Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XVII | 2

LJUBLJANA 1981

Urejuje uredniški odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by the Editorial Board
Editor
Editorial Address

Andrej Rijavec
Filozofska fakulteta
Odd. za muzikologijo
Aškerčeva 12
61000 Ljubljana
Yugoslavia

Izdal

Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete

Izdajo zbornika je omogočila Raziskovalna skupnost Slovenije

VSEBINA CONTENTS

UVODNA PRIPOMBA
PREFATORY NOTE

Pričujoči zvezek Muzikološkega zbornika predstavlja "drugo polovico" poklona njegovemu ustanovitelju in dolgoletnemu uredniku, univerzitetnemu profesorju dr. Dragotinu Cvetku. Medtem ko je prvi del, zvezek XVII/1, izšel v tradicionalni tiskani obliki in zaobsegel samo prispevke muzikologov, ki delujejo v nejugoslovanskih univerzitetnih središčih - Wolfgang Boetticher, Heinz Alfred Brockhaus, Bojan Bujić, Jaroslav Bužga, Jarmila Doubravová, Hans Heinrich Eggebrecht, Hellmut Federhofer, Karl Gustav Fellerer, Kurt von Fischer, Rudolf Flotzinger, François Lesure, Frits R. Noske, Dragan Plamenac, Jiří Sehnal in Miloš Velimirović, vsebuje ta zvezek, katerega obliko natiska narekujejo stabilizacijski trendi, sestavke jugoslovanskih muzikologov, ki jih le-ti posvečujejo jubileju svojega doyena v želji, da bi njih prizadevanja našla mesto med deli, ki jih slavljenec ceni v svoji predanosti znanosti.

This Volume of the Musicological Annual represents the "second half" of the memorial obolus dedicated to its founder and editor of long standing, Professor Dr. Dragotin Cvetko. Whereas the first part, Volume XVII/1, appeared in the traditionally printed form and comprised only contributions of musicologists active in non-Yugoslav university centres - Wolfgang Boetticher, Heinz Alfred Brockhaus, Bojan Bujić, Jaroslav Bužga, Jarmila Doubravová, Hans Heinrich Eggebrecht, Hellmut Federhofer, Karl Gustav Fellerer, Kurt von Fischer, Rudolf Flotzinger, François Lesure, Frits R. Noske, Dragan Plamenac, Jiří Sehnal and Miloš Velimirović, the present Volume - in form necessitated by ongoing stabilization trends - offers the articles of Yugoslav musicologists, dedicated to their Doyen's jubilee. May the efforts of the contributors find place among works appreciated in his professional commitment.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 783:726.6 (497.12 Ljubljana)
"1800/1810"

Janez Höfler
Ljubljana

GLASBENA KAPELA LJUBLJANSKE STOLNICE 1800 - 1810

Glasbena kapela ljubljanske stolnice, ki ji je volilo leta 1701 resigniranega in leta 1716 v srednjeitalijanskem mestu Perugia umrlega škofa Žige Herbersteina omogočilo, da se je razvila v najpomembnejše poklicno glasbeno telo slovenskega zaledja v obdobju baroka, je v zadnjem desetletju 18. stoletja doživela pomembne spremembe, ki jih je sprožila želja njenih predstojnikov, da bi se prilagodila novim zahtevam glasbenega klasicizma in klasike.[1] četudi reformna prizadevanja niso v celoti prinesla pričakovanega rezultata, saj se ni posrečilo ustanoviti posebnega kapelniškega mesta, ki bi ji šele zagotovilo potrebno profesionalno trdnost in širino, je tedaj kapela dobila vokalno-instrumentalno sestavo, ki je ustrezala zahtevam klasičnega cerkvenoglasbenega repertorija: organist, dva prva violinista, trije drugi violinisti, violonist oziroma kontrabasist, dva flavtista oziroma oboista in dva trobentača oziroma hornista ter štiri pevce. Od konca leta 1795 do začetka leta 1799 je mesto organista zasedal pomembni glasbenik in skladatelj Franc Jožef Benedikt Dussik (Dussek, Dusík).[2] Ta sestava, ki je dokumentirana za leto 1792, se je kasneje le nebistveno spreminjala. Leta 1796 je mesto enega violinista imel violončelist, oba oboista sta občasno igrala violino, eden od hornistov je poleg violine prevzemal tudi fagot.[3] Leta 1800, ko je za orgle sedel Anton Höller, se je pevcem pridružila sopranistka Jožefa Zazula, sorodnica zdravnika Kogla, enega od soustanoviteljev Filharmonične družbe. Še naprej je kapelo vodil, čeravno ne v smislu kapelnika, Friedrich Willhelm, bivši cistercijanec, za katerega gradivo pravi, da je bil organist in da je obvladal vse vrste strunskih instrumentov. Basist Janez Bettscheider (Bittscheider), ki je že dve desetletji deloval kot "sukcentor" ob reformi leta 1790 ukinjene stolnične šole,

1 *Gl. o tem D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II, Ljubljana 1959, str. 31ss, in J. Höfler, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetka do 19. stoletja, Ljubljana 1970, str. 83ss.*
2 *J. Höfler, ib., str. 86 in 87s, in D. Cvetko, ib., str. 70ss.*
3 *KAL, Ekshibicijski protokol VIIIa, str. 307. Tu se kot tenorist pojavlja tisti bivši cistercijanec Karl (Wolf), ki je z Willhelmom po razpustitvi stiškega samostana prišel v stolno kapelo (prim. D. Cvetko, ib., str. 31).*

je še leta 1800 ohranil tradicionalno nalogo, da je poučeval deške pevce.[4]

V obdobju, ki mu posvečamo pričujočo razpravo, je glasbena kapela ljubljanske stolnice dosegla, kajpak ne z lahkoto in ne v celoti, kakovostni vrh v smislu reprodukcije, značilne za obdobje glasbene klasike. Na osnovi zajetnega svežnja aktov, ki so šele nedolgo tega po preureditvi nadškofijskega arhiva prišli v ponovno evidenco in ki jih je mogoče dopolnjevati z ekshibicijskim protokolom stolnega kapitlja,[5] je mogoče zasledovati sleherno spremembo v njeni sestavi in delu in si zgraditi še kar zanesljivo podobo o njeni vlogi v okviru glasbenega življenja v Ljubljani. V zadanem okviru se seveda ne moremo spustiti v sleherno nadrobnost. Želimo pa pokazati na najpomembnejše momente, brez katerih ostaja zgodovina glasbene umetnosti tega časa na Slovenskem okrnjena.

Morda le slučajno, morda pa vendarle simptomatično uvaja to obdobje ljubljanske stolnične kapele namestitev novega organista. Po tem, ko je Franc Dussik - to je bilo konec leta 1798 - podpisal pogodbo z gledališčnikom Georgom Schantrochom za sodelovanje, je organistovsko mesto ostalo nekaj časa vakantno, posle organista pa so izvrševali razni ljudje, med njimi tudi stolnični violinist Avguštin Hirsch in Jožef Niklič.[6] 12. maja 1800 so za organista nastavili Avstrijca Antona Höllerja, ki pa se je tačas mudil v Benetkah in se je kljub nadškofovi osebni intervenci prikazal v Ljubljani šele v začetku septembra.[7] Z njim je stolnica vsekakor dobila veščega glasbenika in skladatelja, ki je na tem položaju vztrajal vse do smrti leta 1826. Ob Höllerjevem nastopu je kapela imela naslednje člane: violiniste Antona Ruffattija, Jožefa Schwertnerja, Franca Skarnizla in Avguština Hirscha, oboista in flavtista Jožefa Wagnerja in Janeza Schedwyja, hornista Jožefa Moritza in Antona Nikliča, sopranistko Zazulovo, diskantista Janeza Rojca, altista Filipa Gnezdo, tenorista Karla Wolfa in basista Janeza Bettscheiderja.[8] Na že prej izpraznjeno mesto kontrabasista Venclja Schmutzerja se je 9. novembra 1800 javil

4 *KAL, Ekshibicijski protokol VIIIa, str. 326f.*

5 *Akti neuvrščeni v KAL, fasc. 366, ekshibicijski protokol prav tam, VIIIa, za leta 1790-1814 (v nad. skrajšano EP).*

6 *Četudi je Dussik že od leta 1790 deloval v stolnici (to je razvidno tudi iz njegovega pisma v KAL, fasc. 366, št. 604), ni takoj po Trčkovi smrti nastopil službe organista, kot sem prvotno domneval (Tokovi, str. 86). 23. jan. 1799 je bil kapitelj celo pripravljen, da se vda v Dussikovo odsotnost do velikega tedna, če le-ta poskrbi za namestnika. Ker pa je medtem zvedel, da traja Dussikova pogodba s Schantrochom vse v leto 1801 (to je namreč skladatelj skrival), se je tri dni kasneje odločil, da ga odpusti (ib. št. 604, 609, 613; EP, str. 220ss). Dussik se je s Schantrochom pogodil z namenom, da si izboljša gmotno stanje, seveda v pričakovanju, da bo obdržal organistovsko mesto. Da se ni mogel sporazumeti s kapitljem, sta bila brščas kriva nadškof in njegov direktor Willhelm (prim. ib., št. 612). Iz nemilosti ga ni rešila niti prošnja njegovega tasta Ludvika Hockeja, kordonskega računovodje (ib., 639). Ob odpustitvi je Dussik za plačilo odstopil stolnici svojih šest maš in en ofertorij (ib., 622 in 623). Za Hirscha in Nikliča gl. ib., 604, 754 in 880.*

7 *Ib., št. 864, 865, 869, 878 in 879. Höller je bil izbran za organista po priporočilu direktorja Willhelma (ib., št. 848) in dokončno potrjen 9.*

oboist Paolo Sandrini iz Gorice, z atestatom goriškega stolnega kapelnika Venčeslava Wratnija.[9] Sandrini je postal prvi oboist, Wagnerja so pomaknili na mesto drugega oboista, Schedwyja pa prestavili na zadnji violinski pult. Personalno stanje iz leta 1801, ki razkriva te spremembe,[10] navaja še enega violinista in violista, Urbana Schielta, vendar brez plačilne obveznosti.

Kot se bo v nadaljevanju pokazalo, je reforma leta 1790 stolni kapeli sicer prinesla standardno klasično vokalno-instrumentalno sestavo, ni ji pa mogla zagotoviti redne zasedenosti glasbenikov in kontinuiranega dela. Vzrokov za to je bilo več. Bili so deloma subjektivne narave, v slabši usposobljenosti posameznikov, deloma pa tudi objektivne, saj je bilo kapeli na voljo premalo denarja za ustrezno nagrajevanje glasbenikov, kar je povzročalo fluktuacijo nadarjenejših ljudi in se izrazilo v nemoči upraviteljev kapele nasproti njenim starejšim, ne več sposobnim kadrom. Novembra 1801 je v kapelo prišel Moriz Spring, bivši član kapele kneza Thurna-Taxisa v Regensburgu, in bil nastavljen za prvega violinista namesto Antona Ruffattija, ki je odpotoval na Dunaj.[11] Vzdržal pa je le eno leto in po njegovem odhodu v Pešto se 22. novembra 1802 v kapeli spet pojavi Ruffatti.[12] Konec novembra 1801 sta morala Höller in Jožef Moritz pred kapitljem opravičiti sebe in druge muzike, da so si bili od pomožnega škofa izprosili dovoljenje za večtedensko odsotnost (šli so igrat v Gradec) in prepustitev službe v kapeli substitutom.[13] Občasno odhajanje glasbenikov iz kapele z namenom, da si izboljšajo kruh z igranjem drugod, in prepuščanje njihovega dela substitutom je moralo biti kar pogosto in kaže na njihovo neustrezno nagrajevanje. Kapitelj je ob takšnih primerih sicer moral zamižati na eno oko in se sprijazniti s stanjem, ni bilo pa to pogodu deželnemu uradu, ki je bdel nad uporabo glasbenega fonda stolnice in mu zaradi pomena stolnične kapele v deželnem mestu pa najbrž tudi vloge, ki so jo posamezni stolnični glasbeniki imeli ali ki bi jo vsaj morali

novembra.

8 *Gl. op. 4. Ruffatti, verjetno dober violinist, je za mesto prvega violinista v stolnici zaprosil 10. julija 1799 (ib., št. 678).*

9 *Ib., št. 943 in 944. Tu je potrjena naša domneva (gl. Tokovi, str. 133), da se je Wratni po bivanju v Ljubljani moral vrniti na slovensko zahodno obrobje. Da je bil Wratni ("Wrattei") leta 1783 vodja kapele prvega pešadijskega polka Zettitz, nastanjenega v Gorici, in avtor italijanske opere "L'Anno novo", navaja C.L. Curiel, Il Teatro S. Pietro di Trieste (1690-1801), Milano 1937, str. 157 in 171, op. 26. Dodajmo še, da se skladatelj med 1785 in 1789 pojavlja kot "Musicdirektor" v štajerskem Gradcu (W. Suppan, Steirisches Musiklexikon, Gradec 1962-1966, str. 659).*

10 *EP, str. 334s.*

11 *EP, št. 1975; omenimo naj, da so odločbe, vloge in pisma, ki jih je izdajal in odpošiljal kapitelj in ki so vneseni v citiranem ekshibicijskem protokolu, v prepisih zbrani v ustreznem ekspedicijskem protokolu (KAL, VIIIb). Podatke iz tega vira navajam samo tedaj, kadar bistveno osvetljujejo in dopolnjujejo podatke iz ekshibicijskega protokola, pripomnim pa naj, da se kakršnokoli poglobljeno raziskovanje razmer med stolniškimi glasbeniki tega časa temu ne bo moglo izogniti.*

12 *EP, seznam glasbenikov za leto 1802, str. 402s, in št. 1263.*

13 *Ib., št. 1073.*

14 *Ib., št. 1237.*

15 *Ib., št. 1244 (18. 8. 1802).*

imeti v drugih ljubljanskih institucijah, zlasti v filharmonični družbi in v deželnem gledališču, ni bilo vseeno, kakšen red je vladal v stolnici. Največ težav je bilo s sopranistko Jožefo Zazula. 7. avgusta 1802 je Zazulova zaprosila za zvišanje letnega plačila od 40 goldinarjev (vsota, sicer namenjena deškim pevcem) na 100 goldinarjev,[14] in deželni urad, kamor je prišla njena prošnja v odobritev, si ni mogel kaj, da ne bi izrazil skrajnega nezadovoljstva z glasbo v stolnici.[15] Bila naj bi vse slabša in slabša; "dass man selbst die gerühmte Stimme der Bittstellerin (tj. Zazulove) durch Monate vermisst hat, dass die Geigenstimmen meist sehr elend, die blasenden aber oft gar nicht besetzt sind, und die Choral-Bedienung bei den Stiftmessen beÿnahe ganz vernachlässigt wird". Povprašal je, kaj je kapitelj storil, da ne bi prihajalo do abstinence posameznih članov kapele in negotovega nadomeščanja njihovih partov s substituti, kar se dogaja na škodo drugih glasov v kapeli, in podobno. Posebej pa se je deželni urad znesel nad Bettscheiderjem, ki je poleg redne plače dobival 30 goldinarjev letno za poučevanje dečkov v petju, saj je močno dvomil, če Bettscheider to nalogo sploh opravlja. - Ob teh očitkih deželnega urada kapitlju najbrž ni bilo lahko. Kar zadeva slednjega, se je znal izgovoriti. Bettscheider se sicer ni mogel spomniti vseh, ki jih je v desetih letih, odkar je prejemal to nagrado, bil vzel v pouk, omenil pa jih je vendarle nekaj ("den Morack */Franc, 1796 diskantist v stolnici/*, Lietner */oz. Liederer/*, Glässer, Krishanig, zwen Söhne des Kramel, den Sohn des Herrn Schemerl, Weinhuber, Gnesda */Filip, 1800 altist v stolnici/*, die Zazula */Jožefa/*, zwen Moosische Töchter */verjetno Marija in Ana Madonin, ženina otroka iz prvega zakona/*, den Xaveri Nawradil und mehrere andere, welche die Stimme verloren haben").[16] O abstinenci glasbenikov je odgovarjal stolnični računovodja Janez Bastjančič, ki naj bi glasbenike izplačeval tudi tedaj, ko jih ni bilo v službi.[17] Uprl se je temu, da bi moral imeti pregled nad prisotnostjo članov kapele. To naj bi bila naloga vodje kora, ki daje računovodji naloge za izplačilo in tudi v splošnem skrbi za red in disciplino v kapeli, kar pa za tedanjega "Chordirektorja" Willhelma ni mogoče reči. Glavni krivec za slabo stanje v kapeli je bil slej ko prej stari Friedrich Willhelm, ki ni zmogel bremena, ki mu jih je zadajalo vodstvo kora. 15. septembra je kapitelj menil, da ga je treba upokojiti in njegovo delo prepustiti organistu ali prvemu violinistu. Odločil se je, da nadzor nad glasbenim osebjem zaupa kanoniku grofu Gallenbergu, vodstvo ("Direkzion") kora pa organistu Höllerju in mu za s tem povezane stroške (strune, manjša popravila instrumentov) k 200 goldinarjem doda 70 goldinarjev letno.[18] Jožefa Zazula je bila verjetno dobra pevka in bi jo v kapeli težko pogrešali. 4. septembra je bilo s strani deželnega urada dovoljeno, da se ji letna plača poviša na 80 goldinarjev.[19] Sopranistka s tem ni bila zadovoljna, saj je zahtevala več, in je 27. oktobra želela oditi, a se je 14. novembra premislila.[20]

16 *Ib., št. 1249 (25. 8. 1802).*
17 *Ib., št. 1248.*
18 *Ib., št. 1252 in 1253.*
19 *Ib., seznam glasbenikov za leto 1803, str. 449s. Tudi kapitelj je v pismu deželnemu uradu z dne 15. 8. 1802 pohvalil "Wohlklang und Kernhaltigkeit ihrer Stimme" (Ekspedicijski protokol, sub 15. 8. 1802).*

Najpomembnejši rezultat je intervencija deželnega urada doživela v tem, da je vodstvo glasbene kapele stolnice prevzel stolnični organist Anton Höller. Četudi ta funkcija še ni pomenila kapelnikovanja v starem ali novem smislu, saj je bila bolj praktične kot umetnostne narave, je tako Höller, prejkone dober glasbenik in vešč skladatelj, dobil v roke možnosti, da poseže tudi v izvajalsko strukturo kapele in sodeluje pri vseh načrtih za reorganizacijo glasbe v stolnici. In čeravno se tudi njemu ni posrečilo, da bi jo v personalnem pogledu dokončno utrdil, je v kapeli prišlo do večjega reda in discipline in s tem je verjetno rastla tudi njena izvajalska raven.

Poleg momentov, ki zadevajo zasedbo kapele in njeno delo v okviru stolnice in cerkve sv. Jakoba, kjer je bila dolžna gostovati, se v tem času v njeni zvezi pojavlja še neko drugo vprašanje: gre za poskus deželnega urada, da v okrilju stolnice ustanovi prvo javno glasbeno šolo v Ljubljani, za poskus, ki se je rodil iz širših potreb deželnega mesta in iz spremenjenih odnosov med nosilci glasbenega dela.

Potreba po javnem glasbenem učitelju v Ljubljani se je čutila že nekaj let. Iniciativa za ustanovitev glasbene šole je prihajala predvsem s strani Filharmonične družbe, katere delo je bilo v marsičem odvisno od tega, kolikšno število usposobljenih glasbenikov ji bo v mestu na voljo. Tako je družba že leta 1800 vložila pri deželnem uradu predlog za ustanovitev javne glasbene šole v Ljubljani, ki je bil na sestanku deželnega urada, deželnega knjigovodstva, škofijskega ordinariata in Filharmonične družbe ugodno sprejet. Leto kasneje so bili stanovi pripravljeni, da izoblikujejo poseben fond za učiteljevo plačo, ki naj bi dajal 450 goldinarjev letno, vendar pa bi ta predlog moral pretresti še deželni zbor.[21] Iz tega pa ni bilo nič, saj je Filharmonična družba v vlogi deželnemu uradu dne 8. oktobra 1803 morala ponovno spomniti na ta predlog.[22] Pri tem je opozorila na propadanje cerkvene in gledališke glasbe in zaprosila, naj njena zadeva pride na naslednji deželni zbor. Kako je bilo z uradno potjo družbine iniciative, ne vemo, vendar pa ni ostala brez učinka.

Kaže, da deželni urad sprva tej zamisli ni bil naklonjen, ker je zahtevala znaten poseg v stanovsko blagajno. Določeno zvezo s tem ima tudi vloga z dne 6. oktobra 1803, v kateri je kapitelj predlagal deželnemu uradu, da uporabi pokojnino umrlega Leibingerja s tem, da ji doda še 188 goldinarjev (skupno 300 goldinarjev), za nastavitev novega basista, ki bi prevzel tudi pouk figuralnega in koralnega petja. Deželni urad je v odgovoru z dne 12. oktobra[23] tej zamisli nasprotoval, saj bi po njegovem mnenju povzročila verižno reakcijo zahtev drugih muzikov, ki po njegovem mnenju že tako in tako dobivajo več, kakor zaslužijo. Pri tem je ponovno prišlo do izraza nezadovoljstvo deželnega urada s stolničnimi glasbeniki, ki se ne podrejajo službenim obveznostim, a vendarle zahtevajo plačila, tako da za stolnično glasbo namenjeni fond, kot pravi deželni urad, dobiva bolj podobo "einer Gnadenkasse" kot "eines den wirklich geleisteten Diensten gewidmeten Bestallung-Verlages". Zato pa je kapitlju priporočil, naj skrbno pretehta sestavo kapele v skladu z

20 *Ib., št. 1261 in 1265. Za njeno zamenjavo sta se ponudili Marija in Ana Madonin (ib., št. 1262), ki ju pozneje še enkrat srečamo v stolnici.*

21 *D. Cvetko, Zgodovina II, str. 109.*

22 *Ib., in str. 357, op. 124.*

možnostjo blagajne, naj pri tem "ne gleda toliko na deloma težko plačljivo, deloma pa v cerkvenoglasbeni službi nevpadljivo umetnost, kot na trdnost in se pri tem predhodno posvetuje s predstojniki Filharmonične družbe" ("... dabei nicht so viel auf die theils schwer zu bezahlende theils bei dem Kirchendienste aber nicht auffallende Kunst, als auf Festigkeit zu sehen, sich diessfals vorläuffig mit den Vorstehern der Harmonischen Gesellschaft zu berathen"). Deželni urad je v resnici terjal zmanjšanje glasbeniškega osebja, pri glasbenikih pa ni želel toliko visoke kvalitete kolikor zanesljivosti in prizadevnosti v delu; kakor je mogoče med vrsticami razbrati tudi v drugih dokumentih, težave večidel niso nastopale zaradi morebitne nizke strokovne ravni glasbenikov (med njimi je moralo biti celo nekaj odličnih muzikov), pač pa zaradi njihovega svojeglavega vedenja.

Kapitelj je očitno imel trden namen, da v stolnici nastavi posebnega učitelja. To je razvidno tudi iz Höllerjeve ocene predlogov deželnega urada za zmanjšanje števila stolničnih glasbenikov, ki jo je 21. novembra 1803 izročil kapitlju.[24] Vendar je do vidnega premika v tej smeri prišlo šele čez dve leti. Mesto učitelja je kapitelj predvidel in njegov profil zarisal v svoji vlogi na deželno glavarstvo z dne 7. junija 1805, v kateri je zaprosil za zvečanje sredstev za vzdrževanje glasbe v stolnici; mož naj bi bil dober basist, sposoben poučevanja koralnega in figuralnega petja, poleg orgel pa naj bi po možnosti obvladal tudi druge instrumente.[25] Pač pa se je pokazalo, da to ni bila več samo stolnična zadeva in da si je kapitelj tega človeka še preveč predstavljal v smislu starega "sukcentorja". 30. julija 1805 je morala stolnica skleniti dogovor s Filharmonično družbo o ureditvi cerkvene glasbe; njegove vsebine ne poznamo,[26] a je več kot verjetno, da se zrcali v poznejšem odloku deželnega urada o delu javne glasbene šole pri stolnici. 6. januarja 1806 je dvor namreč odobril kapital za učitelja in 20. februarja tega leta je deželni urad sporočil stolnemu kapitlju pogoje za ustanovitev glasbene šole pri stolnici,[27] med katerimi so tudi naslednji: prispevek za učitelja iz stanovske blagajne znaša letnih 450 goldinarjev, poiskati ga je treba preko časopisja, pri tem pa se mora kapitelj posvetovati tudi z Auerspergovim inšpektorjem Webersom (gre za Florijana Webersa, ki je bil kot direktor Filharmonične družbe podpisal že omenjeno družbino spomenico iz leta 1803). Kandidata za učitelja mora izprašati Filharmonična družba, pokazati pa mora naslednje sposobnosti: v prvi vrsti mora imeti dober bas, ne manj pomembne so njegove sposobnosti v pouku figuralnega in koralnega petja, orgel in strunskih instrumentov, imeti pa mora tudi sistematično znanje v pihalnih instrumentih. Prinesti mora primerna spričevala o moralnem vedenju. Kar zadeva

23 *EP, št. 1381; vloga kapitlja s 6. 10. v ekspedicijskem protokolu.*

24 *Fasc. 366, št. 1419 ("der ... unumgänglich nöthige Lehrer der Figural und Koral Musick"). Do zmanjšanja števila glasbenikov sicer ni prišlo, zanimivo pa je, da je Höller ta predlog napravil za primer, kot pravi sam, če stanovi, katerim "an Erhaltung des gegenwärtigen Musickpersonals bey ihrer Theater- und Ballmusick vielleicht etwas gelegen sein dürfte, sich nicht herbey lassen wollte über die bestimmte Summa bestrittene Auslagen zur Erhaltung des jezigen*

njegovo delo, je deželni urad predpisal, da mora štirikrat v tednu po dve uri brezplačno poučevati figuralno glasbo vsake vrste, in to nikoli na škodo službe v cerkvi ali ur svojih učencev na gimnaziji. Vsak torek in četrtek ob drugi uri popoldne mora imeti brezplačen javni pouk v koralnem petju. Vsak semester, to je pred veliko nočjo in pred malim šmarnom, mora imeti javne izpite svojih učencev na način, ki je v veljavi na gimnaziji, medtem ko se mora v času počitnic pouka vzdržati kot drugi gimnazijski učitelji. Njegova redna plača znaša 400 goldinarjev, stanovanje pa mu je na voljo v knezoškofijskem alumnatu. V odloku so predvidene tudi deželne štipendije za učence, ki bodo nastanjeni v semenišču in ki jih enakopravno podeljujejo stanovi in kapitelj ob nadzoru škofa, magistrata in celotne šolske direkcije.[28] Mesec kasneje je deželni urad privolil tudi v to, da lahko učitelj po vnaprejšnji prijavi vsako leto priredi dve glasbeni akademiji v stanovski redutni dvorani na svoje stroške in tveganje.[29] Pred seboj imamo torej zasnutek prve javne glasbene šole v Ljubljani, ki za desetletje prednjači pred tisto Filharmonične družbe iz leta 1816.[30]

Zamisel ni ostala le na papirju, čeprav je do njene realizacije trajalo poldrugo leto. Prva sta se na mesto učitelja prijavila kandidata Jožef Mondl, inženir v službi grofa Bathyánija (27. julija 1806),[31] in Jožef Gramolič (Gramolits), "musicus delectant" iz Karlovca (8. avgusta 1806 ali malo pred tem).[32] Tega so verjetno že takoj izključili iz vrste možnih kandidatov, medtem ko je Mondla, tudi na podlagi mnenja, ki ga je o njem dala Filharmonična družba, kapitelj soglasno ocenil za primernega, vendar pa ga je odsvetoval deželni urad.[33] Naslednji kandidat je bil Valentin Lechner, "glasbeni direktor koroških deželnih stanov", za katerega vemo, da je bil okoli leta 1800 poklicni glasbenik v Mariboru, leta 1805 pa je postal

Personals, darauf zu bezahlen."

25 *D. Cvetko, ib., str. 111s, tam tudi nadrobnosti. Prepis te vloge v Ekspedicijskem protokolu, št. 741, sub 7. 6. 1805.*

26 *Samo omenja se v EP, št. 1776 (4. 12. 1805).*

27 *Ib., št. 1742.*

28 *Zaradi pomembnosti objavljamo celotno besedilo odloka v dodatku.*

29 *Ib., št. 1779 (28. 3. 1806), četudi vsebuje takšno določilo že citirani odlok.*

30 *Ustanovitev javne glasbene šole pri stolnici leta 1806 je bila prvič nakazana v avtorjevih Tokovih, str. 121. Iz takrat uporabljenih dokumentov (gre le za uvedbe v metropolitanskih repertorijih v NŠAL) pa narava javnosti šole, ki se kaže v tem, da je bilo delo učitelja uravnano z normami, veljavnimi v državnem šolstvu, da je moral učitelj uspeh svojih učencev javno preverjati in ne na koncu tudi v tem, da je prvo in zadnjo besedo pri njegovi nastavitvi imela Filharmonična družba z deželnim uradom, ni bila razvidna. Pomembno se zdi tudi to, da je dežela poskrbela za ustrezne štipendije in da so bili učenci, kot razkrivajo določila deželnega urada, redni učenci gimnazije. Drugače pa je treba pripomniti, da v pričujočem prispevku potek ustanovitve glasbene šole ni izčrpan in da se v citiranem in necitiranem gradivu (tu pridejo v poštev tudi arhiv Filharmonične družbe v NUK in ustrezni akti deželnega urada v Arhivu Slovenije) morda najde še kaj zanimivega in ilustrativnega.*

31 *EP, št. 1853.*

32 *Ib., št. 1866 in prošnja v fasc. 366.*

33 *EP, št. 1854, 1855 in 1857.*

organist pri sv. Egidiju v Celovcu; na učiteljsko mesto v stolnici se je prijavil 1. septembra 1806, z vrsto starejših spričeval iz Maribora.[34] 18. decembra 1806 je priporočilo zanj napisal Florijan Webers, 28. decembra je bil Lechner sprejet v službo in 24. januarja 1807 je njegov nastavitveni dekret odobril tudi deželni urad.[35] Vendar je Lechner, ki se je sicer bil izkazal tudi kot komponist zahtevnejše cerkvene glasbe, shranjene v glasbenem arhivu mariborske stolnice, omahoval. Verjetno se kljub nastavitvenemu dekretu v Ljubljani sploh ni prikazal, saj je 5. februarja 1807, še vedno iz Celovca, na zaupano mesto resigniral.[36] Tako je javna glasbena šola še dalje ostala brez učitelja. 28. februarja in 9. marca sta se javila nadaljnja dva kandidata, Vencelj Wenzel (Venceslav, Wenzel Wenzel), z atestatom "Glasbene družbe" ("Musikalische Gesellschaft") in magistrata iz Česke Lipe,[37] in Leopold Ferdinand Schwerdt iz Weizendorfa na Spodnjem Avstrijskem. Iz drugih virov vemo, da je slednji bival v Ljubljani že leta 1806; kapiteljski zapisek pravi zanj, da je obdarjen z basovskim glasom in da se podvrže preskušnji pri nekem gospodu Lichtu (to je verjetno knjigarnar Jurij Licht, član Filharmonične družbe), sicer pa je zanj napisal atestat za bas in koralno petje organist Höller.[38] Kapitelj je na seji 11. marca razpravljal o kandidatih (poleg Wenzla in Schwerdta je še vedno prihajal v poštev tudi omenjeni Mondl) in se soglasno odločil za Wenzla, ki naj bi 17. marca stopil v službo.[39] Malo pozneje se je tudi

34 *Ib., št. 1896 do 1903, aktov ni. Zadnji Lechnerjev dokument v tej vrsti je atestat mariborskega magistrata s 13. 3. 1805, ko je Lechner slej ko prej zapustil Maribor in odšel v Celovec. Nadaljnje nadrobnosti zanj in za druge kandidate v ekspedicijskem protokolu.*

35 *Ib., št. 1936, 1956 in 1951 in še 1946.*

36 *Ib., št. 1957.*

37 *Ib., št. 2048 in 2049.*

38 *Ib., št. 2046 in 2047, aktov ni. Iz citata v št. 2046 se vidi, da je bil prosilec star 33 let in da se je torej moral roditi okoli leta 1774. Njegov rojstni kraj je tu zapisan kot "Raizendorf".*

39 *Ib., str. 667, in seznam glasbenikov 1807, str. 655s (nadrobnosti v poročilih kapitlja deželnemu uradu v ekspedicijskem protokolu, št. 887, 895, 897, z dne 17. 2., 12. 3. in 17. 3. 1807). Kapitelj je menda imel tehtne razloge, da se ni mogel takoj odločiti za Schwerdta. Zanj je menil, da ima bas in znanje v koralu, "auch ist er ohne Widerrede ein trefflicher Violoncelist", pač pa nima spričeval o dotedanji dejavnosti, razen tega, da se sklicuje na dejstvo, da je bil nastavljen za kapelnika godbe pri tukajšnjem regimentu. Tudi se še ni dal preskusiti filharmonični družbi, menda zaradi odsotnosti njenega direktorja Apfaltererja. "Seine ganze Stütze beruhet auf der Belobung, die ihm der Chordirecktor Anton Höller ertheilet; aber diese Belobung liefert keinen Beweis, dass Schwerdt die Gabe besitze, seine musickalischen Talente in den Schülern zu reproduzieren - noch deckt sie ihn vor den Einwürffen, die ihm hie und da über Luftigkeit, und Lockerheit gemacht werden" (vse v ekspedicijskem protokolu, št. 895). Tudi po Wenzlovi resignaciji se kapitelj ni mogel kar tako sprijazniti s Schwerdtom in je opozarjal deželni urad, da ima kandidat v rokah samo Höllerjevo spričevalo, "aber er könnte auch nicht leicht ein anderes bringen, weil, wie er vorgiebt, man sich von Seiten der philharmonischen Gesellschaft geweigert, ihn zu prüffen, nach dem man dort die Beiseitsezung des anempfohlenen Mondl herb empfunden hat" (ib., št. 917). S Schwerdtom so bile torej težave, ne nazadnje tudi zaradi tega, ker je filharmonična družba stala na strani*

Schwerdtu pokazala priložnost, da ga nastavijo v stolnici: ker dotedanji basist Jožef Went ni dobil zahtevanega povišanja plačila, je 18. marca zaprosil za odpustitev, na njegovo mesto pa se je priglasil in bil sprejet Schwerdt.[40] Pa tudi z Wenzlom kapitelj ni imel sreče; Wenzel službe zaradi obolelosti ni nastopil, tako da je 6. julija 1807 "Compositeur und Meister der Tonkunst" Schwerdt ponovno zaprosil "um den noch unbesetzten Musik-Lehrersdienst". Že dan zatem je v njegovo namestitev privolil deželni urad in 17. julija je Schwerdt, mesec zatem, ko je postal stolnični basist, prevzel mesto glasbenega učitelja v stolnici.[41]

S Schwerdtom je javna glasbena šola pri stolnici končno zaživela. 13. avgusta 1807 je novi učitelj predložil kapitlju tabelarični prikaz učencev, med katerimi je bilo 9 otrok in 8 odraslih.[42] Za zgodovino glasbenega šolstva na Slovenskem je zanimiv podatek, da je poučeval na svojem stanovanju,[43] sicer pa je 2. decembra 1807 tudi deželni urad izrazil zadovoljstvo z dosedanjim tokom glasbene šole.[44]

Nadrobnejšo osvetlitev zahteva tudi sama glasbena kapela. Prva leta Höllerjevega vodstva stolnične glasbene kapele se kažejo predvsem v ustalitvi stolničnih instrumentalistov. Leta 1803 so stolnični orkester sestavljali prva violinista Ruffatti in Schwertner, druga violinista Skarnizel in Schedwy (najstarejša člana kapele, katerih prizadevnost je moral Höller spričo težav z drugimi muziki posebej pohvaliti[45]), oboista Sandrini in Wagner, hornista Jožef Moritz in njegov sin istega imena ter poleg starega prostovoljca Urbana Schielta še kontrabasist Avguštin Hirsch.[46] V takšni zasedbi je orkester igral vse do konca leta 1805. Težave s pevci pa so se

Jožefa Mondla in se je čutila užaljeno, ker stolnica (po nasvetu deželnega urada, gl. zgoraj) ni Mondla nastavila za učitelja. Iz dokumentov lahko razberemo, da Schwerdt že tedaj ni bil v najboljših odnosih s filharmonično družbo in da je treba ravno v njegovi "lahkomiselnosti in nestanovitnosti" iskati enega od vzrokov za njegove poznejše življenjske neuspehe.

40 *EP, št. 1940 (31. 12. 1806), 2067 (18. 3. 1807), 2074 (3. 5. 1807: Schwerdt prosi za izpraznjeno Wentovo mesto), 2070 (5. 6. 1807: "der anzustellende Bassist" Schwerdt dobi zastonj sobo v alumnatu).*

41 *Ib., št. 2116 (6. 7. 1807), 2134 (7. 7. 1807) in seznam glasbenikov 1807 str. 655s; poleg tega ekspedicijski protokol št. 917 (3. 7. 1807) in 925 (17. 7. 1807). Da je Schwerdt od leta 1807 do 1809 poučeval "figuralno glasbo za potrebe stolnega kora", piše D. Cvetko (Zgodovina II, str. 278). Med kandidati za učiteljsko mesto leta 1806 moramo omeniti še Karla Hagenauerja iz Zagreba (prim. avtorjeve Tokove, str. 121), ki pa se pojavlja le v ekspedicijskem protokolu (5. 4. 1806: se mora podvreči preskušnji v figuralnem petju pri članih filharmonične družbe in v koralnem petju pri duhovnikih v stolnici, česar pa očitno ni storil, saj se pozneje v gradivu ne pojavlja več).*

42 *EP, št. 2149.*

43 *28. 9. 1807 se je Schwerdt kapitlju pritožil zaradi nemira na hodniku, ki vodi do njegovega stanovanja, in da "er in seinen Arbeiten und Instruierungen sehr beunruhigt und gestört werde" (ib., št. 2225).*

44 *Ib., št. 2276. Sicer pa prinašajo zapiski v EP in ekspedicijskem protokolu nadaljnje nadrobnosti o delu glasbene šole, v katere se tu ne spuščamo. Omenimo naj samo, da je število učencev vse bolj naraščalo in da je zaradi tega Schwerdt 26. 7. 1808 ob podpori kapitlja zaprosil za pomočnika (ekspedicijski protokol, št. 1405, J. Höfler, Tokovi, ib.),*

nadaljevale. Nekje v letu 1803 je umrl ali sodelovanje odpovedal Karel Wolf, tako da je stolnica ostala brez tenorista.[47] 1. februarja 1804 je Zazulova izstopila iz kora, na njeno mesto pa sta se javili sestri Marija in Ana Madona (Madonin) in bili 20. aprila tega leta tudi sprejeti.[48] Vendar sta 11. septembra službo v stolnici odložili in 1. novembra 1804 je Zazulova spet stopila v stolnično kapelo (kapitlju se je medtem namreč posrečilo, da ji je zvišal plačo na 100 letnih goldinarjev).[49] 1. aprila 1805 je, nezadovoljen s plačilom, službo odpovedal tudi stari altist Janez Rojc, na njegovo mesto pa je prišel Franc Ripphaus (Rippaus),[50] in konec tega leta je bilo po smrti starega Bettscheiderja zamenjano tudi mesto basista; prevzel ga je Jožef Went, substitut v dunajski dvorni kapeli, na podlagi prošnje, v kateri je navedel, da poje vse vrste cerkvene glasbe, igra violino, klavir in kitaro, sam komponira in poučuje deške pevce. Prošnji je priložil tudi potrdilo dunajskega dvornega kapelnika Antonia Salierija.[51]

Leta 1806 je stolnični pevski korpus končno začel dobivati trdnejšo podobo. Z Janezom Rojcem, ki se je po Bettscheiderjevi smrti sicer zaman potegoval za basista, je kapitelj 24. februarja zasedel že dalj časa prazno mesto tenorista.[52] Tudi s sopranistko Zazulovo ni bilo večjih težav. Alt je pel Franc Ripphaus, bas pa Jožef Went. Pomembne spremembe so se tega leta zgodile pri instrumentalistih. Ko se je po šestih letih dela v stolnici Paolo Sandrini z dovoljenjem kapitlja za tri mesece podal v Prago, pa se ni vrnil, je za mesto prvega oboista zaprosil Matej (Matija) Babnik (Babnigg), glasbenik, ki zasluži vso pozornost zaradi nam že znanega kompozicijskega ustvarjanja.[53] Poučna je njegova nedatirana prošnja.[54] Iz nje izvemo, da se je glasbe učil na Dunaju, kjer so živeli njegovi starši. Obvladal je oboo, orgle, klarinet, klavir, flavto, violino in violo in pel tenor. V Ljubljani je bival že nekaj mesecev in pod Höllerjevim vodstvom občasno sodeloval na koru stolnice in cerkve sv. Jakoba. Službe si je želel tudi zato, ker se je po smrti staršev vrnil "v domovino k svojim prijateljem" (bil je torej bržčas le rojen v Ljubljani), da bi

do česar pa ni prišlo.

