER (thomas.hochradner@moz.ac.at), Doz. for historical musicology, is at present employed at the University of Music Mozarteum in Salzburg teaching classes e.g. in history of music and Austrian traditional music. He is head of the Institute for Reception and Interpretation of Music. In his lectures and publications he mainly deals with the history of music of the 17th to the 20th century, especially referring to musical philology. He is editor of several books such as »Bach - in Salzburg« and »'Silent Night! Holy Night!' between Nostalgia and Reality«, various musical editions and of the forthcoming catalogue of works of Johann Joseph Fux, and has published numerous papers and essays in anthologies and music periodicals.

Branka ČAGRAN (branka.cagran@uni-mb.si) je zaposlena na Pedagoški Fakulteti v Mariboru kot nosilka predmeta Pedagoška metodologija. Leta 1988 je bila na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru prvič izvoljena v asistentko za pedagoško metodologijo, leta 1993 prvič in 1998 drugič v docentko, nato pa 2004 prvič pridobila naziv izredne profesorice za pedagoško metodologijo in to izvolitev potrdila leta 2009 za obdobje petih let. Ima 25 let delovnih izkušenj in je kot visokošolska učiteljica od leta 2001 redno zaposlena na Pedagoški fakulteti v Mariboru. Je članica Zveze društev pedagoških delavcev Slovenije, Društva univerzitetnih profesorjev in Zveze raziskovalcev Slovenije. Pridobljene raziskovalne izkušnje so vezane na izvajanje eksperimentalnih in neeksperimentalnih pedagoških raziskav ter evalvacijo različnih nacionalnih in mednarodnih projektov. Kot redno zaposlena na Pedagoški fakulteti se ukvarja z metodološkim svetovanjem visokošolskim učiteljem in drugim raziskovalcem.

Branka ČAGRAN (branka.cagran@uni-mb.si) is currently holding the position of Professor of Pedagogical Methodology at the Faculty of Education in Maribor. She started working for the faculty in 1988 as Assistant for Pedagogical Methodology. In 1993 she was elected Docent for the first term, and again in 1998 for the second term. In 2004 she was elected Associate Professor for the first term, and then again in 2009, for the second term of five years. She has 25 years of work experience in different fields of pedagogical education. She gained practical experience working as pedagogical counsellor in primary schools, and also in the counselling centre for young children,

adolescents and parents. Presently, she is involved in advising university teachers and researchers on research methodology. She has gained her research experience from active participation in experimental and non-experimental pedagogical research, and in the evaluation of national and international school projects. She is a member of the Pedagogical Association of Slovenia, of the Society of University Teachers, and of the Research Association of Slovenia.

Darja KOTER (darja.koter@siol.net) je na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani izredna profesorica in predavateljica za področje zgodovine glasbe. Raziskovalno se ukvarja z instrumentalno dediščino, glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene pedagogike in glasbenih društev ter se pogloblja v segmente opusov slovenskih skladateljev. Izsledke objavlja v domačih in tujih revijah, zbornikih razprav in monografijah. Od leta 2006 je urednica tematskih publikacij *Glasbenopedagoškega zbornika* Akademije za glasbo.

Darja KOTER (darja.koter@siol.net) is an associate professor at the Ljubljana University, Academy of Music where graduated with themes about the Musical instruments makers in Slovenia. Since 1990th and till the 2002 was a curator of the Slovene national musical instruments collection at the Regional Museum Ptuj. She works on various topics of Slovene history of music like about historical music instruments, history of music education, musical societies and about music iconography.