45 *EP, št. 1419 (21. 11. 1803).*

46 *Ib., str. 449s.*

47 *Ib., št. 1383 (10. 10. 1803). Ostali pevci: sopranistka Zazulova, altist Rojc in basist Bettscheider.*

48 *Ib., št. 1430 (1. 2. 1804), 1443 (4. 4. 1804), seznam glasbenikov 1805, str. 449s. Peli sta obe, vsaka za 40 goldinarjev.*

49 *Ib., št. 1489 (11. 9. 1804 in akt v fasc. 366) in seznam glasbenikov 1805, ib. Odpoved je dala pravzaprav samo Marija Madona, tedaj že poročena Schanda, medtem ko je Ana na koru pela do začetka leta 1807, čeravno ne več kot redna članica kapele (prim. tudi ekspedicijski protokol, sub. 20. 4., 15. 4. in 31. 10. 1804). Leto kasneje je Zazulova dobila 140 goldinarjev na leto.*

50 *EP, št. 1592 (1. 4. 1805) in 1703 (18. 9. 1805).*

51 *Ib., št. 1719 (24. 12. 1805, prošnja) in 1720 (26. 12. 1805, kopija Salierijevega atestata), z akti v fasc. 366.*

52 *Ib., št. 1727 (30. 11. 1805, in akt v fasc. 366, prošnja za basista), št. 1778 (24. 2. 1806) in seznam glasbenikov 1806, ib., str. 597s.*

53 *Gl. D. Cvetko, Zgodovina II, str. 294ss in passim. Pripomniti moramo, da se Babnik v vseh dokumentih (kakor tudi na naslovnem listu ohranjene violinske sonate) dosledno imenuje kot Matej in ne Matija.*

se tu dalje izpopolnjeval. Na Höllerjevo priporočilo je bil Babnik v stolnico sprejet 1. februarja 1806 in 11. marca 1806 provizorično nastavljen.[55] Vprašanje pa je, če je bilo njegovo znanje v oboi zadovoljivo. Že v prošnji je to točko dvoumno formuliral ("Versteht Unterzeichneter die Oboe zu spielen, und wird sichs bestens angelegen sein lassen, sich noch mehr auf diesem Instrumente zu vervollkommnen"), in istega 11. marca, ko so Babnika provizorično nastavili, je kapitelj naročil Höllerju, naj Sandrinija pozove nazaj iz Prage.[56] Sandrini se v Ljubljano sicer ni vrnil, ostalo pa je, da bi bil Babnik porabnejši na kakšnem drugem mestu v kapeli, kar se je pozneje tudi izkazalo. Velja pač, da so glasbeniki v skrbi za redni zaslužek sprejemali tudi takšne naloge, ki jim niso bili vselej kos.

Leti 1806 in 1807 sta prinesli nekaj sprememb tudi med violinisti. Po smrti Franca Skarnizla 12. maja 1806 je za mesto drugega violinista v stolnici zaprosil Jožef Koniček (Konitschek).[57] Enkrat spomladi ali poleti 1807 se je iz stolnice umaknil tudi Franc Ruffatti in tako kot njegov tovariš Sandrini odšel v Prago. Za njegovo mesto sta se avgusta tega leta potegovala Karel Ignac Krompholz (Krombholz), znan kot vodja Filharmonične družbe za leto 1804,[58] in Janez Ludvik Kral, domači učitelj, ki je že dve leti ob nedeljah in praznikih pomagal na koru z violino, kar mu je tudi omogočilo, da je na Höllerjevo in Schwerdtovo priporočilo 4. septembra 1807 prišel v stolnico.[59] Vendar je že 29. februarja 1808 umrl, tako da se je kapitelj 4. marca vendar moral odločiti za Krompholza.[60]

Nadaljnje spremembe v stolničnem orkestru leta 1808 je povzročila smrt dolgoletnega oboista Jožefa Wagnerja. Za njegovo nasledstvo se je potegovalo več kandidatov, ki so že dalj časa čakali na priložnost, da bi dobili zaposlitev v stolnici. Med njimi sta bila tudi Anton Sevček (Seutschek) iz Celovca in štirinajstletni sin Venclja Fischerja iz Ljubljane, ki sta oba imela v rokah ugodno oceno vodje kora Höllerja. Razen tega sta se izpraznili mesti altista (Ripphausa so 17. januarja 1808 odslovili) in kontrabasista (Avguštin Hirsch je 21. avgusta 1808 umrl); za zadnje mesto se je javil Janez Brandstätter iz Ljubljane, medtem ko za alt kandidata ni bilo. 28. avgusta je Höller ob Brandstätterjevi prošnji menil, da je trenutno

54 *KAL, fasc. 366, št. 1734.*

55 *EP, št. 1735, 1767 (28. 2. 1806) in seznam glasbenikov 1806, ib.*

56 *Ib., št. 1804, in pismo v ekspedicijskem protokolu 11. 3. 1806. Sicer pa je o njegovi provizorični nastavitvi kapitelj menil, "dass diesser Babnigg nur noch ein Lehrling seye, folglich bis zu seiner Vervollkommnung wenig von ihm zu erwarten stehe" (Ekspedicijski protokol, sub. 28. 2. 1806).*

57 *Ib., št. 1856 (4. 8. 1806) in prošnja v fasc. 366. To je tisti Koniček, ki ga v stolnici srečamo že leta 1794, ko jo je zapustil (prim Tokove, str. 86; tu zapisan kot "Koviček"). Tudi kandidat sam pravi v prošnji, da je v stolnici že igral pred štirinajstimi leti sedem let. Gl. še dalje ib., št. 1858 in 1865 (reverz ob sprejemu v službo 20. 8. 1806).*

58 *Ib., št. 154 (12. 8. 1807), D. Cvetko, Zgodovina II, str. 96. Franc Ruffatti je bil sin Antonija Ruffattija in je igral v stolnici za očeta, ko se je le-ta 24. 2. 1806 v želji, da gre igrat na Dunaj ali v Würzburg, odpovedal stolnični službi (Ekspedicijski protokol, sub. 24. 2. 1806).*

59 *Ib., št. 2156 (15. 8. 1807), 2157 in 2196.*

60 *Seznam glasbenikov 1808, ib., str. 725s.*

61 *EP, št. 2482 (28. 8. 1808), 2489 (10. 9. 1808) ter akta v fasc. 366.*

važnejša zasedba alta kot kontrabasa, in 10. septembra 1808 kapitlju predlagal, naj bi Sevčka in Fischerjevega sina dali na mesti obeh oboistov, Mateja Babnika (ki si je 5. julija prizadeval, da sede za violinski pult) pa prestavili na mesto altista.[61] S Sevčkom in Babnikom se je tako tudi zgodilo, medtem ko sta druga oboa in kontrabas ostala vakantna. Končno so 1. decembra na mesto prvega violinista, ki ga je izpraznil Ignac Krompholz, postavili Emerika Schreiberja iz Gorice.[62]

V začetku leta 1809 so kapelo ljubljanske stolnice sestavljali tile glasbeniki: Höller kot organist in vodja kora, pevci Zazulova (sopran), Babnik (alt), Rojc (tenor), Schwerdt kot basist in učitelj glasbe, violinisti Schreiber, Schwertner, Koniček in Schedwy, oboist Sevček in hornista Moritza oče in sin.[63] Če izvzamemo Schedwyjevo smrt 10. avgusta, je stolnični orkester ostal v tej zasedbi vse do konca leta. Ponovno pa so nastopile težave z že dalj časa bolehno sopranistko. Že maja 1808 je Zazulova dobila dovoljenje kapitlja, da zaradi bolezenskih napadov gre za en mesec domov v Idrijo,[64] 1. februarja 1809 pa je morala končno stolnico zapustiti. Za njeno mesto je zaprosila Klara Ruffatti, hči nekdanjega stolničnega violinista Antona. V svoji vlogi je navedla, da je že precej časa pela v stolnici, in da živi njena mati s še tremi nedoraslimi otroki v veliki revščini; kapitlju jo je priporočil tudi Höller.[65] Vendar zadeva ni bila tako preprosta. Kanonike je namreč zavezovala odredba dvora z dne 19. decembra 1806, ki je prepovedovala ženskim osebam, če niso bile v najožjem sorodstvu z vodji korov ali učitelji, peti na cerkvenih korih. Če so se tej odredbi pri Zazulovi mogli izogniti, pa bi zdaj z novo sopranistko nastopile velike nevšečnosti. Na seji kapitlja 20. marca 1809[66] so bila mnenja deljena in prišlo je celo do predloga, da se mesto sopranistke zasede z nekaj šolarji, ki bi zahtevali le majhne denarne nagrade. 7. aprila se je v tej zvezi oglasil tudi Schwerdt in kanonikom predlagal, naj se plača sopranistke razdeli med štiri deške pevce, pri čemer si je svojo zamisel, verjetno ne brez zgledovanja pri pomembnih srednjeevropskih cerkvenih kapelah, predstavljal kot "eine Stiftung für Sängerknaben".[67] A tudi s tem ni bilo nič, zakaj Schwerdt kljub dveletnemu poučevanju ni mogel stolnici ponuditi niti enega samega deškega pevca, ki bi bil dovolj uvežban, da nadomesti Zazulovo; zaradi tega ga je kapitelj na seji 10. aprila posebej vzel v precep.[68] Tako je kanonikom ostalo samo to, da se

Babnikova prošnja s 5. 7. št. 2445. Za Fischerjevega sina gl. tu št. 2405, 2406, 2465, 2527, za Sevčka št. 2470, 2472, 2481 (25. 8. 1808, potrdilo iz Celovca, ki sta poleg cerkvenih oblasti sestavila in podpisala tudi Andrej Scherzer, direktor, in Janez Holemšnik, član Filharmonične družbe v Celovcu) in 2521 (20. 9. 1808: reverz ob sprejemu v stolnično kapelo), vse z ustreznimi akti v fasc. 366.

62 *EP, št. 2562, 2563 in 2570.*

63 *Ib., str. 787s.*

64 *EP, št. 2424.*

65 *Ib., št. 2604 in 2615, z akti v fasc. 366.*

66 *EP, št. 2624 in 2625 in akt v fasc. 366 (tu je tudi opozorilo na dejstvo, da je Ruffattijeva še zelo mlada).*

67 *Ib., št. 2622, in akt v fasc. 366.*

68 *Ib., št. 2632.*

69 *Ib., št. 2678 in 2679.*

70 *Ib., št. 2670.*

s posebno prošnjo obrnejo na deželni urad, pri tem pa jih je podprl tudi škof.[69] 6. maja 1809 je deželni urad privolil, da se Klara Ruffatti zaradi omenjenih razlogov - ker je hči in sestra bivših stolničnih glasbenikov in iz usmiljenja do njene uboge matere in malih sirot - lahko izjemoma sprejme na stolnični kor, ni pa kajpak pozabil ošvrkniti tudi Schwerdta zaradi neučinkovitosti njegove šole.[70] S tem je Ruffattijeva kljub vsemu prišla v stolno kapelo za stalno sopranistko.

Vendar časi za stolnično glasbeno kapelo niso bili ugodni. Prvo leto francoske okupacije je deželo v gmotnem pogledu izčrpavalo in stolnica je le z velikimi napori ohranjevala kapital, namenjen glasbi. Videli smo, da sta morali mesti drugega oboista in kontrabasista ostati kljub primernim kandidatom prazni. Dokončni udarec je kapela doživela v začetku novega leta. 5. januarja 1810 je bil odpuščen celotni orkester in tri dni zatem je Höller prikazal kapitlju, kaj se lahko v novih razmerah napravi na stolničnem koru;[71] po njegovem mnenju bi bilo najbolje, če bi poleg potrebnega organista in vodje kora zadržal tiste štiri pevce, ki so do zdaj peli v stolnici. 16. januarja 1810 je kapitlju sporočil še, da pevci soglašajo s tem, da imajo 100 goldinarjev letne plače, tudi Schwerdt, ki je dan pred tem želel imeti vsaj 200 goldinarjev.[72] To je seveda pomenilo tudi konec poltretje leto delujoče javne glasbene šole.[73]

DODATEK

Določila deželnega urada za ustanovitev javne glasbene šole pri stolnici v Ljubljani z dne 20. januarja 1806 (Kapiteljski arhiv Ljubljana, Ekshibicijski protokol VIIIa, št. 1742)

A. der ständische Beitrag jährlich 450 fl wird bewilliget.
B. sobald die Kirche die ausgewisene Ersparung von 320 fl erreichet, haben die Stände jährlich nur 350 fl beizutragen.
C. die Stände müssen jährlich 100 fl auf das besstmöglichste verzinslich anlegen, und mit Zuschlagung des Interesse immer so fortfahren, bis sie ein Kapital von 10,000 fl beisammen haben.
D. diesses Kapital der 10,000 fl überreichen sie dann der Kirche.
E. und hören auf, etwas beizutragen.
F. 220 fl werden hinreichen, die Instrumenten und Musikalien zu bestreitten.

71 *Ib., št. 2683.*
72 *Ib., št. 2684 in 2687, in akt v fasc. 366.*
73 *Razmere v ljubljanski stolnici med francosko okupacijo opisuje pismo kapitularnega konsistorija generalnemu guberniju z dne 24. 11. 1814 v NŠAL, fasc. 42 (št. 42/886 17). Čeravno ni mogoče reči, da je odpustitev orkestra pomenila tudi dejanski konec vokalno-instrumentalne glasbe v stolnici, saj so še vedno lahko za manjše denarje za posebne priložnosti najemali orkestrske glasbenike, ki jih je bilo v Ljubljani najbrž dovolj, je akt 5. januarja 1810 pomenil konec instrumentalnega korpusa ljubljanske stolnične kapele, ki ga tudi po umiku Francozov ni bilo več mogoče obnoviti. Leta 1813 so v stolnici peli Janez Rojc, Anton Babnik (Matejev brat) ter neki Sandbichler, Weiss in Hechel (NŠAL, fasc. 4). Schwerdta ni bilo več med njimi.*

G. auch etwas zu kleinen Renumerazionen zu verwenden.
H. Noch kann sich ein weiterer Ersparungs-Weg öffnen, wenn die Musikkündigen Jünglinge in das Priester-Haus eintretten sollten.
I. die Landesfürstlichen Stipendien werden caeteris paribus denen jenigen studirenden Jünglingen verliehen, welche in der Musik Fortschritte machen.
K. mit der Stipendien-Vertheilung sollen die Stände und das Kapitel gleichmässig zu Werbe gehen.
L. auch der Fürsterzbischof, der Stadt-Magistrat, und die gesammten Studien-Direckzionen das nämliche beobachten.
M. der Musicklehrer soll durch Zeitungen vorgeladen werden.
N. Es soll sich an den Herzoglich-Auerspergischen Inspecktor Webers verwendet werden, damit er ein taugliches Subjeckt auffinde.
O. man behält sich aber ausdrücklich vor, fals ein hierher rei(c)hender Kandidat nicht angenommen würde, man keinerdingen für die Reise-Spesen hafften wolle.
P. der Kandidat muss von den Kunstverständigen, und vornämlich von den musickkündigen Gliedern der philharmonischen Gesellschaft geprüffet - und nach der Mehrheit ihrer Suffragien ausgehoben werden.
Q. die vorzüglichste Eigenschafft, die man vom Kandidaten fodert, ist eine gute Bassstimme.
R. nicht minder nothwendig wird des seÿn, dass die Fähigkeit des Unterrichts im figural und Choral-Gesange, im Orgel, Klavier, und Saitenspiele, und die sÿstematische Kenntniss der Blasinstrumente besitze.
S. er soll annehmbare Zeignisse seiner moralischen Handlungsart beibringen.
T. man macht ihm zur Pflicht, tagtäglich bei dem Konventamte erscheinen, wie nicht minder allen Kirchen-Verrichtungen ohne Ausnahm, die seine Gegenwart fordern beizuwohnen und alle Pfarrs-Konduckte zu begleiten, auch allen Prozessionen beizuwohnen.
U. In belang des öffentlich unentgeltlichen Unterrichts muss derselbe für die Figuralmusick aller Art Wochentlich 4. mal, jedesmal zu 2 Stunden lang - und immer ohne Beirrung des Kirchendienstes, oder der gÿmnasial Schulstunden geschehen, und die Schüler vorläuffig darüber verständiget werden.
W. alle Dienstage und Donnerstage soll um 2 Uhr nachmittag der öffentlich unentgeltliche Unterricht im Choralgesange gegeben werden.
X. jegliches Semester, das heisst, vor Ostern, und vor Maria-Geburt, soll er nach Art des Gÿmnasiums über den Fortgang seiner Schüler öffentliche Prüffungen abhalten.
Y. dann aber wehrender Vackanzzeit, wie die Gÿmnasial-Lehrer von allem öffentlichen, oder unentgeltlichen Unterrichte enthoben seÿn.
Z. wie ihm dann auch die gÿmnasial sogenannten Weÿhnacht, Karneval, Ostern, und Pfingst-Ferien gleichfals zustatten kommen.
1. sein fixirter Jahrsgehalt besteht in 400 fl.
2. es wird ihm eine unentgeltliche geräumige Wohnung im Fürsterzbischöflichen Alumnatsgebäude angewisen.
3. unbeschadet der kirchlichen Verrichtungen, und ausgewisenen öffentlichen Lehrstunden - steht ihm übrigens bei öffentlichen, oder privaten Musick-Unterhaltungen, wie auch vom Privat-Unterrichte aller Erwerb offen und unbenommen.
4. die löbl. Verordnete Stelle räumet ihm über vorhergegangene Anmeldung und auf seine Spesen zwen Abende im Jahr ein, an denen er im ständischen Redouten-Saale musickalische Accademien zu seinen Vortheil geben kann.

SUMMARY

The article deals with the Ljubljana cathedral music chapel during the 1800-1810 years. During that time the "Musikkapelle" was of the following composition: four violinists, two oboists, two hornists, four singers (a soprano, an alto, a tenor, a bass), organist, and double-bass player. Throughout this period the post of the organist was held by the composer Anton Höller, of Neunkirchen, Lower Austria (in the music chapel from 1800 until his death in 1826), who had in 1802, assumed the leading of the chorus. Among foreign members of the chapel were, for a certain period, also the violinist Moriz Spring, from Regensburg, and the bass Joseph Went, from Vienna. Following years of attempts made by the cathedral and the Philharmonic Society in Ljubljana there was in 1806 founded - at the Cathedral - a public musical school (the first of its kind in Slovenia), which had a teacher for figural and choral singing, piano, organ, strings and other instruments, who was at the same time the bass in the cathedral chapel. The school started with its work in the middle of 1807 and continued until the end of 1809, when it was for financial restrictive reasons closed down. Its teacher was the bass and the composer Leopold Ferdinand Schwerdt, from Weinzdorf in Lower Austria. Among other of the chapel worthy of mention was, since 1806, the young oboist and singer Matej Babnik (Babnigg), the author of a violin sonata that has been preserved. Because of reductions in available financial means during the time of the French occupation of the land, the complete orchestra was in the beginning of 1810 dismissed from service. The music chapel consisted now simply of organist and four singers. Also when the land had passed into the Austrian Empire (1814), the music chapel - because of the demands made by clergy - remained in this small cast. The cathedral orchestra was never set up again.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

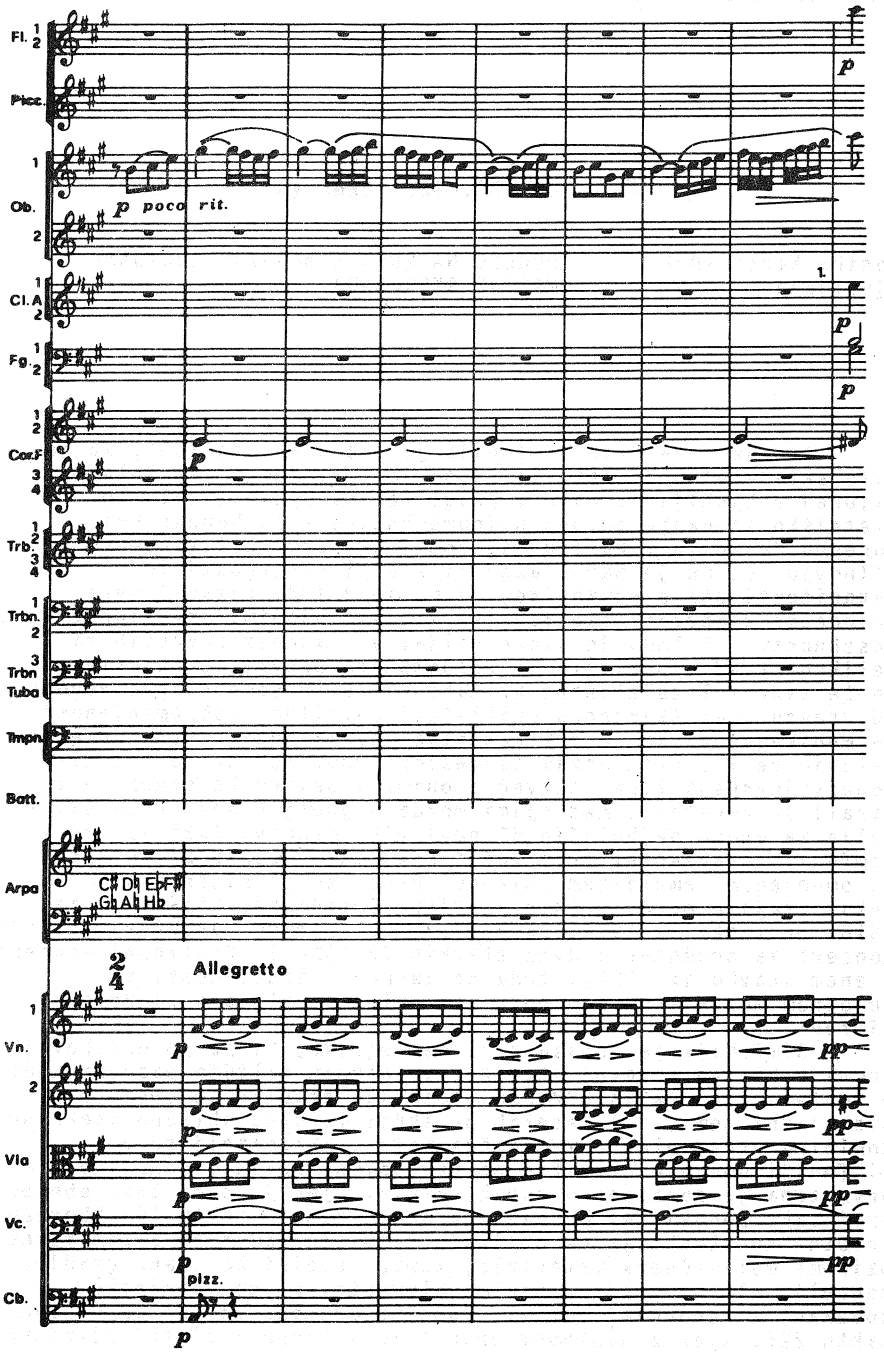
UDK 78.082.1 Škerjanc

Monika Kartin-Duh
Ljubljana

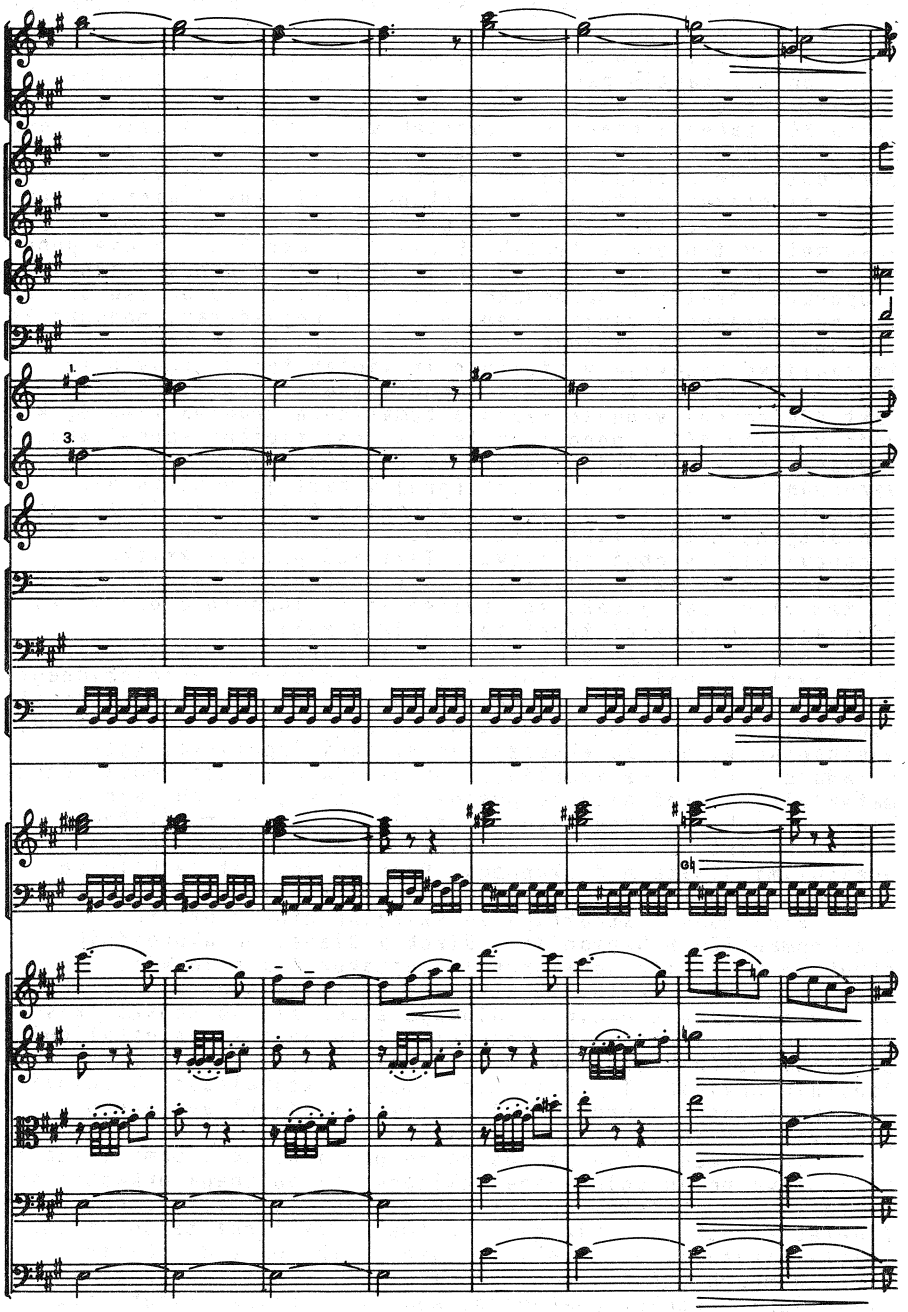
POGLED NA PRVO SIMFONIJO LUCIJANA MARIJE ŠKERJANCA

Škerjančeva Prva simfonija je nastala leta 1931, ko je bilo skladatelju 31 let. Za seboj je imel temeljito šolanje, najprej v Ljubljani, nato v Pragi ter za njegovo celotno umetniško snovanje gotovo najpomembnejše - na Dunaju pri Josephu Marxu in v Parizu na Scholi cantorum pri Vincentu d'Indyju. Če mu je Marx razgrnil zlasti skrivnosti in zakonitosti pozne romantike, pa mu je d'Indy razkril svet francoske kompozicijske tehnike z vsemi njenimi značilnostmi in posebnostmi. D'Indy je sicer veljal v francoskih krogih za velikega tradicionalista in akademskega snovalca, na katerega so že takrat letele ostre kritike njegovih sodobnikov, vendar je vseeno znal Škerjancu približati značilno neobremenjenost harmonskega stavka in instrumentacije, ki nosi v sebi določene daljnje vezi s francoskim impresionizmom. Seveda ne s tistim debussyjevskega tipa, temveč z onim, v okviru katerega so se gibali še nekateri: med njimi morda najbolj Albert Roussel, ki velja za enega najboljših d'Indyjevih učencev. Tako je Prva simfonija pravzaprav prvi večji rezultat v opusu za orkester po že omenjenem temeljitem šolanju. Pred tem je sicer nastalo nekaj krajših orkestralnih partitur (mladostna Simfonija iz 1916, Groteska iz 1919, Largo iz 1920, Lirična uvertura iz 1925, Koncert za orkester v dveh stavkih iz 1926 in Violinski koncert v enem stavku iz 1927), toda po zasnovi, izdelanosti in celotnem muzikalnem konceptu vse daleč zaostajajo za Prvo simfonijo.

Simfonija je napisana v enem stavku, ki je po oblikovni shemi v bistvu sonatni stavek z vrinjenim daljšim pasusom Lento e sostenuto od takta 282-310. Tematsko gradivo se omejuje na dve glavni temi, pri katerih pa skozi celotno skladbo vsekakor dominira prva, glavna melodična misel. Skladatelj se v simfoniji omejuje pretežno na periodično gradnjo tematike. Že prva tema je zgrajena v osmih taktih, kjer je osmi takt obenem prvi takt ponovitve. Do nastopa druge teme v taktu 109 Škerjanc celotne konstrukcije ne oblikuje v smislu razvijanja tematskega oziroma motivičnega materiala, temveč bodisi že znano gradivo ponavlja ali pa gradi z novimi elementi, ki so vsebinsko povezani z osnovnimi motivi. Podobno postopa vse do izpeljave v taktu 226, kjer z nastopom prve teme v Tempo I zlasti ritmična struktura postane nekoliko razgibanejša, čeprav se nove


Fl.
Picc.
Ob.
p poco rit.
Cl. A
Fg.
Cor.F
Trb.
Trbn.
Trbn
Tuba
Timpn.
Batt.
Arpa
C# D# E# F#
G# A# Bb
Allegretto
Vn.
Vla
Vc.
pizz.
Cb.

Prva tema



Druga tema

ritmične figure ne pojavijo. Nato sledi že omenjeni vrivek, ki je sestavljen iz novega motivičnega gradiva. Škerjanc ga zaupa najprej fagotu, nato trobentam, ob koncu še flavti. Godala imajo po 12. taktih pavze izrazito harmonski spremljevalni značaj, obenem še nosijo v sebi nalogo barvanja. Repriza v taktu 311 začenja enako kot začetek simfonije. Ekspoziciji enak, zlasti harmonski in v glavnem tudi po instrumentalni zasedenosti enak potek se razvija vse do takta 365, ko namesto velike pavze, ki se na enakem mestu pojavi v ekspoziciji, tukaj nastopi nov motiv, ki pa je izpeljan iz že poznanega gradiva: ritmično je enak motivu trobent v taktih 95 ali 97. Takt 396 prinese ponovni nastop teme B v klarinetu in prvih violinah v osnovni tonaliteti z uporabo nekaterih harmonsko tujih tonov. Od tu pa vse do takta 441 se Škerjanc ukvarja s temo B, ki jo največkrat, podobno kot v ekspoziciji, zaupa godalom. Do takta 424 se ta tema imitacijsko pojavlja v violinah in violah ter v rogovih in trobentah. Tak razvoj je bilo mogoče srečati že v ekspoziciji. Takt 424 pomeni vrhunec razvoja tematskega gradiva teme B, ki vodi v taktu 441 v ponovitev teme A. Kot tipična spremljava, poznana že iz prejšnjih delov, se ponovno pojavi v smislu vzporednih trizvokov v violah (prej v harfi); v taktu 456 nastopi coda. V flavtah se pojavi motiv A teme, ki je zgrajen v dvotaktjih, nato v taktu 462 tematsko gradivo teme B v klarinetu s ponovitvijo v oboi in flavti. Takt 480 prinaša kratko ponovitev teme iz vrinjenega dela v trobentah, nato še v oboi. Za tem sledi zaključek, sestavljen iz razloženih akordov, ki se odvijajo v bitonalni tonaliteti e in d mola.

Kot je iz pregledne analize razvidno, izhaja Škerjanc v oblikovni gradnji Prve simfonije iz tradicije klasicističnega sonatnega stavka. Delo vsebuje ekspozicijo, v kateri nastopata dve temi, od katerih ima tema A ves čas, tudi v nadaljevanju, dominantno vlogo. Za ekspozicijo nastopi izpeljava, kjer skladatelj sicer ne izpeljuje in razvija celotnega motivičnega materiala, temveč niza le posamezne motive, ki izhajajo iz teme. Vrivek med izpeljavo in reprizo pomeni v motivičnem smislu novost. V njem se pojavita dva nova motiva, ki s prejšnjimi nimata nič skupnega. Repriza je, kot je bilo že omenjeno, skoraj dosledno ponovljena ekspozicija.

V harmonski strukturi se Škerjanc giba v okviru poznoromantičnih harmonij: v širokem diapazonu akordičnih struktur uporablja nonakorde in septakorde z njihovimi obrnitvami, v katerih rad alterira sestavne tone ali pa akorde niza v razloženih načinih. Slednje sicer slušno tonsko tkivo močno gosti, vendar v harmonskem smislu ne presega ustaljenih poznoromantičnih okvirov. Gradivo se odvija največkrat v tonalnih okvirih, le tu in tam zaide v bitonalnost. V celoti je harmonska zasnova prosojna in izseva skladateljevo dobro poznavanje francoske kompozicijske tehnike.

Instrumentacija je pestra in pogojena že v sami zasedbi, ki zahteva poleg običajnega velikega simfoničnega orkestra še harfo in v tolkalskem aparatu ob timpanih še mali boben, boben, činele, zvončke in triangel. Če ima harfa izrazitejšo nalogo v smislu barvanja, pa dodeljuje avtor tolkalom v določenih pasusih mnogo večjo vlogo. Vloga pihal, trobil in godal je razdeljena pretežno enakomerno med vse skupine, kljub temu pa avtor zlasti v ekspoziciji tematskega gradiva z izjemo druge teme bolj "ceni" pihala. Če imajo v prvi temi večjo vlogo pihala (zlasti oboa in flavta) in če so v drugi temi izrazitejši

nosilci tonskega gradiva godala, potem je v vrinjenem delu glavna naloga zaupana izključno pihalom in trobilom: fagotu, trobenti in flavti. Tu imajo godala in harfa čisto spremljevalno nalogo barvanja. V tem je bil Škerjanc nedvomno mojster. Mnogi so ga prav zaradi njegovega izrazitega smisla za instrumentacijo in zvočne kombinacije posameznih instrumentov in skupin imeli za impresionista. Dejstvo je, da je le-to izvrstno obvladal in znal tako posrečeno kombinirati, da je zvočen vtis blizu tistemu, ki ga imamo za impresionističnega. Vendar še vedno daleč od debussyjevskega. Če je v četrti simfoniji znal za izpoved svojih liričnih čustev dobro izkoristiti vse zvočne možnosti godalnega orkestra, velja v Prvi simfoniji to za kombinacije godal in pihal ter trobil. Barvitost dosega s podvajanjem določenih intervalov, ki harmonsko niso "opravičeni", zato pa zvočno tem zanimivejši. Poleg tega zelo rad pušča intervale in zadržke nerazvezane, kar tudi daje določeno značilnost in pestrost celotni strukturi. Kot je torej iz partiture razvidno, ima v Prvi simfoniji kot nosilka prve teme oboa pomembno mesto. V povezavi z godali pa pomeni najpogostejšo kombinacijo v orkestraciji, torej spajanje pihal in godal. V njihovem skupnem zvoku pihala sicer izgubljajo več svojih značilnosti kot godala, čeprav se menjavajo karakteristike enih in drugih. Tako sicer pihalo v povezavi z večjo godalno skupino, kot je bilo pravkar omenjeno, izgubi določeno mero značilnosti, toda obenem pojačuje godalni korpus in ga tudi zgoščuje ter celotnemu zvoku daje posebno karakteristično barvo.

Ritmična struktura je v simfoniji morda najmanj pomembna. V njej ni nič izrazito novega in nenavadnega. Ritmično bogatejših taktov skoraj ni najti, vse se giba v standardnih okvirih. To ni značilno le za prvo, ampak tudi za ostale simfonije in Škerjančev opus nasploh. Škerjanc je svoje umetniške sile skoncentriral pač drugam.

Melodika je na primer v nasprotju z melodičnim razvojem v Peti simfoniji tu mnogo ostreje profilirana. Če v Peti simfoniji, kot pravi Andrej Rijavec, "melodično dogajanje nekako lebdi in je rezultat menjajočih se, nerazvezujočih, vedno odprtih harmonij", je v Prvi simfoniji melodična linija jasna in logična. In če je v Peti simfoniji "prisotna v smislu wagnerjevske neskončnosti", kot pravi isti avtor, potem je v Prvi simfoniji v osnovi zgrajena v smislu klasicističnih načel. V razvoju pa se melodična linija odvija večinoma v repeticijah motivičnih delcev, kar na trenutke deluje amorfno in fragmentarno. Amorfno torej v tem, da skladatelj določene motive in tematsko gradivo večkrat ponavlja, ali v okviru lahko določljivih osem- in štiritaktij minimalno spreminja. S tem simfonija kljub svoji enostavčni in razmeroma (časovno) kratki zasnovi nehote izgublja intenziteto.

Izmed petih Škerjančevih simfonij je prva poleg četrte gotovo najpomembnejša. Po svoji zasnovi, skoncentriranosti celotnega gradiva, bogati instrumentaciji, barvitosti izraznih sredstev, zvočni klenosti, jasni in logični gradnji glasbenih zamisli, pomenu melodike v njenem odnosu do ostale harmonske strukture, sodi Prva simfonija v vrh Škerjančeve orkestralne glasbe. Kljub temu, da ta muzika stoji na koncu določenega razvoja, ki je bil v evropskem pogledu že v zatonu, a se je iz znanih razlogov pri Slovencih razcvetela nekoliko pozneje, se je v Škerjančevem opusu uresničila dognano in umetniško prepričljivo.

SUMMARY

L.M. Škerjanc's First Symphony comes in order of their artistic merit clearly after his Fourth. By virtue of its underlying concept, concentration of the entire material, rich instrumentation, colourful means of expression, compact sound, clear and logical development of musical ideas, significance of melodics and its relation to the rest of the harmonic structure the First Symphony ranks among the top achievements in Škerjanc's orchestral music. Stylistically it may be designated as a late-Romantic piece of work, but in its orchestration it contains elements of impressionism, specifically of the impressionism cultivated by the ardent followers of the Schola cantorum of Paris. As regards form, the Symphony is indirectly determined by the classicist sonata form.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 78.036.7

Ivan Klemenčič
Ljubljana

EKSPRESIONIZEM KOT GLASBENI SLOG

Ekspresionizem, umetnost notranjega izraza, ki se je razvijal sredi prvega desetletja 20. stoletja, je proizvod nemškega duha. Kot protiimpresionistična in poudarjeno protinaturalistična smer in že slutnja vojne katastrofe je dosegel prvi vrh pred prvo svetovno vojno v Nemčiji in Avstriji, medtem ko se je v vseh umetnostnih vrstah bolj ali manj intenzivno in samostojno širil po Evropi zlasti v drugem desetletju in dosegel nov višek ob koncu prve vojne in v nekaj letih po njej. Pri tem je razvojno in po svojem bistvu nedvomno ustrezal tudi drugim kulturnim okoljem, manj racionalnejšemu romanskemu in posebej francoskemu, ki mu je bil bliže povojni nadrealizem, bolj pa čustvenejšemu slovanskemu in prav tako slovenskemu. Pri nas ni odločala le tradicija življenja v avstroogrski monarhiji z deloma podobno duhovno in socialno problematiko in delna kulturna gravitacija proti Dunaju, marveč tudi nekatere notranje dispozicije in sprejemljivost zaradi zbližanosti s severnimi sosedi, kljub vsem velikim razlikam in posebnostim. Lahko rečemo, da je ekspresionizem notranje ustrezal slovenskemu umetniku in tudi skladatelju in ker se je na Slovenskem v glasbi plodno razvil približno med leti 1914-1941 in po 1950, je njegov splošni potek zanimiv še posebej z vidika našega razvoja. Pa tudi sicer je ekspresionistično gibanje še pozneje med obema vojnama za današnji čas aktualno zaradi razvoja po drugi vojni, zaradi vprašanja nadčasovnosti in ne nazadnje zaradi svoje ne povsem enotne fiziognomije, ki ob relativno neveliki oddaljenosti pogojuje še vedno različna gledanja nanj.

Kot že prej, tudi v razvoju ekspresionizma glasba ni bila vodilna, a še manj je bila tokrat v zaostanku, saj je hitro odkrila prednosti svojega izraznega medija in se je na široko razmahnila. Neposredno je nanjo vplival splošni umetnostni razvoj in duhovna usmerjenost dobe, ki je pomenila reakcijo na pozitivizem iz konca 19. stoletja in na takratni materializem, razočaranje nad meščansko družbo, državo, vero v takratno znanost in napredek ter socialno pravičnost. Hkrati je že prvo desetletje 20. stoletja čas prevratnih in daljnosežnih odkritij Einsteina, Plancka, Rutheforda in drugih fizikov o ustroju vesolja v velikem in malem. V luči zamenljivosti mase in energije in "praznine" atoma in vesolja se ponovno postavlja

vprašanje materije, ki vodi filozofsko pogosto v metafiziko, idealizem ali vsaj agnosticizem. Družbeno se uveljavljajo daljnosežne ideje socializma in socialistične demokracije in humanizma kot alternativa kapitalizmu in njegovi institucionaliziranosti. Sočasen poudarek na psihologiji prinese Freudove raziskave podzavesti in psihoanalizo. V umetnosti, kjer odmevajo vse te velike ideje in novosti in se ustvarja nova duhovna klima, ki jo s svoje strani spodbuja ne dosti zgodnejše odkritje takrat že bolnega Nietzscheja, prinese to prvo desetletje novo kvaliteto v abstrakciji in atonalnosti. Prva umetnostna kal nastane v slikarstvu, kjer predhodniki fauvisti pod van Goghovim vplivom v letih 1898 do 1907 že uveljavljajo intenziteto, iracionalnost doživetja, tu še optimistično naravnanega, redukcijo na bistveno, diskontinuiteto risbe, preobrazbo vidnega sveta in učinkovanje čistih, močnih barv. Tako vplivajo na dresdensko skupino "Die Brücke" (1905-1913) s slikarji Hecklom, Kirchnerjem, Muellerjem, Noldejem, Pechsteinom in Schmidt-Rotluffom. Njeno že značilno nemško, problematizirano, antinaturalistično in vizionarno umetnost ekspresije prevzame in razvije v prvi vrh münchenska skupina "Der Blaue Reiter" (od 1909 do začetka vojne), s Kandinskim, Marcom, Kleejem in drugimi. Njen sodelavec in somišljenik, ideolog izrazne umetnosti v glasbi je Schönberg, ki v katalogu skupine z učencema Bergom in Webernom objavi svoje skladbe. Poleg glasbe se ekspresionističnemu gibanju pridružijo še druga umetniška področja, ob dramatiki zlasti pesništvo, z liriki Traklom, Bennom, Strammom, Däublerjem, Werflom in drugimi. Za Münchenom postane Berlin novo stičišče napredne umetnosti, še posebej z revijami "Der Sturm" (1910), ki se ji pridruži slikar in dramatik O. Kokoschka, in "Die Aktion" (1910). V tem mestu deluje od 1911 že drugič začasno Schönberg in naslednje leto prvič izvede melodramo Pierrot Lunaire, tu dirigira takrat napredni R. Strauss, tu živi in koncertira od 1894 Busoni. Prav ta naturalizirani Italijan se je že 1907 s knjigo "Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst" programsko zavzemal za nekonvencionalno, nepozitivistično umetnost in bil nekaj let pozneje blizu Schönbergu, čeravno se je ob koncu prve vojne kot predstavnik avtonomne estetike tudi teoretično usmeril v čisto glasbo "mladega klasicizma".[1] Pomembna, a bolj stvarna vprašanja kompozicijske tehnike in estetike v duhu nove glasbe je ob vsem rigoroznem in sistematičnem upoštevanju klasičnih pravil harmonije načenjal štiri leta pozneje Schönberg v svoji "Harmonielehre" in teoretično utemeljil pota nove glasbe v atonalnost.[2] Sicer ostaja dolgoletno glasbeno središče predvojnega in povojnega ekspresionizma Dunaj s Schönbergovo šolo in temeljnim razvojnim potekom od še tonalnih skladb do atonalnosti in dodekafonije. Ko ob koncu vojne ekspresionizem v glasbi znova vzplamti tudi zunaj dunajske šole, je že manj organiziran in povezan ter pomeni sicer množičen, a bolj individualen odziv skladateljev na nove duhovne in družbene tokove. Kmalu za tem viškom začne nanj v dvajsetih letih vplivati treznejše in objektivnejše gledanje na svet, ki rodi

1 *Prim. Busoni F., Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Trst 1907; zadnja izd. s podnasl.: Mit Anmerkungen von Arnold Schönberg und einem Nachwort von H.H. Stuckenschmidt, 1979 (Bibliothek Suhrkamp, 397); isti, Scritti e pensieri sulla musica, Milano 1954.*

2 *Gl. Schönberg A., Harmonielehre, Leipzig, Wien 1911.*

nove slogovne smeri, ob katerih pa je glasbeni ekspresionizem še dolgo živ in ga tudi brutalen prodor nacionalsocializma ne more zlomiti.

Ekspresionizem je tako nastajal kot reakcija na staro družbeno in duhovno ureditev, vendar tudi kot evolucija, pri kateri je poglabljal zlasti romantična izhodišča, subjektivizem, izpovednost, čustvenost, transcendenco in stopnjeval učinek kompozicijskih sredstev. Tak in širši naslon na tradicijo, ob vsem novem in ekstremnem, ki je v glasbi posebno očiten pri Schönbergu,[3] potrjuje naravnost tega razvoja. Poleg tega je v ekspresionizmu tudi nadčasovna razsežnost, latentna navzočnost umetnostnega prizadevanja po poudarjeni in včasih prenapeti izraznosti, po duhovni izpovednosti, doživetju in iracionalnem, ki se je od srednjega veka sem zgostila v delih in ustvarjalnih potezah od Grünewalda in El Greca do van Gogha in Muncha, v črnski umetnosti, pa v glasbi Josquina des Présa in Gesualda, Monteverdija in Bacha. Kaže, da je v napetostih 20. stoletja ta izrazni način našel še posebno plodna tla in da se že ni mogel izživeti, saj je ekspresionistično gibanje prva vojna le prekinila v novem razmahu in se je umetnostna smer znova široko razrasla v novih oblikah po drugi svetovni vojni.

Prav širina pojava ekspresionizma, ki še dandanes ni zamrl, je med drugim povzročila tudi različnost pogledov nanj. V muzikologiji so se izkristalizirala temeljna stališča, ostala pa so ne le odprta vprašanja vsaj nekaterih izmed notranjih kriterijev, marveč tudi neenotnost glede periodizacije, vprašanja začetka in konca, ob prvotnem omejevanju meril se pojavijo poskusi prevelike relativizacije, ki skušajo uvrstiti v ekspresionizem tudi povsem nasprotne pojave, kar vse otežuje njegovo točno označitev. Tako se širšemu razumevanju ekspresionizma pridružuje W. Hofmann,[4] ki ob nekaterih pronicljivih psihološko kompozicijskih analitičnih posplošitvah uvrša med zgodnja ekspresionistična dela še deloma romantične in postromantične ali impresionistične skladbe kot so Schönbergova simfonična pesnitev Pelleas in Melisanda ali Skrjabinova 4. klavirska sonata. Isti avtor prisoja visokemu ekspresionizmu še tonalne skladbe na prehodu v atonalnost okoli 1907-1908, kot so Schönbergov godalni kvartet št. 2 v fis-molu ali Skrjabinov Poem ekstaze, medtem ko vključuje v pozni ekspresionizem poleg dodekafonije že oblikovanje novega gradiva pri Skrjabinu v letih 1914-1915. Po drugem znanstvenem in reprezentativnem vzorcu H.H. Stuckenschmidta[5] se začenja ekspresionizem z atonalnostjo[6] v l. 1908, čeravno avtor sam uvršča sem tudi Skrjabina, ki ni nikoli pripadal pravemu atonalizmu, dasiravno vsebuje njegova poznejša glasba atonalne elemente,[7] ali podobnega Bartóka[8]. Sicer deli

3 *Schönberg A., National music (2) (1931), v Schönberg A., Style and idea, London 1975, 172-74. Tu Schönberg sicer z vidika nemške glasbene hegemonije sistematično navaja skladatelje od Bacha, Mozarta in Beethovna do Brahmsa in Wagnerja ter jim dodaja še druge rojake, od katerih se je učil vrsto klasičnih elementov kompozicije in te elemente tudi našteva.*

4 *Hofmann W., Stilbestimmung des musikalischen Expressionismus, v geslu Expressionismus, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, III, Kassel und Basel 1954, 1658-73.*

5 *Prim. Stuckenschmidt H.H., Što je muzički ekspresionizam?, Zvuk 1969, št. 92-93 (izvirnik Was ist musikalischer Expressionismus?, Melos 36/1969, št. 1).*

6 *Ib., 59: "Pri vseh skladateljih ekspresionistične smeri je odločilna*

ekspresionizem[9] na prvo obdobje med leti 1908-1918, na drugo obdobje širše uporabe v letih 1918-1933 in na tretje obdobje neoekspresionizma po l. 1945. Takšna in podobna, včasih precejšnja različnost gledanj se kaže nadalje v nekaterih zgodovinskih delih pri izvzemanju dodekafonije iz ekspresionizma in uvrščanje h konstruktivizmu. Tu je zanimiva tudi Mersmannova teza o evoluciji impresionizma v ekspresionizem, tj. o ekspresionizmu kot zadnjem izrastku impresionizma in ne o kakšnem nasprotju med obema, ki jo avtor izvaja iz Skrjabinovega primera.[10] čeravno v bistvu netočna in zelo enostranska - razen samega zgleda Skrjabina, jo je novejše naziranje tudi nemara iz poenostavljanja po nepotrebnem povsem zavrglo.[11] Pogosto je nadalje zaslediti preveč poenostavljene trditve o uporu ekspresionistov proti vsemu obstoječemu v družbi in umetnosti in o antiklasičnosti ekspresionizma, ki vsaj za glasbo ne drže v celoti ali včasih sploh ne.[12] Pa tudi nasploh rado prihaja do preveč mehaničnega in neutemeljenega prenašanja splošnih ali likovnih značilnosti ekspresionizma na glasbo. V

likvidacija tonalnosti."

7 *K temu prim. še Mast D., Skrjabin - verlorene Originalität um die Jahrhundertwende?, v Neue Zeitschrift für Musik 141/1980, št. 5.*

8 *Stuckenschmidt H.H., op. cit., 58 in isti, Béla Bartók, v Stuckenschmidt H.H., Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts, Bd. 1: Deutschland, Mitteleuropa, München 1971, 221: "Med vsemi ... folkloristi zavzema Bartók posebno mesto, kajti pri njem pomeni z nacionalnim povezani slog kopico modernističnih, posebno ekspresionističnih sredstev. Njegova glasba po ostrini disonance, razbitosti melodičnih linij in skurilnosti zvočne barve komaj zaostaja za glasbo Schönberga in njegovih naslednikov. Seveda ni tonalna svoboda isto kot je zaporedje doslednega poltonskega mišljenja. Največkrat meša tonalitete tako, da lahko govorimo o promiskuiteti. Seštevek takšnih zvočnosti dveh ali več tonalitet je atonalni glasbi zelo blizu." Kljub načelnosti glede atonalnosti očitno Stuckenschmidt v praksi pri tem nekoliko odstopa.*

9 *Stuckenschmidt H.H., Što je muzički ekspresionizam?, 63.*

10 *Mersmann H., Die moderne Musik. Seit der Romantik. Potsdam 1932 (Handbuch der Musikwissenschaft, Lief. 2), 127.*

11 *Npr. Wörner K.H. in Mannzen W., Deutungsversuche, v geslu Expressionismus, Die Musik in Geschichte und Gegenwart, III, 1957. Sam Schönberg kot ideolog glasbene ekspresionistične umetnosti v svojih nazorih ni bil impresionizmu nepomirljivo nasproten ali celo sovražen, marveč ga je - kljub nedvomnim ideološkim razlikam - objektivno upošteval. Npr.: "Organ impresionistov je izredno fino uglašen mehanizem, seizmograf, ki zabeleži vsak najrahlejši vzgib." (Schönberg A., Harmonielehre, 449.) Odtod je sklepal s svojega zornega kota: "V tem smislu je vsak resnično velik umetnik impresionist: najfinejša reakcija na najrahlejši dražljaj mu odkriva neslišano, novo." (Ib., 450.)*

12 *Med redkimi primeri gl. geslo Ekspresionizam v Muzički enciklopediji, I, Zagreb 1971 (B. Antić). Navesti velja le Schönbergovo deklarirano konservativno, meščansko in danes že kar reakcionarno monarhistično prepričanje, s katerim je videl v avstroogrski monarhiji zelo uspešno državno tvorbo različnih narodnosti; zato je bil ob začetku prve svetovne vojne ponosen, da lahko kot vernik habsburške hiše sodeluje v boju na avstrijski strani (Schönberg A., My attitude towards politics /1950/, v Schönberg A., Style and idea, 505-06). Ni pa ostal ravnodušen ob vprašanju židovstva v nacizmu in človeških pravic (Schönberg A., Two speeches on the Jewish situation /1934 in 1935/ in Human rights /1947/, oboje v Style and idea, 501 in 506). Glede enostranosti trditve o*

skladu s širino kriterijev se ravna izbor skladb in skladateljev, ki je v ožjem delu trden in bolj neenoten pri posameznih skladbah in na mejnih področjih.[13]

Kljub ne povsem enotnemu in kompleksnemu pojavu glasbenega ekspresionizma v sočasnem nastopanju in časovnem zaporedju je mogoče to gibanje brez nepotrebnega relativiziranja določiti vsaj v temeljih razvoja in slogovnem bistvu. Pri tem je treba upoštevati, da slog ni zgolj tehnika, raba takšnih ali drugačnih kompozicijskih sredstev, marveč celoten skladateljev odnos do sveta in posebej do ustvarjanja. Vključuje torej poleg kompozicijskih sredstev tudi določeno estetiko in nazorske poglede. Četudi ta odnos ni vedno zavestno izoblikovan, razodeva nekatere temeljne poteze skladateljeve naravnanosti, bodisi v duhovnost ali čutnost, subjektivnost ali objektivnost, racionalnost ali iracionalnost ipd., s čimer govori o umetnikovi nazorski, psihični in v splošnem osebnostni konstituciji. S takšnim pojmovanjem umetnosti naj se sooči znanost, vključujoč predhodno doživljanje[14] kot iracionalno sestavino in upošteva vse njene imanentne vidike od idejno-vsebinskih, do estetskih in tehničnih, četudi so lahko empirične zveze dokaj oddaljene in neposredna dokazljivost močno zmanjšana. Pri tem ne kaže izključevati niti mejnega področja, umetniškosti umetnine, kljub spoznanju, da je znanost empirično ne more dokazati, razložiti in na sploh objektivno predstaviti, četudi je v svojih vrednostnih sodbah implicitno z njo že doslej računala.

Tako se nam na podlagi skupnih potez glasbenih del in ob pritegnitvi teoretičnih spisov kažejo analitično posplošene in abstrahirane značilnosti in merila sloga v nekaj naslednjih vidikih: prvi upošteva ustvarjalca in označuje tako njegov celostni odnos do sveta kot tudi stanje in usmerjenost njegove psihike; v vsej sestavljenosti zlasti pomemben je drugi zorni kot, ustvarjalčev "umetniški organ", način kako preobraža življenjsko snov v estetsko tvorbo, v umetnost; rezultat predhodnih dveh vidikov sta tako realizirana vsebina in izraz,

antiklasičnosti ekspresionizma prim. op. 3. Prav pri Schönbergu je bil smisel za klasičnost in urejenost močno razvit. Vsaj nekatera njegovih stališč in njihovo skladnost z razvojem v preteklosti dobro ponazarja v dodekafoniji ne atematizem, temveč uvedba serije v vlogi teme kot zgodovinskega kontinuuma. Podobno velja za Berga in posebej za oblikovno dognanost njegovega Wozzecka.

13 *Tako uvrščajo nekateri v izbor tudi F. Schrekerja z operama Der ferne Klang in Die Gezeichneten (gl. Hofmann W., ib., 1663 in geslo Ekspresionizam, ib.), ki je poleg tega za nas zanimiv kot Kogojev nekajletni profesor kontrapunkta na dunajski Akademie für Musik und darstellende Kunst. Vendar sta njegovi operi še očitno pisani v duhu razvoja ob koncu 19. stoletja in prehoda v 20. stoletje: prva v novoromantično-impresionističnem načinu, ki radikalnejše vključuje posamezne disonance in kvartne akorde in se le tu in občasno približuje ekspresiji, druga (1913-15) nekoliko bolj umirjena, bolj impresionistična kot novoromantična. Najverjetneje zaradi te ne povsem izoblikovane slogovne usmerjenosti postavlja Stuckenschmidt Schrekerja v bližino Debussyja, Dukasa in Puccinija in ga uvršča k slogovno prav tako ne povsem določenemu dunajskemu secesionizmu (Stuckenschmidt H.H., Franz Schreker, v Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts, 81), tj. vmesnemu obdobju med tradicijo in pravo moderno.*

14 *Prim. Mendel A., Evidence and explanation, v IMS Report of the Eighth Congress - New York 1961, Kassel, Basel 1961, 16.*

medtem ko so najkonkretnejši predmet presoje in merilo kompozicijska sredstva, seveda notranje povezana s predhodnimi značilnostmi.

Po nazorski orientaciji, najsi je življenjsko neposredna in podzavestna ali zavestno izoblikovana in tudi filozofsko domišljena, gre pri ekspresionistično usmerjenem ustvarjalcu pretežno za idealistično in metafizično naravnanost, širše pa za že omenjeno nasprotovanje in odklanjanje od duha pozitivizma in materializma iz konca 19. stoletja. Miselne osnove te zgodovinske dialektične stopnje izhajajo od Hegla, Schopenhauerja in njegovega pesimizma ter idealistične in subjektivne predstave sveta, od Nietzscheja in njegove vizije nadčloveka, ki jo prevzema zdaj umetnik nase[15] ter od drugih podobno usmerjenih mislecev in filozofov. Hkrati s tem označuje skladateljev odnos do sveta intuicija kot neracionalna sestavina duševnosti in po razočaranju nad racionalizmom edina zanesljiva vodnica v življenju in v najbolj skritih človeških stvareh. V vsem vesoljskem prostoru pritegne umetnika prvenstveno človek; močno se ukvarja s samim seboj in prav tako z vsem eminentno človeškim, odtod pa tudi z božjim in mističnim, in s tega zornega kota upošteva objektivni svet. V odnosu do družbe ga najbolj neposredno kritično spodbuja njeno nezadovoljivo socialno stanje in ga lahko usmerja protimeščansko.

V skladateljevi notranjosti prihaja do intenzivnega čustvenega življenja in koncentriranja nanj. Njegovo psihiko, ki daje "temperaturo" tako nastalim delom, označuje pogosto potencirano čustvo, podton močne napetosti, posebej pa stanja duševne vznemirjenosti, razdraženosti, afekta, agresivnosti, nervoznosti, pa tudi vitalizma, ki jih prekinjajo redkejši trenutki pomiritve, in ki se lahko stopnjujejo do izbruhov prenapetosti in do ekstaze. Nekatera od teh čustev in stanj povečane duševne napetosti so bila znana in blizu že romantičnemu umetniku in skladatelju, a jih je ekspresionistični ustvarjalec še močno poglobil, podkrepil in zaostril, v zadnjem razvojnem obdobju pa deloma umiril.

Stanje te in takšne umetnikove duševnosti in njegovo razmerje do sveta kajpada odločilno vplivajo na oblikovanje njegovega izraznega načina. To je kompleksen, a v svoji značilnosti ne docela stalen medij, pri katerem je ena temeljnih lastnosti, skozi katero rojeva glasbena dela, subjektivizem,vsakršno umetnikovo presojanje in doživljanje z vidika lastne notranjosti. Zlasti ta, kot jedro novo oblikovane osebnosti, ki se lahko stopnjuje do solipsizma, skupaj z iracionalizmom vodi k resnici in je merilo eksistence človeka in sveta. Čeravno med osrednjimi značilnostmi ekspresionizma, se v zadnji razvojni fazi z dodekafonijo deloma umika objektivnejšemu podajanju. Takšno podajanje pa deloma označuje tudi nekatere skladatelje, ki so le v eni ustvarjalni fazi prešli ekspresionizem, kot npr. Hindemith, in zamenjujejo subjektivno izpoved z doživetjem tipičnega. Zato tudi ni temeljna poteza ekspresionističnih skladb zgolj psihološki čas, čeravno je na tej ravni osrednja, marveč tudi ontološki čas, kjer danost glasbenega toka in bolj čistoglasbenega poteka spremljajo druge izrazne prvine, kot so napetost ritmike ter ostrina disonance. Tako je mogoče doseči mnoge tipične ekspresionistične izraze,

15 *S Schönbergovimi besedami: "Postave narave genialnega človeka so vendar postave prihodnjega človeštva." (Schönberg A., Harmonielehre, 364).*

npr. silne napetosti, krika in smrtne groze, kar značilno dokazuje Posvetitev pomladi Igorja Stravinskega.

Pogosten rezultat umetnikovega subjektivizma, združenega z močno napetostjo, je disociacija, tj. razbijanje glasbenega poteka na drobce, diskontinuiteta poteka. Psihološko je posledica krize jaza, krizne točke zlasti atonalnega ekspresionizma, ki se lahko stopnjuje v shizoidna in shizofrena stanja[16] in ki se v harmoniji značilno druži s poudarjanjem disonance.

Ob subjektivizmu pomembno uveljavljena poteza umetnikovega izraznega načina je poduhovljenost ali na splošno duhovna naravnanost. Tu se neposredno kaže nasprotje in reakcija do smeri kot so realizem, naturalizem in v glasbi še posebej verizem in impresionizem, na splošno pa do vsega materialnega, čutnega in čutnonazornega ali tudi hedonističnega v umetnini. Človekovo življenje in svet obvladuje duh kot prvotna realnost in skozi njega vidi in upodablja resnico tudi umetnik. Tu je prepad med njim in konkretnim svetom, ki se je oblikoval v družbi z vsemi socialnimi in drugimi implikacijami in posebej v umetnosti, največji. Zato je bolj kot subjektivizem prav poduhovljenost tisti ves čas skupni imenovalec, brez katerega si ekspresionističnega izraza ne moremo zamisliti. Lahko se še posebej razvija v smeri fantastike in s tem deformacije realnega sveta ne le v neko odmaknjenost, tujost (Skrjabin), marveč v pogosto navzoč nadrealni, polrealni ali sanjski svet[17] ali tudi še posebej v abstrakcijo.

Prav abstrakcija je značilen in še poseben vidik poduhovljenosti ekspresionistične glasbe, čeravno je niso sprejeli vsi ustvarjalci. Kot izgine v likovnih delih okoli 1910 predmetni svet, tako sočasno tudi v glasbi čustva, predstave in vsakršna doživetja niso več nujno vezana na zunanjo, predmetno pojavnost, marveč postajajo le sama zase pomembna in kot taka neposredna priča umetnikove notranjosti. Do tega kvalitativnega preskoka pride z razpadom tonalne glasbe in s formiranjem atonalnosti z letom 1908,[18] ki se po l. 1923 z dodekafonijo bolj racionalno organizira. Gre za zadnjo stopnjo idealizacije upodabljanja nasproti naturalizmu in tudi skrajno redukcijo glasbe na bistveno, pri kateri je pomemben le še izraz umetnikovih čustev kot takih in ne več njihova zavezanost s predmetnim, snovnim, "pripovednim", "slikovitim", s tekstom itd.[19]

16 *Prim. tudi Wörner K.H. in Mannzen W., ib., 1657-58, z navedbami zvez med antinaturalistično umetnostjo in posebej ekspresionizmom s shizofrenijo; to povezanost označuje trditev E. Kretschmerja, da "izkazuje shizotimni duševni značaj protinaturalistično umetnost".*

17 *Takšna mesta s fantastiko še v okviru tonalnosti prim. krajše že v Straussovi Salomi in v okviru atonalnosti izdatno v mnogih delih, kot je Schönbergovih Pet orkestrskih skladb op. 16 ali Bergov Wozzeck ali v razširjeni tonalnosti z atonalnimi elementi še posebej izvirno v Kogojevih Črnih maskah.*

18 *Prve atonalne skladbe iz tega leta sta zadnja dva stavka iz Schönbergovega godalnega kvarteta v fis-molu op. 10 in Schönbergovih Petnajst pesmi iz "Knjige visečih vrtov" Stefana Georgea op. 15, naslednje leto 1909 pa Tri klavirske skladbe op. 11.*

19 *Temu vprašanju je posvetil Schönberg poseben esej Das Verhältnis zum Text, ki ga je 1912 objavil v zborniku Der Blaue Reiter. Prav tam je izšlo tudi znano besedilo Kandinskega Über das Geistige in der Kunst,*

Kot vzajemno posledico umetnikovega subjektiviranja in poduhovljanja hkrati je mogoče imeti redukcijo in tudi deformacijo. Čisti vidik je redukcija na bistveno, tj. prizadevanje umetnika, da odkriva pod videzom, površjem stvari in pojavov vse kar je bistveno, globlje, notranje in izloča vse materialno, nebistveno in moteče, eno in drugo v želji, da se kar najbolj približa svoji predstavi resnice in jo kar najbolj verno upodobi.[20] Posebni vidiki so redukcije na čustveno, na pesimizem ipd., na preprosto, kar je izzvalo tudi skladanje za komorne zasedbe, na mitično in magično, na mistično in demonsko, ki je še v zvezi z deformacijo, redukcije na vitalizem, na folkloro, na prvotno zavestno oz. kolektivno nezavestno kot vira zlasti vrhunske umetnosti vseh časov,[21] pa tudi redukcije na posamezne kompozicijske elemente od akordike do linearnosti, od melodike do ritmike, od dinamike do oblikovnosti in s tem njihove avtonomnosti.[22] Redukcija na katerikoli od njenih številnih vidikov sicer ni vedno navzoča v ekspresionistični glasbi, kakor je tudi res, da jo je vsaj do neke meje poznala že starejša umetnost in glasba; a kadar se pojavi, jo označuje poudarjena in izrazita izpeljava.

Če je redukcija s svojimi učinki usmerjena navznoter, se kaže učinkovanje deformacije v umetnini navzven. Kot spreminjanje, deformiranje naravnih oblik je zapletenejša in kompleksnejša. Je rezultat velikih notranjih napetosti in idealiziranja, poduhovljanja, še posebno lahko kot posledica redukcije na bistveno ali redukcije na nekatere posameznosti na eni strani ter na drugi strani nesorazmerja med stopnjevanim subjektivizmom ali vsaj napetostjo ter silami v umetniku in med objektivnim svetom. Širše je bolj ali manj očitna deformacija značilnost večidel vse napredno usmerjene umetnosti 20. stoletja, tudi objektivnih smeri kot so neoklasicizem in njegove izpeljanke in kaže s tem na splošno intenziviranje

ki prvi obravnava to problematiko in z vidika likovne umetnosti opisuje delovanje harmonije barv in črt na človeški duh, zaradi česar lahko umetnik opusti oblike iz narave.

20 *V tej smeri, poduhovljanja in abstrahiranja kot redukcije na umetniško bistveno, razmišlja Schönberg v zvezi z uglasbljanjem besedil: "... v vsej glasbi, napisani na poezijo, je točnost reprodukcije dogodkov nepomembna z umetniškega vidika, kot je podobnost portreta svojemu modelu; navsezadnje ne bo nihče ugotavljal podobnosti po sto letih, medtem ko bo umetniški učinek ostal. In ostal ne bo, kot morda verjamejo impresionisti, ker nam govori človek iz resničnosti (to je tisti, ki je očitno portretiran), marveč ker nam govori umetnik - ta, ki se je tu izrazil, ki mu mora biti portret podoben v višji resničnosti." (Schönberg A., The relationship to the text (1912), v Schönberg A., Style and idea, 145.)*

21 *Prim. Jung K.G., Lavirint u čoveku, Beograd 1969, v poglavju Psihologija i poezija, 166-86. "Kolektivno nezavestno" v umetniku je po Jungu izvor umetniškega dela, zlasti najpomembnejše vrste, vizionarne umetnosti. Umetnik je "kolektivni človek", ki iz svoje nezavestne psihe umetniško izrazi psihični arhetip, pradoživljaj, skupen ljudem, narodu. Osebno v umetniku ni nikdar bistveno za njegovo umetnost. "Njegova osebna biografija je lahko biografija filistra, spoštovanega človeka, nevrotika, norca ali zločinca, zanimiva in neizbežna, toda za njegovo pesniško ustvarjanje nebistvena."*

22 *Prim. o tem še podrobneje Hofmann W., ib., 1662-67, ki obravnava ta vidik s posebnim poudarkom. V svojem sklepanju prihaja tudi do spornih*

življenja s povečano napetostjo v človeku in na neskladje med njim in objektivnim svetom. V ekspresionizmu je deformacija kot ena bistvenih sestavin še posebno pogosta in poudarjena, zlasti v začetni in visoki fazi, ko lahko zajame vse izrazne prvine od harmonike, kjer jo domala pooseblja disonanca in jo širše označuje atonalnost, do melodike in ritmike, še posebej z njuno disociacijo, do velikih nasprotij v agogiki, dinamiki in tempu, oblikovno v razpadu klasičnih oblik in z "deformacijo" standardnih, npr. plesnih stavkov ter v instrumentaciji s posebno zvočnostjo s sordini, glissandi, col legni, flatterzungi ipd. V psihološkem smislu stopnjuje čustva do groteske, grimase, sarkazma ipd., v masko in demonsko ali siceršnja čustva in dogodke, tudi drobne, močno povečuje. Dasiravno je domala konstanta ekspresionistične glasbe, se njena poudarjenost v atonalnem ekspresionizmu nekoliko umiri v zadnji, dodekafonski fazi in hkrati z upadanjem krize jaza in s tem disociacije porazdeli in porazgubi v glasbenem poteku, čeravno seveda še zdaleč ne izgine.

K značilnostim duhovnosti in subjektivizma sodi z njima skladajoča se iracionalnost izraznega medija. To pomeni, da izhaja umetnik pri svojem dojemanju in upodabljanju sveta iz visoko vrednotenega čustva, iz vsega intuitivnega, fantazijskega, tudi ekstatičnega in eruptivnega, pa podzavestnega, človeško prvotnega in neposrednega pred razumskim. Razum mu pomeni le manjši in manj pomemben del človekove zavesti, ki vsebuje marsikaj privzetega, psihično sekundarnega in lahko s človekovo notranjo naravo neskladnega, zato te narave ne izraža najbolje. Nasproti misli in njeni težnji v splošnost in brezosebnost postavlja umetnik bogastvo, žlahtnost in resničnost čustva, ki bistveno označuje človeka in njegovo psihično in posebej moralno življenje. Šele v dodekafonski fazi, pa že deloma prej v atonalnosti, z uvajanjem linearnosti in polifonskih oblik, prihaja do umiritve tega čustvenega zanosa in do bolj ali manj občutnega upoštevanja racionalizma.

Doslej obravnavane temeljne postavke ekspresionizma, subjektivizem, poduhovljanje in iracionalizem kažejo na pomembne značilnosti ekspresionistične umetnine, vendar same po sebi kot čiste kategorije ne zadoščajo, saj označujejo tudi druge slogovne smeri, zlasti še v ustreznem stopnjevanju romantično umetnost. Hkrati smo videli, da subjektivizem in tudi iracionalizem nista izključni značilnosti ekspresionizma, ker se lahko ob njiju - čeprav redkeje in omejeno - pojavita njima nasprotna objektivizem in racionalizem. Že ko pritegnemo njihove izpeljanke, podrejene označbe kot so psihološki in z njim še delno ontološki čas, disociacija, fantastika, abstrakcija, redukcija ali deformacija, lahko določneje sklepamo o slogovni usmerjenosti. Vendar morejo pripadati tudi nekatere od teh označb, kot so fantastika in redukcija ali psihološki glasbeni čas, drugim slogovnim smerem, ali pa imamo morebiti opraviti z ekspresionistično skladbo brez posebno izrazite navzočnosti teh elementov. Zato, zlasti še za ugotavljanje razlike z romantiko,

***rezultatov**, saj je nesprejemljivo, da šteje pri redukcijah na ritmično k tipično ekspresionističnim delom "glasbo strojev" kot sta Honeggerjev Pacific ali Železolivarna Mosolova, ki sodita s svojo deskriptivnostjo v ekspresionizmu nasprotna realizem in naturalizem.*

je treba upoštevati iz razmerja lepota - resnica še četrti vidik, notranjo resničnost upodabljanja. Gre za temeljno konstitucijo umetniškega subjekta, za novo oblikovanega človeka, ki vidi ideal v resničnosti svoje narave in ne več v njeni idealizirani lepotnosti in ki se skoznjo izraža; to, kar izraža, je estetska resničnost, kajpada njegova in duhovna, čeravno še po estetsko navzočih lepotnih zakonih.

Kot rečeno, je ta vidik še zlasti odločilen v razmerju do romantične umetnosti, iz katere se je povečini ekspresionizem razvil. Tudi romantični umetnik je imel za osrednjo vrednoto subjektivnost, v kateri so ga vodili čustvo, doživljaj in domišljija in kamor je pritegnil tako ali drugače pojmovani nadčutni svet, transcendenco.[23] To je pomenilo samozadostnost, avtonomnost in svobodo jaza, popolnost in absolutnost pa je dosegel, ko je te elemente idealizirane združil v lepotnem idealu svoje notranjosti, v lepoti, ali umetniško gledano v estetskem. Ko je to svojo notranjost projiciral na umetniško doživljanje in podajanje, je seveda zavzela osrednje mesto lepota, najsi so bila njegova čustva še tako silovito resnična, tragična ali usodna. To razmerje se je v književnosti in likovni umetnosti realizma obrnilo, saj je nekdanjo subjektivnost nadvladal pomen objektivnega sveta, kar pogojuje poudarjanje objektivne resnice nad lepoto. Nasprotno izhaja skladatelj v istočasno nastopajoči glasbeni novoromantiki še vedno iz svoje lepotne subjektivnosti, h kateri bolj ali manj pritegne svet nadčutnosti, pri čemer pa začenja vedno bolj upoštevati bodisi tudi resničnost zunanjega sveta (npr. Bizet, Musorgski, ki sta že blizu realizmu, pozneje verizem), ali pa bolj upošteva resničnost svojega notranjega sveta (npr. Wagner, Mahler), čeravno lepotni ideali obeh smeri praviloma še prevladujejo. Tako pride šele v ekspresionizmu in v njegovem stopnjevano samozadostnem in avtonomnem subjektivizmu, ki vključuje močno razvite oblike duhovno nadčutnega sveta, do poudarka na resničnosti umetniškega subjekta in odtod podajanja. Se pravi, da je zdaj prvič umetnikova vrednota medij notranje resničnosti in umetnikova potreba izražati notranjo resničnost pomembnejša od idealizirane duševne lepotnosti in njenih estetskih lepotnih zakonov. Ti se umaknejo v ozadje, a z notranjo resničnostjo preobraženi kot estetsko nujni še ne izginejo, saj je lepota tudi tu, čeravno znatno reducirana, še vedno temeljni konstitutivni element umetnosti.

Vprašanje razmerja lepote in resnice, ki je glede na romantično umetnost v širšem časovnem razponu le relativno, je toliko pomembnejše zaradi dejstva, ker tudi pri nekaterih vodilnih ustvarjalcih glasbenega ekspresionizma ne moremo govoriti o čistosti sloga. Poznamo dokaj očiten nagib Berga v romantiko, v njen subjektivizem "lepe duše", v hedonizem lepotnega, ki se sooča s prav tako uveljavljenimi ekspresionističnimi normami resničnega.[24] Ali pri Schönbergu občasno vračanje v tonalnost in romantiko, ki sta mu blizu, čeravno je v novem slogu večidel dosleden upodabljalec

23 *Prim. k temu tudi Kos J., Med romantiko in realizmom, Sodobnost XXII/1974, št. 2.*

24 *V tem nas potrjuje tudi Stuckenschmidt H.H., Alban Berg, v Stuckenschmidt H.H., Schöpfer der neuen Musik, München 1962, 134, kjer beremo: "Berg, romantik v temelju, stoji v modernem svetu kot človek, ki občuti lepoto in resnico kot napetost, kot nasprotje."*

resničnega,[25] medtem ko je pri Skrjabinu še tudi v zadnjem, ekspresionističnem obdobju od nekako opusa 60 latentno navzoč impresionizem in ponovno rahlo izstopi proti koncu, v zadnji, deseti klavirski sonati, pri čemer pa njegovo značilno gibanje, pasivno motrenje ali poetičnost večidel obvladuje poduhovljenost. Podobno je vprašanje lepote - resnice občutljivo pri ustvarjalcih na prehodu, kot na primer pri Kogoju, kjer se poudarki lepotnega in resničnega, novoromantičnega in ekspresionističnega lahko spreminjajo od skladbe do skladbe ali vsaj od enega ustvarjalnega obdobja do drugega.[26]

Ob obravnavanih vprašanjih, ki so zajemala z vidika ustvarjajočega umetnika in njegovega "umetniškega organa", s posebnim načinom preoblikovanja upodobljene snovi, je vsebina tako izražene umetnosti v tesni soodvisnosti. Že iz povedanega ne more biti dvoma, da se umetnik vsebinsko koncentrira v človekovo notranjost, v človekov psihični, intelektualni in zlasti čustveni svet in šele preko tega upošteva zunanji svet in naravo.[27] Sicer samo snov in tematiko ekspresionistične glasbe že zaradi narave glasbe ni mogoče označiti tako določno kot likovno ali besedno umetnost ekspresionizma, razen kadar nastopa glasba v povezavi z besedo, kjer pa je spet močno osamosvojena. Takrat lahko le nekoliko bolj določno govorimo o poudarjeno napetem, resnobnem, problematiziranem in nerazrešenem človekovem odnosu do sebe, do okolice in do boga. Kot teme izstopajo vprašanja človekove eksistence, smrti, ljubezni, erotike, osamljenosti, bolezni, socialnih in družbenih krivic in bede, pojavlja se vojna tematika, groza in veličina mest, tematika proletariata, revolucije proti obstoječemu in iskanje novega humanizma in družbe, politično-socialistična dejavnost ter religiozna vprašanja.[28] Prav tako kažejo prej omenjene oblike ekspresionističnih redukcij na poudarke pri vsebinskih in pojmovnih področjih, bodisi da gre za temeljne komplekse kot so redukcije na čustveno, pesimizem, tudi preprostost, pa na vitalizem, elementarno in folkloro, ali na mitično-magični,

25 *Prim. tudi Stuckenschmidt H.H., Stil und Ästhetik Schönbergs, v op. cit., 126: "Schönberg je zgodaj više cenil umetniško resnico kakor nejasno in spremenljivo lepoto." Sam Schönberg je pogosto zavračal stare, tj. lepotne norme in zakone, posebno že takrat, ko je kot pedagog hotel učencem kompozicije vzeti "slabo estetiko" in jim dati v zameno "dobro rokodelstvo" (Schönberg A., Harmonielehre, 7) in ko se je po drugi strani zavestno zavzemal za upodabljanje resnice (ib., 364): "Toda lepota, če sploh obstoji, je nedoumljiva. ... Druga lepota, ki jo je mogoče najti v dognanih pravilih in v dognanih oblikah, ta lepota je hrepenenje neustvarjalnih. Umetniku je tako postranska kot vsakršna danost, saj umetniku zadošča hrepenenje, toda povprečneži hočejo lepoto posedovati. Kljub temu doseže umetnik lepoto, ne da bi jo bil hotel, ker si je vendar prizadeval biti resnicoljuben. Zgolj resnicoljuben!"*

26 *Prim. Klemenčič I., Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja, Ljubljana 1973* **/strojep.**avtogr./ *in (SAZU) 1976, 88-89: "... se skladatelj* /Kogoj/ *nikoli povsem ne odtrga od upodabljanja 'lepega', čeprav išče in dosega poglobitev starega novoromantičnega čustva, torej tudi teoretično izraženo možnost, ki naj daje umetnosti pečat 'resničnega'." "... čisto klasično lepoto* /je/ *v svojih delih opustil in je namesto nje uveljavil določeno ravnovesje med lepotnim idealom in upodabljanjem resnice." "... to razmerje ni stalno..."*

27 *Gl. tudi Schönberg A., Harmonielehre, 15: "Umetnost na najnižji stopnji je preprosto posnemanje narave. ... Na najvišji stopnji se ukvarja*

demonski in religiozno-mistični sklop, na psihična prastanja zgodnjega zavestnega in kolektivno-nezavednega ipd. Čeravno zajema ekspresionizem v načelu vse bogato človekovo čustveno življenje in notranja stanja, ki jih je že precej poznala tudi romantika, ta temeljna čustva intenzivno poduhovlja ter poudarja in stopnjuje do deformacije. Pri tem nagiba umetnik zlasti sprva v temno plat življenja, neskladje v njem in do zunanjega sveta ga sili do potenciranja čustev strahu, tesnobe, groze, nemira, trpkosti, tujosti, pesimizma in depresije. Zlasti sprva blizu mu je čustvena agresivnost s koleričnimi izbruhi, napeta stanja v kriku, grimasi. Pozneje, po prvi vojni so poteze tudi svetlejše, v ospredje prihajajo - v kolikor jih ne zasledimo že prej - deformacije v ironijo, parodijo, sarkazem, grotesko, vsakršne napetosti se stopnjujejo tudi v optimistično razvnetost in v ekstazo. Seveda se ob tem pojavljajo resda krajša stanja notranjega miru, radosti in sreče, nežnosti, zamaknjenja, zbranosti in kontemplacije (Skrjabin). Tudi celotno glasbeno sporočilo ne rabi biti le izraz negativnega, bolestnega, travmatičnega, mračnega in brezizhodnega, marveč je lahko - kot pri nekaterih poglavitnih ustvarjalcih še posebej iz občutka za nadčasovnost umetnosti - visoko etično, pozitivno in bolj ali manj razvidno optimistično.[29] Tiste narode, ki so se razvojno v začetku 20. stoletja šele vključevali ali ponovno vstopali v evropske glasbene tokove, kar velja tudi za Slovence, označuje elementarnejše gledanje. Po Kogoju naj bo temeljna usmerjenost nove umetnosti poglabljanje romantičnega čustva; umetnik naj išče zdrav in močan izraz k zdravemu in močnemu čustvu, pri čemer naj brez kakršnihkoli radikalnih izraznih norm upošteva vso možno izrazno širino.[30]

umetnost izključno s podajanjem notranje narave." Očitno ta Schönbergova trditev ustreza ekspresionističnim normam, a jih hkrati tudi presega z veljavnostjo za umetnost na splošno.

28 *Prim. tudi Wörner K.H. in Mannzen W., Wesenbestimmung, v geslu Expressionismus, ib., 1656.*

29 *Prim. med drugim Skrjabinove umetniško filozofske ideje v njegovih skladbah, pa tudi Schönbergov občutek za celovitost umetnosti, s katerim sodi, "da glasba izraža preroško sporočilo, razodevajoč najvišjo obliko življenja, proti kateremu se človeštvo razvija. In mogoče zaradi tega sporočila glasba privlači ljudi vseh ras in kultur." (Schönberg A., Criteria for the evaluation of music (1946), v Schönberg A., Style and idea, 136.).*

30 *Prim. Kogoj M., O umetnosti, posebno glasbeni, Dom in svet XXXI/1918, 93: "Glasba sili v vedno večjo poglobitev, izločiti hoče zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njenega dna. ... Smer v novo okrožje ji kaže čustvo, čustvo, ki gre v novo poglobitev. Izčrpati to čustvo bi pomenilo izčrpati umetnost." Prim. tudi Kogoj M., Smer glasbe v zadnjem desetletju, Ljubljanski zvon XLIII/1923, 324: "Najmlajša/*generacija*/gre za tem, da se popolnoma osvobodi vsakega vpliva komponistov, ki so se bili uveljavili pred njo. Nje naloga je sčistiti atmosfero, odpraviti iz muzike vsako zvijačnost, vsako prizadevanje vplivati na človeka z zvočnimi coprnijami (Strauss R.) in efekti, izvršiti popolno očiščenje in ustvariti objektivne vrednote, ki bi bile vedno zmožne delovati na notranjost človeka; ustvariti dobi subtilnega /?* subtilna/*dela moči in zdravja ter napraviti enkrat za vselej konec impresionizmu in romanticizmu; izgnati iz muzike vsako sentimentalnost in dobiti zdrav, močan izraz zdravemu, močnemu čustvu." K temu gl. še Klemenčič I., op. cit., 102. Kogoj se pri*

Z različnimi redukcijami in s stopnjevanjem psihičnih stanj prihaja do osamosvajanja posameznih elementov izraza, s tem pa raste pomen posameznih, osamosvojenih kompozicijskih sredstev, kakorkoli so že v soodvisnosti od izraza in njegovih vsakokratnih zahtev. Posebno v začetku vidno vlogo harmonike označuje daljnosežno pojmovanje disonance. V glasbi našega stoletja je ekvivalent za napetost v sodobnem življenju, ne oziraje se, kateri slogovni smeri pripada. Sicer po Schönbergu ni med konsonanco in disonanco nobenega nasprotja in kvalitativne razlike, kot je ni med začetnimi alikvotnimi toni, ki sestavljajo konsonance in med višjimi alikvoti, ki sestavljajo disonance. Razlika je le kvantitativna, v manjši razumljivosti disonance nasproti konsonanci.[31] Takšna Schönbergova teoretična in že nekaj let prej praktična "osamosvojitev disonance" brez potrebe po razvezovanju vodi do zanikanja funkcionalnih vezi s toniko in do atonalnosti kot osrednjega izraznega načina ekspresionizma. Seveda stoji njej ob strani že na pragu nepredmetnega upodabljanja še močno razširjena tonalnost, pa tudi njeni posebni vidiki, bitonalnost, politonalnost in nova estetika celotonske lestvice, najsi gre za predhodnice atonalnosti ali pri vrsti skladateljev, ki so le v enem ustvarjalnem obdobju upoštevali ekspresionizem, za vzporednico, ki je navzoča še tudi po l. 1923, ob razmahu dodekafonije.