Albinca PESEK (albinca.pesek@gmail.com) Na Akademiji za glasbo je diplomirala na Oddelku za glasbeno pedagogiko, na Filozofski fakulteti pa na oddelku za pedagogiko (šolska smer). Magisterij na temo *Glasbene sposobnosti – spoznanja in problemi* je pripravila v Weimarju na Hochschule für Musik »Franz Liszt«, doktorsko disertacijo *Otroci, starši in predšolska glasbena vzgoja in izobraževanje* pa na University of Connecticut (ZDA). Oboje je zagovarjala na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Prve delovne izkušnje je dobila na glasbeni šoli v Grosupljem kot učiteljica klavirja in nauka o glasbi. Po petletnem asistentskem mestu na Akademiji za glasbo v Ljubljani se je zaposlila na Pedagoški fakulteti v Mariboru, kjer že dvajseto leto predava didaktiko glasbene vzgoje (nazadnje kot izredna profesorica). Je avtorica prve monografije na področju glasbene pedagogike in psihologije v Sloveniji ter avtorica didaktičnih gradiv za glasbeno vzgojo za vse razrede osnovnih šol. Raziskovalno delo obsega razvoj glasbenih sposobnosti, vidike multikulturne glasbene vzgoje, multimedijo v izobraževanju ter terapevtske vidike glasbene vzgoje. V zadnjih letih se intenzivno posveča vsebinski in organizacijski prenovi šolskega sistema.

Albinca PESEK (albinca.pesek@gmail.com) graduated in the Music pedagogy department at the Academy of Music, as well as in the Department of Pedagogy at the Faculty of Arts (school course). She prepared her master's degree thesis *Music abilities – findings and problems* in Weimar at Hochschule für Musik »Franz Liszt«. She received her doctoral thesis *Children, parents and pre-school music education* at the University of Connecticut (USA). Both she defended at the Academy of Music in Ljubljana. She gained her first work experience at music school in Grosuplje as a teacher of the piano

and music theory. After five-year teaching as an assistant at the Academy of Music in Ljubljana she was employed at the Faculty of Education in Maribor where for twenty years she had been lecturing didactics of music education (recently as an associate professor). She is the author of the first monograph in the field of music pedagogy and psychology in Slovenia as well as the author of didactic material for music education in all the classes of primary schools. Her research work includes the development of music abilities, aspects of multicultural music education, multimedia in education and therapeutic aspects of music education. In the recent years, she had been dedicated to curricular and organisational reform of the school system.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@gmail.com) se je po končani gimnaziji Celje Center, leta 2005 vpisala na oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Leta 2009 je diplomirala s temo *Vinko Globokar - ustvarjalna izhodišča in skladba Zlom*, istega leta je postala tudi mlada raziskovalka na oddelku za muzikologijo v Ljubljani. V doktorski disertaciji bo raziskovala predvsem področje slovenske glasbe, glasbenih ustanov na slovenskem s težiščem po drugi svetovni vojni.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@gmail.com) enrolled in Musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana after completing her secondary education at Celje Center High School. In 2009 she graduated in musicology with the thesis on *Vinko Globokar – creative points of departure and composition Zlom* and received a research fellowship at the University of Ljubljana. For her dissertation she is doing the research on Slovenian music – music institutions after the second World War.

Jana S. ROŠKER (jana.rosker@guest.arnes.si), sinologinja, redna profesorica in predstojnica Oddelka za azijske in afriške študije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Raziskovalna področja: kitajska filozofija, tradicionalna in sodobna kitajska epistemologija, metodologija medkulturnih raziskav, semantični razvoji klasične kitajščine.

Jana S. ROŠKER (jana.rosker@guest.arnes.si), sinologist, full professor and head of the Department of Asian and African studies at the Faculty of Arts, Ljubljana University. Research fields: Chinese Philosophy, traditional and modern Chinese epistemology, methodology of intercultural research, semantic developments of classical Chinese.

Katarina TOMAŠEVIĆ (katarina.tomashevic@gmail.com) je višja raziskovalka v Muzikološkem inštitutu Srbske akademije znanosti in umetnosti v Beogradu. Glavna področja njenega raziskovanja so evropski okvirji srbske glasbe, zgodovina odrske glasbe in teorij tradicije, modernizem in avantgarda. Je glavna urednica revije *Musicology* (od 2006) ter avtorica knjige »Na križiščih Vzhoda in Zahoda. O dialogu med tradicionalnim in modernism v srbski glasbi« (2009) in mnogih razprav.