Poudarjena disonanca kot napetost v subjektu in njegovem razmerju do sveta obladuje zlasti visoko fazo ekspresionizma do prve vojne z njeno akutno krizo jaza, ko se uporaba najostrejših disonančnih intervalov, male sekunde, zvečane kvarte, velike septime in male none, druži z izogibanjem konsonancam.[32] To obdobje označuje hkrati naslon na akordiko,

tem z vidika naših razmer realistično programatično zaveda (v svoji kritiki koncerta Amar-Hindemith, Slovenec LII/1924, 291) "kako malo so jugoslovanski moderni preobzirni v primeri s /Stravinskim, Hindemithom in Hábo/... *Mi smo mladi narodi in iščemo pri vsej kompleksnosti duha v kolikor mogoče preprostih kompleksih - iščemo nam odgovarjajočih vrednot, takozvani Evropi pa je najbolj iskana jed komaj dobra, medtem ko so naši ljudje lačni kruha in jim ni toliko do slaščic."*

31 *Schönberg A., Harmonielehre, poglavje Konsonanz und Dissonanz, zlasti še str. 19: "... izraza konsonanca in disonanca, ki označujeta nasprotje, sta napačna. ... konsonance definiram kot bližje ležeča, preprostejša, disonance kot oddaljenejša, zapletenejša razmerja do osnovnega tona." V zvezi z osamosvojitvijo disonance pravi zato Schönberg (Composition with twelve tones (1) (1941), v Schönberg A., Style and idea, 216): "Uho se postopno seznani z velikim številom disonanc in je tako izgubilo strah pred učinkom njihove 'prekinitve smisla'." "Kar razlikuje disonance od konsonanc ni večja ali manjša stopnja lepote, marveč večja ali manjša stopnja razumljivosti." Zadnja trditev velja seveda lahko z vidika ekspresionistične in poznejših estetik, pri čemer pa ostaja razlikovanje med večjo ali manjšo napetostjo, ostrino disonanc med seboj. Se pravi, da estetski kriterij ostaja, še posebno njegova relativnost z vidika zgodovinskega razvoja, v katerem se je ta kriterij v razmerju konsonanca - disonanca od srednjega veka do danes močno spreminjal. Tudi danes lahko govorimo za vso glasbo doslej o večji ali manjši lepoti, vendar brez vrednostnega predznaka in polarizacije lepo - grdo, govorimo pa lahko pri konsonanci še posebej o funkciji relativne stabilnosti, skladnosti ali po Schönbergu razumljivosti, pri disonanci pa o funkciji relativne*

ki se po svoji naravi veže na čustveni svet in pogosto tudi na subjektivnost in ki se rada razveja v polimelodiko. Obenem z razkrajanjem romantičnega ideala notranje skladnosti se terčna gradnja akordov občutno umika kvartni, dasiravno povsem ne izgine, močno pa jo zamenjujejo tudi siceršnji intervali sekund, septim in non. V poznejšem obdobju, ki ga zgodaj uvaja Schönbergov Pierrot Lunaire (1912) in ki se izteče v dodekafoniji, se akordika in tudi polimelodika postopno umikata čistejšemu linearnemu načelu gradnje z bolj miselnimi primesmi in objektivnejšimi potezami. Z linearnostjo postane vertikalni vidik sekundaren, disonanca v dodekafoniji ni več krizni znak in stopi v ozadje, posamezni elementi izraza se spet komplementarno združujejo in dopolnjujejo, zvok postane prozornejši in jasnejši;[33] ponovno se lahko pojavita trozvok in občasno tonalnost,[34] čeprav tudi stari izrazni način z ostrino disonance, s krikom in izbruhi še ni povsem opuščen.

Enako dosledno se načelo izogibanja tonalnim elementom v visokem ekspresionizmu prenaša na melodiko. Ta horizontalni vidik ekspresionistično napetega izraza in sprva v vsej diskontinuiteti in raztrganosti tipično le nakazana naravna zveza z miselnim svetom temelji na nemiru velikih intervalnih skokov in premeščanju velikih tonskih razlik z nekaj toni ter v splošnem na intervalih tritonusa, septime in none in po drugi strani na gibanju v ozkih postopih sekund. Tako postane melodija "tkivo, ki reagira na duševne tresljaje kakor seizmograf reagira na najoddaljenejše premike zemeljske skorje."[35] Bodisi še tonalna, atonalna ali tudi dodekafonsko povezana kaže melodika svojo pretežno subjektivno naravnanost v kromatiki ali redkeje objektivnost in predmetni svet v diatoniki. Koncentracija izraza se lahko stopnjuje do dematerializacije melodičnih postopov le z nekaj toni, kot jo je v svojem punktualizmu dognal Webern.

Osredotočenost na človekovo notranjost se kaže nadalje v iracionalnosti, asimetričnosti ritmike, v neurejenosti, nepredvidljivosti notranjega gibanja, vsakršnih vzgibov, sunkov, nenadnih poudarkov, izbruhov in pretresov, v prekinitvah tega gibanja ali v otrplosti (ostinati). Neenakomernosti duševnega toka, njegovemu nemiru in napetostim v okviru psihološkega časa ustreza stalna menjava ritmike in taktovskega načina, sinkopiranje, pa tudi pogosta raba agogike, rubatov in menjave tempa, kakor tudi velikih dinamičnih kontrastov. Hkratnosti osamosvojenega dogajanja in prepletanja v polimelodiki se pridruži sočasnost gibanja v poliritmiki, pa tudi polimetriki. Del ustvarjalcev, ki jim je bliže diatonika in še tonalne prvine za podajanje objektivnega sveta ritmiko kot temeljno urejeno gibanje v okviru ontološkega časa izrazito poudarijo, vnesejo vanjo napetosti ter jo kot tako družijo s človekovo vitalnostjo,

nestabilnosti, notranje napetosti in težje razumljivosti.

32 *Tudi sicer se je Schönberg kmalu zavedal občutljivosti uporabe konsonance, pa že zgolj oktav v atonalnem stavku (Schönberg A., Opinion or insight (1926), v Schönberg A., Style and idea, 263): "Moj občutek za obliko ... mi pravi, da bi uvajanje celo enega samega tonalnega trozvoka imelo posledice in bi zahtevalo prostor, ki ga ni na voljo znotraj moje oblike." "Vsak ton teži, da bi postal tonika. Vsak trozvok, da bi postal tonični trozvok. Če bi se odločil samo za navzočnost trozvoka, bi bila ideja nepazljivo prisiljena na napačni tir; toda občutek za obliko in logiko sta me tu rešila."*

elementarnostjo, s folkloro. Zlasti ti, a ne samo ti, pritegnejo v umetno glasbo družabni ples in še posebej jazz, ki je ekspresionizmu blizu s svojimi iracionalnimi in izrazno deformativnimi značilnostmi.

Obravnavana vsebina in izrazni elementi se v obdobju najbolj neposrednega izraza družijo s svobodno zasnovo oblike. Gre za čas okoli 1908 in takoj zatem, ko zgoščenemu izrazu v radikalni obliki ustreza jedrnatejša oblikovna izpeljava z atematizmom ali svobodno motivično gradnjo, ki lahko temelji po Hábi zgolj na ritmičnih podobnostih ali izhaja iz načela razvijajoče se variacije, ki jo je utemeljil Schönberg po Brahmsu. Nagib k racionalnejšemu še v atonalnem ekspresionizmu omogoča sprejemanje polifonskih načel od imitacije in fugatov do kanona in passacaglie, težnja k večjim oblikam pa tudi upoštevanje klasičnih form, suitnih in sonatnih stavkov ter rondojev, ki jih skladatelji preoblikujejo in "deformirajo". V dodekafoniji pride z oblikovanjem serije v bistvu ponovno do vzpostavljanja tematičnega dela v okviru nove metode in do tvorbe večjih, kompleksnejših del.

Končno, kot na vseh kompozicijskih področjih, se spremeni tudi odnos do zvoka. Prizadevanje po veliki izraznosti in dematerializaciji spodbuja deformacijo zvočnosti instrumentov z nekaterimi prej manj pogostnimi načini igranja in z nadaljnjim širjenjem tonskega obsega v ekstreme najvišjih in najnižjih leg. Vloga orkestrskih instrumentov se individualizira, kar izzove nastanek novih fantastičnih, irealnih zvočnih prostorov, ki ustrezajo "psihičnemu prostoru", v celoti pa bolj ali manj zabrisani realnosti; izzove pa seveda tudi nastanek nove barvitosti izrazitih, čistih barv, ki pri mešanju ohranjajo individualnost. Njihova organizirana oblika je Schönbergova Klangfarbenmelodie, tj. melodija zvočnih barv ali "melodija" barvno instrumentalnih zaporedij pri instrumentaciji akorda.[36]

Obravnava vseh teh temeljnih in podrejenih kriterijev do vključno kompozicijsko tehničnih omogoča zlasti presojo sloga v njegovi nespremenljivi tipičnosti. Odtod je mogoče ekspresionizem v glasbi označiti za slog in umetnostni nazor, pri katerem je umetnikov izraz poudarjeno protinaturalistično, duhovno in obenem iracionalno in subjektivno naravnan, čeprav lahko deloma nagiba tudi v racionalnost in objektivnost, in v katerem skladatelj skozi resničnost in ne več lepotnost umetniškega subjekta izraža psihična, zlasti čustvena stanja, nasprotja in napetosti v sebi in v razmerju do sveta. Kajpada gre za izrazni način, ki se je tako kompleksno izoblikoval v nekajdesetletnem obdobju, v letih pred prvo vojno, med njo in po njej, in v svoji časovni spremenljivosti prešel več

33 *Prim. tudi Hofmann W., ib., 1670.*

34 *Gl. Schönberg A., ib.: "Toda stoječ tu, kjer sem danes, verjamem, da uporaba konsonantnih akordov tudi ni vprašljiva, kakor hitro je kdo našel tehnično možnost bodisi zadovoljiti ali paralizirati njihove formalne zahteve." Ib., 264: "Če želite narediti kaj čistega, lahko to naredite tonalno ali atonalno ..."*

35 *Schönbergovo označitev reagiranja pri impresionističnem in vsakem pravem umetniku iz njegove Harmonielehre (gl. op. 11) uporablja zdaj Stuckenschmidt za melodiko ekspresionizma (Stuckenschmidt H.H., Što je muzički ekspresionizam?, 59).*

36 *O tem piše Schönberg prvič v Harmonielehre, 471, uporabi pa prvič takšno melodijo v tretji skladbi iz Fünf Orchesterstücke op. 16.*

razvojnih faz, ki nas morajo z dialektičnega vidika kot historični kriteriji prav tako zanimati. Seveda tudi nastal ni takoj, saj zametke nove duhovnosti in izraznosti zasledimo pri nekaterih značilno usmerjenih ustvarjalcih že prej. Tako ugotavljamo zgodnje neposredne znake že od srede 19. stoletja pri Wagnerju na čustveno in izrazno poudarjenih mestih njegovih oper, zlasti v Tristanu in Izoldi, pozneje, v prvem desetletju 20. stoletja na nekaterih izrazno napetih mestih poznejših Mahlerjevih simfoničnih del. Čustveno in vsebinsko širše in še bolj zaostreno dramatično se izoblikujejo te poteze pri R. Straussu, v operah Saloma (1904-05) in še bolj v Elektri (1906-08). Kot so tu korenine ekspresionizma v novoromantični glasbi, tako so tudi pri Schönbergu, ki izhaja razvojno iz Wagnerja in še R. Straussa in pozneje iz Brahmsa ter je blizu Mahlerju, in pri Bergu in Webernu. Schönberg že v svoji simfonični pesnitvi Pelleas in Melisanda (1902-03) začenja sicer razvidni temeljni novoromantični tok presegati z večjo poglobljenostjo izraza ter z nekaterimi estetskimi in kompozicijsko tehničnimi novostmi. To velja tudi za njegova dela, nastala tri, štiri leta pozneje. Nasprotno se je iz impresionizma v ekspresionizem razvijal Skrjabin, bodisi še v močno impresionistični 4. klavirski sonati op. 30 (1903), ali bolj v 5. klavirski sonati op. 53 (1907) in Poemu ekstaze op. 54 (1907). Čeravno gre še tudi v teh dveh delih za izrazito čutnonazornost v okviru impresionističnega izraza, prihaja s koncentriranjem v duševni svet in s poudarjanjem njegovega nemira do čedalje večjih čustvenih napetosti, nenadnih sprememb, izbruhov nervoznosti ali poudarjene kontemplacije in zadržanosti, ki jih kompozicijsko spremlja uveljavljanje disonance. Tudi Poem ekstaze tako že prikazuje nadrealne vizije duha, vsebino, ki se - kot že v 4. in v 5. sonati - osredotoča v človekovi notranjosti in ge s svojim filozofsko mistično navdahnjenim programom že znotraj ekspresionizma, vendar vse to upodablja skladatelj še s tipično in pretežno starim, čutnonazornim izrazom, ki odloča o slogovni uvrščenosti teh del.[37]

Sam glasbeni ekspresionizem se je evolucijsko in tudi kot reakcija na staro neposredno razmeroma hitro formiral na predvečer prve svetovne vojne v tonalni obliki in z letom 1908 v atonalizmu. Prvo, krajšo tonalno razvojno stopnjo zgodnjega ekspresionizma označuje vsaj enakovredna uveljavitev notranje resničnosti subjekta ob lepotni estetiki upodabljanja in odmik od realnosti, fantastika in deformacija, a še tudi bolj zaznavni romantični elementi in odstavki. Od Schönbergovih skladb sodi sem še deloma romantično zasnovana in prehodna Komorna simfonija op. 9 (1906) in prav tako prvi trije stavki godalnega kvarteta op. 10 (1907-08), že na meji atonalnosti pa samospeva op. 14 (1907-08). Tudi Webernova Passacaglia op. 1 (1908) ne more zakriti romantičnega izhodišča, kljub nadaljnjim izrazitim ekspresionističnim potezam in poudarkom v izrazu in posebej v instrumentaciji, vsekakor manj kot prve tri tonalno napredno pisane pesmi iz Bergovih štirih pesmi op. 2 (1908-09). Še impresionistično podlago kažeta Skrjabinovi klavirski skladbi op. 57 (1908), vendar že temeljita na izrazni karakteristiki uvedenega "Prometejevega akorda" iz kvart.

Nekoliko daljše obdobje visokega ekspresionizma z

37 *Zato ni mogoče sprejeti trditev W. Hofmanna, ib., 1671, da sodi Skrjabinova 4. sonata v zgodnji ekspresionizem in Poem ekstaze v visoki*

atonalnostjo uvaja Schönbergovih Petnajst pesmi iz "Knjige visečih vrtov" Stefana Georgea op. 15 (1908-09), zadnja dva stavka iz godalnega kvarteta op. 10 in Tri klavirske skladbe op. 11 (1909), pridružuje pa se jim vrsta značilnih del, kot je Pet orkestrskih skladb op. 16 (1909), monodrama Erwartung op. 17 (1909), samospevi s komorno zasedbo Herzgewächse op. 20 (1911) in od teh estetsko že odmikajoči se Pierrot Lunaire op. 21 (1912). Berg začenja to obdobje z zadnjo izmed Štirih pesmi op. 2 ter z godalnim kvartetom op. 3 (1909-10) in z Altenbergovimi pesmimi op. 4 (1912), višek svojega ustvarjanja pa doseže z najbolj uveljavljenim in tipičnim delom ekspresionizma, z opero Wozzeck (1917-1921). Webernov prispevek se začenja z opusoma 8 in 4, s po Pet samospevi (oba cikla 1909) in se razvija v smeri velike koncentracije in dematerializacije izraza. Pod Schönbergovim vplivom je tudi srednje obdobje Busonija s Sonatino secondo (1912), medtem ko vključuje Skrjabinova samostojna pot vse klavirsko in simfonično delo z op. 60 in od l. 1908 do smrti 1915; označuje ga raba Prometejevega kvartnega akorda in z njim postopno upoštevanje konstruktivnih načel.

V obdobju atonalnega ekspresionizma med leti 1908-1923 zajamejo njegove ideje tudi skladatelje, ki so ga prevzeli ali samostojno razvijali le v enem svojem razvojnem obdobju. Te ustvarjalce - pozneje, v letih po prvi vojni so se usmerili največ v neoklasicizem - označuje pretežno ontološki čas, združen z močno navzven poudarjeno ritmiko, deloma objektivnejše poteze in harmonsko manj atonalnost in večidel razširjena tonalnost, bitonalnost in politonalnost, pa tudi upoštevanje folklore. Sem sodi po disonantnosti fauvistični balet Stravinskega Posvetitev pomladi (1913) - ekspresionizem pa odzvanja še v njegovi Zgodbi o vojaku (1918), tu so še zgodnejše Bartókove klavirske skladbe, začenši z Bagatelami (1908), sledijo pa jim v tem prvem višku nekatera dela Prokofjeva (Sarkazmi, 1912-14 in Skitska suita, 1914). Do ustvarjalnega razmaha pride v zdaj že povečani skupini ob koncu vojne in v letih takoj po njej. Skupaj končani sta v l. 1919 Bartókova baletna pantomima čudežni mandarin in opera Prokofjeva Zaljubljen v tri oranže, takrat nastajajo Hindemithove enodejanke Mörder, Hoffnung der Frauen (1919), lutkovna igra Das Nusch-Nuschi (1920) in enodejanka Sancta Susanna (1921), pa ciklus samospevov Marienleben (prva verzija 1922-23) in še nekatera dela do 1925. Sem sodijo Křenekova scenska kantata **Zwingburg** (1922) in opera Orfej in Evridika (1923), Šostakovičevi operi Nos (1927-28) in Lady Macbeth Mcenskega okrožja (1930-32), nadalje dela skladatelja in teoretika Aloisa Hábe, in ob njem zlasti teoretika Hauerja, ki je pred Schönbergom razvil svoj dodekafonski sistem, pa vrste drugih skladateljev, pri katerih so Francozi (Honegger) in Italijani manj izrazito zastopani. Skozi ekspresionizem so šli bolj ali manj intenzivno in največ v tem povojnem času domala vsi pomembni in pomembnejši ustvarjalci v Evropi. V Združenih državah se ekspresionizem razvija vzporedno, a samostojno in po zaslugi Ch. Ivesa še pred Schönbergom in njegovimi nadaljevalci.

Pozni ekspresionizem z dodekafonsko tehniko in deloma objektivnejšimi potezami, ki jih prinaša duhovna klima po prvi svetovni vojni obsega desetletje od 1923, ko nastane Schönbergova prva dvanajsttonska skladba, Valček kot zadnja iz

ekspresionizem.

petih skladb za klavir op. 23, in iz Serenade op. 24 četrta, Petrarčov sonet, in naslednje leto v celoti dodekafonska klavirska suita op. 25, ki ji sledi vrsta drugih večjih del. Kmalu po letu 1923, ko se glasbeni tok atonalnega pa tudi tonalnega ekspresionizma deloma umika novim prizadevanjem, se Schönbergu pridružita Berg in Webern, prvi začenši z Lirično suito v l. 1925-26 in do smrti še z nekaj pomembnimi stvaritvami, kot so violinski koncert in opera Lulu, drugi postopoma z l. 1924 v op. 17, in za njima vrsta drugih ustvarjalcev. Četudi zaseka nacizem 1933. v to obdobje zarezo, se njihova prizadevanja ne končajo. O tem najbolje priča nadaljevanje ekspresionizma po drugi vojni z neoekspresionizmom in popolno (totalno) organizacijo serije, ki jo je po Webernu utemeljil Messiaen in so jo v svojih delih uporabili in po svoje razvijali Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Nono, Maderna, Berio in drugi.

Ko govorimo o slogovni periodizaciji ekspresionizma, ni mogoče prezreti dejstva, da so ob njem živeli tudi drugi stili in se deloma mešali z njim. Zlasti nova romantika s svojim osrednjim potekom še izpred srede in do približno konca 19. stoletja je živa še vse 20. stoletje in ekspresionizmu najbliže. Njegov neposredni predhodnik, impresionizem, pri Skrjabinu tudi evolucijsko, ki je kot umetnost čutnega vtisa z njim sicer težje združljiv, se osredotoča nekako med leta 1890 in 1915, a spremlja ekspresionizem še tudi po prvi vojni. In naposled neoklasicizem kot naslednja razvojna stopnja po ekspresionizmu in hkrati reakcija nanj in na romantiko, umetnostna smer vsega obdobja med obema vojnama.[38] Ob širšem poimenovanju neoklasicističnega sloga, ki je objektiven, racionalističen, vsebinsko lahko bolj lahkoten ali vsaj nezapleten, čistoglasben, muzikantski in še tonalen ter lahko posnema stare sloge,[39] se pojavljajo še ožji pomeni in vsebine. Po teh je neoklasicizem slog, ki posnema klasicistične vzore z motoriko v homofonsko monodičnem smislu in ob njem neobarok slog, ki posnema baročne vzore s takratno polifonijo in motoriko. Poleg teh dveh, vzporedno in prav tako v okviru širšega poimenovanja neoklasicizma prihaja iz likovne umetnosti in književnosti še

38 *Značilno in zgodaj ga uvaja Klasična simfonija (1917) S. Prokofjeva, pa Pulcinella (1919) Stravinskega, medtem ko je z Oktetom (1923) Stravinskega že formiran. Kot vidimo pri Hindemithu do l. 1925, in ne samo pri njem, se ta slog kljub nasprotnosti zlasti sprva lahko meša z ekspresionizmom (gl. tudi Stuckenschmidt H.H., Paul Hindemith, v Schöpfer der neuen Musik, 173).*

39 *Kmalu po vojni je novi slog utemeljeval Busoni (Busoni F., Il nuovo classicismo /*pismo P. Bekkerju januarja 1920, obj. v Frankfurter Zeitung 7. II. 1920*/ v Scritti e pensieri sulla musica, 68-70): "Pod 'novim klasicizmom' razumem prevlado, izbor in izrabo vseh doslej doseženih izkušenj: njihovo vključevanje v trdne in skladne oblike..... K elementom novega klasicizma štejem dokončno osvoboditev od tematizma in ponovno uporabo melodije (ne v smislu ugajajočih motivov), ki prevladuje v vseh glasovih, v vseh impulzih, nosi idejo in ustvarja harmonijo, na kratko: skrajno razvito polifonijo (ne zapleteno). Tretji element - nič manj pomemben - je zanikovanje senzualnosti in odklanjanje subjektivizma (prek objektivnosti ...), ponovno doseganje jasnosti (serenitas). ... Ne globina in čustvo in metafizika, temveč samo glasba, očiščena, ki se nikoli ne skriva pod masko, figuro in mislimi, ki so izposojene iz drugih področij. ... Okvir umetnosti se ne*

nova stvarnost (Neue Sachlichkeit). V začetku in sredi dvajsetih let je zlasti v Nemčiji neposredna reakcija na ekspresionizem v objektivno smer in predmetnost in sprva lahko še pod vplivom ekspresionizma in njegove duhovnosti kot idealistična nova stvarnost[40] ali tudi magični realizem. V glasbi pomeni nova stvarnost objektivno smer, ki se v svoji polifoniki in izraznem načinu ne zgleduje v starih slogih, ki ne rabi upoštevati danosti motorike, marveč uveljavlja svoje gibanje in je lahko pod vplivom ekspresionizma bolj razmišljujoča in poglobljena.[41]

Ker imamo tako posebno še po prvi vojni opraviti z vrsto sočasnih, bodisi razvojno različno naprednih ali objektivno koeksistirajočih in prepletajočih se slogovnih smeri kot so nova romantika, impresionizem, ekspresionizem in neoklasicizem s podvrstami - če ne omenjamo drugih kratkotrajnejših poskusov, kot so futurizem, neorenesansa ipd. -, ki se med seboj deloma tudi mešajo, je treba vsaj opozoriti na temeljne razlike med njimi. Pri tem se kaže opreti na primerjavo že uveljavljenih analitičnih elementov s posplošitvami. Za sicer ne povsem zadostno se izkaže primerjava čiste in ekspresivne glasbe. Očitno je namreč, da so vse štiri omenjene slogovne smeri upoštevale eno in drugo, čeprav resda ekspresivno bolj ali pretežno nova romantika, impresionizem in ekspresionizem, medtem ko je neoklasicizem največ izhajal iz čiste glasbe; a tudi ekspresionizmu ni bila čista glasba docela tuja, vsaj z reducirano ekspresivnostjo že v atonalnem obdobju in še bolj v dodekafoniji.[42] Nedvomno bolj povedni so že uporabljeni kriteriji v zvezi z ekspresionizmom. Takó razmerje subjektivno - objektivno upodabljanje, pri katerem smo že videli, da je prva označba - ob ekspresionizmu - pripadala romantiki, dasiravno se je pozneje v realistični smeri v drugi polovici 19. stoletja umikala objektivnosti. V zmerni obliki je mogoče pripisati subjektivizem impresionizmu, manj Debussyjevega tipa, da je lahko predelal in poetiziral čutni vtis iz narave in njene danosti, bolj pri Skrjabinu, medtem ko se je po močno stopnjevani obliki v ekspresionizmu postopno in deloma umikal objektivnosti, ki v celoti obvladuje neoklasicizem. Videli smo

nanaša samo na vse proporce, na meje lepote, na **ohranitev** *okusa, marveč pomeni zlasti: ne nalagajte umetnosti naloge, ki so tuje njeni naravi (na primer v glasbi: opis). ... Je mogoče, da bodo te teorije imeli po eni strani za škodljive in nevarne in po drugi strani za nazadnjaške, polne kompromisov?"*

40 *Prim. k temu Zadravec F., Slovenska idealistična nova stvarnost, Sodobnost XIV/1966, 178 in 281, ki obravnava to slogovno smer sprva splošno.*

41 *Nova stvarnost je zlasti značilna za Hindemitha (v razviti obliki prim. simfonijo Mathis der Maler). - Termin nova stvarnost kot dodatna, podrobnejša označitev v okviru neoklasicizma se rabi neenotno tudi širše,* **v smislu** *neobaroka ali celo neoklasicizma (v ožjem ali širšem pomenu), vendar takšna homonimnost le otežuje razumevanje.*

42 *Prim. k temu tudi Schönberg A., Opinion or insight, ib., 260: "Tu/*ob Wagnerjevih glasbenih oblikah/*kaže omeniti, da je mogoče gledati privlačnost 'besedila' v operah, samospevih in simfoničnih pesnitvah kot poskus ustvarjati kohezijo med heterogenimi elementi in da spomnim na svoj* **esej** *"Razmerje do besedila" v Plavem jezdecu, 1912, sem bil morda prvi, ki se je obrnil stran od ekspresivne glasbe - teoretično, ko je bil čas - zelo kmalu po mojih prvih korakih v novi svet, kjer sem še rabil ekspresijo v najširšem razponu, pa čeprav nezavedno." Primer Schönbergovega odmika v praksi je že tedaj, l. 1912, nepatetična in močneje od besedila*

tudi, da je že obravnavano razmerje lepota - resnica posebej pomembno med romantiko in ekspresionizmom kot polarno nasprotje - hkrati ko je notranja resničnost tudi kriterij za nastop "moderne" v 20. stoletju. Nasprotno se pri impresionizmu in neoklasicizmu ta par ne oblikuje tako izrazito in enotno, dasiravno je v impresionizmu še poudarek na lepotnosti ob rastoči resničnosti, seveda bolj zunanji in manj notranji, medtem ko označuje neoklasicizem, ki se je deloma evolucijsko razvil iz impresionizma, že večji poudarek na resničnosti objektivnega sveta, a lahko še z močnim upoštevanjem zunanje lepotnosti vse do hedonizma. Izrazito, a spet ne absolutno merilo je razmerje čustvo - razum. S poudarkom na prvem, iracionalnem mu pripadata romantika in stopnjevano ekspresionizem, drugemu neoklasicizem, delno tudi ekspresionizem in tudi impresionizem, čeravno vključuje ta prav tako čustvo (manj pri Debussyju in močneje pri Skrjabinu). Na to se navezuje tudi navzven manifestirajoča se razgibana narava romantične umetnosti in zlasti še notranja razgibanost in dinamika ekspresionizma, njegov aktivni odnos do subjektivne in objektivne realitete, v nasprotju s statičnostjo, pasivnostjo in opazujočo naravo impresionizma ali motoriko in drugimi oblikami predvsem zunanjega gibanja neoklasicizma. Zato izhaja impresionizem iz harmonije z zabrisanostjo kontur, z omejevanjem melodike in z ritmično statiko, medtem ko nasprotno ekspresionizem te konture izrazito poudarja in okrepi, sprva v okviru harmonike z eno melodično linijo in lahko še eno njej podrejeno, pozneje bolj polimelodično razvejano ali strožje polifonsko in zatem linearno; ob njima klasično stališče zavzema neoklasicizem z jasnostjo kontur bodisi z eno melodijo ali v polifoniji in linearnosti. Pri tem je romantiki in ekspresionizmu bliže psihološki čas, dasi ne pri vseh ustvarjalcih, in tudi impresionizem, v nasprotju z ontološkim časom neoklasicizma. Še bolj diferencialno, zlasti z vidika ekspresionizma, je razmerje metafizično - empirično, duhovno - materialno ali z izraznega vidika par poduhovljenost - čutni vtis. Ker poznamo stopnjevanje duhovnosti v romantiki, vsaj delno v smeri Wagner, Mahler, in še naprej močno in kvalitativno v ekspresionizmu, jima je očitno nasproten ne le impresionizem, marveč tudi delno bolj realistična smer v novi romantiki in seveda neoklasicizem s svojo čistoglasbeno ali tudi čutno in včasih prav hedonistično naravnanostjo, čeprav lahko zlasti sprva navzema v skladu z idealistično naravo tudi duhovne poteze.

Že iz tega vidimo, da umetnikov odnos do sebe in sveta ter načini upodabljanja v enem slogu niso konstantni, da se prelivajo in lahko prehajajo iz enih v druge slogovne značilnosti, kljub temu da ima slog večidel temeljne prevladujoče poteze v razponu navedenih notranjih označb, kar pogojuje tudi njihovo psihološko vezanost na kompozicijska sredstva. Tako omogočajo - tudi če gre za sočasno ali zaporedno spremenljivost in neenoobraznost sloga kot je ekspresionizem in za njegovo mešanje z drugimi slogi celo v eni skladbi - identifikacijo temeljnega sloga in umetnikovih podzavestnih in zavestnih izhodišč. Seveda moramo upoštevati, da so vse te obravnavane, nekoliko poenostavljene in shematizirane premise rezultat kompleksnosti in življenjske razvejanosti umetnosti. Umetnine so organske celote in ker jim je dal prav ekspresionizem v svoji

osamosvojena glasba Pierrota Lunaira.

duhovni viziji posebno intenziteto, globino in pomen, jih je treba pri preučevanju sloga s tega vidika tembolj pozorno upoštevati.

SUMMARY

The study is first of all concerned with the developmental course of expressionism and of the music inside that course, and in particular with a critical discussion of certain relevant pronouncements of musicologists made so far. In accordance with the author's broader conception of style the central part is focused on the criteria of the expressionist style. Here the following aspects are taken into account: the composer's fundamental attitude towards reality and the orientation in his spiritual outlook; the composition of the especially important creator's "artistic organ" by means of which he transforms the substance of life into art; and as a result of the preceding two aspects the realization of the content and expression and then the most concrete item of scrutiny: the compositional means naturally interconnected with the features indicated above. In the continuation the criteria for the second aspect are analytically divided into subjectivism (with the concepts of dissociation and psychological time) and a partial withdrawal into objectivism, spiritual refinement (from phantastics to abstractions, with reductions and deformations), irrationality including a certain development of rationality; and the inner truth of the artistic subject - also as a criterion of the 20th cent. modern trends - which replaces the romantically idealized beautifulness.

The identification of periods in expressionism begins with its predecessors (Wagner, Mahler, R. Strauss, Schönberg and disciples, Scriabin) and includes the tonal early expressionism (ca. 1906-08), highly developed expressionism with atonality (1908-23) and late expressionism with dodecaphony (1923-33 and further on), which after the Second War develops into the neo-expressionism of the total organization. The first three phases are dominated in particular by Schönberg's school, with Berg and Webern, whereas Scriabin follows his own way out of impressionism which in the first two phases brings him almost to atonality. It further expands with a parallel group of individuals (Stravinsky, Bartók, Hindemith, Prokofiev, and many other important composers). They belong to the developed stage of expressionism already before the First War and mostly in the years immediately after it - chiefly with one creative period and most frequently in forms of strongly expanded tonality. Because of the historical plasticity a special question is devoted to the development and comparison of expressionism by means of some fundamental inherent criteria - a comparison with concurrent styles such as neo-classicism, neo-baroque and "Neue Sachlichkeit".

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 7.04:681.81 (497.1)

Koralika Kos
Zagreb

SLOJEVITOST GLAZBENIH IKONOGRAFSKIH IZVORA U JUGOSLAVIJI

Poticaj za muzikološko vrednovanje

Muzička ikonografija predstavlja jednu od onih muzikoloških disciplina koje su se afirmirale tek tokom posljednjih dvaju desetljeća, pružajući muzikologu svojim interdisciplinarnim karakterom mogućnost izlaska iz izolacije u koju ga zatvara njegova uža struka. Bogatstvo i slojevitost informacija koje likovni izvori pružaju muzikologiji nisu do danas dokraja sagledani, tim više što još nisu evidentirani ni svi postojeći izvori. No iako će sakupljanje i elektronska obrada ikonografske gradje nesumnjivo potrajati još godinama, a možda i desetljećima, naročito budu li se - kao posljedica napuštanja evropocentrizma u muzikologiji - u cjelokupni fond ikonografskih podataka uključili i izvori koje sadrže izvanevropske visoke kulture, podjednako kao i etnološki materijal, potrebno je i moguće već i sada, na osnovi već sakupljenih većih cjelina, obraditi pojedine teme unutar složene ikonografske problematike. I dok su s jedne strane očito neophodni radovi statističkokvantitativnog karaktera, ostaje interpretacija pojedinačnih izvora i nadalje nezamjenjivom metodom, naročito pri traženju odgovora na tako složena pitanja kao što je to na primjer shvaćanje glazbe u odredjenom povijesnostilskom razdoblju.

Širok je spektar informacija koje ikonografija pruža muzikološkoj znanosti: od podataka o oblicima, načinu sviranja, geografskoj rasprostranjenosti i razvoju pojedinih instrumenata (organografija ili organologija u širem smislu), preko spoznaja o izvodilačkoj praksi i zvukovnim predodžbama odredjene epohe i sredine, do glazbenoestetičkih, socioloških i psiholoških informacija. Magijsko, alegorijsko i simboličko značenje instrumenata i muziciranja, posebice složen splet odnosa koje bavljenje glazbom očituje unutar religiozne tematike, pruža uz to dragocjene spoznaje o shvaćanju glazbe u odredjenoj epohi.

Tokom posljednjih godina ikonografski izvori u Jugoslaviji velikim su dijelom evidentirani i prikazani u pojedinačnim radovima monografskog karaktera. Istražena je najzanimljivija i najobilnija gradja, tj. ona koju pružaju srednjovjekovni likovni spomenici u Sloveniji, Hrvatskoj, Srbiji i Makedoniji. Ono što je obradjeno u tako odvojenim, regionalno zaokruženim prikazima

potiče danas na šire poredbeno istraživanje, kako unutar pojedinih područja u Jugoslaviji, tako i u odnosu na izvore izvan granica Jugoslavije. Jedino u širem, medjunarodnom kontekstu moguće je svestrano vrednovanje ikonografske gradje s jugoslavenskog područja. Pritom se iz karaktera te gradje nameću i teme i problematika koja bi mogla biti relevantna i u medjunarodnim specijalističkim ikonografskim projektima. U ovom prikazu željela bih unozoriti na te posebne značajke i sadržaje koji zaslužuju dalju obradu i predstavljaju vrijedan ikonografski materijal čak i u medjunarodnim relacijama.

Prva je problemska cjelina *kulturnopovijesnog karaktera*. Suprotnosti izmedju raznih kulturnih tradicija na tlu Jugoslavije, ali i povremeno stvaralačko isprepletanje tih tradicija, odražavaju se u tematici u okviru koje se javlja muziciranje, u prikazanom instrumentariju i u nizu drugih elemenata. Iz zastupljenosti pojedinih prikaza instrumenata u raznim područjima zaključujemo i o njihovoj rasprostranjenosti i eventualnim migracijskim putovima. Tematika unutar koje se muziciranje javlja odražava pripadnost likovnih djela raznim religijskim sferama. Tako dakle ikonografski izvori iz Jugoslavije sadrže informacije relevantne za *povijest evropskog instrumentarija* kao i *simboliku instrumenata i muziciranja*. Grupiranje instrumenata na pojedinim prikazima, sastav pojedinih skupina i način sviranja pružaju elemente za zaključke o *izvodilačkoj praksi* i *zvukovnim predodžbama*, ali i o simboličkoj funkciji pojedinih instrumenata. Zbog relativno malog broja precizno prikazanih instrumenata gradja iz Jugoslavije može pružiti manje informacija o konstrukciji glazbala. Dio izvora pruža takodjer *sociološke* i *psihološke informacije*.

Pritom, i uza svu raznolikost gradje kojom raspolažemo, valja uočiti i niz zajedničkih značajki koje u raznim stupnjevima intenziteta i u raznim nijansama obilježavaju umjetničko stvaralaštvo svih naroda Jugoslavije. Kako prilike za nesmetani razvoj umjetnosti nisu u svim krajevima bile jednako povoljne, bilježimo pojave stilske retardacije kao i općenito asinkroni ritam stilskih promjena, susrećemo široke raspone od vrhunskog artizma do provincijalne umjetnosti pučkih majstora i lokalnih radionica s njihovom sklonošću k naivnoj narativnoj interpretaciji religioznih tema, ali i čestim nesporazumima u preuzimanju stranih uzoraka. Zbog toga je takodjer u mnogim sredinama izrazita sklonost tradiciji, koja je uvjetovala perzistenciju postojećih modela, arhetipova i simbola. Općenita široka pučka osnova svekolike kulture i umjetnosti naroda Jugoslavije osigurava prostorni i vremenski kontinuitet te kulture i umjetnosti čak i u vrlo nepovoljnim razdobljima, kada nisu mogla nastati djela vrhunskog umijeća. No preradjujući strane stilske poticaje koji su dolazili iz jakih žarišta evropske kulture kroz prizmu vlastite stvaralačke imaginacije, domaći su majstori stvarali umjetnost koja je u svakom trenutku korespondirala s potrebama vlastita tla i sredine. Promatrana kroz takvu vizuru, ova često rustikalna, primitivna i retardirana umjetnost potvrdjuje svoju autentičnost i životnost.

Tematske specifičnosti izvora

Arheološki spomenici s glazbenom tematikom u Jugoslaviji nisu još osvijetljeni iz vidokruga glazbene ikonografije.

Materijalna kultura, vjera, simbolika i umjetnost prastanovnika Balkanskog poluotoka, naročito Ilira, ugradjena je u povijest velikog dijela jugoslavenskih naroda. Zato bi posebnu pažnju trebalo obratiti na eventualni kontinuitet glazbenih motiva i njihovo trajanje i isprepletanje s elementima grčke, rimske i slavenske umjetnosti. Instrumenti se u umjetnosti Ilira pojavljuju u sklopu kultne tematike, uz ples ili kao atribut Pana (ilirsko božanstvo Vidasus). Ikonografski elementi koji se javljaju na ilirskim spomenicima nalaze potvrdu u prastaroj praksi muziciranja na Balkanu, pa bi ih svakako valjalo analizirati i vrednovati kao značajne izvore za početke glazbene kulture na ovom tlu.

Utjecaj grčke i etruščanske kulture koji se javlja u umjetnosti ilirskih plemena iskazuje se naročito u oblikovanju situla. Brojne brončane situle (vedra s poklopcem) proizvedene su u radionicama na domaćem tlu, ponavljajući stare ikonografske motive. Na poznatoj situli iz Vača (V. st. pr.n.e.) prikazan je u okviru ritualnih scena lik svirača na panovoj fruli.

Religiozna podjela južnih Slavena, koja se produbila nakon crkvenog raskola 1054, priključila je Slovence i Hrvate zapadnom, a Srbe i Makedonce istočnom kulturnom krugu. Osmanlijska vlast zaustavlja ritam razvoja i prekida dodir sa zapadnom kulturom i glazbom. No elementi istočnjačke kulture iskazuju se kao nova, specifična vrijednost, posebno u onim krajevima centralnog Balkana (Bosna, južna Srbija), gdje su se Turci učvrstili. S druge strane kontinuirana veza s umjetnošću Bizanta u Srbiji i Makedoniji (analogno grčkoj, bugarskoj, rumunjskoj i ruskoj umjetnosti) znači ujedno i izrazitije produljivanje antičke tradicije u ovim krajevima, tako da bizantinsko i postbizantinsko razdoblje ovdje traje sve do u 18. st. kao prilično homogena cjelina, iako se nakon 15. st. nastupom turske vlasti ta umjetnost uglavnom iscrpljuje u ponavljanju i variranju ne nekadašnje velike srednjovjekovne tradicije, uz povremeno unošenje novih elemenata.

Usporedba tema i motiva s glazbenim elementima koji su predstavljeni u umjetnosti naroda Jugoslavije pokazuje niz podudarnosti ali i različitosti, koje su uvjetovane razlikama izmedju istočne i zapadne kršćanske religije. Neke su teme identično shvaćene i interpretirane, kako u istočnoj, tako i u zapadnoj kulturnoj sferi, dok se s druge strane javljaju teme specifične samo za jedno ili drugo područje. Uz središnje teme kršćanske ikonografije javlja se i instrumentarij uvjetovan simbolikom sadržaja, a to je uzrok kontinuiteta u predstavljanju glazbenih motiva na takvim prizorima.

Izmedju općeraširenih tema s glazbenim elementima navedimo ponajprije *Posljednji sud* s motivom andjela s "tubom", koji je tretiran identično na freskama iz raznih područja Jugoslavije; pritom je "tuba" najčešće simbolički prikazan veliki duhački instrument s malim brojem varijanata u prikazu i bez nastojanja da se slijedi neki konkretan oblik. Druga jednako univerzalna tema je *Rodjenje Krista,* u okviru koje se gotovo uvijek javlja i žanr-scena pastira s frulom (okomita flauta, razni oblici svirala). I likovni *komentari uz pojedine psalme* (česti u inicijalima rukopisa) uključuju prikaze glazbenih instrumenata u simboličkoj funkciji i podjednako su raširen u likovnim spomenicima Jugoslavije. Za srpsku i makedonsku umjetnost karakteristična je učestala bogata glazbeno-plesna ilustracija *150. psalma.*

Razlike u tematici očituju se ponajprije u sferi slavljenja Bogorodice. Dok su u likovnoj umjetnosti Hrvatske i Slovenije česti prikazi *muzicirajućih andjela uz Bogorodicu na prijestolju* ili uz *Krunidbu Madone*, slični su prikazi u umjetnosti Srbije i Makedonije rijetkost.

Andjeoski koncerti, tako česti u umjetnosti Zapada, omiljela su dekoracija u poljima gotičkih mrežastih svodova i predstavljaju specifičnost srednjovjekovne umjetnosti u Sloveniji, odakle su se proširili i u susjednu Hrvatsku. Simbolizirajući hvalospjev u odnosu na središnji lik Boga oca, ovi andjeli obično sviraju na raznovrsnim srednjovjekovnim instrumentima, ali ne u smislu ansambla. Takvih prikaza nema u umjetnosti srednjovjekovne Srbije i Makedonije. Jednako je i s prikazom *Epifanije*, koja se uklapa u tematski krug Kristova rodjenja, a interpretira se u umjetnosti Slovenije i Hrvatske kao raskošna feudalna scena s lovcima, konjanicima i sviračima raznovrsnih instrumenata. Samo na spomenutim područjima javlja se i omiljena srednjovjekovna tema *Ples mrtvih*, koja takodjer uključuje glazbene instrumente.

Vrlo česta u sferi bizantinske umjetnosti i tipična samo za freske u srednjovjekovnoj Srbiji i Makedoniji jest tema *Ruganje Kristu* i njoj srodne etape iz ciklusa *Pasije*. Može se pretpostaviti da se upravo preko tih područja ova tema proširila na zapad. Na većini sačuvanih prizora prisutni su i svirači, koji se u okviru ove teme ograničavaju na neke stalne sastave i njihovo neznatno variranje. Sadržajna i likovna slojevitost tih prizora privukla je pažnju istraživača koji su analizirali prikazani instrumentarij i upozorili na moguće veze s realnom izvodjačkom praksom.

Lik *kralja Davida* javlja se u umjetnosti zapadnog kulturnog ozračja najčešće u okviru inicijala u rukopisima s harfom ili psalterijem kao atributom. U sferi bizantinske umjetnosti javlja se u minijaturnom slikarstvu vrlo razradjena tematika vezana uz pojedine epizode iz Davidova života, a u njegovim se rukama nalaze razni instrumenti - psalterij, harfa, lutnja, u jednom slučaju čak i antička lira (rezultat preuzimanja antičkog uzorka).

Valja naposljetku naglasiti da ćemo u umjetnosti Srbije i Makedonije naći brojne prizore svjetovnog karaktera kao ilustracije nekih tema iz *Starog* i *Novog zavjeta*. Takvi su prizori *Svadba u Kani*, *Pir razbludnog sina* ili apokrifni prizori iz života pojedinih svetaca. Na svim tim prizorima nalazimo i glazbene instrumente, a često i ples kao sastavni dio pirovanja, veselja i zabave.

Posebnu grupu likovnih glazbenih izvora predstavljaju *dekorativni motivi sa sviračima*, prisutni u umjetnosti svih jugoslavenskih naroda. Prvobitno vezani uz religioznu simboliku, ti se motivi u kasnom srednjem vijeku oslobadjaju relacija prema nekoj središnjoj religioznoj temi i postoje samostalno kao ukras i izraz radosti muziciranja. Uslijed toga ti se motivi, koje nalazimo u plastici, ispod konzola, na dovratnicima ili u inicijalima rukopisa, sve više približavaju stvarnosti. U sferi bizantinske umjetnosti izražena je u tim motivima često antička tradicija (npr. u pojavi muzicirajućeg kentaura u srpskoj umjetnosti).

Antikni reljef plesača iz Zaostroga u Dalmaciji, III. ili IV. stoljeće

Instrumenti

Pregled instrumenata koji su prikazani u likovnim izvorima Slovenije, Hrvatske, Srbije i Makedonije omogućava uočavanje nekih posebnosti po kojima se prikazani instrumentarij razlikuje na istočnom i zapadnom području. Prikazani instrumenti mogu se podijeliti u četiri skupine:

1. *Instrumenti kojih se prikazi javljaju u umjetnosti istočnog i zapadnog područja* često nastupaju u simboličkoj funkciji i stiliziranom obliku (npr. "tube" na prizorima Posljednjeg suda) ili su to općenito rašireni narodni instrumenti (npr. svirala raznovrsnih oblika na prizorima Kristova rodjenja); neki se prikazi u umjetnosti Srbije i Makedonije javljaju kao kopiranje neshvaćenih zapadnih uzoraka (S-trompete) ili ih nalazimo vrlo rijetko (viella, rebec).

2. *Instrumenti specifični samo za zapadnu sferu* (Slovenija, Hrvatska) u prvom su redu instrumenti s tipkama (portativ, klavičembalo i klavikord), zatim mandora, bomhart, tromba marina, lira da braccio, rebec, viella, triangl i kolo sa zvoncima (Glockenrad); zatim dulcimer (Hackbrett, oprekelj) i gajde (naročito u Sloveniji).

3. *Instrumenti specifični samo za istočnu sferu* (Srbija, Makedonija): dvostruki aulos i činele (nasledje antičke tradicije); antička lira kao kopija ranijih predložaka; bizantinska lira (lijerica) i gusle; oboa ***zamr***; gudački

instrument *kemânghe* i vrsta lutnje tambura (samo u turskom razdoblju); čegrtaljke.

4. *Instrumenti koji se javljaju u izvorima iz obaju područja ali u varijantama koje su karakteristične za istočnu ili zapadnu sferu* (te se varijante odnose na oblik, naziv ili porijeklo instrumenta). Karakteristično je da se na istočnom području ponekad javljaju i tipično "zapadni" oblici istog instrumenta, dakle postoje obje varijante.

Navedimo nekoliko takvih slučajeva:

Lutnja se u izvorima iz zapadne sfere javlja u tipičnom kruškolikom obliku, s jasno odvojenim vratom i u raznim veličinama. U izvorima iz Srbije i Makedonije oblici lutnje znatno su raznovrsniji: uz lutnje zapadnog tipa česte su i velike kruškolike lutnje orijentalnog oblika (*al ôud*), kojih veliki korpus blago prelazi u liniju vrata vertikalnog držanja; u turskom razdoblju javljaju se posve male lutnje duga vrata (tambura).

Timpani se u zapadnim izvorima javljaju samo u malom obliku. U gradji iz Srbije i Makedonije prikazani su najraznovrsniji oblici malih timpana i veliki timpani.

Bubnjevi u izvorima iz Slovenije i Hrvatske imaju mali oblik. U gradji iz istočnog područja javljaju se brojne varijante malih bubnjeva, ali i veliki cilindrični bubnjevi.

Psalterij je u izvorima sa zapada predstavljen u trokutnom ili klasičnom trapeznom obliku. Daleko veću raznovrsnost očituju oblici prikazani na spomenicima Srbije i Makedonije (razni oblici pravokutnika, polutrapez, tzv. *quanûn*), itd.

Po vrstama prikazanih instrumenata izvori iz Hrvatske i Slovenije su bogatiji te predstavljaju cjelokupnu sliku suvremenog zapadnoevropskog instrumentarija. U izvorima iz Srbije i Makedonije prikazi su (naročito u turskom razdoblju) često stilizirano, nejasno ili shematizirano, bez pojedinosti. Medjutim, unutar pojedinih instrumentalnih vrsta nalazimo u istočnim izvorima više raznovrsnih varijanata, ovisno o razdoblju i lokalitetu prikaza. U turskom razdoblju javlja se na istočnom području naročita raznovrsnost u oblicima prikazanih bubnjeva, a nalaze se i neki instrumenti koji se ranije nisu pojavljivali (*tamburin, daire, tambura*). S druge strane, u tom se razdoblju neki instrumenti više ne prikazuju (činele). U okviru gradje iz Dečana značajan je i u medjunarodnim relacijama prikaz velikih timpana jer potječe iz doba kada ih zapadna Evropa još nije poznavala. Vjerojatno su ti krajevi ranije susreli veliki oblik timpana. Za opću organografiju instrumenata s tipkama značajni su prikazi klavičembala i klavikorda na freskama u Sloveniji i Hrvatskoj, jer potječu iz 15. st., kada su prikazi tih instrumenata rijetki. Kao izuzetan ikonografski dokument valja apostrofirati i kolo sa zvoncima iz Lovrana. Naposljetku, prikaz bizantinske lire (lijerice) na freski u Dečanima mogao bi predstavljati kariku u lancu migracije tog instrumenta s istoka do jadranske obale.

Odnos prema stvarnosti

Pridjemo li ispitivanju ikonografskih izvora iz srednjovjekovne likovne umjetnosti u Jugoslaviji u odnosu na mogući stupanj realnosti, valja nam odvojiti i posebno

ispitivati:

a) prikazane instrumente pojedinačno; oblik; učestalost;

b) način sviranja na instrumentima, držanje;

c) grupacije (sastav pojedinih skupina, raspored u prostoru itd.);

d) sociološke i psihološke aspekte pojedinih prikaza;

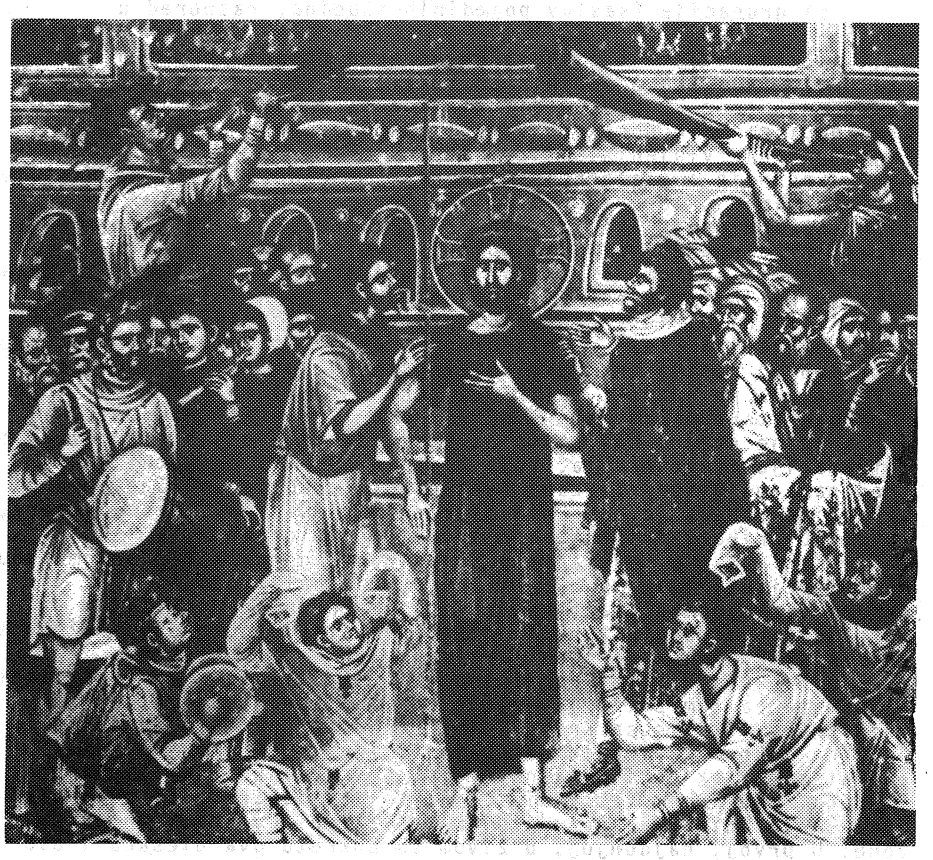
e) simboliku pojedinih prikaza; tradiranje starih, posvećenih toposa; prenošenje tih toposa u nove sredine i kombinacije; mogućnost promatranja neposredne prakse i registriranja vidjenih situacija.

Spoznaje o glazbenoj stvarnosti sredine u kojoj su nastali pružaju nam u prvom redu izvori iz Srbije i Makedonije. To s jedne strane proizlazi iz težnje k realizmu koja obilježava bizantinske spomenike i one koji su nastali pod njihovim utjecajem, a s druge strane i iz samog karaktera prikazanih tema, izmedju kojih mnoge ostavljaju prostor slobodnijoj, a to znači i realističnijoj interpretaciji prizora muziciranja i instrumentarija. Veze s folklornom praksom očituju se navlastito u razdoblju postbizantinske umjetnosti. Nakon 15. st. sve se jače osjeća prisutnost malih majstora i lokalnih radionica koje kopiraju stare uzore, ali u njih unose i vlastite elemente. I dok s jedne strane nailazimo na neshvaćanje ranijih predložaka i deformaciju instrumenata, koji očito nisu bili prisutni u sredinama gdje su prikazani (S-trompete), dotle s druge strane bilježimo zapažanje stvarnih glazbenih situacija, kako u izboru, tako i u prikazu instrumenata i načina muziciranja.

Zaključke o povezanosti s realnošću dopuštaju u prvom redu brojni prikazi teme *Ruganje Kristu,* koje nalazimo u srednjovjekovnom slikarstvu Srbije i Makedonije. Pokušaj interpretacije dvaju takvih prizora pokazat će nam svu složenost značenjskih odnosa koji se javljaju u prikazima te teme.

Freska u Starom Nagoričinu (14. st.) ilustrira slojevitost elemenata na tom prizoru i njihova raznovrsna ishodišta. Oko središnjeg lika Isusa Krista simetrično su postavljene dvije skupine likova, od kojih su neki u zbijenim grupama i u ulozi promatrača, dok neki aktivno djeluju izdvajajući se iz obiju skupina. Medju tim "aktivnim" likovima najistaknutiji su svirači i plesači. Oni su rasporedjeni u tri jasno odvojene horizontalne zone: U prvoj, najdonjoj, u živom su pokretu dva plesača i dva svirača (činele i čegrtaljke); ova četiri lika očito predstavljaju tradiciju antičkog teatra i plesova mima. U najgornjoj zoni, desno i lijevo iznad Kristove glave dominiraju dva svirača hiperdimenzioniranih stiliziranih duhačkih instrumenata po obliku nalik rogovima. Oni ovdje imaju simboličku ulogu, reprezentirajući ulogu glazbe pri izvršavanju javnih kazni i smaknuća; veličina instrumenata ovdje je simbol hipertrofiranog zvuka, koji - kao što je poznato - može biti efikasno sredstvo mučenja; no u ovoj se grupi javlja preobražen i prastari topos andjela s "tubom" kao znak snage, vlasti, veličanstva, poziva na sudjenje. U srednjoj zoni, ispred lijeve skupine likova još su dva svirača, koji zajedno očito čine ansambl: to je tipično folklorna kombinacija bubnja i frule, karakteristična ne samo za naše krajeve već i za folklornu praksu najširih evropskih prostora (gdje se najčešće oba instrumenta nalaze u rukama jednog jedinog svirača jer je bubanj malih dimenzija). Napokon, cjelina, iako su pojedine skupine u hijeratskom smislu jasno odvojene jedna od druge, svojim totalitetom priziva asocijaciju na bizantinski dvorski

ceremonijal, naravno u izvrnutom, pervertiranom smislu, dakle u neke vrste grotesknoj parodiji.



Staro Nagoričino, Makedonija (1317-1318): Ruganje Kristu u crkvi sv. Jurja

Ponekad medjutim susrećemo slobodno sastavljene skupine, tako na primjer na poznatom prizoru *Ruganja Kristu* iz Dečana (1335-1350). Skupina instrumentalista (svirač para timpana, bubnjar, svirač lire, svirač roga) i plesači ostvaruju ovdje vrlo dinamičnu, živu skupinu, koja je slobodno razmještena u prostoru. Iako ovu grupu ne bismo mogli shvatiti kao stvarni izvodjački ansambl (nema paralela u folklornoj praksi), čitava scena odiše temperamentnim narodnim muziciranjem i plesom. Zato i nije slučajno da se na ovom prizoru pojavljuju narodni instrumenti, izmedju kojih je posebno zanimljiva bizantinska lira (lijerica), koje je postojanje i potvrdjeno u ovim krajevima. I plesovi s mačem tradicija su u folkloru jednog dijela balkanskih naroda.

Intenzivna emotivna ustreptalost ovog prizora priziva,

uostalom, na razmatranje o jednoj od onih sfera na likovnim prikazima muziciranja koje se najčešće mimoilaze u stručnim analizama i interpretacijama. No svojevrsna ekspresivnost takvih scena može biti relevantna za spoznajnu razinu odredjene sredine jer predstavlja realnost svijesti koju ne bi trebalo mimoilaziti. U ovom se slučaju jedan tradicionalni motiv oslobadja krutih ikonografskih shema, približavajući se realnoj izvodjačkoj praksi, i interpretira kao neposredan narodni komentar jedne od najpotresnijih scena iz ciklusa *Pasije*.

U nizu sličnih prizora pratimo prisutnost te emotivne komponente i s njome povezanih pojedinosti u interpretaciji. Nije zato slučajno da se Kristovi mučitelji - a medju njima i likovi s instrumentima - povremeno pojavljuju u turskoj odjeći, a ponekad su prikazani kao izrazito ručni i surovi ljudi. U takvim su slučajevima u interpretaciju ovog prizora projicirani osjećaji potlačenog naroda prema superiornoj osvajačkoj sili. Zanimljivo je, medjutim, da ti "turski" svirači na prizorima *Ruganja Kristu* ne sviraju na specifično turskim instrumentima.

Na prizorima *Ruganja Kristu* susrećemo kao instrumentalne konstante *duhačke instrumente i bubanj*. Njihov broj varira, a različiti su i stupnjevi stvarnosti u prikazu. Standardna je kombinacija par istovrsnih duhača uz bubanj ili par timpana; no javljaju se i po dva para duhača, ponekad raznovrsnih, te udaraljke. Duhački instrumenti često poprimaju pažljivo registrirane oblike narodnih instrumenata tipa oboe (*zamr*), koji u folklornoj praksi najčešće i nastupaju u paru uz bubanj (*tapan*). No ovu ćemo kombinaciju instrumenata, koja očito ima korijene u narodnom muziciranju, naći i na nizu žanr-prizora u okviru religiozne tematike.

Izmedju tema koje su specifične za izvore iz Hrvatske i Slovenije neke takodjer pružaju elemente za zaključke o stvarnoj izvodilačkoj praksi njihova vremena. Susrećemo ovdje tipične sastave pučke i popularne glazbe (svirala i bubnjić), gajdaša kao predvodnika Mrtvačkog plesa s očitom aluzijom na narodnu praksu (Beram) ili prikaze viteških kavalkada s obaveznim sviračima koje kao simbol feudalnog autoriteta predvode parovi busina uz timpane (Epifanija u Bermu i Hrastovlju).

Napomena: precizne podatke o izvorima koji se spominju u ovoj studiji donose radovi navedeni u literaturi pod brojevima 1, 2, 3.

Izbor iz literature

Primož Kuret, Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem, Slovenska matica, Ljubljana 1973.

Koraljka Kos, Musikinstrumente im mittelalterlichen Kroatien, Muzikološki zavod Muzičke akademije, Zagreb 1972.

Roksanda Pejović, Muzički instrumenti na srednjovekovnim spomenicima Srbije i Makedonije, rukopis, disertacija na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, 1975.

Duje Rendić-Miočević, Antikni reljef plesača iz Zaostroga u Dalmaciji, Tkalčićev zbornik, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb 1975, str. 9-14.

Aleksandar Stipčević, Iliri. Povijest, život, kultura, Školska knjiga, Zagreb 1974.

Dragoslav Dević, Muzički instrumenti na srednjevjekovnim freskama Srbije i Makedonije, Zvuk 1974, br. 3, str. 52-75.

Edmund A. Bowles, Eastern influences on the use of trumpets and drums

during the Middle Ages, Anuario Musical, Vol. XXVI, Barcelona 1972, str. 3-28.

Jože Kastelic, Situla sa Vača, Beograd 1956.

Hugo Steger, Philologia musica. Sprachzeichen Bild und Sache im literarischmusikalischen Leben des Mittelalters. Lire, Harfe, Rotte und Fidel, Wilhelm Fink Verlag, München 1971.

SUMMARY

Medieval iconographic musical sources in Yugoslavia are mostly listed and discussed in works dealing separately with material from Slovenia and Croatia on the one hand and from Serbia and Macedonia on the other. Those sources, however, facilitate wider comparative research both inside individual Yugoslav regions and on an international scale. The present paper draws attention to some peculiarities of medieval iconographic sources in Yugoslavia and to the differences existing within these materials, both as to their subject matter and as to the specific instruments depicted within the framework of this subject matter. The sources under scrutiny are not only culturally and historically revealing; they also offer information of organographic nature and are eloquent on the symbolism of instruments and on the acoustic, psychological, sociological, and other aspects of music-making in the Middle Ages in a particular cultural and historical setting.

As regards the subject matter, there are certain similarities but also differences between material coming from Croatia and Slovenia and that coming from Serbia and Macedonia. The themes recurring in Slovenia and Croatia belong to the Occidental cultural sphere (Concerts of Angels, Madonna Enthroned, Epiphany), while the materials originating in Serbia and Macedonia belong to the sphere of the Byzantine iconographie repertoire (The Mocking of Christ). The kinds of instruments painted in the Slovene and Croatian sources are likewise those known in the Occident; on monuments from Serbia and Macedonia, however, Oriental instruments are occasionally found side by side with some typically "western" ones. The latter sources also show more numerous variants of the same instruments.

The present paper is concerned in particular with the way these scenes of music-making reflect reality, e.g. the instruments used in folklore and the then current performing techniques. Its subject is likewise the intertwining of several levels of meaning in the representation of a scene (The Mocking of Christ on the fresco in Stari Nagoričin, XIVth c.).

Even a glimpse of the materials which abound in medieval monuments in Yugoslavia makes it evident that besides subject matter and instruments specific of the Western and Eastern regions respectively, there are in existence also transitional forms. Therefore, further comparative research seems to be needed, all the more so because some of the instruments appearing here might be interesting in the context of the history of European instruments and their migration.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 78.071.1/2 (497.15)

Zijo Kučukalić
Sarajevo

POČECI RAZVOJA PROFESIONALNE MUZIČKE DJELATNOSTI U BOSNI I HERCEGOVINI

Iako kontinuirani razvoj profesionalne muzičke djelatnosti u Bosni i Hercegovini možemo pratiti tek od vremena austrougarske okupacije 1878. godine, iz dubrovačkih izvora saznajemo da su još u srednjovjekovnoj bosanskoj državi, analogno drugim sličnim feudalnim sredinama, postojali profesionalni muzičari, pjevači i svirači, i da je u doba političkog i ekonomskog uspona društva njihova djelatnost bila relativno bogata. Naime, mada se radi o vrlo oskudnim vijestima, kratkim bilješkama koje su sačuvane u dubrovačkim arhivima i odnose se u većini slučajeva na materijalnu nadoknadu bosanskim muzičarima za njihovo učešće prilikom raznih svečanosti u Dubrovniku, kvantitet ovih podataka ukazuje na to da se može govoriti o brojnim artistima, pjevačima, sviračima i plesačima i da su oni, s obzirom na svečanosti na kojima su učestvovali, uživali značajan ugled.

U razvoju srednjovjekovne bosanske države, od XII vijeka do turskog osvajanja, poslednjih šest decenija njene samostalnosti su period najvećeg društveno-ekonomskog napretka, a to doba donosi i postojanije oblike raznih vidova kulturnog života. Medju njima nalazi se i muzička djelatnost koja je, razumljivo, vezana uz vladajuće feudalne krugove i u težnji da zabavi i razonodi, bila sastavni dio društvenog i kulturnog života na dvorovima vladara i feudalne vlastele. Nosioci ove aktivnosti su artisti, zabavljači, pjevači, svirači i plesači, koji se u izvorima nazivaju različitim, redovno, latinskim imenima. Ona se odnose na vrstu vještine ili na svirača prema nazivima instrumenata.

U smislu žonglera i lakrdijaša spominju se: ioculatores, cugularii, buffones i hystriones, ali njihovu djelatnost nije moguće tačno diferencirati i nije poznato kako su se nazivali u samoj Bosni. Kao svirače na različitim instrumentima izvori navode: piferi i piffarii (frulaši), lautarius i lautares (lautisti), tubetae i tubicinae (trubači), pulsatores (svirači na udaraljkama), gnacharii i gnacharini (bubnjari) itd.

Iako se s pravom može pretpostaviti povremena djelatnost artista u Bosni i Hercegovini još u XIV vijeku, oni se u izvorima spominju prvi put 15. novembra 1408. godine, kada dubrovačko Malo vijeće donosi odluku o poklonima dvojici žonglera i lakrdijaša bosanskog kralja (de donando duobus cugulariis et

buffonibus domini regis Bossine).[1] Zatim se 1419, susreće i prvo ime artiste iz Bosne i to u odluci Malog vijeća da se načini odjeća za Pribigna, ioculatora iz Bosne, u vrijednosti od 10 perpera, a za njegovog slugu odjeća u vrijednosti od 4 perpera.[2] Poslednji izvori datiraju iz 1463. kada se spominju frulaši, bubnjari i trubači vojvode Petra Pavlovića,[3] odnosno, kada se na drugom mjestu bilježi: "P.p. est de donando gnacharinis, tribicinibus et tubicinibus regis Bosne, voyvode Pethari Paulovich et voyvode Iuanis Vlatchovich...".[4] Kakav su ugled uživali artisti iz Bosne govori i podatak iz 1422. kada je dubrovačko Veliko vijeće odobrilo kraljevim artistima (histrionibus seu pulsatoribus regis Bossine) izuzetno visok dar u vrijednosti od 120 perpera, a u istoj odluci se ističe da su ovi kraljevi majstori došli u Dubrovnik da iskažu čast gradu i kraljevoj zemlji (qui venerunt honoratum urbem et seu /*suum?*/ dominium).[5]

U periodu od ovih, približno šest decenija broj učestvovanja bosanskih artista na raznim svečanostima u Dubrovniku stalno se povećavao, sastavi grupa su postajali brojniji i raznovrsniji, pa se s pravom može pretpostaviti da je i sam repertoar bivao sve bogatiji. Dovoljno je samo navesti da je prilikom svečanosti sv. Vlaha u Dubrovniku 1457. učestvovalo četrnaest, a 1459. šesnaest artista iz Bosne i Huma pa da se sagleda kako se brzo proširila i razvila njihova djelatnost i koliki je imala odjek u jednoj razvijenoj kulturnoj sredini, kakav je bio Dubrovnik u XV vijeku.[6]

U XVI vijeku se javlja Franjo Bosanac (Franciscus Bossinensis), bez sumnje, najzanimljivija ličnost muzičke historije Bosne i Hercegovine, ali njegova djelatnost nije mogla imati uticaj na razvoj muzičke kulture u Bosni i Hercegovini. Naime, on je rodjen u Bosni krajem XV vijeka, ali je život proveo u Veneciji gdje je, vjerovatno, i umro početkom druge polovine XVI vijeka. Da je rodom iz Bosne, svjedoči nadimak Bosanac (Bossinensis) kojim su potpisana njegova štampana djela (Francisci Bossinensis Opus), a pošto se radi o uobičajenoj praksi tog vremena (npr. Jakob Gallus Carniolus), ovakvo tumačenje Bosančevog porijekla nije sporno. Potpisivao se još i sa inicijalima BMF, što bi se moglo tumačiti kao Bossinensis Magister Franciscus.[7]

Iako su podaci o životu Franje Bosanca vrlo oskudni, o njegovom stvaralaštvu govore dva značajna opusa, dvije zbirke tabulatura za lutnju.[8] Prva knjiga, pod naslovom *Tenori e*

1 *Jorga N., Notes et extraits pour servir à l'histoire des croissades au XV siècle, II, Paris 1899, str. 116. Citirano prema Babić A., Fragmenti iz kulturnog života srednjovjekovne Bosne, Radovi filozofskog fakulteta u Sarajevu, knj. II, Sarajevo 1964, str. 327.*

2 *Usp. Cons. Minoris II, fol. 45, 18. 2. 1419.*

3 *Usp. Cons. Rogatorum XVII, fol. 179, 4. 2. 1463.*

4 *Usp. Cons. Maius XII, fol. 115, 7. 2. 1463. Citirano, kao i napomena 3, prema Nilević B., Iz života posljednjih Pavlovića, Godišnjak Društva istoričara Bosne i Hercegovine, god. XXVIII-XXX, 1977-1979, str. 70.*

5 *Cons. Maius II, fol. 83, 29. 1. 1422. Usp. Jorga N., opus cit., str. 207.*

6 *O djelatnosti profesionalnih muzičara u srednjovjekovnoj bosanskoj državi vidi opširnije Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, II izd., knj. I, Zagreb 1971, str. 230: Bosansko-hercegovačka muzika. Umjetnička /I.* Kučukalić*/; Babić A., opus*

contrabassi intabulatti col sopran in canto figurato per cantar e sonar col lauto. Libro Primo, Francisci Bossinensis Opus, štampana je u Veneciji kod Ottavija Petruccija i datirana 27.III 1509. Druga nosi isti naslov, ali samo *Libro secundo* i štampana je u Fossombroneu, takodje kod Petruccija, a datirana 10.V 1511. godine. Obadvije knjige počinju sa kraćim uvodom u kome je objašnjen sistem tabulatura (Regula per quelli che non sanno cantare), zatim slijedi predgovor i jedan sonet posvećen protonotaru i prvaku crkve sv. Marka u Veneciji, Gerolamu Barbadigu. Sadržaj i jedne i druge knjige su frottole italijanskih kompozitora obradjene za jedan pjevački glas uz pratnju lutnje i ricercari koji su namijenjeni samoj lutnji. Ukupno ima 102 frottole i 46 ricercara: prva knjiga sadrži 46 frottola i 26 ricercara, a druga 56 frottola i 20 ricercara. Frottole predstavljaju djela najznačajnijih kompozitora ovog oblika u Italiji u to vrijeme (Marchetto Cara, Bartolomeo Tromboncino i dr.), ali ima i takvih kod kojih nije naznačeno ime autora, pa se može pretpostaviti da su to djela samog Bosanca. Ricercari su, medjutim, isključivo njegove izvorne kompozicije koje je zamislio kao predigre pojedinim frottolama. Znatno manji broj ricercara od frottola vjerovatno podrazumjeva autorovu ideju da se jedan ricercar primjenjuje za više frottola, ovisno o karakteru jedne i druge kompozicije.[9]

Svojim obradama frottola za jedan glas uz instrumentalnu pratnju Franjo Bosanac je doprinio razvoju solističkog vokalno-instrumentalnog muziciranja u prvoj polovini XVI vijeka i svrstao se u historiji muzike u red značajnih predstavnika ranobarokne monodije. U ricercarima gdje je naglašen improvizatorski karakter, "Bosanac očituje znatnu darovitost i raznolikost invencije, pa mu je djelo od važnosti, ne samo kao dokumenat u povjesnom razvoju te muzičke vrste, nego i kao ostvarenje odredjena umjetničkog kvaliteta".[10]

Kontinuirani razvoj profesionalne muzičke djelatnosti u Bosni i Hercegovini, medjutim, počinje tek u vrijene austrougarske okupacije 1878. godine, kada se ostvaruje trajni dodir sa tokovima evropske muzičke kulture. Austrougarska uprava je, prije svega, nastojala da svojim civilnim i vojnim službenicima, koji su najčešće dolazili iz sredina gdje je postojala odredjena kulturna tradicija, stvori i na ovom području nivo koji bi bio blizak njihovim kulturno-zabavnim i umjetničkim potrebama. Ali, ništa manje nije značajna ni činjenica da su okupacione vlasti i u ovakvom djelovanju nalazile mogućnosti jačanja svog političkog uticaja na domaće

cit. i Nilević B., opus cit. (u vezi sa porodicom Pavlović).

7 *Usp. Županović L., Tragom hrvatske glazbene baštine, Zagreb 1976, str. 26, nap. 19a.*

8 *Disertori B., Le frottole per canto e liuto intabulate di Franciscus Bossinensis, Milano 1964; Županović L. (redaktor), Hrvatski skladatelji XVI stoljeća, Zagreb 1974. Sadrži 9 frottola i 9 ricercara koje su objavljene prema Disertorijevom izdanju 1964.*

9 *Usp. Županović L., opus cit., str. 28, nap. 23.*

10 *Vidaković A., Bosanac Franjo, Muzička enciklopedija Jugoslavenskog leksikografskog zavoda, II izd., knj. I, Zagreb 1971, str. 225. Opširnije o Franji Bosancu vidi i Andreis J., Povijest hrvatske glazbe (Povijest glazbe, knj. IV), Zagreb 1974, str. 44-49 ili na engleskom jeziku Andreis J., Music in Croatia, Zagreb 1974, str. 30-34.*

11 *Bosansko-hercegovačke novine, Sarajevo, 2.VI 1981, br. 44, str. 2.*

stanovništvo, koje se, medjutim, prihvatajući sa rezervom novu vlast, distanciralo i teško stvaralo kontakt. Jaz izmedju "austrougarskih" doseljenika i domaćeg stanovništva bio je suviše velik i dubok da bi se mogao premostiti jednostavno i brzo, pa je i prihvatanje novih oblika kulturnog i muzičkog života bio dugotrajan proces. Medjutim, iako je četrdesetogodišnju austrougarsku upravu u Bosni i Hercegovini domaće stanovništvo uvijek u biti shvatalo kao okupacionu vlast i tako se u krajnjoj liniji odnosilo prema njoj, činjenica je da se upravo u ovom periodu počinju javljati oblici kulturno-umjetničkog, pa prema tome, i muzičkog života kojima se postepeno u Bosni i Hercegovini stvara profesionalna muzička djelatnost bazirana na razvojnim dostignućima i karakteristikama evropske muzičke kulture.

Kao izvor za sagledavanje i praćenje ovih nastojanja i rezultata, najbolje može poslužiti dnevna štampa, prije svega sarajevska, jer je ona pažljivo pratila i registrovala sva kulturna zbivanja, pa razumljivo, i muzička. Pišući po pravilu sa velikom naklonošću o ovim dogadjajima, štampa je, razumljivo okrenuta prema vlasti, potvrdjivala koliki je značaj pridavala ovakvim manifestacijama i sama austrougarska uprava, promatrajući ih kao kulturnu misiju, ali, prije svega, kao političko djelovanje.

Sarajevska štampa je koncert održan u Banja Luci 31. maja 1881. "pred mnogobrojnom i vrlo odabranom publikom" zabilježila kao "prvi u Bosni".[11] U Sarajevu je prvi javni koncert održan 11. decembra 1881. u dvorani oficirske kasine koja je tada predstavljala potpuno novi objekat sarajevskog kulturnog života.[12] U štampi je ovaj nastup zabilježen kao "koncert spojenih vojničkih glazba ovdašnjih pješačkih pukovnija".[13] "Sarajevski list", koji je bio organ austrougarske uprave u Bosni i Hercegovini, ocijenio je koncert kao izuzetan dogadjaj, naglašavajući da je to veče u kasini bilo prisutno "sjajno društvo iz ovdašnjih viših i obrazovanih vojničkih i činovničkih krugova sa kitnjastim vijencem lijepog spola. Na čelu sjajne publike bijahu Njih. Preuzvišenosti podmaršali baron Dahlen i Stransky i vrhovi činovničkih i vojnih honoracija sa ogromnim brojem članova kasine".[14] Na programu su izvodjena djela Mendelssohna, Beethovena, Mozarta, Schuberta, Delibesa i Halevyja, a "Sarajevski list" piše, dalje, da se "nasladjivasmo u lijepim, vještački izmamljenim zvucima klasične muzike, čisto nevjerovasmo da gledamo ovo sjajno društvo i da slušamo takve zvuke u Sarajevu".[15] Konačno, u "Sarajevskom listu" se izražava

12 *U ovoj zgradi (Dom JNA) se nalazi još uvijek najljepša koncertna dvorana u Sarajevu koja je, upravo jedno stoljeće, bila mjesto svih značajnih muzičkih dogadjaja koji su se zbili u glavnom gradu Bosne i Hercegovine. Zgradu je sagradio gradjevinski poduzetnik Bucher 1880. godine i poklonio je vojničkom naučnom društvu. Imala je funkciju oficirske kasine i bila je središte kulturnog, umjetničkog i zabavnog života Sarajeva u to vrijeme.*

13 *U najavi koncerta se navodi da je riječ o prvoj i sedamdesetpetoj pješadijskoj pukovniji. Sarajevski list, Sarajevo, 9.XII 1881, br. 47, str. 2, Mali vjesnik.*

14 *Sarajevski list, Sarajevo, 14.XII 1881, br. 119, str. 3, Mali vjesnik. Citirano prema Besarović R., Jedna značajna komponenta kulturno-zabavnog života, Iz kulturnog života u Sarajevu pod austrougarskom upravom, Sarajevo 1974, str. 9.*

želja "da se ovakva krasna večera češće priredjuje u kasini, ne samo za ljubav naslade, već za ljubav i hatar gajenja lijepe zvučne vještine uopšte; u hatar očuvanja lijepih ideala, koje vještina, a muzika na pose razvija u osjećajima ljudskima; zarad toga da ovdje u Sarajevu ne zamrtvimo i neokrljavimo u pojmovima vještačke ljepote...".[16] Ubrzo je, 17. januara 1882, održan u dvorani oficirske kasine i drugi koncert sa novim programom, a pored orkestara pomenutih pješadijskih pukovnija, sudjelovali su vokalni i instrumentalni (klavir i violina) solisti uz pratnju orkestra.[17]

Ovakva praksa "filharmoničnih" koncerata sa vojnim orkestrima se kontinuirano nastavila, ali se javljaju i drugi dogadjaji koji znatno obogaćuju muzički život Sarajeva. To su, prije svega, razna gostovanja pojedinih reproduktivnih umjetnika i muzičkih ansambala iz drugih jugoslovenskih kulturnih centara i iz inostranstva koja su, prema pisanju ondašnje štampe, nailazila kod publike na interesovanje i srdačan prijem. Tako je poslije gostovanja harfistkinje iz Beča Teresine Zamara, u aprilu 1891. godine, "Sarajevski list" zabilježio da "umjetnici iz monarhije mogu vazda računati s tom prijatnom činjenicom da će u Sarajevu moralno i materijalno uspjeti".[18] Gostovanje tadašnjeg čuvenog violiniste Františeka Ondričeka u martu 1893. u Sarajevu, štampa je interpretirala kao prvorazredan kulturni dogadjaj, a treba naglasiti da je on, iako je bio planiran samo jedan nastup, održao tada tri koncerta, sva tri u pozorišnoj zgradi, "kako bi i oni ljubitelji muzike koji prve večeri ne bi dobili mjesto, uzmogli uživati ovu rijetku duševnu nasladu".[19] Sasvim je jasno da se Ondriček zadržao u Sarajevu duže nego što je planirao zbog interesovanja publike i prijema na koji je naišao. Kao prvi istaknuti instrumentalista iz bosansko-hercegovačke sredine, spominje se violinistkinja Blanda Höller koja je završila "bečku konzervatoriju s odličnim uspjehom i za to polučila srebrenu kolajnu".[20] Njeni prvi koncerti zabilježeni su 1901. i 1902., ali će Blanda Höller u muzičkom životu Sarajeva dugo predstavljati značajno ime.[21] Pored pomenutih ličnosti, u Sarajevu su tih godina, razumljivo, nastupali i drugi umjetnici, medju kojima su bili Fritz Kreisler (1893), Žarko Savić (1898), Alfred Grünfeld (1898), Branislav Huberman (1909) i drugi, a posebnu pažnju je privuklo gostovanje ansambla opere iz Brna 1902. godine.