Katarina TOMAŠEVIĆ (katarina.tomashevic@gmail.com) is a Senior Researcher at the Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade. The main fields of her research include the European frames of Serbian music, the history of stage music and theories of tradition, modernism and the avant-garde. Editor-in-Chief

of the journal *Musicology* (from 2006), she is the author of a book "At the Crossroads of the East and the West. On the Dialogue between the Traditional and the Modern in Serbian Music" (2009) and of numerous articles.

Nina ZAKHARINA (zakharina@rambler.ru) se je rodila v Leningradu leta 1961. Leta 1984 je zaključila študij na Leningrajskem državnem konservatoriju N.A. Rimskega-Korsakova. Od 1987 do 1994 je delovala v Državni javni (sedaj Ruski narodni) knjižnici (Sankt Peterburg). Leta 1992 je ubranila disertacijo na temo »Intonacijski slovar in skladanje oktomodalnih himn v okviru koralnega petja znamenny« in postala kandidat umetnosti. Skupaj z I. Bezouglavo je pripravila katalog domače tiskane glasbe (Vol. 1, XVIII. St.), ki je bil natisnjen leta 1996. Od 1995 dela v Sanktpeterburškem državnem muzeju za gledališče in glasbeno umetnost (kot raziskovalni vodja in skrbnik zbirke tiskane glasbe in glasbenih rokopisov), in od 1996 na Sanktpeterburškem državnem konservatoriju N.A. Rimskega-Korsakova. Leta 2007 je obranila doktorsko disertacijo »Ruske koralne knjige: njih tipologija in razvoj«.

Nina ZAKHARINA (zakharina@rambler.ru) was born 1961 in Leningrad. In the 1984 she completed her studies at the Leningrad State Conservatory named after N.A.Rimsky-Korsakov. Since the 1987 to the 1994 she worked at the State Public (now Russian national) library (Saint-Petersburg). In the 1992 she had defended a dissertation on the subject "Intonational vocabulary and composition of oktmodal hymns of znamenny chant" and took her degree of candidate of arts. Together with I. Bezouglava she has prepared the joint catalogue of domestic printed music (Vol. 1. XVIII c.), which was printed in the 1996. Since the 1995 she works in the Saint-Petersburg State museum of theatre and music art (now as a leader research fellow, the keeper of fund of printed music and musical manuscripts), since 1996- at the Saint-Petersburg State conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. In the 2007 she defended her doctoral dissertation »Russian chant books: Typology, path of the evolution«.

Maruša ZUPANČIČ (zupancicmarusa@yahoo.com) je mlada raziskovalka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Glavno področje njenega raziskovanja je razvoj violinizma na Slovenskem, s poudarkom na čeških vplivih v 19. in 20. stoletju.

Maruša ZUPANČIČ (zupancicmarusa@yahoo.com) is a junior researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. Her main research interest is the development of violin playing in the Slovenian Lands, especially the Czech influences in the 19th and 20th centuries.

R Kyrie eleison

The first system of musical notation consists of two staves. The top staff is a vocal line with a large initial 'R' and the lyrics 'Kyrie eleison' written below it. The bottom staff is a piano accompaniment line with diamond-shaped notes. The music is in a simple, rhythmic style.

R Kyrie eleison

The second system of musical notation consists of two staves. The top staff is a vocal line with a large initial 'R' and the lyrics 'Kyrie eleison' written below it. The bottom staff is a piano accompaniment line with diamond-shaped notes. The music continues from the first system.

R Kyrie eleison

The third system of musical notation consists of two staves. The top staff is a vocal line with a large initial 'R' and the lyrics 'Kyrie eleison' written below it. The bottom staff is a piano accompaniment line with diamond-shaped notes. The music continues from the second system.

R Kyrie eleison

The fourth system of musical notation consists of two staves. The top staff is a vocal line with a large initial 'R' and the lyrics 'Kyrie eleison' written below it. The bottom staff is a piano accompaniment line with diamond-shaped notes. The music continues from the third system.

ISSN 0580-373X



9 770580 373009