15 *Ibid.*
16 *Ibid.*
17 *Sarajevski list, Sarajevo, 13.I 1882, br. 6, str. 2, Mali vjesnik.*
18 *Sarajevski list, Sarajevo, 10.IV 1891, br. 39, str. 2, Mali vjesnik.*
19 *Sarajevski list, Sarajevo, 29.III 1893, br. 36, str. 2, Mali vjesnik.*
20 *Sarajevski list, Sarajevo, 7.IX 1902, br. 107, str. 2, Mali vjesnik.*
21 *Usp. Besarović R., opus cit., str. 32.*
22 *Ibid., str. 11.*
23 *Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo, Fond Zajedničkog ministarstva finansija, Prös. br. 6827 BH/1898.*
24 *Kultura i umjetnost u Bosni i Hercegovini pod austrougarskom upravom (Gradja, redaktor Risto Besarović), Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo, 1968, str. 560.*
25 *Arhiv Bosne i Hercegovine, Sarajevo, Fond Zajedničkog ministarstva finansija, G.Z. 7863/BH-1898.*
26 *O Franji Maćejovskom vidi opširnije Kučukalić Z., Franjo Maćejovski, Zvuk, Beograd 1965, br. 64, str. 463-464. Cjelokupna ostavština*

Prva operska predstava prikazana je u Sarajevu u septembru 1882. godine, dakle, nepunu godinu dana poslije izvodjenja prvog koncerta. To je djelo *Alessandro Stradella* tada još živućeg njemačkog kompozitora Friedricha von Flotowa, a interpretatori su bili članovi ansambla njemačkog pozorišta Heinricha Spire koji je ostao u Sarajevu stacioniran duže vrijeme. U štampi je zabilježeno da je pozorište bilo "dupkom puno svijeh staleža sarajevske publike, jer svatko bijaše radoznao na inaugurisanje ove vrste glazbene i pjevačke vještine na zemljištu sasvijem novom. Uprava i predstavljajući jamačno osjetiše težinu ovakve zadaće, te se spremiše po mogućstvu svijeh sila".[22] Ovo pozorište, medjutim, do kraja svog djelovanja u Sarajevu nije više izvodilo operske predstave, ali su povremeno gostovali, pored ansambla iz Brna, i operski umjetnici iz Osijeka, Milana, Ljubljane i Zagreba.

Kad je riječ o muzičkom životu u Bosni i Hercegovini, neophodno je naglasiti da su pjevačka društva, koja se postepeno formiraju od 1887, odigrala vrlo značajnu ulogu. Treba, osim toga, podvući da ona nisu bila vezana kao većina drugih muzičkih djelatnosti uz doseljeno stanovništvo, nego, naprotiv, njihov rad pokreću i nose prvenstveno domaće snage, istina, prilično razjedinjene, osobito na konfesionalnoj osnovi. Ipak, sva društva njeguju narodnu riječ i nacionalnu pjesmu, podvlačeći u svakoj mogućoj prilici svoje rodoljublje, svoj nacionalni zanos i svoj kulturni identitet. Medjutim, čitava ova djelatnost nije bazirana na profesionalnoj muzičkoj osnovi, nego se vezuje na amaterski entuzijazam prožet dubokim nacionalnim osjećanjima tipičnim za to vrijeme.

U razvoju profesionalne muzičke djelatnosti, od velikog je značaja muzičko školstvo, pa prema tome, i prva nastojanja u tome smislu u Bosni i Hercegovini imaju svoju posebnu ulogu. U arhivskoj gradji najraniji podatak datira iz 1898. godine, kada je kompozitor i dirigent iz Budimpešte Adalbert Laszky pokušao da osnuje muzički konzervatorijum u Sarajevu (Conservatorium für Musik). On je, početkom 1898, koncentrirao u Sarajevu, vjerovatno upoznao muzički život u gradu, i sagledao veliku potrebu za stručnim kadrom, pa se 27.VI 1898. obratio direktno Benjaminu Kalaju, tadašnjem austrougarskom zajedničkom ministru finansija, i podnio zahtjev da mu se odobri osnivanje ove muzičke škole i pruži odredjena materijalna pomoć.[23] O tome se, naravno, morala izjasniti Zemaljska vlada za Bosnu i Hercegovinu i ona je brzo reagovala, obavještavajući Zajedničko ministarstvo finansija u Beču da je osnivanje takvog zavoda za tadašnje prilike u Bosni i Hercegovini preuranjeno ("... die Activierung eines Institutes der gennanten Art für die hierländigen Verhältnisse verfrüht erscheint").[24] Podnosilac zahtjeva je obavješten 11.VII 1898. da mu se ne odobrava osnivanje muzičkog konzervatorijuma u Sarajevu i time je ova zanimljiva inicijativa propala.[25]

Jedna druga inicijativa, medjutim, koja je došla deset godina kasnije, bila je mnogo uspješnija. Radi se o privatnoj muzičkoj školi koju je kompozitor i dirigent Franjo Maćejovski otvorio u Sarajevu 23. jula 1908.[26] U školi su podučavali klavir, solo-pjevanje, violinu, violončelo i osnovne teoretske predmete, a iz arhivske gradje i napisa u sarajevskoj štampi, dnevnoj i periodičnoj, može se zapaziti da je Maćejovski imao značajan uspjeh. Svake godine su organizovani interni i javni

koncerti ove škole, koje je štampa redovno pratila povoljnim ocjenama. Tako je povodom petogodišnjeg jubileja škole, objavljen, izmedju ostalih, u listu "Narod" duži tekst u kome se ističe da je "za tih pet godina Maćejovskom uspjelo da muzički obrazuje nekoliko učenika, koji su mogli da odmah nastave svoje školovanje na krakovskom i praškom konzervatorijumu i da ovdje u Sarajevu stvori jedan lijep kadar muzičkih ljubitelja. Ove godine pohadjalo je muzičku školu 124 učenika, od kojih su s dobrim uspjehom završili školsku godinu 111. U narednoj školskoj godini Zavod će se razviti; G. Maćejovski namjerava da mu izradi pravo javnosti (uputio je u tom smislu jednu molbu na Sabor) i dobavi više nastavnika. Nama bi bilo vrlo milo, ako G. Maćejovski uspije da upotpuni svoje lijepe početke i planove i da stvori u Sarajevu muzički zavod značajnijeg oblika".[27] Medjutim, predstojeći ratni dogadjaji značili su i kraj djelovanja ove škole. Ona je prestala raditi 1915. kada je Franjo Maćejovski napustio Sarajevo i otišao u Banja Luku.

Na kraju, možemo zaključiti da su počeci razvoja profesionalne muzičke djelatnosti u Bosni i Hercegovini u savremenom smislu vezani za period austrougarske okupacije i da je tek u to vrijeme došlo do kontinuiranog dodira sa tokovima evropske muzike. Medjutim, u relativno kratkom razdoblju pojavili su se raznovrsni oblici muzičkog djelovanja i uz prilično dinamični koncertni život sa simfonijskim, kamernim, solističkim i, posebno, horskim koncertima, uz prva izvodjenja operskih predstava i, konačno, uz početke muzičkog školstva, može se pratiti intenzivno muzičko-kulturno sazrijevanje.

SUMMARY

A continuous development of professional musical activity in Bosnia and Herzegovina cannot be traced until after the Austro-Hungarian occupation of 1878; but, according to Dubrovnik sources, professional musicians, singers and players existed already in the medieval Bosnian state and at the time of its political and economic rise their activity was comparatively intensive.

The sixteenth century witnessed the ascent of the doubtless most interesting personality in the musical history of Bosnia and Herzegovina, Franjo Bosanac (Franciscus Bossinensis), but his activity could not have influenced the development of musical culture in Bosnia and Herzegovina. Although born in Bosnia towards the end of the 15th century, he spent his life in Venice and probably died there in the beginning of the second half of the 16th century.

It was the Austro-Hungarian occupation, however, that gave rise to a continuous development of professional musical activity: contacts with the currents of European musical culture were established and maintained. On 31 May, 1881 the first concert in Bosnia and Herzegovina was held in Banja Luka,

Maćejovskog nalazi se u Arhivu grada Sarajeva.

27 *Narod, Sarajevo, 28.VII (10.VIII) 1912, br. 255, str. 3, Domaće vijesti.*

while in Sarajevo the first public concert, a symphonic concert given by the combined army orchestras, was presented on the 11 December, 1881. Such concerts gradually became quite frequent. Before long vocal and instrumental solo performances were also organized. Sarajevo at that time was visited by renowned guest soloists - F. Ondriček, F. Kreisler, Ž. Savić, B. Huberman, and others. Mention is made of Blanda Höller as the first outstanding instrumentalist from Bosnia and Herzegovina.

In September, 1882, the Sarajevo audience attended its first opera performance. In due course the city was visited by operatic companies and individual soloists from Brno, Osijek, Milan, Ljubljana, and Zagreb.

The first music school in Bosnia and Herzegovina was founded in Sarajevo on 23 July, 1908 by the Czech Franjo Maćejovski. The subjects taught were piano-playing, solo singing, violin-playing, cello-playing, and the basic theoretic subjects. The school carried on successfully until the outbreak of World War. I.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 886.3-6 Štrekelj:78

Zmaga Kumer
Ljubljana

IZ ŠTREKLJEVE KORESPONDENCE

Karel Štrekelj, urednik "Slovenskih narodnih pesmi" (Ljubljana 1895-1923) si je pridobil velike zasluge tudi za slovensko etnomuzikologijo, saj je bil vrsto let predsednik slovenskega "Odbora za nabiranje slovenskih narodnih pesmi z napevi", sestavil vzorna navodila zapisovalcem ter vodil vse delo, ki se je bilo začelo 1906. leta in trajalo do prve svetovne vojne. Akcija je bila sestavni del takratnega vseavstrijskega zbiranja ljudskega pesemskega izročila. Zato je bil Štrekelj tudi član glavnega odbora na Dunaju, ki je bil sestavljen iz predsednikov deželnih odborov in so bili v njem med drugimi Josef Pommer, jezikoslovca Primus Lessiak (slovenskega rodu!) in Milan Rešetar, češki etnolog Zdeněk Nejedlý in moravski skladatelj Leoš Janáček.

Zbrane pesmi naj bi bile objavljene pod skupnim naslovom "Das Volkslied in Österreich", vendar ločeno po deželah. Ko je glavni odbor v ožji zasedbi l. 1910 sklenil, naj bo v izdajah nenemških dežel tudi nemški prevod besedil in je Štrekelj to zvedel, je pisal zastopnikom slovanskih narodov in jim poslal na vpogled svoj protestni dopis dunajskemu odboru, želeč njihove podpore. V njegovi zapuščini v arhivu Glasbeno narodopisne sekcije pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti v Ljubljani se je ohranil lastnoročni koncept Štrekljevega pisma in izvirniki odgovorov nekaterih naslovljencev, med njimi Leoša Janáčka. Obe pismi sta zanimiv kulturni dokument svojega časa, zato ju tu objavljamo. Naj bosta hkrati prispevek k vezilu prof. dr. Dragotinu Cvetku ob njegovi sedemdesetletnici.

Častiti gospod!

Znano Vam je, da je ožji delovni odbor za publikacijo „Avstrijske Narodne Pesmi" pred leto dni sklepal o načelih za izdajo nabranega materijala. Ta načela je pozneje v posebno poročilo prof. Sommer, ozirom prof. Hauffen iz Prage. V tem poročilu je marsikaj, čemur se morajo z znanstvenega in s praktičnega stališča upreti vsi slovanski delovni odbori. Slovenski delovni odbor je odgovoril na navedeno poročilo tako, kakor berete v priloži. Naš odgovor je kajpada tupatam nekoliko oster, pa stvar zahteva to. Prosim Vam ga, da se doseže soglasje ~~med Slovani~~ (tudi Italijan Ive je odgovoril skoro tako kakor mi), kdar pride do končnega sklepanja. Prosim Vas, da ga blagovolite preštudirati in upoštevati.

Z odličnim spoštovanjem
udani Vam

Dr Karel Streitej
r. j. vaš. prof. v Gradcu
(Graz, Rosenberggürtel 14)

V Gradcu 15. avg. 1910.

7/87 21. avg. 1911

ČESKÝ PRACOVNÍ VÝBOR PRO LIDOVOU PÍSEŇ NA MORAVĚ A VE SLEZSKU,
PODNIK C. K. MINISTERSTVA KULTU A VYUČOVÁNÍ:
„LIDOVÁ PÍSEŇ V RAKOUSKU".

Važený pane!

Byl jsem nadmíru potěšen Vaším pís[mem].
V přiložené mají odpověď na vaše
jednotlivé a konkretní „Anzahlungen"
víte, že se zkoušejeme.
Přeji, aby byl i v tomto „lesk. dem
znalec českých písní.
Učinil jsem v té věci kroky i
u našeho ministra. S jakým
výsledkem, ještě nevím.
Přeji, aby díl českých nár. p
byl českou knihou veskrz.

Myslím, že všichni zaměstnaní pracovníci jistoví, kdyby věděli, dovedli vyloviti.

Nebylo by záhodno, abychom ze slovanských pracovníků, aspoň přednosové, sešli k poradě zvláštní? Chtěli spojenými silami, sjednotili se v požadavcích?

Nebyl byste Vy té ochoty a nesezval byste na některý den v září předsedy slovanských komisí?

Důvody leží na bělemi;
neviděm pevné vůle, jež by
dílo vedla.

V dokonalé úctě
oddaný
Vlad. Janáček

Brno, 20. srpna, 1910

Velectěný pane!

Byl jsem nad míru potěšen Vaším přípisem.
Z přiložené mojí odpovědi na výzvu
jakéhosi "leitenden Ausschuss"
vidíte, že se shodujeme.
Žádám, aby byl i v tomto "leit. Aussch."
znalec českých písní.
Učinil jsem v té věci kroky i
u samého ministra. S jakým
výsledkem, ještě nevím.
Žádám, aby díl českých nár. písní
byl českou knihou veskrz.
Myslím, že všichni němečtí
pracovníci písňoví, tentýž požadavek
vyslovili.
Nebylo by záhodno, abychom se
slovanští pracovníci, aspoň
předsedové, sešli k poradě
zvláštni? čelili spojenými
silami, ujednotili se
v zásadách?
Nebyl byste Vy té ochoty
a nesezval byste na některý
den v září předsedy
slovanských komisí?
Důvody leží na bíledni;
nevidím pevné ruky, jež by
dílo vodila.

V dokonalé úctě
oddaný
Leoš Janáček

Brno, 20. srpna, 1910

Častiti gospod!

Bil sem neizmerno vesel Vašega dopisa.
Iz priloženega mojega odgovora na izziv
nekakšnega "leitenden Ausschuss"-a
vidite, da se strinjava.
Zahtevam, da bi bil tudi v tem "leit. Aussch."
poznavalec čeških pesmi.
Storil sem v zvezi s to rečjo korake
celo do ministra. S kakšnim
uspehom, še ne vem.
Zahtevam, da bi del o čeških nar. pesmih
bil vseskozi češka knjiga.
Mislim, da so vsi nemški
strokovnjaki narodnih pesmi izrazili
isto zahtevo.
Ali ne bi bilo potrebno, da bi se
za slovanske strokovnjake, vsaj za nas
predsednike, organiziral poseben posvet?
Branili bi s skupnimi
močmi, poenotili bi

svoja načela?
Ali ne bi Vi bili pripravljeni
sklicati za kakšen
dan v septembru predsednike
slovanskih komisij?
Razlogi se zdijo jasni;
ne vidim trdne roke, ki bi
delo vodila.

Z odličnim spoštovanjem
vdani Vam
Leoš Janáček

Brno, 20. avgusta, 1910

Karel Štrekelj, the editor of "Slovenske narodne pesmi" (Slovene Folk Songs), (Ljubljana 1895-1923) has done great service also to the Slovene ethnomusicology - for a series of years he was the chairman of the Slovene Committee for Collecting Slovene Folk Songs and Tunes, he worked out exemplary instructions for those engaged in recording the material, and he guided the entire work, which started in 1906 and lasted until the beginning of the World War I. This activity was an integral part of the collecting of folk songs organized at that time throughout Austria. Štrekelj was also a member of the chief committee in Vienna, which was made up of chairmen of provincial committees and included among others also Josef Pommer, the philologist Primus Lessiak (of Slovene origin!) and Milan Rešetar, the Czech ethnologist Zdeněk Nejedlý and the Moravian composer Leoš Janáček.

The songs when collected were to be published under the overall title "Das Volkslied in Österreich" separately by individual provinces. When the chief committee without the participation of all of its members in 1910 had decided for the publications from non-German-speaking countries to be accompanied by a German translation and when Štrekelj had learnt about this, he wrote to the representatives of the Slavic nations enclosing a copy of his protest sent to Vienna and asking them for support. In his literary bequest kept in the archives of the Ethnomusicological Section at the Slovene Academy of Science and Arts in Ljubljana there have been preserved a draft of that letter, written in his own hand, as well original copies of the replies from some of the addressees, among them from Leoš Janáček. They are an interesting cultural document of its period and as such they are hereby published. As such may they also be a contribution to the Festschrift for Professor Dragotin Cvetko.

UDK 929 Mahler G.: 929 Krisper A.

Primož Kuret
Ljubljana

GUSTAV MAHLER IN ANTON KRISPER

I.

O prijateljstvu med Gustavom Mahlerjem in Ljubljančanom Antonom Krisperjem pišejo številni Mahlerjevi biografi.[1] V letih 1876 do 1878 sta bila študijska kolega na dunajskem konservatoriju.[2] O tesnih zvezah med Mahlerjem in Krisperjem poroča tudi Dragotin Cvetko in se pri tem v veliki meri sklicuje na Josipa Mantuanija.[3] Prav Josip Mantuani je namreč pri nas prvi omenil Antona Krisperja kot opernega skladatelja, ki je "študiral na Dunaju in bil sošolec slovitega Gustava Mahlerja. Uglasbil je opero, ki so jo peli v Pragi najbrž leta 1885, ko je bil Mahler kapelnik tamošnjega nemškega deželnega gledališča. Ker je bil uspeh nepovoljen, je pustil Krisper skladanje. A o operi dosedaj ni bilo dognati ničesar, ne o snovi, ne o libretistu in njeni kakovosti. V bivšem nemškem gledališču deželnem ni partiture in nikakega poročila v aktih."[4] Mantuanijeve navedbe so ostali avtorji v glavnem ponavljali, dodajajo pa, da je Krisper kot študent filozofije nemirno živel in končno zapadel v neozdravljivo duševno bolezen.

Cvetko tudi popravlja Mantuanija glede letnice Krisperjevega rojstva in jo postavlja v leto 1859.[5] Vendar se Cvetko tu moti. Mantuani navaja pravi podatek, to je 28. december 1858.[6] Krisper se je nato - po Cvetku - zaradi

1 *Prim. vsaj: Berndt W. Wessling, Gustav Mahler, Prophet der neuen Musik. Hamburg 1974; Kurt Blaukopf, Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft. München, 1973.*

2 *Prim. Bericht über das Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde für Schuljahr 1876/77. Wien 1877. Pod zaporedno številko 316: "KRISPER Anton, aus Laibach, 18 J. - Comp. I, Cpt. I, Clv. I, Chg." (str. 18). Pač pa ni Krisperjevega imena med študenti, ki jim je bila po prvem letu priznana prva klasifikacijska stopnja. Zato je vpisan v rubriki "Verzeichnis der Schüler, welche sich wegen Erkrankung den Prüfungen und Concursen nicht unterziehen konnten (str. 79): "KRISPER Anton, Clv. I, Nbfc. u. Cpt. Prim. še "Bericht ... für das Schuljahr 1877/78. Pod zaporedno številko 349: "KRISPER Anton, aus Laibach, 19 J. - Comp. A II (Ausbildungsschule), Clv. I, Rep.G.d.M. (str. 19). Nato pa ga ni tudi med tistimi, ki zaradi bolezni niso delali izpitov. V šolskem letu 1878/79 se Krisper na konservatorij ni več vpisal.*

3 *Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III,*

skladateljskih neuspehov usmeril v teoretično delo.[7] O tem teoretičnem delu z naslovom "Die Kunstmusik in ihrem Prinzipe, ihrer Entwicklung und ihrer Konsequenz", odn. "Die Musiksysteme in ihren Prinzipien" poroča tudi Hugo Riemann.[8] Po Riemannu je Krisper "dr. phil. v Gradcu", o razpravi sami pa sodi, da je "zelo zanimiva zgodovinsko-teoretična študija na harmonsko--dualistični osnovi".[9] Krisper je svoje študije filozofije v Leipzigu uspešno končal kot tudi pozneje študij montanistike.

Cvetko omenja nato Krisperja tudi v svoji razpravi o delu Gustava Mahlerja v ljubljanskem deželnem gledališču, kjer omenjene podatke (vključno z napačnim rojstnim datumom) povzema in zaokrožuje.[10]

Pač pa niti Mantuani niti Cvetko ne omenjata zanimive korespondence med Mahlerjem in Krisperjem iz let 1879 in 1880. Mahlerjeva pisma so bila prvič objavljena že leta 1928 v reviji "Die Musik".[11] Objavil jih je Hans Holländer z Dunaja s posebnim dovoljenjem Alme Marije Mahler, skladateljeve vdove. Tudi Holländer navaja vrsto podatkov o Krisperju, povzema že znane (da je bil skladatelj opere, izvedene v Pragi, a neuspele) in poroča, da je sodil v krog Mahlerjevih študijskih kolegov na dunajskem konservatoriju, med katerimi so bili še Hans Rott in Heinrich ter Rudolf Kryzanowsky. Poleg tega ne navaja nobenih novih podatkov o Krisperjevi operi.[12] Sledi šest pisem, ki jih je pisal Gustav Mahler svojemu prijatelju Krisperju. To so pisma še ne dvajsetletnega mladeniča, "poetičnega, sanjskega in obsedenega z vizijami".[13] Zanimive so omembe skladateljskih načrtov (Rübezahl, nordijska simfonija), čeprav je večino teh del Mahler pozneje sam uničil.

Mahlerjeva pisma Antonu Krisperju so nato izšla - čeprav v drugačnem, kronološkem zaporedju - še v češkem prevodu skupaj z drugo Mahlerjevo korespondenco.[14] Njihov slovenski prevod pa naj zaokroži naše dosedanje znanje o zvezah Gustava Mahlerja z Ljubljano in Antonom Krisperjem.

Iz Mahlerjevega prijateljstva s Krisperjem je prav gotovo razumljiva domneva Dragotina Cvetka, da je "verjetno prav Krisper nagovoril Mahlerja, da se je odločil za Ljubljano, in mu s svojim vplivom posredoval mesto kapelnika v Deželnem gledališču".[15] Mahler je bil kapelnik v Ljubljani v sezoni 1881-82 ter je stanoval na Mestnem trgu pri znani in ugledni trgovski družini svojega prijatelja Antona Krisperja.[16]

Ljubljana 1960, str. 204, 205, 425.

4 *Josip Mantuani, O slovenski operi. Zbori VI, 1930, str. 39.*

5 *Cvetko, 425.*

6 *Prim. "Krstno knjigo cerkve sv. Nikolaja 1835-1860 za leto 1858": rojen 28. decembra 1858, ob 16,45, krščen 1. januarja 1859. Ime: Anton Josef Valentin. Naslov: Hauptplatz 264.*

7 *Cvetko, 205.*

8 *Hugo Riemann's Musiklexikon, 3. Auflage, Leipzig 1887, str. 525; 5. Auflage, str. 610 itd.*

9 *Ibid.*

10 *Dragotin Cvetko, Gustav Mahlers Saison 1881/82 in Laibach (Slovenien), v: Musik des Ostens 5, 1969, str. 74-83.*

11 *"Unbekannte Jugendbriefe Gustav Mahlers" von Hans Holländer v: Die Musik. Monatsschrift herausgegeben von Bernhard Schuster, XX. Jahrgang - Heft 11,*

Vsi viri poročajo o Krisperju tudi kot o skladatelju. Nihče ne navaja natančnejših podatkov, le Dragotin Cvetko poroča o dveh njegovih klavirskih skladbah, "sonati" in "toccati" kot o "skladbah v Lisztovem slogu, a s skromno invencijo".[17] Zlasti zanimivi so bili podatki, ki govorijo o Krisperjevi operi in njeni izvedbi v Pragi. Vsi ti podatki so pomanjkljivi. Očitno je šel v njihovem raziskavanju najdlje Mantuani, saj pravi, da o "operi ni bilo dognati ničesar".[18] Usoda Krisperjeve opere ostaja tako še naprej uganka. Verjetno gre za opero z naslovom "Zlatorog", kot izhaja iz pričevanja Krisperjevega nečaka z Dunaja, ki piše, da je bil Anton Krisper "izreden duh, ki je končal svoje glasbene študije z doktoratom v Leipzigu. Tam naj bi nastala tudi opera Zlatorog, ki obravnava neko staro kranjsko sago."[19] Toda tudi ta domneva ni potrjena. Predvsem je gotovo, da v času, ko je bil Mahler kapelnik nemškega gledališča v Pragi javno ni bila izvedena. V gledališkem oddelku praškega Narodnega muzeja, kjer imajo shranjene plakate za vse predstave tega gledališča, ni najti plakata za Krisperjevo opero, niti Krisperjevega imena. Ne omenja ga tudi ustrezna strokovna literatura.[20]

Anton Krisper se je s komponiranjem ukvarjal očitno samo v mladosti. Študij glasbe ga je tudi povezal z Mahlerjem, in tako verjetno tudi Mahlerja z Ljubljano. Pozneje se je posvetil drugemu poklicu in tudi stiki z mladostnim prijateljem niso več dokazani. Huda duševna bolezen ga je kmalu odtrgala od dela sploh. Umrl je star 55 let v bolnišnici za duševne bolezni Feldhof pri Gradcu 29. junija 1914. Pokopali so ga na ljubljanskem pokopališču sv. Krištofa 2. julija. Kot vzrok smrti je navedena "paranoia diabetes".[21]

August 1928. Stuttgart, str. 807-813.

12 *Ibid., 807.*

13 *Ibid.*

14 *G. Mahler, Dopisy - uredil František Bartoš, Státní hudební vydavatelstvi. Praha 1962.*

15 *Cvetko, Zgodovina, 204.*

16 *Po podatku ing. Jožeta Krisperja iz Ljubljane.*

17 *Cvetko, Zgodovina, 204.*

18 *Mantuani, 39.*

19 *Privatno pismo dipl. ing. Josepha Krisperja z dne 29. 10. 1979 in 26. 11. 1980 z Dunaja.*

20 *Pregledal sem glasbeni arhiv praškega Narodnega gledališča, gledališki oddelek Narodnega muzeja, dalje Muzej češke glasbe in glasbeni oddelek državne biblioteke Karlove univerze v Pragi. Prim. še: Oskar Teuber, Geschichte des Prager Theaters 1817-1887. I - III. Prag 1888; "50 Jahre Neues Deutschen Theater Prag 1888-1938." Beiträge zum Jubiläum Prag 1938; Deutsches Königl. Landestheater in Prag - Almanach und Adressbuch zum Jahre 1881. Prag 1881; Theater-Almanach des deutschen Landestheaters 1881, 1887, 1890 etc.*

21 *Prim. "Mrliško knjigo stolne župnije ljubljanske 1871-1925" za leto 1914: zaporedna številka 17 je prečrtana. Umrl: 29. junija 1914 ob 12 opoldne. Pokopan: 2. julija ob 16h. Stanoval: Feldhof bei Graz. Hišna številka: Irrenanstalt. Ime, priimek, stan: Dr. Anton Krisper, ledigen Bergingenieur. Starost: 55 l, rojen 28/12 58. Bolezen ali vzrok smrti: paranoia diabetes. Previden ali ne: ?. Pokopališče: St. Cristoph.*

II.

PISMA GUSTAVA MAHLERJA ANTONU KRISPERJU IZ LET 1879 in 1880

Dunaj, Café Imperial
(poštni žig: Dunaj, 22. 9. 1879.)

Moj ljubi Anton!

Pravkar sem prišel na Dunaj in poiskal kraje, kjer sva skupaj tolikokrat delila radost in trpljenje. Jaz sem najnesrečnejši srečnik, ki se je kdajkoli ranil med vrtnicami. Zdaj stoji novo ime v mojem srcu poleg Tvojega, sicer le šepetaje in zardevajoče, toda nič manj silno. - Kdaj prideš na Dunaj? Piši takoj. Selim se zdaj v neko znano stanovanje. Ah, rad bi bil blizu starim dobrim časom. Sem pač pravi norec. Naj bo! Otroci so boljši kot starci. Preveč sem nemiren, da bi lahko več pisal. Moji starši te prisrčno pozdravljajo kakor tudi Tvoj

zvesti Gustav Mahler

Dunaj, III. Rennweg 3.
Parterre, vrata 10 B.

Moj ljubi Anton!

Tvegam, da Te to pismo ne dobi, in ga pošiljam na Tvoj stari naslov. Tudi se ne čudi, če bo nekaj krajše - vedno se mi zdi, da ga pišem vendar le tja v tri dni. Kaj pa je, da ne daš nobenega znamenja življenja od sebe, tako da nimam niti pojma, kje naj Te najdem?

Za moj curriculum vitae teh 2 mesecev bo dovolj nekaj besed:

Bil sem

+ + +

Po polurnem odmoru spet začenjam, ker mi je ta zlomkova sobarica pozabila naliti svetilko in sem moral tekati okoli vseh trgovcev s petrolejem našega okraja, dokler mi ni neka dobra duša odprla svoje prodajalne, kajti ura je že 1/2 11. -

No, da se spet povrnem k svojemu curriculu vitae. Ljubi prijatelj, kar zelo sem se zapletel v sladke verige ljubljenca bogov - junak zdaj "zdihuje, vije roke, ječi in moleduje" etc. etc. Resnično sem čas porabil v glavnem za to, da sem se zaril na najrazličnejše načine v sladke bolečine, vstal sem z "ah" in z "o" sem šel spat; živel sem v sanjah in buden sanjal in tako sta pretekla 2 meseca in božič je spet tu - naj mi prinese res nekaj lepega. Čez teden dni sem v Jihlavi in se bom iz svojih rožnatih sanj prebudil v še bolj rožnate dneve.

Tudi nova senca lebdi zdaj v ozadju mojih sanjskih slik, vendar moram najprej počakati njihovega nosilca. Ko se pokaže, Ti bom o njem kaj več povedal - domnevam le, da je nekakšen prastari nordijski kralj, ki me hoče s svojimi junaki in gostijami pregnati iz mojega miru. Tudi sem srknil nekaj hipokrene - česar je srce polno, o tem usta govore. -

Zdaj dovolj osovraženega smehljaja - prisilil sem se, da si prisvojim vedrejši pastoralni slog, da ne zapadem v stari obrabljeni lamento. Nočem vzdihovati, pa se tudi ne smejati. V moji φρήν je nekaj eskadronov kletvic in preklinjanja; naj zdaj odkorakajo. "Naj hudič vzame ves ta capinski svet!" Moje oči so kot izsušene citrone - tudi ene kapljice ni več v njih. Bolesti tega sveta naj vse poskusim in niti ena naj mi ne ostane prihranjena. -

To se Ti bo zdelo zagonetno, - bojim se, da bom kmalu lahko dal strašno pojasnilo. Dotlej se dobro imej in kmalu piši. Zdaj grem spat, kajti treba mi je miru.

Lahko noč, ljubi Anton! Lahko noč!

Tvoj zvesti

Gustav Mahler

Dunaj, Cottageverein, Karl Ludwigstrasse št. 24

Če moreš, mi posodi pet cekinov, toda samo, če gre brez vsakršnih težav.

Dunaj, 14. decembra. To pismo nosim že dva tedna pri sebi v žepu. Odgovori takoj! V petek se odpeljem domov.

(brez datuma, Dunaj, zač. 1880)

Ljubi Anton!

Sprejmi prijazno moje nekoliko zapoznelo voščilo k novemu letu. To bodi tudi prva beseda po dolgem molku. Tvoje pismo sem prejel svojčas v Jihlavi in ne bo Ti nezanimivo zvedeti, da sem tam dirigiral predstavo, kjer je kot prva pevka pela neka gospodična Hassmann, ki je sicer najbolj plosko bitje med ženskami, kar sem jih kdaj videl. Sicer pa nisem bil dolgo tam, marveč sem začel na Dunaju veselo popotniško življenje, se pravi, da sem se vsakih 14 dni preselil v novo stanovanje, ne glede na različne hotele, in imam že 5. stanovanje. Da moje delo ni preveč uspešno potekalo, si lahko predstavljaš; zdaj, ko bi bil v najboljšem razpoloženju me moti spet jok majhnega otroka - in tako padam iz ene jeze v drugo. Kljub temu vendar upam, da bom skončal 1. dejanje Repošteva (Rübezahl). Sicer pa je pesem, odkar si jo Ti videl, dobila povsem novo podobo. Marsikaj na njej res ni slabo. Kdaj misliš priti spet enkrat na Dunaj? In kaj sploh počenjaš? Si delal in se dobro počutiš? Prosim Te, ukroti že svoj metafizični ogenj in mi odgovori preprosto in zvesto na ta prozaična vprašanja.

Sam bi bil najboljše volje, ko bi me ta nesrečni otrok ne motil pri najboljšem delu.

Bodi najlepše pozdravljen in mi kmalu piši! Moj naslov je:

Gustav Mahler

I. Wipplingerstrasse št. 12

II. stopnišče, 4. nadstropje desno

(Poštni žig: Dunaj, 18. 2. 1880)

Moj ljubi Anton!

Zdaj sedim pozno ponoči v svojem novem stanovanju. Pred menoj leži nekaj knjig in čibuk se kadi. Vendar mi kajenje kar ne diši in sem tudi preveč raztresen, da bi lahko karkoli bral. Moje misli se vedno vračajo k Tebi. In pri tem si mislim, da je bolje pustiti knjige v miru in biti skupaj s Teboj. Če bi Ti bil pisal pred pol ure, bi bili spet tekli na papir stari vzdihljaji in solze. Zdaj pa sem mnogo mirnejši. Knjiga je prava leydenska steklenica bolečine, ki prestreza ves tok občutij in jih zbere v sebi - sem in tja se baterija res sproži, če ji prideš preblizu, in pošlje spet v svetlih iskrah vse nazaj k povzročitelju. - To je res prva ura po dolgem času, da najdem tako mirne besede. Te pa sem prihranil tudi za Tebe, da boš vendar videl, kako sem poslušen in kako rad izpolnim Tvoje želje.

V sobi poleg stanuje devica, ki ves dan sloni na svojem spinetu. Vsekakor ne ve, da bom moral že zaradi tega spet kakor Ahasver zagrabiti svojo popotno palico. Nebo ve, ali se bom kdaj kje naselil. Vedno me odpiha nekakšen nemogoč sostanovalec iz moje izbe v neko drugo. Moja sedanja je: VI., Windmühlgasse št. 39, I. nadstropje, vrata 18.

Piši že vendar kaj več o sebi. Kdaj pa prideš na Dunaj? Saj je bilo vendar dogovorjeno, da boš preživel 2. semester tu? Pridi vendar končno, saj vendar nisi zavezan, da boš večno kljuval v tem pristaniškem mestu. Tam ničesar ne zamudiš in tu nisi nič na škodi. Piši kmalu!

Prisrčne pozdrave

od Tvojega

Gustava

(Poštni žig: Dunaj, 3. 3. 1880.)

Moj ljubi prijatelj!

Zakaj vendar molčiš? Ali mojih pisem nisi dobil? Moje življenje poteka v starem običajnem diru. Čez noč je prišla pomlad in z njo staro hrepenenje in otožnost. Pravkar sem napisal nekaj verzov, ki Ti jih pošiljam, ker Ti bodo lahko najbolje razkrili mojo notranjost.

VERGESSENE LIEBE
Wie öd' mein Herz! Wie leer das All'!
Wie gross mein Sehnen!
O, wie die Fernen Tal zu Tal
sich endlos dehnen!
Mein süsses Lieb! Zum letzten Mal!?
Ach, muss ja ewig diese Qual
in meinem Herzen brennen!

Wie strahlt' es einst so treu und klar
in ihren Blicken!
Das Wandern liess ich ganz und gar
trotz Winters Tücken!
Und als der Lenz vergangen war,
Da tat mein Lieb ihr blondes Haar
wohl mit der Myrthe schmücken!

Mein Wanderstab! Noch einmal heut
komm aus der Ecken!
Schliefst du auch lang! Nun sei bereit!
Ich will dich wecken!
Ich trug es lang mein Liebesleid
Und ist die Erde doch so weit -
So komm, mein treuer Stecken!

Wie lieblich lächelt Berg und Tal
in Blütenwogen!
Kam ja mit seinem süssen Schall
der Lenz gezogen!
Und Blumen blühn ja überall -
die haben nicht gelogen!

Predvsem pa Ti sporočam načrt za poletno potovanje, ki nanj mislimo s Heinrichom in Rudolfom Kryzanowskim v juliju in pri čemer zagotovo računamo, da prideš z nami.

Peš skozi češki gozd (edini pragozd v Evropi in čisto tuji in edinstveni ljudje s čudovitimi ženskami), nato prav tako skozi Fichtelgebirge. Eger - Beireuth - Nürnberg - in nazadnje v Oberammergau k pasijonskim igram - v treh tednih smo naokrog in gremo nato naravnost (če je mogoče boš ostal nekaj dni pri meni v Jihlavi) domov. Ali Ti ta predlog ne ugaja? Bilo bi vendar prav prijetno in sploh smo se o tem dogovorili že prejšnje poletje. Prosim Te, odgovori takoj

Tvojemu vedno
zvestemu

Gustavu Mahlerju

(Poštni žig: Dunaj, 14. 3. 1880.)

Ljubi Anton!

Zelo sem zaskrbljen, ker še vedno nimam nobenega odgovora od Tebe.

Kje pa si? in kaj sploh počneš? Ali naj tega jaz, ki sem morda poleg Tvojih staršev edini na svetu, ki skrbi zate, ne bi smel vedeti? Ali si bolan? - Ah, ljubi Anton, jaz sem, - strašno hrepenim po tem, da bi Te videl in bi bila skupaj.

Tako sem sam!

Ne vem, če bom to lahko še dolgo prenašal. Zdi se mi, kot da se bom vsak trenutek zrušil!

Zdaj sem bojeval hud boj - in ga še vedno nisem končal. Tega Ti ne morem pojasniti -

Prvič me je ta svet zares zgrabil v živo in zbledeli skupni kraji, obrabljene ženske zgodbe, ki sem jih poslušal vedno le s sočutnim nasmehom, so me zdaj zajeli v svoj ples kakor rusalke in zdaj mi udarjajo valovi čez glavo.

Prosim Te, piši takoj, če naj ne verjamem, da si name hud.

Objema Te Tvoj zvesti

Gustav

Moj naslov:
G.M. Dunaj
Windmühlgasse, št. 39, I. nadstropje, vrata 18

SUMMARY

When studying at the Conservatorium in Vienna Gustav Mahler became friends with Anton Krisper, of Ljubljana. Krisper (1858-1914) is generally taken to have been a highly gifted and extremely sensitive character. In 1879 and 1880 Mahler wrote six letters to Krisper, at that time not yet twenty years old. These letters are important because they contain Mahler's communication concerning his work and plans (Rübezahl, a fairy-tale play; a Nordische Symphonie; both of them later destroyed) and reveal his impassioned disposition, filled with poetry. Later on Anton Krisper went to Leipzig to study there philosophy and then mining engineering. He is often quoted in connection with an opera (probably Zlatorog) that possible had its first premiere in Prague - but evidence for this is lacking. Later on he wrote a treatise entitled "Die Kunstmusik in ihrem Prinzip, ihrer Entwicklung und ihrer Konsequenz bzw. Die Musiksysteme in ihren Prinzipien". In his Musiklexicon Hugo Riemann characterises it as "a very interesting historical-theoretical study on harmonic-dualistic basis". In all likelihood it was Krisper who persuaded Mahler to decide and come to Ljubljana. Here he was in the 1881-82 season the conductor at the Ljubljana theatre. Since that time no more relations between the two friends can be traced. Krisper died in a mental hospital at Feldhof near Graz in 1914 and was burried in Ljubljana.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 782.1 Rajičić

Nadežda Mosusova
Beograd

OPERSKI OPUS STANOJLA RAJIČIĆA

Skroman po svom obimu, ali ne i po svojoj vrednosti, srpski operski repertoar se posle drugog svetskog rata obogatio značajnim delima starije, srednje i mlađe generacije srpskih muzičkih autora. Posle operskih dostignuća kao što su Petar Konjović (1883-1970) i Stevan Hristić (1885-1958), pojavljuje se u srpskoj muzici Stanojlo Rajičić (1910) sa tri opere. Od njih već prva, *Simonida*, postaje dostojan nastavljač srpske operske tradicije koju su tridesetih godina učvrstili Hristić operom *Suton* (1925) i Konjović muzičko-scenskim delima ***Knez od Zete*** (1926) i *Koštana* (1929).

Stanojlo Rajičić je u vreme početka komponovanja svoje prve opere, pedesetih godina, bio zreo stvaralac, afirmisani umetnik, koji se sa uspehom ogledao u mnogim muzičkim žanrovima. Do *Simonide*, raspon svog talenta isprobao je u više stilskih pravaca, tragajući za različitim mogućnostima tonskog izražavanja. *Simonida* označava u kompozitorovom stvaranju ustaljivanje i intenziviranje njegovog poznoromantičarski orijentisanog muzičkog jezika, posle čitave decenije (uključujući tu i vreme na studijama u Pragu i posle njih) odlučnog raskida sa tradicijom u srpskoj, a dobrim delom i u evropskoj muzici toga doba.

Vreme rada na *Simonidi* obuhvata, sa prekidima, razdoblje od petnaest godina (1952-1967), u kome je opera dobila četiri verzije, što ne znači da se Rajičić sa svojim operskim prvencem osetio na nesigurnom terenu: naprotiv, četiri baleta i pet melodrama nastalih u periodu 1940-1945, kao i scenska muzika za Shakespearove drame i dečje komade, pokazuju da je Rajičić zainteresovan za scenu i da za nju ima mnogo afiniteta. Da za scensku dramatiku raspolaže velikim dijapazonom izražajnih sredstava, dokazao je u potpuno novom žanru za ono vreme u srpskoj muzici, u svojim ciklusima za glas i orkestar.

Od ranih pedesetih godina do današnjih dana, ovakva se muzička vrsta - *Četiri pesme* na stihove Branka Radičevića (1950), *Na Liparu* (1952), na stihove Djure Jakšića i *Lisje žuti* (1953), takodje na tekst Radičevića, *Magnovenja* (1965), na tekst Momčila Nastasijevića i *Tražim pomilovanje* (1981), tekst Desanke Maksimović - pokazala kao jedan od najboljih medijuma kompozitorovog zrelog vokalno-simfonijskog izraza, koji takodje dostiže vrhunac u njegovim krupnim muzičko-scenskim delima kao

što su *Simonida* (konačna verzija 1967), *Karadjordje* (1972) i *Dnevnik jednog ludaka* (1977).

1.

Već sam izbor sižea za prvu operu, pokazao je da se Rajičić tom prilikom pripremio da angažuje sve svoje sposobnosti i iskustvo kompozitora, koji sa svojim novim, "ublaženijim" modernizmom želi da se na polju muzičke drame upusti i u eksperimentisanja. Jedno od tih je prva verzija *Simonide*, u kojoj je njen književni prototip, drama u stihovima *Kraljeva jesen*, iskorišćen integralno, bez ikakvih skraćivanja, dodavanja ili bilo kakvih modifikacija teksta. Rajičićev način rada bio je sličan onom koji su primenili Musorgski u *Ženidbi* a Dargomižski u *Kamenom gostu*. Poznato je da je Musorgski ostavio svoju *Ženidbu* nedovršenu, dok je Dargomižski u svom delu srećno ostao na onoj granici gde je jedan korak dovoljan da se predje odredjena mera koju je vrlo teško ili nemoguće održati u ovakvom kompozicionom postupku, a da ne dodje do negiranja onoga što se u najširem smislu podrazumeva pod operskom formom. Ta prva faza *Simonide*, medjutim, bila je Rajičiću potrebna radi odmeravanja snaga u odnosu na verbalnu dramu. Napuštajući potpuno ovu prvu verziju opere, koju nije ni orkestrirao, obratio se kompozitor Josipu Kulundžiću, reditelju i književniku, za pomoć u izradi libreta.

Kraljeva jesen, delo rano preminulog srpskog pesnika Milutina Bojića, koje je izvedeno 1913. godine u Beogradskom narodnom pozorištu, sa scenskom muzikom Miloja Milojevića, predstavlja po svom stilu romantičarsko-simbolistički uzlet bujne stvaralačke fantazije jednog izuzetno obdarenog i rano formiranog mladog literate. Bojić se inspirisao zbivanjima koja su potresala srpsku zemlju s početka XIV veka, i u jedan romaneskni siže, u tonu fin-de-siècle ili belle époque, upleo srpskog kralja Milutina, njegove sinove, njegovog vernog savetodavca, igumana i arhiepiskopa Danila, i, na prvom mestu, njegovu četvrtu (i poslednju) ženu, vizantijsku princezu Simonidu. O životu ove srpske kraljice, čiji je prerani brak sa Milutinom bio ustupak njenog oca Andronika II pobedničkoj Srbiji, 1299. godine, istorija daje malo podataka. Činjenica da se ona kao dete od osam godina morala udati za mnogo starijeg čoveka, uz to istaknutog srpskog vladara, podstakla je Bojića, da uz pomno proučavanje domaćih i stranih istorijskih izvora, sroči svoju jednočinu dramu. U njoj će izneti tragediju Simonide u jednom zamišljenom odlomku njenog života, inventivno iskonstruisavši trenutak u kome lepa i mlada kraljeva žena postaje - u književnosti po drugi put - žrtva političkih nadmetanja oko državne vlasti. Pokušaj Milutinovog sina Stefana (od treće žene) da 1314. godine uzurpira srpski presto, za šta ga je otac kaznio oslepljenjem i progonstvom, Bojić je uzeo kao polaznu tačku svog komada i nadgradio ovaj istorijski dogadjaj literaturom o neuspelim Simonidinim nastojanjima da spase svog pastorka, u koga je beznadežno zaljubljena.

Druga verzija opere, proširena uz Kulundžićevu saradnju na dva čina, bila je prvo prezentiranje Rajičićevog muzičko-scenskog dela publici. Za ovu priliku su intervencije napravljene i u smeru razlaganja poetskog metra, Bojićevog dvanaesterca, koji je, doslovno prenet u muziku, morao remetiti

unutarnji tok drame. Ako se u operi nisu mogli sačuvati svi Bojićevi stihovi i rime, sačuvan je ostao sadržaj i, na prvom mestu, pesnikov emfatičan ton, čijoj je temperaturi još mnogo stepeni dodala Rajičićeva muzika. Premijera opere u Sarajevu 1957. godine, pokazala je publici u punoj meri kompozitorove kreativne mogućnosti u domenu muzičke scene. Bez obzira na kritikovane detalje, pored upečatljivog opšteg utiska, Rajičić je i sam smatrao da može da dâ u *Simonidi* još bolje dramaturško rešenje i latio se nove prerade opere. Uostalom, mane i vrline jednog muzičko-scenskog dela sagledavaju se do kraja - nekiput i pored autorovog velikog iskustva - tek na pozornici. Treća verzija Rajičićeve opere imala je umesto dva, tri čina i bila izvedena na sceni Beogradske opere 1958. godine.[1] Utisak je bio pozitivan do te mere da se u razgovorima oko opere spominjao srpski *Boris*, sa direktnim ukazivanjem na poznatu muzičku dramu Modesta Musorgskog.[2] Ima dosta analogija, uglavnom sasvim spoljašnjih, koje bi ovakvom posmatranju mogle da idu u prilog,[3] ali je u suštini to pokazivalo koliko je publika bila željna jedne srpske savremene muzičke drame sa istorijskim sižeom, za koju srpska scena takoreći nije ni znala.

Posle nekoliko godina preradio je kompozitor ponovo svoju operu, vraćajući se u poslednjoj, četvrtoj verziji na jednočinu formu *Simonide*, kakva je ona prvobitno i bila. Mnogo štošta je u definitivnoj redakciji ostalo iz onih prošlih: Kulundžićevi tekstuelni dodaci za arije i horske delove, što su kompozitora inspirisali u istoj meri kao i Bojićev originalni tekst, i razudjeni pesnički slog, kome je Rajičićev muzički tretman davao nove akcente. Bez obzira na interpolacije tudjeg teksta, skraćivanje i eliminisanje originalnog, Rajičićeva konačna *Simonida* poklapa se skoro do detalja i u celini sa Bojićevom dramom.[4] Usredsredjenost muzičkih tokova na glavne ličnosti, Danila, Milutina i Simonidu, doprinela je većoj dinamičnosti operskog spektakla što je odlika i književnog originala. Izdeljena na trinaest scena sa prologom i finalom, *Simonida* je, ovako zgusnuta, poprimila oblik velike simfonijske poeme.

Široko razradjen vokalni part i simfonizovani orkestarski stav čine okvir muzičkoj tematici koja u poslednjoj verziji opere - zbog skraćivanja i sažimanja - ne prerasta u bilo kakvu organizovanu lajtmotiviku. Lajtmotivski princip je samo donekle nagovešten temom koju donosi muški hor u XIII slici, "Zemlja je naša znana po patnji...", a pre toga, u XII sceni, orkestar u kratkom instrumentalnom intermecu.[5]

1 *Istorijat Simonidinih verzija, kao i iscrpnu analizu treće verzije opere, premijerno izvedene u Beogradu, videti u monografiji Stvaralački put Stanojla Rajičića od Vlastimira Peričića, Beograd 1971, 90-100.*

2 *Up. Peričić, Op. cit., 93.*

3 *Jedna od tih je isti tumač uloge Borisa Godunova i kralja Milutina na Beogradskoj operskoj sceni, basista Miroslav Čangalović.*

4 *Up. Peričić, Op. cit., 120.*

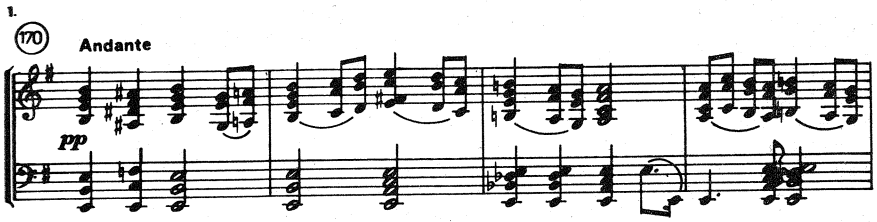
5 *Peričić navodi ovu temu kao lajtmotiv Stefana u trećoj verziji Simonide, Ibid., 93, 94.*

6 *Tekst i notni primeri se citiraju prema klavirskom izvodu Simonide, Izdanje UKS, Beograd 1968.*

7 *Up. Bojić, M., Sabrana dela, Drama, 454, 455, Beograd 1978.*

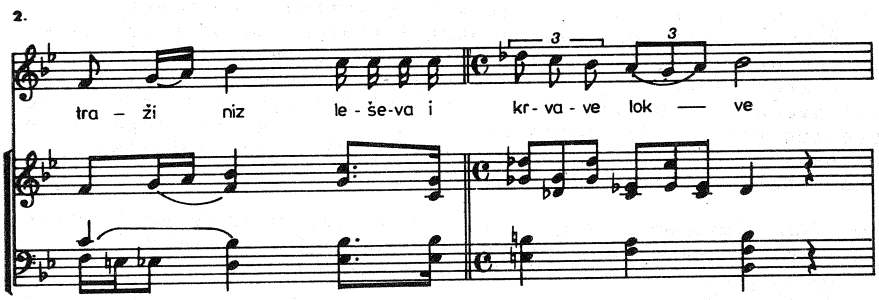
8 *Peričić takodje govori o "psihološkom kontrapunktu" kao konstruktivnom principu pojedinih Simonidinih scena, Ibid., 96.*

9 *Kulundžić je režirao operu prilikom njene premijere u Beogradu, 1958. godine.*



Tonalitet E, u kome su komponovana oba navedena stava, i orkestarski i horski, ujedno je i osnovni tonalitet *Simonide*. Nehotice se nameće poredjenje sa Simfonijom in E, iz 1967. godine. Ne izlazeći iz granica tonalnosti, Rajičić je živopisnim modulacijama, modulatornim kadencama, efektnim tonalnim skokovima i modalnim istupanjima sa vrlo diskretnim aluzijama na folklor, postigao kompaktnu muzičku arhitektoniku i uzbudljiv dramaturški tok opere, prekomponovane na jedan samosvojan način, koji se može samo delimično uporediti sa nekim slovenskim operama novijeg datuma.

Dramski tok dogadjaja izvodi u prve tri relativno kratke scene, sporedne ličnosti, vojvodu Novaka Grebostreka, kome pripada I scena, Anu, ćerku kralja Milutina iz prvog braka, Gijoma Adama, katoličkog arhiepiskopa, dva franciskanska kaludjera i dvorskog dijaka u II i III sceni, da bi se u IV sceni pojavio iguman Danilo, pokretač zbivanja u koje se zapliču dužni i nedužni akteri Bojićeve i Rajičićeve drame. Na sceni je od samog početka hor, vlastela, koji učestvuje u Grebostrekovoj vojničkoj priči. U II sceni se iz mnoštva izdvajaju franciskanci sa dijakom, Ana i Gijom Adam. Oni prepričavaju spletke sa drugih dvorova i komentarišu dogadjaje u svetu, u čemu prednjači stariji franciskanac.

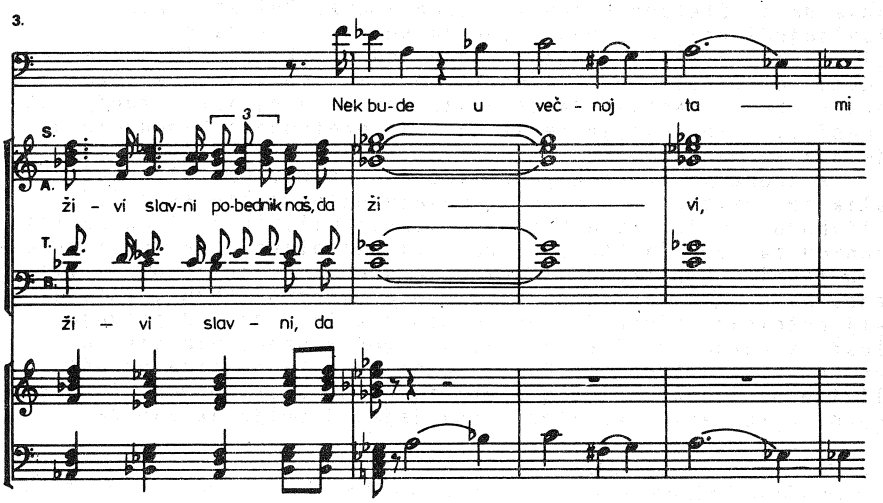


U trećoj, sasvim kratkoj sceni, Gijom se obraća Grebostreku sa potsmešljivim pitanjem: "Tim bunama večnim kad će biti kraj? Zar sad, kad zemlja na vrhuncu stoji..." misleći na trvenja oko Milutinovog prestola, na šta će mu vojvoda lakonski odgovoriti: "Nered nam u krvi, nikad nismo siti." Gijom na to: "Pa zar nikog nema kog se zemlja boji?" - Grebostrek: "Sabor."

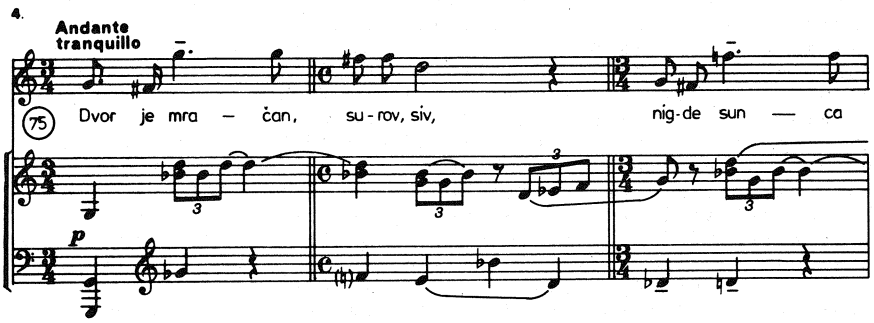
Od IV scene muzički tok dobija u intenzitetu dramske radnje. Danilova pojava unosi medju prisutne izvesnu zategnutost,

ali se princeza Ana (u komadu to je jedna od dama) ne ustručava da ga direktno upita: "Čuje se da će kralj oslepiti sina."[6] To je prvi put da se spomene Milutinov sin, zatočen u Skonlju, zbog koga se dogadja ono što se dogadja na sceni "jedno docne popodne u dvorskoj rezidenciji u Paunima, 1314. godine", kako stoji kod Bojića u uputstvima za reditelja i scenografa *Kraljeve jeseni*.[7] Danilo izbegava da odgovori Gijomu koji insistira da sazna šta će biti sa kraljevim sinom. Mali predah unutrašnjem nemiru donosi završna scena posvećena baletu, inače prva zatvorena numera u *Simonidi*.

Najavljeni viteški turnir, umesto koga je kompozitor stavio balet, prebačen je u opersku V scenu i razradjen kao zvučni fon dijalogu Milutina i Danila. Pritisak Danilov na kralja, da kazni sina, odvija se u lapidarnim replikama, praćenim motivima koji se naziru u prologu-uvertiri. Povici sa turnira (hor iza scene), u kome uzima učešće i odnosi pobede Grebostrek, četiri puta će prekinuti psihološki dvoboj izmedju Danila i kralja, a istovremeno činiti kontrast koji je dobijen uspešnim vodjenjem dveju simultanih radnji ili situacija, jedne na sceni, druge iza scene; na njihovom muzičkom dopunjavanju - i psihološkom odbijanju - izgradjuje kompozitor prvi veliki vrhunac u operi.[8] Iguman Danilo iznudjuje od Milutina strašnu kaznu za sina ne predočavanjem opasnosti (blagost prema Stefanu ohrabriće druge pretendente na presto), niti skrivenim pretnjama (strašni Sabor, koga se jedino "ova zemlja boji", može se okrenuti i protiv samog vladara), a koje Milutin odbija prkosnim i očajnim uzvikom "Ipak sam kralj!" (ovde kao da su libretista i reditelj hteli da nas podsete na *Borisa Godunova* Musorgskog),[9] već potpirivanjem latentne kraljeve ljubomore. Tiho, kao uzgred, jagovski, Danilo saopštava kako mu se čini da Stefan "svoju maćehu rado gleda." "Oslepi ga!" viče Milutin izbezumljen od besa na kraju V scene. Njegova užasna odluka se prelama uz pratnju likujućih vitezova, koji u dvorištu slave pobednika turnira, kličući svome kralju.



Čuvši kraljeve reči, dotrčala je Stefanova žena Teodora, sa malim sinom, da moli Danila za pomoć. VI scena je Teodorin plač, koji se posle dijaloga sa Danilom odvija u formi velike arije. To je **druga** zatvorena numera u operi. VII scena predstavlja malu žanr-epizodu sa paževima koji najavljuju dolazak kraljice. VIII scena je druga ključna scena u operi i njen glavni vrhunac. Simonidina pojava, njen nastup i njeno nadmetanje sa Danilom, izraženo je u širokim **melodijskim** linijama, velikih izražajnih amplituda. Njen monolog prikazuje čitavu skalu duševnih stanja, sa reskim prelazima iz jednog raspoloženja u drugo. Na početku, Simonida vrlo samouvereno zahteva od igumana da oslobodi Stefana (recitativ), ne ustručavajući se da otvoreno govori o svojoj ljubavi prema pastorku (ariozo), i da zatim, suočena sa Danilovom hladnom nepokolebljivošću, predje u jadikovanje nad sopstvenom sudbinom (arija).



Kad nisu pomogle naredbe, molbe i suze, sasvim iskrene, Simonida preti, vredja, nudi položaje, i na kraju - samu sebe. Od tog mesta Simonidin monolog prelazi u duet sa Danilom, koji se zaneo njenom lepotom, u Bojićevoj drami mnogo više nego u Rajičićevoj operi. Danilo se osvešćuje brzo i u svom velikom monologu o državi, vlasti i odricanju, stavlja kraljici do znanja da je Stefanova sudbina zapečaćena. Odlazi gordo, ostavljajući očajnu Simonidu, koja se još nada da će umilostiviti kralja, tražeći utehu kod dvorkinja. IX scena je sazdana od njihove pesme (ženski hor) i Simonidinog arioza: "Neću ko bedni prosjak da se grejem na zadnjoj iskri zublje što se gasi...", za koji je tekst uzet iz prethodnog Simonidinog dijaloga sa Danilom.[10]

X scena je treća ključna scena u operi, bračni obračun kralja sa kraljicom, u kome se mešaju njegove ljubavne izjave sa ljubomornim izlivima besa i jarosti: Milutin želi da zadrži Simonidu za sebe, a Stefan mora biti oslepljen. Kraljev monolog je po formi i konstrukciji melodije srodan Simonidinom iz VIII scene. Na pojavu Danila sa poveljom o svirepoj kazni, koju je kralj potpisao, Simonida još jednom pokušava da izdejstvuje milost za njegovog sina, ali je sve već rešeno. Glasnik sa naredbom hita u Skoplje. Od XI scene dramska tenzija popušta, kolizije nosilacâ akcije u operi završene su. Sporedne ličnosti ponovo su tu kao komentatori dogadjaja. Okupljanje Sabora

10 *V. Bojić, Op. cit., 493.*
11 *Drama je objavljena kao dodatak časopisu Pozorišna kultura, 1, Beograd, 1970.*

muzički je ilustrovano impozantnom pasakaljom za muški hor. On je svedok Milutinovog kajanja i ludila u XII slici. Kralj traži da se glasnik vrati i u svom poslednjem nastupu, monologu-arijeti, kune potomstvo zbog koga mora ovako da postupa. Ponovni nastup hora sličan tužbalici ili rekvijemu, zaokružuje ovu uskovitlanu dramu vlasti, savesti i ljubavi, u XIII sceni i Finalu, gde ostaje rezignirana Simonida sama.

2.

Kompozitor se u svojoj sledećoj operi obratio savremenom tekstu. Srećne okolnosti doprinele su da se prilagodio i novom medijumu, pošto se za njegov rad na drugoj operi, koju je završio u relativno kratkom roku, od samog početka zainteresovala Beogradska televizija. Tako je iz Rajičićevog pera nastala prva srpska televizijska opera, koja se u njegovom stvaranju stilski nadovezuje na ciklus *Magnovenja* i Simfoniju *in E* (šestu), a hronološki direktno na poslednju premijeru ***Simonide***. Kada je povodom stogodišnjeg jubileja Beogradskog narodnog pozorišta, 1968, prikazana premijerno njena definitivna verzija, nagradjen je na konkursu za dramu i izveden godinu dana kasnije u istoj kući, pozorišni komad *Vožd* mladog srpskog pisca Ivana Studena.[11]

U svom komadu, Studen modernim teatarskim jezikom evocira teško i prelomno vreme u Srbiji s početka prošlog veka, koncentrišući **se na** jedan značajan istorijski trenutak - ubistvo srpskog "vožda" Djordja Petrovića-Karadjordja. O tom trenutku, na kome se zasniva drama *Vožd*, istorijske činjenice govore kako se Karadjordje, organizator i vodja ustanaka za oslobodjenje, pojavio medju Srbima 1817. godine, posle trogodišnjeg boravka u Rusiji, sa namerom da ponovo pruži oružani otpor turskim ugnjetačima. Ravno dve nedelje po povratku u domovinu, Karadjordje biva ubijen na spavaju, od svojih nekadanjih najbližih saradnika, a tadašnjih srpskih eksponenata u turskoj državi, vojvode Vujice Vulićevića i kneza Miloša Obrenovića. Po njima je mir sa Turcima u datom momentu - zasnovan na obostranim ustupcima, u kome je sa srpske strane spadalo i ubistvo Karadjordja - bio bolji nego krvavo ugušen srpski ustanak.

Takozvana spoljašnja radnja drame, dogadjaji koji su prethodili likvidiranju Karadjordja i sama njegova smrt, okvir su njenom sadržaju, koji čine preživljavanja glavnih junaka sudbonosnih zbivanja, kneza Miloša i njegove žrtve Karadjordja, kako ih je video autor Ivan Studen. Njegov *Vožd* je potresna i zanimljiva psihološka drama, čiji tekst, upotpunjen autorovim uputstvima za korišćenje muzike, nudi inventivna vizuelna rešenja. Po svojoj čisto slušnoj komponenti, *Vožd* isto tako može biti uspela radio-drama. Za operskog kompozitora, pisac je možda bio svestan toga, *Vožd* je gotov libreto, podesan za muzički teatar, što je svojim umetničkim instinktom i velikim muzičkim iskustvom shvatio Rajičić, i prionuo da od Studenovog *Vožda* **komponuje svog** *Karadjordja*. U kompozitorovoj doslovnosti (ali uz eliminisanje čitavih scena) u korišćenju originalnog teksta mogao bi se videti istovetni postupak sa onim primenjenim u prvoj, neizvedenoj verziji ***Simonide***, da nije upadljive podudarnosti Studenovog komada sa nekim od tipova savremene muzičke psihološke drame.

Studen je dramu dvojice srpskih vodja uobličio u dva dela. Istu takvu formu zadržao je i kompozitor - opera je tako i emitovana, u dva nastavka, 1977. godine, na Beogradskoj televiziji, sa naslovom *Seme zla* - izdelivši svoju jednočinku na četrnaest scena. Slična praksa kojom se Rajičić koristo u svojoj poslednjoj *Simonidi*, a poslužiće se njome i u trećoj svojoj operi, s tim što je od *Simonide* do *Karadjordja* i *Dnevnika jednog ludaka* načinio skok od tradicionalne operske dramaturgije, u njenom najboljem smislu, do eksperimentalnog muzičkog teatra. U muzičkom pogledu se kompozitor otisnuo od ekspresivnog postromantizma ka ekspresionističkom radikalizmu, svojstvenom njegovom muzičkom jeziku iz mladjih dana, koji su, u oba ova operska slučaja, sugerirali realistički tekstovi Studena i Gogolja.

Rajičićev *Karadjordje* je - bez obzira na lica koja okružuju protagoniste, a čiji je broj u odnosu na književni prototip znatno smanjen - u svojim scenskim i muzičkim shvatanjima, savremena muzička monodrama, zapravo, kao i književni original - ako ga svedemo na suštinu - spoj dveju monodrama, Miloševe i Karadjordjeve.[12] Preslikan u muziku, Studenov dramski diptih se istakao u reljefnosti i izražajnosti, posebno u košmarnim vizijama koje prate grčevitu dramu savesti ili bolje reći dramu nesigurnosti Miloša Obrenovića i tragediju usamljenosti na propast osudjenog Djordja Petrovića.

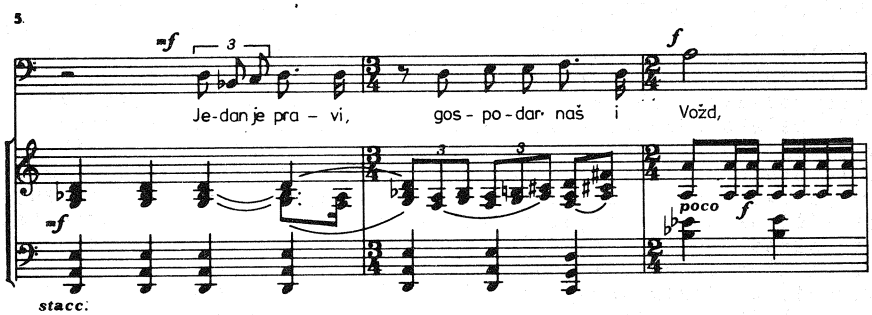
U prvom delu opere, posle kraće uvodne muzike, Miloš je u prvoj sceni sa glasnikom koji mu je doneo pismo od vojvode Vujice. U pismu je obaveštenje o dolasku Karadjordja u Srbiju, što baca Miloša u veliki nemir i glasna razmišljanja: "Na tebe mislim stalno." - obraća se on svom rivalu i kumu - "Nisam miran ni danju ni noću. U snu mi dolaziš, pitaš me za ovo te za ono..."[13] Osetivši potrebu da se opravda, za ono što će učiniti, pred Bogom i ljudima, Obrenović se okreće ikoni i pokušava da olakša svoju savest: "Oprosti mi, Bože, on se i tako opredelio poginuti za dobro otečestva, pa bilo to sada ili kasnije ... i zato sam ga odlučio žrtvovati zarad dobra za koje se i sam hteo žrtvovati." Miloševa dilema koju je tekstualno vrlo izniansirano prikazao autor drame, a autor opere prihvatio i podvukao snažnim akcentima, mnogo je više prouzrokovana strahom za sopstveni život nego grižom savesti zbog uništavanja tudjeg. U slučaju provale i neuspeha poduhvata stradaće Miloš Obrenović i zato on na kraju II scene, opet sam sa sobom, smrtno uplašen od moguće izdaje, tri puta uzastopce frenetično uzvikuje: "Hoću mrtvog vožda!" Kompozitor završava scenu malim orkestarskim interludijumom, a Studen je posle sudbonosne Miloševe replike, zamislio "harmonični ples istočnjačkih robinja u jednom impresivnom, jednostavnom i skladnom ritmu...,"[14] stavivši i na taj način do znanja koliko drži do kontrastnih situacija i raspoloženja u svojoj drami. Rajičić ih otslikava takoreći vizuelnom, filmskom tehnikom, koja i odgovara brzini smenjivanja emocionalnih "kadrova" u drami. U tom smislu je i forma opere, u celom, prokomponovane mozaične strukture. Mozaičan je i način konstruisanja melodike, da sasvim uslovno ovde upotrebimo ovakav termin, jer se kompozitor u svojim

12 *Naslovnu ulogu je pevački i glumački tumačio* ***Nikola Mitić*** *(bariton), a kneza Miloša Obrenovića Miroslav Čangalović (bas); režija Slavoljuba Stefanovića-Ravasija.*

13 *Tekst i notni primeri citiraju se prema klavirskom izvodu Karadjordja*

muzičko-vokalnim tumačenjima Studenovog teksta, spontano opredelio za recitativo accompagnato, sa vrlo škrtim ekskurzijama u bilo kakvu melodioznost standardnog tipa. Orkestarska deonica je do kraja podredjena narativnom načinu izlaganja teksta. Kompozitor je dobro odmerio odnos reči i tona i postarao se da orkestar prikazuje duševna stanja scenskih likova, ali da ni za trenutak ne zaseni konstantni ariozni parlando pevačke deonice. Sprovodjenje motivike u orkestru potisnuto je interpoliranjem ostinatnih modela.

Posle monumentalnog orkestarskog zvuka u *Simonidi*, autor nam dočarava kamerni zvuk kroz skoro isti orkestarski sastav u *Karadjordju*. Razlika je u pojačanoj skupini udaraljki, a mesto harfe zauzima čelesta, koju Rajičić kombinuje sa ksilofonom, ili je vodi zajedno sa grupom drvenih duvačkih instrumenata.[15] Dobijena je na taj način jedna efektna nekoloritnost zvuka, koja pogoduje atmosferi strave, što dominira u VI sceni, vrhuncu Miloševog solilokvijuma i prvog dela opere. U svojim halucinacijama on doživljava susret sa Karadjordjem. Kompozitor ističe kontrast izmedju Miloševog nadmenog ironičnog stava prema ženi Ljubici u III i IV sceni, zapovedničkog odnosa prema doušnicima u V sceni i krajnje servilnog njegovog ponašanja u VI sceni, prema zamišljenom Karadjordju.



VII i završna scena prvog dela opere, sa Miloševom ženom i muškim horom, ima karakter finala grčke tragedije. Ljubica, prava savest Miloševa, kune sve oko sebe. Ona je jedina koja želi da spase Karadjordja, ali ne može.

U drugom delu opere Miloš Obrenović se više ne pojavljuje. Svoju scensku egzistenciju je završio u VI slici, gde u imaginarnom susretu, u imaginarnom grobu sa Karadjordjem pada pogodjen od Karadjordjevog metka.

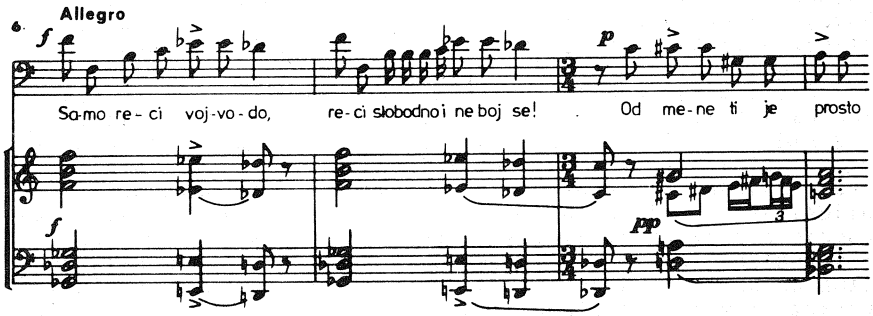
U VIII sceni pojavljuje se pravi Karadjordje. Stigao je sa prijateljem, grčkim ustanikom Naumom u selo Radovanje blizu Velike Plane, gde će poginuti. Ne sluteći da ga čeka skora smrt, ali ipak pripravan na sve, meditira sa pratiocem Naumom o životu i slobodi. U IX sceni se susreće sa seljakom Dragićem koji mu donosi dobre vesti od kneza Andreje. U X sceni Vožd ostaje sam. Razmišljajući o svojoj samoći i usamljenosti, on zaspi. Iz sna

(rukopis).

14 *Up. Studen, Vožd, 6.*

15 *Na sličan postupak povezivanja grupe duvačkih instrumenata sa klavirom ili harfom, ukazuje Peričić kod pomenute Simfonije in E (Op. cit., 117).*

se prene kad začuje svog kuma, vojvodu Vujicu kako mu prilazi. Propituje Vujicu, za koga je on sada, i zašto nema Miloša s njim. U dužem monologu, gde recitativ neznatno prelazi u ariozo, Karadjordje bodri vojvodu da se izjasni.



"A ti, Vožde s kim si?" pita ga Vujica. "Sa slobodom, kume, jer samo slobode bio sam Vožd. I svako može izdati Vožda slobode, ali Vožd ne sme izdati sebe." - "I ja sam s tobom, gospodaru", laže Vujica, a Karadjordje se u svojim mislima (XII scena) prebacuje u prošlost, u dane provedene u Rusiji, na dvoru, kada je uzalud molio cara Aleksandra za pomoć. Seća se kako je po carevoj želji pozirao za portret. Dok se slika, saleću ga careve rodjake, ushićene njegovom egzotičnom pojavom (ženski hor). "Daleko odavde, vaše carske presvetlosti i gospodjice živi, kojekuda, jedan narod...", pokušava Karadjordje da ih zainteresuje, ali bez odjeka. U XIII sceni se Karadjordje seća kako je svog brata osudio na smrt zbog neposlušnosti. U sećanju koje liči na snovidjenje, identifikuje se sa bratom i mirno čeka smrt. Narod (muški hor) oplakuje Vožda. U XIV sceni Voždovu smrt uz zloslutno kliktanje ptica (ženski i muški hor naizmenično) doživljavaju i ubica i žrtve kao fantasmagoričnu viziju. Vujicin košmar meša se sa Karadjordjevim snovima o slobodi i miru uz jadikovku ženskog hora, i uskomešani kovitlac orkestra, koji se postepeno stišava u pianissimu.

Muzički vrhunac je u drugom delu opere Karadjordjev dijalog sa Vujicom, a dramaturški, Karadjordjeva smrt, ma da prisutni hor, tretiran ekspresionistički, nema, zbog isključivog isticanja solista, iz dramaturških razloga, ni izdaleka onu veliku ulogu koju ima u *Simonidi*. Muzički jezik *Karadjordja* je na nivou atonalnog jer je polifonizovani harmonski stav orkestra zasnovan na nefunkcionalnoj akordici slobodnih veza. Priklonivši se ekspresionističkom načinu mišljenja u svojoj drugoj operi, kompozitor nije išao za tim da u *Karadjordju*, kako bi se očekivalo od muzičke drame na temu iz nacionalne istorije, ostvaruje neki posebni nacionalni duh i stil, ali je pokazao da je njegov lični muzički stil, sa *Karadjordjem* stekao još jednu duboko usadjenu i proživljenu nacionalnu notu višeg reda.

3.

Sa sledećom televizijskom i trećom svojom operom *Dnevnik jednog ludaka*, Stanojlo Rajičić se uvrstio u jednu veću grupu

muzičkih stvaralaca na strani, koja je komponovala opere i balete na Gogoljeve tekstove. Medju njima najveći broj predstavljaju ruski a u poslednje vreme i sovjetski autori. Gogoljeva proza, kojoj se u Sovjetskom Savezu, posle zlosrećnog Šostakovičevog *Nosa*, decenijama niko nije obraćao, odjednom je, od šezdesetih godina naovamo, počela da biva moćna inspiracija srednjoj i mladjoj generaciji sovjetskih kompozitora. Sa ovom novom strujom slučajno se podudarilo Rajičićevo muzičko angažovanje na Gogolju, konkretno na noveli *Zapiski sumasšedšago* (originalni naslov), koju su do njega za scenu komponovali Englez Humphrey Searle (1957) i Rus Jurij Bucko (1964). Rajičić je započeo treću operu neposredno posle završavanja *Karadjordja* i radio na njoj u periodu od pet godina. Emitovana je na Beogradskoj televiziji 1981. godine.[16]

Kada je dvadesetpetogodišnji Nikolaj Gogolj napisao ovu povest (zbirka *Arabeske*, objavljena 1835. godine), koja kroz formu dnevnika (otuda slobodan prevod naslova na srpskom i drugim jezicima), prikazuje kako se muti i definitivno pomućuje um skromnog petrogradskog činovnika Aksentija Ivanoviča Popriščina, pitali su se tada njegovi biografi, kao što se pitaju i danas, šta je mladog pisca privuklo ovako neobičnoj temi.[17]

Ono što u *Dnevniku* poražava, smatraju savremeni autori, jeste sistematičnost kojom Gogolj opisuje haotično duševno stanje siromašnog i usamljenog činovnika, koji postepeno tone u mrak bezumlja.[18] Sav taj do detalja virtuozno razradjeni košmar, u kome sredovečni pisar, razočaran, izmedju ostalog, zbog neostvarene ljubavi, za koju i nije bilo nekakve realne osnove, počinje da uobražava da je velika ličnost, i na kraju sam španski kralj, ima baš u toj konačnoj tački ludila ishodište u jednoj realnoj činjenici. Krajem 1833. godine umro je u Španiji kralj Ferdinand VII i ostavio presto bez muškog naslednika. Saznavši za to iz novina, već skoro sasvim poremećeni Gogoljev činovnik proglašava sebe za Ferdinanda VIII i biva smešten u ludnicu. To je završetak pripovetke po kojoj je Rajičić komponovao svoju televizijsku monodramu u jednom činu, podeljenu na dvadeset i dve scene, koje se uglavnom poklapaju sa datumima u dnevniku.

Prerada Gogoljeve novele u operski libreto nije pričinila kompozitoru neke probleme, već samim tim što se dnevnik vodi u prvom licu. Izvršivši neznatna skraćenja u tekstu, Rajičić je za formu opere uzeo formu literarnog originala. Gogolj svakako da nije bio svestan činjenice da je *Dnevnik jednog ludaka* napisao u formi prave literarne svite, toliko podudarne sa istoimenim muzičkim oblikom, da se u njegovoj pripoveci jasno ocrtavaju modulacije, kadence i polukadence, i s tim u vezi muzički odseci prekomponovanog tipa i zatvorene numere.

16 *Ulogu ludaka tumačio je Nikola Mitić; režija Slavoljuba Stefanovića Ravasija .*

17 *Up. Šestov, L., Na vasah Jova, Pariž 1975, 101.*

18 *Ibid.*

19 *Tekst i notni primeri citiraju se prema klavirskom izvodu opere u rukopisu.*

20 *Up. Levidov, A.M., Avtor - obraz - čitatelj, Lenjingrad 1977, poglavlje o "spiralnom" i "pravolinijskom" scenskom liku, 41-65.*

21 *Termin uzet iz knjige o Rahmanjinovu V. Brjanceve, Moskva 1976, 388.*

22 *Up. Diether de la Motte, Harmonielehre, Kassel 1976, 258.*

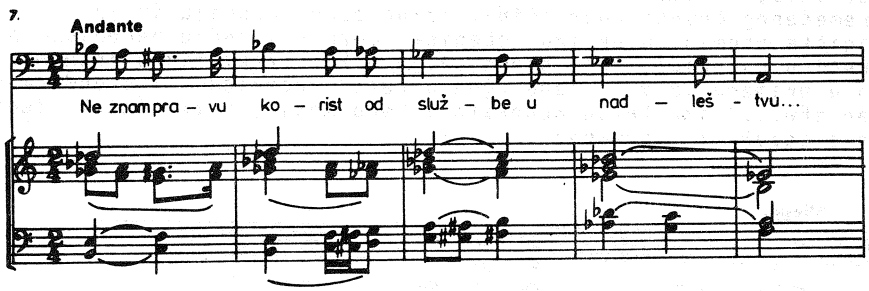
Radnja počinje 3. oktobra. Pisac dnevnika, Popriščin, razmišlja o tome da li da ide u kancelariju ili ne. Načelnik odeljenja ga već odavno kori zbog pogrešaka koje mu se potkradaju u aktima. Ali, treba tražiti avans od blagajnika. Obukavši stari šinjel zbog kišnog vremena, Popriščin izlazi na ulicu. Usput nailazi na ćerku svog direktora, koja je pošla u kupovinu. Pred jednom radnjom je ostavila svoju kučkicu Medži. Popriščin je zastao i odjednom začuo kako je nju ljudskim glasom oslovilo drugo kuče, poznanica Fidel, koju su vodile dve žene. Ošamućeni činovnik konstatuje, za sebe, kako u poslednje vreme čuje i vidi stvari koje drugi niko nije ni video ni čuo. Zainteresovan ovom pojavom odlazi za dvema damama da vidi gde Fidel stanuje. (Završetak prokomponovanog trodelnog stava.) - 4. oktobar. Popriščin priprema pera u direktorovom kabinetu. Pojavljuje se direktorova ćerka. Popriščin je toliko zbunjen da ne ume ništa da kaže. Pod utiskom tog susreta prepisivao je uveče neke ljubavne stihove koji su mu se učinili vrlo lepi. (Završetak drugog stava.) - 6. novembar: Popriščina nervira načelnik odeljenja. Stavlja Popriščinu primedbe zbog ponašanja. Zašto se nameće direktorovoj ćerci? Šta on zamišlja?! Popriščin zamišlja kako bi elegantno obučen imao mnogo veće šanse i kod te devojke i u društvu, ali "prihodi su mali, u tome je nevolja." (Završetak stava.) - 8. novembar. Popriščin odlazi u pozorište. Jedna pevačica u vodvilju podsetila ga je na direktorovu ćerku (sporedna epizoda, žanr-scena.) - 11. novembra: oštri pera za direktora. Mašta o njegovoj kćeri. Voleo bi da vidi kako ona živi u svojoj kući. Odjednom se priseća razgovora dveju kučkica, koje su spominjale nekakva pisma. (Počinje prokomponovani razvojni deo.)

Popriščin odlazi 12. novembra u kuću gde živi Fidel. Devojci koja mu je otvorila vrata izrazio je želju da porazgovara sa psom. Ugledavši u pretsoblju kutiju sa slamom, ulazi i pretura po njoj. Našavši tamo svežanj papirića vraća se zadovoljan kući iako ga je Fidel ujela za nogu... 13. novembra čita pseća pisma iz kojih saznaje da načelnikovu ćerku - kojoj je ime Sofi - posećuje mlad i lep kamerjunker Teplov. Na tom mestu Popriščin, besan, cepa pseću korespondenciju. 3. decembra nastaje prelom u duši Popriščina; saznao je za svadbu Sofije i kamerjunkera. Sve se u njemu buni protiv toga. "Pa šta ako je on kamerjunker, pa to je samo zvanje... Otkud te razlike medju ljudima. Otkuda to da sam ja titularni savetnik... možda sam ja neki grof ili general!" - 5. decembra Popriščin čita u novinama o upražnjenom španskom prestolu. 8. decembra hoće da ide u kancelariju, ali ga zadržavaju misli o španskim problemima.

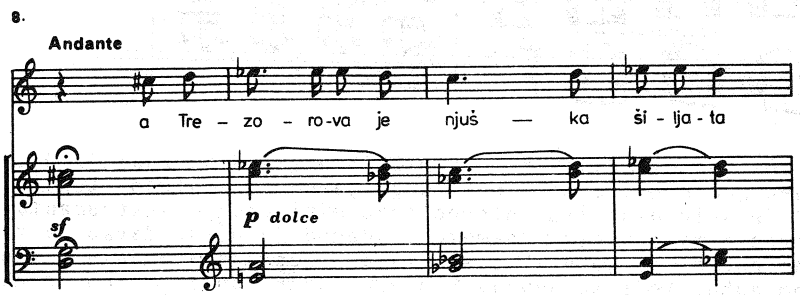
"God. 2000 aprila 43. datuma." - "Danas je dan pravog trijumfa, Španija ima kralja, to sam ja!" - objavljuje Popriščin u svom dnevniku. Novost saopštava svojoj služavci Mavri, pa zatim odlazi u kancelariju. Tamo se drži vrlo dostojanstveno i odbija da prepisuje akta. - "Martobra 86. datuma izmedju dana i noći." Služitelj iz nadleštva dolazi po Popriščina, pošto ovaj već tri nedelje nije išao na posao. Našavši se u kancelariji, potpisuje se na jednom aktu, u prisustvu svih, kao Ferdinand VIII. Posle toga odlazi u direktorov stan, ide pravo kod Sofije i saopštava joj da je čeka velika sreća. "Nijednog datuma, dan je bio bez datuma." - Popriščin se šeta incognito po Nevskom prospektu. Nikome se nije otkrio jer nema španskо nacionalno odelo. "Ne pamtim datum. Ni mesec nije bio nijedan. Djavo bi znao šta je bilo." - Popriščin je sebi od novog šinjela sašio plašt. Mavra je

vrisnula kad ga je videla. U očekivanju deputata iz Španije, odlazi na poštu da se raspita zašto oklevaju. "Madrid. Trideseti februar." - "Dakle, u Španiji sam. Jutros u pratnji španskog plemstva podjoh na put... čudna je zemlja Španija!" Popriščin se čudi mnoštvu ljudi sa obrijanim glavama i ponašanju "kancelara", koji ga je vodio za ruku, vikao na njega i udarao ga štapom. "Januar iste godine, koji je došao posle februara." - "Sudeći po svemu, padoh u ruke inkvizitora... Zašto da kralj bude izložen inkviziciji?" - Datum 25. Ponovna pojava inkvizitorova u sobi kod Popriščina. On se krije iza nameštaja. "Februar mesec 34. datuma 349. godine." - Popriščin mnogo trpi i gubi snagu: "Bože, šta mi čine, sipaju mi hladnu vodu na glavu... Spasite me, vodite me..." Priziva hitru trojku da ga odnese i na kraju, osvestivši se za časak, svoju majku: "Sažali se na svoje bolesno dete!", da bi završio ludačkim kalamburom: "A znate li da alžirski bej ispod samog nosa ima čir?" - (Završetak na disonanci!)[19]

Gogoljeva svita se sa jednim jedinim svojim likom odvija u vidu spirala.[20] Za Rajičićevu operu se takodje može tvrditi da ona i muzički i dramaturški predstavlja svitu spiralne strukture. Minucioznosti Gogoljeve naracije odgovara kompozitorova doslednost u variranju jednog malog motiva ili lajtimpulsa,[21] koji prožima i oscilacije pevačke deonice i ostinatnu motoriku orkestarskog stava. Osnovni motiv i njegove varijante, razradio je Rajičić na takvim mikro-planovima vokalnih (malu pevačku rolu je dodelio Medži i Fidel) i instrumentalnih deonica, da je stvorio jedan odredjeni fonični efekt, lajtzvuk, kojim započinje skoro svaka misao ili pasus dnevnika, bilo da se radi o suludom činovniku (I scena),

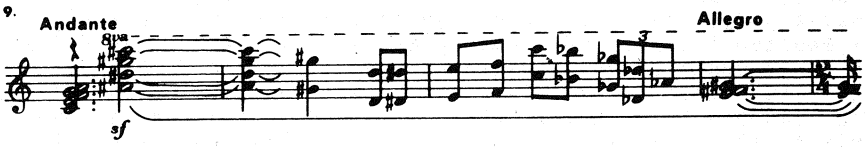


ili njegovim poznanicima iz životinjskog carstva (X scena).

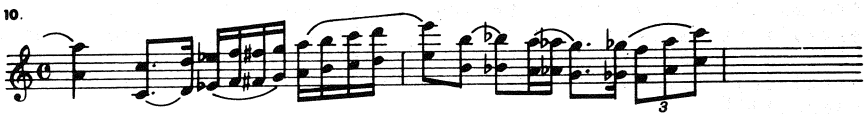


Sve drugo što bi u nekom većem planu moglo da se približi

shvatanju lajtmotivike, kao što je, na primer, tema prologa,

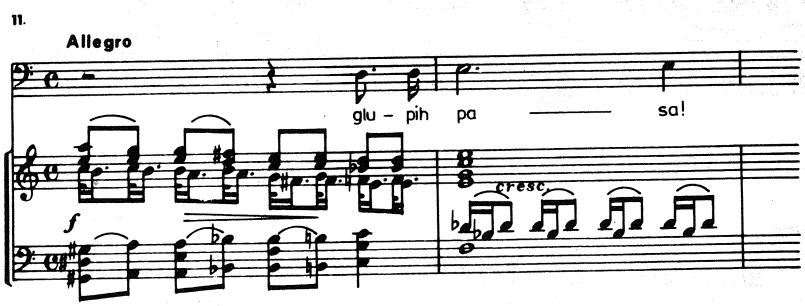


ili markantna orkestarska podrška pevačkom partu, u XV sceni,

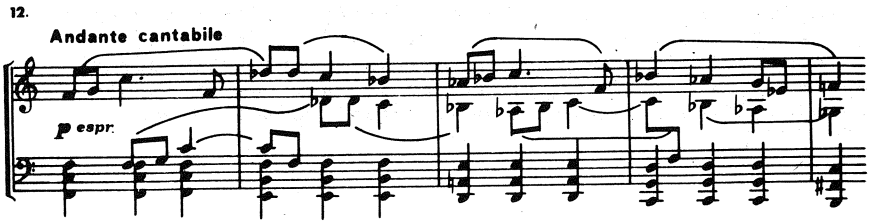


utapa se u opštu ritmičku i tematsku pulsaciju muzičkog toka *Dnevnika*. "Ludačkoj" atmosferi u zvučnom i ritmičkom "tonusu" opere, doprinosi kontrastno smenjivanje laganog i brzog tempa na vrlo kratkim relacijama, kao i sama instrumentacija, koju je kompozitor obogatio zvucima klavira i čeleste. Transparentnu orkestraciju postiže autor još većim distanciranjem orkestarskih grupa, nego što je to bio slučaj u *Karadjordju*, i njihovim harmonskim kontrastiranjem u sferi bitonalnog, što u okviru datih mikro-lajtmotiva, stvara polifone miksture odnosno miksturalne polifonije.[22]

Vokalna deonica se odlikuje, uglavnom melodikom malih intervala, iskidane linije. U kretanjima nesredjenih misli poremećenog čoveka Popriščina, psihološku funkciju imaju i agogičke promene u okviru rečenice, cezure izmedju rečenica, pa i reči u rečenici, koje popunjavaju orkestarska mikro-intermezza, kao u primeru iz VII scene, gde početak rečenice, "Kad dodjem do prepiske..." ima tempo Moderato i Meno mosso, a završetak sledi posle cezure i "ubrzanja".



Ima još melodijskih i ritmičkih elemenata, značajnih za partituru *Dnevnika*, poteklih iz Gogoljevog "spiralnog" teksta. Rajičić je vrlo duhovito interpolirao minijaturne instrumentalne žanr-scene i male plesne "numere", gdegod je pisac davao za to i najmanji povod. To je u IV sceni mala orkestarska koda u ruskom narodnom duhu, koja se javlja kao eho ludakovog završnog arioza. Pre toga, u istoj sceni, opis bala u novinama praćen je ritmom Quasi menuetto. Španski ritmovi i melodika, uklapaju se u



ostinatnu pratnju deklamaciji u XVI sceni. Španska igra je zasebna orkestarska numera na završetku XVIII scene, da navedemo najizrazitije primere uspešnih uvodjenja igračkih, "tancevalnih" odseka.

I celokupna muzika *Dnevnika jednog ludaka*, sa svojom "usitnjenom" polifonijom, melodijskim linijama koje se sukobljavaju u klasterima, atonalno zamišljenom vokalnom kantilenom, odvija se kao neko sumanuto vrzino kolo, paklena igra sudbine, sve brže i brže, ka strašnom kraju i vrhuncu u završnoj XXII slici. Nema mesta na ovome svetu za jadnog Popriščina, "suvišnog" čoveka iz ruske literature, koga je Stanojlo Rajičić, u potpunom skladu sa Gogoljevom dramom otudjenosti i očaja, dostojno ovekovečio u muzici.

SUMMARY

Stanojlo Rajičić (b. 1910), an outstanding Serbian composer and one of the leading Yugoslav ones, turned to opera after the Second World War, when he was already a mature and generally recognized artist.

Otherwise an author of numerous solo, chamber, symphonic, and vocally-symphonic works, incidental and ballet music, Rajičić meaningfully contributed to the small but imposing operatic output of his country by composing three musical dramas. The first, Simonida (four versions: 1953, 1957, 1958, and 1967), is based on the play Kraljeva jesen (The King's Autumn) by the Serbian poet Milutin Bojić; the second, Karadjordje (1972) was inspired by the play Vožd by the contemporary Serbian writer Ivan Studen; and the third, Diary of a Madman (1977), is based on Nikolai Gogol's story bearing the same title. Differring in character, Rajičić's operas reflect the multiplicity of the composer's artistic image and reveal also in this medium the wide range of the expressive possibilities of his music. By the time he wrote Simonida Rajičić had tried his hand at several stylistic genres; in his first opera he evoked the late Romantic-oriented musical idiom, with its stable tonal points and discreet national colouring (cf. examples 1-4), thus creating a through-composed musical-scenic work in traditional form, of monumental richness of sound and of vocal parts impressive in their scope. In the television operas Karadjordje and Diary of a Madman the composer takes us into the sphere of experimental theatre with its freely through-composed musical form of Expressionist sound, where the relation between words and music is based either on a strict

rendering of the text (in Karadjordje - cf. examples 5 and 6) or on a recitative cantilena of minor intervals (in Diary of a Madman - cf. examples 7-12). The musical and dramaturgical concept of Rajičić's television operas offers interesting examples of an original approach to the new medium in the developing of contemporary psychological musical drama.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 78.072 (497.11)

Roksanda Pejović
Beograd

MUZIČKE PUBLIKACIJE SRPSKIH AUTORA 1864-1941

Od šezdesetih godina prošlog veka, uporedo sa porastom interesovanja za muziku, nastajale su publikacije koje su se odnosile na pojave i probleme muzičkog života u srpskim gradovima. One su i očekivane kao posledica snažnijeg razvoja muzike u krugovima amatera i potrebe za brojnijim kadrom profesionalaca. Njihovi autori pokazuju nekolika interesna područja, tako da publikacije sadrže:

1. izveštaje, pravila i statute pevačkih društava i muzičkih škola
2. muzičke udžbenike i škole za pojedine instrumente
3. pesmarice
4. članke u godišnjim izveštajima srednjih škola, kalendarima i programima izvesnih koncerata
5. nevelike napise različitog sadržaja u posebnim izdanjima
6. spomenice pevačkih društava
7. monografije kompozitora i studije o muzikološkim problemima
8. istoriju muzike
9. zbirke muzičkih eseja i članaka.

Ova muzička izdanja, u koja nisu uključene crkvene i etnomuzikološke edicije, sučeljavaju se sa muzikalijama ukoliko sadrže notne zapise ili kompozicije, ali se od njih najčešće razlikuju po teoretskim uputstvima i pedagoškim obrazloženjima neophodnim zbog svrhe za koju su napisana. S druge strane to su različite varijante publikacija monografskog tipa sa težnjom ka manje ili više celovitom sagledavanju problematike vezane za muzičku instituciju, lik kompozitora ili kakav muzički problem. Studije i eseje u pojedinačnim publikacijama, pretežno u izboru svojih autora, trebalo bi promatrati kao izrazitije primere muzičkih članaka koji se pojavljuju u dnevnoj štampi, a takodje u muzičkim, književnim i drugim časopisima. Istražujući mesto koje zauzimaju u srpskoj muzici, a polazeći od merila umetnički vrednog, uzimamo u obzir i istorijski momenat njihovog nastajanja, odnosno značaj koji zauzimaju i u doba rane i u doba zrelije razvojne faze srpske muzičke misli.

Publikacije o kojima je reč u početku i nisu mogle da sadrže ništa drugo do podatke karaktera gradje. To su bili nekada brojni izveštaji o radu pevačkih društava, njihova

pravila i statuti. Pratimo ih od 1864. godine.[1] Izveštaji, svakako zanimljiviji od pravila, obuhvatali su gradju društvenog letopisa, poziv na skupštinu, spisak uprava i članova, tekst upravnog odbora o radu u odredjenim godinama, programe održanih koncerata, prikaz materijalnog stanja i inventara, kao i popis članova-pomagača. Ovde spadaju i materijali koji otkrivaju rad muzičkih škola[2] i položaj muzičara u nekadašnjem društvu.

Posebnu grupu izdanja čine muzički udžbenici, nesumnjivi doprinosi nekadašnjeg školstva, najčešće namenjeni osnovnim i stručnim školama ili gimnazijama: to su teorije muzike, pevanke i metodike nastave pevanja. Koncipirane po uzorima stranih muzičkih udžbenika, one pokazuju pokatkad specifičan odnos prema srpskoj narodnoj muzici, koristeći se njome u ilustracijama pojedinih poglavlja. Vesnice su budućeg muzičkog života koji će čvršće stajati na pozicijama profesionalizma.

Već su se 1866. u Beogradu pojavili "Teorički osnovi muzike" Milana Milovuka (1825-1883), a sledeće godine i njegova "Nauka o muzici".[3] Problemi koji su zapaženi u ovim prvim publikacijama - stvaranje terminologije na srpskom jeziku i pokušaj objašnjavanja muzičkih pojmova u zavisnosti od postojeće terminologije u inostranoj udžbeničkoj literaturi - ostaju i u kasnijim izdanjima. Tek se u periodu izmedju dva rata uobličava današnja muzička terminologija. Sa najmanje naučne akribije pisani su oni udžbenici u kojima se svesno pojednostavljenim tumačenjima pokušalo približiti nivou muzički neobrazovanih učenika. Svaka pojava novog muzičkog udžbenika pružala je u 19. i početkom 20. veka dokaze većeg interesovanja za muziku. I češki muzičari koji su radili u našoj zemlji, postaju njihovi autori. Desetak teoretičara dalo je priloge ovoj literaturi. Nije poznato kolika je bila popularnost ovih udžbenika, ali bi se po većoj preciznosti u objašnjavanju muzičkih pojmova mogle izdvojiti škole notnog pevanja Milovuka i Isidora Bajića (1878-1915).

Na udžbeničkoj literaturi i kasnije rade kompozitori i nastavnici muzike objavljujući teorije, pevanke i metodike nastave pevanja u koje lagano unose novine, paralelno sa menjanjem nastavnih planova muzičkih škola.[4] Očekivao bi se, s

1 *Dostupna pravila i izveštaji datiraju od 1864. i 1865. godine i odnose se na Srpsko crkveno pevačko društvo u Pančevu. Iz sedamdesetih godina su i odgovarajuće publikacije srpskog crkvenog pevačkog društva u Vršcu, "Javora" u Vukovaru, Beogradskog pevačkog društva, Srpskog crkvenog pevačkog društva u Velikom Bečkereku; iz osamdesetih godina su izdanja pravila i izveštaja beogradskih pevačkih društava (Srpskog narodnog muzikalnog društva, Crkvene pevačke družine "Kornelije", Akademskog pevačkog društva, Beogradskog radničkog pevačkog društva, Pevačke družine "Stanković"); iz devedesetih godina Srpskog gradjanskog pevačkog društva u Somboru, Železničarskog pevačkog društva "Napredak", Arandjelovačkog pevačkog društva "Zmaj", Crkveno-pevačke zadruge zemunske, a iz vremena do prvog svetskog rata pevačkih društava u Novom Sadu, Subotici, Temišvaru, Kruševcu, Kovinu, Velikoj Kikindi, Vršcu, Mitrovici, Rumi, Nišu, Srpskog pevačkog saveza.*

2 *Pevačke škole Dušana Jankovića u Beogradu iz 1904. godine, zatim Srpske muzičke škole u Beogradu (Godišnji izveštaj iz 1910-11) i drugih.*

3 *Pored navedenih Milovukovih radova i njegove "Škole notnog pevanja" (Beograd, 1871), kao i Bajićeve "Teorije pravilnog notnog pevanja" (Novi Sad, 1904), od ranijih radova štampani su i udžbenici Aksentija Maksimovića ("Bukvar i čitanka notna pevanja za škole", sv. I, br. 1,*

obzirom na nagli napredak na kompozicionom polju, uočljivi porast vrednosti muzičkih udžbenika, ali njihov razvojni proces je tekao sporijim tempom. Nije se osobito učinilo u odnosu na dostupno, potpuno i precizno objašnjavanje muzičkih termina, niti na jedinstveni pristup rešavanju ključnih pitanja. Neretko su se javljala i izvesna proširenja gradiva. Svakako su najveći odjek imali "Osnovi muzičke umetnosti" Miloja Milojevića (1884-1946), čiji je prvi deo već 1930. doživeo šest izdanja. To je bila i najambicioznije koncipirana muzička teorija. Originalnošću se izdvaja "Notno pevanje u teoriji i praksi" Miodraga Vasiljevića (1903-1963), predstavljajući organsko, sistematsko povezivanje nastave solfedja i narodnog pevanja, čiji su se elementi pojavljivali i u udžbenicima od perioda 19. veka u tumačenjima pojedinih teoretskih pojmova kod Bajića,[5] Božidara Joksimovića,[6] Vladimira Djordjevića[7] i Svetolika Pašćana-Kojanova.[8] Potpuna usmerenost prema narodnim elementima bez insistiranja na unošenje dursko-molskih osnova, imala je svoje opravdanje u periodu nacionalne stilske orijentacije u srpskoj muzici. Nekadašnji teoretičari, medjutim, nisu razmišljali o eventualnim narodnim lestvicama, niti o finalisu koji je u harmonizacijama narodnih pesama i igara u dur-mol sistemu mogao da bude na drugom stupnju.

Novi Sad, 1869; "Kažiput učiteljima osnovnih škola pri predavanju moga bukvara i čitanke notnog pevanja... popularno napisao Aksentije Maksimović", Novi Sad, 1870), Gvida Havlasa ("Izbor najnužnijih pravila za pevače kao dopuna pevačkom vežbanju tenora i basa", Najhauz i Tabor, 1871; "Pevačka škola za tenor i bas za potrebu društava pevačkih", Grac i Tabor, 1914), Stanoja Nikolića ("Teorija muzike za učenike srednjih škola i za sve one koji uče notno pevanje i sviranje...", Beograd 1888), Dragutina Blažeka ("Nauka glavnih pojmova muzike", Sombor, 1889), De Sarno-San Djordja Dionisija ("Osnovi muzike", Beograd, 1894), Josifa Svobode ("Teorija muzike", Beograd, 1895), Jovana Mirkovića ("Škola pevanja", I deo, za prvi razred... Beograd, 1909).

4 *Vujica Petković ("Metodika nastave pevanja u osnovnoj školi", Beograd, 1920), Miloje Milojević ("Osnovi muzičke umetnosti", I deo, 1922, II deo 1927; Nekoje opšte napomene i metodski uput za predavanje po mome udžbeniku "Osnovna teorija muzike", Beograd, 1940), Božidar Joksimović ("Muzički bukvar...", Beograd, 1923; "Metodika pevanja za mizičke zavode, srednje i učiteljske škole", Beograd 1927; "Muzička čitanka vežbanja za pevanje za srednje i stručne škole", Beograd, III izdanje, 1936), Vladimir Djordjević ("Opšta teorija muzike", Beograd, 1924; "Kratko uputstvo za predavanje notnog pevanja u osnovnoj školi", Beograd, 1927), Aleksandar Stanković ("Notno pevanje", I deo, Beograd, 1939), Josif Brnobić ("Teorijsko-praktična škola pevanja za I i II razred srednjih škola", Beograd, 1938), Svetolik Pašćan-Kojanov ("Pevanka za II razred srednjih i gradjanskih škola", Novi Sad, 1940) i Miodrag Vasiljević ("Notno pevanje u teoriji i praksi", I i II, Beograd, 1940).*

5 *Prožimanje teorijskih postavki solfedjiranja i potreba srpskog tla pokazalo se u ritmičkim i melodijskim vežbama po tekstovima srpskih narodnih svetovnih i duhovnih pesama, kao i u savladjivanju molske lestvice obradom d mola, a ne uobičajenog a mola (autor je, verovatno, smatrao da d mol više od a mola odgovara tonskoj visini srpske narodne melodike).*

6 *Pri objašnjenju znaka ponavljanja i predznaka, zatim kao ilustracije ritmičkih vežbanja i kod savladjivanja pojedinih intervala.*

7 *U tumačenju znaka ponavljanja, korone i legata.*

8 *U poglavljima o taktovima i lestvicama.*

9 *"Izučavanje violine pomoću narodnih pesama za postepeno učenje", I, Novi*

Isti karakter savladjivanja osnovnih tehničkih problema po uzorima inostranih udžbenika, ali sa ponekom srpskom narodnom melodijom kao ilustracijom, pokazuju početne škole za violinu Aksentija Maksimovića,[9] Vladimira Djordjevića[10] i Petra Stojanovića,[11] kao i škole za klavir Isidora Bajića[12] i Danice Krstić[13] koje su sadržavale teoretska (prvo delo) i teoretsko-praktična uputstva (drugo delo) za savladjivanje osnovnih problema u nastavi. Ovakav karakter, medjutim, nisu pokazivali svi sačuvani udžbenici.[14]

Shvaćene kao pomoćna udžbenička literatura, pesmarice su bile medju najbrojnijim muzičkim publikacijama izmedju 1869. i 1941. godine. Pomoću njih se, štaviše, uspostavljao prvi kontakt sa učenicima raznog uzrasta. Pored pesama jednog ili više kompozitora, u pojedinačnim izdanjima su objavljivane narodne pesme i igre, kao i pozorišni komadi sa pevanjem. Pesmarice su bile pedagoški usmerene, sa gradivom koje se izlagalo postupno, idući od lakšeg ka težem, a pokatkad je bilo podeljeno po razredima.[15] I kao u slučaju muzičkih udžbenika, kao autori se pojavljuju i češki kompozitori, a pored kompozitora i učitelji, pa i druge ličnosti koje su imale izvesno muzičko obrazovanje. Pesmarice su komponovane za jedan od četiri glasa, a redje za solistu uz pratnju hora.

U 19. veku preovladjuju dečije pesme, dok su omladinski horovi mahom preuzimani, a katkada i adaptirani, iz horske literature za odrasle. Ova dečija vokalna zaostavština pokazuje romantičarsko-idealističke karakteristike koje postoje i u tadašnjoj dečijoj književnosti, ali bez snage tekstova nekadašnjih pesnika, zatim skromne izražajne mogućnosti, elementarno prikazivanje emocija kao u crno-beloj tehnici i iskrenost doživljaja, ali sa primesama naivnosti. Čak i nekada popularne pesme, koje su se decenijama održale u dečijem svetu, ulaze u standardne vrste komponovane po merilima o podobnoj muzičkoj literaturi za mlade. Cilj kompozitora bio je usmeren ka stvaranju homofonog, pretežno dijatonskog vokalnog stava i pristupačne, lako pamtljive melodike nevelikih skokova, bez izrazitije hromatike i sa blagozvučnim paralelnim tercama i sekstama u dvoglasju, ravnopravnim tretmanom glasova ili sa najdubljim glasom u funkciji pratnje u troglasju, dok je

Sad, 1870; "Priprava u učenje notnog pojanja i sviranja na violini. Pokušaj kako bi najlakše nauku u muzici u narodu rasprostranili", Pančevo, 1871.

10 *"Škola za violinu, izradio za srednje škole...", Jagodina 1899.*

11 *"Violinska škola za temeljno uvežbavanje III pozicije", Beograd, s.a.*

12 *"Klavir i učenje klavira", Novi Sad 1906.*

13 *"Škola za klavir", Beograd, 1911.*

14 *"Škola za violinu" (Beograd, 1914) Josifa Svobode nije zasnovana na srpskim narodnim melodijama.*

15 *Medju brojnim pesmaricama pomenimo "Dečiju liru" Josifa Cea (Prag, 1876), "Pesme u dva glasa za učenike narodnih škola" Mite Topalovića (Pančevo, I, 1879 i II, 1884), "Pupoljke" Roberta Tolingera (V. Kikinda, 1886), "Zbirku pesama u dva, tri i četiri glasa za učenike gimnazije", Sr. J. Nikolića (Beograd, 1889) i "Zbirku dečijih pesama u jedan i dva glasa, za nižu osnovnu školu" M.M. Protića (Beograd, 1889), "Dečje pesme u jedan, dva i tri glasa..." M.M. Protića i St. J. Nikolića (Beograd, (1891), "Srpske dečije igre za žensku decu..." i "Pesmaricu..." Aleksandra Jorgovića (Novi Sad, 1894. i Sr. Karlovci, 1879), "Pesme za jedan i dva glasa" Dragutina Blažeka (Sombor, 1897), "Gradivo za razna*

četvoroglasje podlegalo tradicionalnim harmonskim zakonitostima, izlazeći iz okvira specifične dečije literature. Komponovalo se u C duru i tonalitetima sa malim brojem povisilica i snizilica, sa povremenom upotrebom hromatike i modulacijama u srodne tonalitete. Redja je komplikovanija metrika. Kompozicije su mogle da odgovaraju i jednoj rečenici, a postojali su dvodeli, trodeli i njihove varijante.

Iz relativno homogenih zbirki do 1920. godine izdvajamo pesmice Mite Topalovića (1849-1912), nastale po zahtevima koji su odgovarali shvatanjima lepog u srpskom muzičkom 19. veku, istovremeno pokazujući kako je vojvodjanska sredina prišla tekovinama zapadne kulture i obojila ih svojim koloritom. Dečije pesme Stevana Mokranjca (1856-1914), koje su se tek posle njegove smrti pojavile u pesmaricama, zauzimaju ono isto mesto u vokalnim opusima za mlade koje rukoveti imaju u srpskoj horskoj literaturi.

Mlada generacija kompozitora 20. veka publikuje dečije horove, prevazilazeći u tehničkom i muzičkom pogledu prethodnike i neškolovane ili nedovoljno muzički obrazovane savremenike koji još uvek preredjuju zbirke dečijih i omladinskih horova. Zapažena je muzička vrednost zbirke "Grlica" u kojoj su našle mesta i kompozicije srpskih muzičkih stvaralaca,[16] kao i "Zbirke dečijih i ženskih horova" u izdanju "Cvijete Zuzorić".[17] Najviše izmena je pretrpela melodika, oslobadjajući se nekadašnje naivnosti. Napušta se harmonizacija zasnovana na šablonskim principima, a u harmonizacijama narodnih melodija uvode se harmonije koje sugerira muzički melos, tako da se obrazuju nova, disonantna zvučanja ili se dolazi do modalnih rešenja. Malo bi koji kompozitor i u najjednostavnijoj dečijoj pesmi delovao snagom svoje izvorne harmonske misli.

Nije bio mali muzički domet dečijih kompozicija Milojevića, Manojlovića, Tajčevića i Bajšanskog, publikovanih u pesmaricama medjuratnog doba. Tri osnovna elementa karakterišu Milojevićeve horske pesme: težnja prema tehnički komplikovanijem stavu, oslobodjenje od tradicija prethodnog veka osobito u melodici i stvaranje originalnih pesama bez oslonca na narodne idiome. Govoreći jezikom najmladjih, Miloje Milojević ih dovodi do umetnosti muzike. Kod njegovih savremenika i sledbenika nastaje traganje za zanimljivim narodnim pesmama i osluškivanje novih zvučnosti, pri čemu se svakako polazilo od sekundnog višeglasja koje postoji u narodu. Ovo je izazvalo niz kombinacija istovremenog zvučanja kvarti, kvinti, septima i nona. Kosta Manojlović (1890-1949) vodi računa o metričkoj kompleksnosti melodike, ali i o samostalnosti glasova. Koristi se i umanjenom kvintom u melodici, sekundama i prekomernim sekundama u vertikalnom zvučanju, kadencama na neočekivanim stupnjevima, praznim kvintama. Marko Tajčević (rodjen 1900) oseća bit narodne muzičke misli i podvrgava joj svoj harmonski jezik, a pokazuje

zanimanja srpčadi" M. Stojčića (Sombor, 1898), "Zbirku pesama za tri ženska ili dečija glasa" Božidara Joksimovića (Beograd, 1903), "Zbirku dečjih pesama" i pevanke Vladimira Djordjevića (1904, 1909, 1928 u brojnim izdanjima), publikacije Kat. P. Šarčevića, D.P. Ilića, Josifa Marinkovića i Božidara Joksimovića, Miloja Milojevića ("Horske pesme", Beograd, 1920), D.P. Ilića, J.R. Nikolića-Vučkovića, Aleksandra Stankovića, S.P. Korunovića, J.M. Kostića i dr.

16 *Zagreb, 1933-35.*

smisao i za formalno uobličavanje dečijih klavirskih i horskih kompozicija. Svestan je i efekta unisonog dejstva pesme u izmenjivanju sa višeglasnim slogom, kao i dejstva razgovora različitih glasovnih grupa. Instinkt muzičara dovodio je Milana Bajšanskog (1903-1980) do zanimljivih obrada narodnih melodija. Povremeno je polifono vodio glasove, upotrebljavajući imitacije i ostinate, prazne kvinte i neočekivane veze, obogaćujući dijatoniku modalnim elementima. U originalnim pesmicama došao je do izražaja njegov slobodan harmonski jezik bogat disonancama.

Pokušaji na polju muzičke kritike koja je neretko izlazila iz okvira novinskih članaka, odgovarali su, po vrednosti napisa, izdanjima izveštaja, pravila i muzičkih udžbenika za početnike. Muzički članci u časopisima, medjutim, kao ogledalo tadašnje muzičke misli, svakako su pandan željama da se izadje iz amaterskih interpretacija i nedovoljno tehnički savladanih kompozicija, odnosno kompleksnijim muzičkim izdanjima. Okvire isključive gradje napuštaju članci o muzičkom šolstvu[18] štampani u posebnim publikacijama, kalendari sa portretima pojedinih muzičara,[19] programi[20] i besede u čast pojedinih muzičkih dogadjaja.[21] Retki su napisi čiji se autori bave stručnijom muzičkom problematikom.[22] "Mali muzički rečnik"[23] Petra Krstića (1877-1957) u tematskom pogledu predstavlja izuzetak. On sadrži kratka objašnjenja muzičkih termina na koje neupućeni nailaze u muzičkoj literaturi. Prethodio mu je terminološki rečnik u Bajićevoj klavirskoj školi "Klavir i učenje klavira".

17 *Beograd, 1934.*

18 *Brož J., Značaj umetnosti. Izveštaj Srpske kraljevske Učiteljske škole u Aleksincu za 1897-8 školsku godinu; "Ča Mitina škola. Naše školovanje u Leskovcu do oslobodjenja 1877. Napisao Gliša Kostić, učitelj", Beograd, 1898; Jeromonah Damaskin, "O crkvenom pevanju Srpske Kraljevske Muške Učiteljske škole u Jagodini. Prvi izveštaj. Petar Kostić i Jefta Petrović, Crkveno veliko pjenije", Novi Sad, 1889. itd.*

19 *Popović S., "Kornelije Stanković, srpski kompozitor", Orao, kalendar 8/1882, stub. 25-26 i 59-62; "Olga Vasilijevićeva, sviračica", Orao, kalendar 11/1885, stub. 37-38, 115-116 itd.*

20 *Mladenović D., "Vodj po prvom istorijskom duhovnom koncertu Vršačkog Srpskog crkvenog pevačkog društva...", Vršac, 1913 i sl.*

21 *Šapčanin M., "Beseda kojom je srpsko pevačko društvo i sve učesnike jubileja Beogradskog pevačkog društva pozdravio sa pozorišnog balkona... upravitelj Narodnog pozorišta, 17. maja 1882".*

22 *De Sarno-San Djordjo D., "Melcelov metronom i metrički metronom", Beograd, 1895; "Krjukove note u crkvenim srpskim pesmama XVII veka".*

23 *Beograd, 1912.*

24 *Vučević S., "Pregled srpskog pjevačkog društva "Jedinstvo" od njegova postanka do danas, 1839-1889", Zagreb, 1889.*

25 *Kalik Sp., "Spomenica Beogradskog pevačkog društva prilikom proslave pedesetogodišnjice, 25. maja 1903", Beograd, 1903.*

26 *"Spomenica novosadskog srpskog crkvenog pevačkog društva prilikom četrdesetogodišnjice 1866-1906... i godišnji izveštaj za 1906. godinu".*

27 *"Leskovačka pevačka družina "Branko" o proslavi dvadesetogodišnjice i osvećenja društvene zastave", Leskovac.*

28 *Brzak D., "Sa Avale na Bosfor...", Beograd, 1897; Komarčić M., Na Adriju. Putničke beleške, Beograd, 1912.*

29 *"Spomenica Roberta Tolingera na dan osvećenja spomenika 24. maja 1931. godine", Šabac, 1931.*

30 *Pančevo, 1938.*

31 *Beograd, 1923.*

Početke monografskih izdanja pratimo u spomenicima pevačkih društava od kraja 19. veka kojima se proslavljaju godišnjice njihovog rada: od srpskog pevačkog društva "Jedinstvo" iz Kotora[24] i Beogradskog pevačkog društva,[25] do novosadskog Srpskog crkvenog pevačkog društva[26] i Leskovačke pevačke družine "Branko".[27] Ove spomenice su koncipirane u vidu letopisa, sa jasno naznačenim odeljcima u kojima su, u okvirima pojedinih razdoblja, ispričani značajni muzički dogadjaji vezani za odgovarajuće pevačko društvo. One bi se mogle smatrati vrstom studioznijih izveštaja. Ukoliko bi se njihovi autori, a to su obično stariji članovi društva, upuštali u sećanja na muzički život svoga doba, a pokatkad i na udaljeniju prošlost, njihov bi tekst dobijao istoriografske karakteristike. Skromnije koncipirane spomenice sadržavale su samo letopis društva, programe koncerata, pa čak i fotografije članstva, a neretko i himnu društva. One sveobuhvatnije, kakva je "Spomenica Beogradskog pevačkog društva" koju je napisao Spira Kalik, predstavljaju uzorne primere literature ove vrste. Uz fotografije zaštitnika, ličnosti iz uprave i dirigenata, one obuhvataju tekst društvene himne i istorijski prikaz razvoja srpske muzike koji je prethodio pojavi društva, potom muzičku hroniku vezanu za društvena nastupanja, popis članstva, podatke o upravi, program proslave godišnjice društva koja je i podstakla nastanak spomenice i najzad podatke o materijalnom poslovanju i pravila. Veća pevačka društva su inspirisala i putopisnu literaturu.[28]

Od spomenica izmedju dva rata zanimljiva je ona koja je posvećena Robertu Tolingeru[29] zato što je napisana po tipu monografije jednog društva na osnovu sećanja savremenika o zaslugama jednog muzičara. Najveći domet dostignut je, medjutim, u "Spomenici Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva 1838-1938"[30] od Mihovila Tomandla (1894-1963) u kojoj je istorijat društva prerastao u sagledavanje muzičkog života vojvodjanskog područja. Ovo je ujedno i najviši nivo do koga se do danas stiglo u spomenici jednog pevačkog društva. Umešnost u korišćenju arhivske gradje i njenom tumačenju, povezivanje muzičkih prilika Pančeva sa bližom i daljom okolinom, praćenje muzičkih biografija horovodja Pančevačkog srpskog crkvenog pevačkog društva i pre dolaska u Pančevo i posle odlaska iz ovog grada, sposobnost vrednovanja uloge ovog društva, karakteristike su ove spomenice. Ona je i prvi opširniji prilog istoriji srpske muzike, ali bez odlika muzikološkog rada.

Medjuratno doba je dalo prve monografske priloge čiji su autori srpskog porekla. Ni "Spomenica St. St. Mokranjcu"[31] od Koste Manojlovića, ni "Smetana. Život i dela"[32] Miloja Milojevića ne pripadaju naučno koncipiranim monografijama. Očigledan je, medjutim, u odnosu na spomenice pevačkih društava, napredak u stručnosti njihovih autora i koncepciji celine svake od ovih publikacija. Manojlović je svom delu prišao kao proširenom eseju. Ovu prvu srpsku monografiju pisao je jezikom koji se mogao sresti u standardnoj kritici 19. veka, a čak je i prezentacija materijala u biografskom poglavlju u tradiciji spomenica. Vredno je pomena da je Manojlović prvi istakao Mokranjčev značaj u istoriji srpske muzike, njegov specifičan odnos prema narodnoj muzici koji je bitno drukčiji nego kod prethodnika i mnogih savremenika i da je ocenio rukoveti i duhovnu muziku ovog kompozitora sa stanovišta savremene muzikologije. Manojlović je

32 Beograd, 1924

svoju biografiju napisao pre odlaska u Prag i odbrane doktorske disertacije u ovom gradu. Izbor teme je odgovarao njegovoj idejnoj orijentaciji kao kompozitora i muzičkog pisca, a karakter tradicionalnom načinu pisanja. Sa svojstvenim temperamentom i zapažanjima koja istovremeno otkrivaju primarnost instinkta u analizi kompozicija, Milojević je pokušao da osvetli Smetanin lik u širem sagledavanju njegovog muzičkog stvaralaštva i ulozi koju je imao u slovenskoj muzici.

Monografije kompozitora vremenski prethode prvoj štampanoj doktorskoj disertaciji srpskog muzikologa: to je bio "Smetanin harmonski stil" Miloja Milojevića.[33] Pokazujući svoju stručnost u poglavljima o dijatonici, hromatici i enharmonici, Milojević nije dublje analizirao uticaje pod kojima je Smetana stvarao.

Proces osavremenjavanja srpskog kompozitorskog stvaralaštva teče od početka ovog veka. Hristićev "Suton" i Konjovićeve opere "Knez od Zete" i "Koštana" komponovani su posle 1924. Uočavamo da su 1921. godine, kada je u Pančevu štampana "Istorija muzike" Ljubomira Bošnjakovića (rodjen 1891), nastala i Milojevićeva dela, ciklus solo pesama "Pred veličanstvom prirode" i "četiri komada za klavir". Ova prva istorija muzike, čiji je autor srpskog porekla, u poredjenju sa dostignućima na polju kompozicije i muzičke publicistike drugih autora, deluje anahronično. Njen popularni karakter i intencije za približavanjem muzike muzički neobrazovanoj omladini, odgovaraju istim zahtevima koje su sebi postavljali autori muzičkih udžbenika 19. veka, nastojeći da se svesnim simplificiranjem muzičkih pojmova približe nivou muzički nepismenih. Pitanje je koliko se ovim načinom moglo postići.

Edicije muzičke esejistike koje se od 1919. pojavljuju u Beogradu i drugim gradovima, predstavljaju svojevrsnu nadgradnju muzičkih članaka iz dotadašnje periodike. Napisi koji su izlazili iz okvira kritika koncerata, kompozicija i muzičkih udžbenika, odnosili su se, do prvog svetskog rata, na muzičko prosvećivanje,[34] i crkvenu muziku,[35] na delatnost pojedinih kompozitora i njihove opuse,[36] pevačka društva[37] i druge teme.[38] Svakako je da su se u ovim člancima, koji još uvek nisu bili naučno koncipirani, mogla naći vredna zapažanja iz pera muzičkih stručnjaka ili novinara, a sigurno je i da su oni bili obeleženi vremenom u kome je sa radošću isticano postojanje muzičkih umetnika i kompozitora srpske narodnosti.

Knjiga eseja "Ličnosti"[39] Petra Konjovića (1883-1970) znači datum u istoriji srpske esejistike, prekid sa dotadašnjim načinom pisanja u odnosu na jezik, stil, gledišta, i početak studioznih analiza pojedinih problema. Konjović je već tada pokazao posebnu sklonost ka sagledavanju tema, osobito onih vezanih za scenu, koje su ga interesovale i kao kompozitora i ideologije koju je prihvatio nastavljajući stvaralaštvo Stevana Mokranjca. Ovim se iskazao kao pisac još pre nastanka sopstvenih zrelih opusa. Oslobodjen Milojevićeve patetike, Konjović više deluje kao vesnik savremenog i znalac materije o kojoj piše, a

33 *Beograd, 1926.*

34 *To su bili napisi I. Bajića, D. Blažeka, J. Pačua, R. Tolingera, M. Milojevića i drugih.*

35 *Članci I. Bajića, D. Blažeka i drugih.*

36 *Pisalo se o Josifu Šlezingeru, Korneliju Stankoviću, Jovanu Pačuu, Isidoru Bajiću, Stevanu Mokranjcu, Vladimiru Djordjeviću, o kompozicionim večerima Josifa Marinkovića i Petra Konjovića, o*

manje kao predstavnik koji je obeležio epohu u kojoj je stvarao u svim njenim protivrečnostima. On oblikuje esej kao plod razmišljanja, ne zanimajući se za prosvetiteljski momenat po svaku cenu.

U vremenu koje je proteklo izmedju ovog izdanja i "Muzičkih studija i članaka"[40] Miloja Milojevića, ugledao je svetlost dana i svoj kratki vek proživeo časopis "Muzički glasnik" samo u jednoj, 1922. godini, nastavljajući sa tematikom koja je od kraja prethodnog veka bila vezana za muzičko vaspitanje, srpsku narodnu muziku i njenu harmonizaciju. Pomenute studije pokazuju put kojim je krenula srpska pisana muzička reč posle Konjovićevih "Ličnosti". Kao jedan od najobrazovanijih i najstručnijih muzičkih pisaca toga doba, a ta svoja svojstva je neretko isticao, Milojević je muzičku esejistiku orijentisao prema francuskoj i češkoj muzici, nacionalnom stilu i muzičkom prosvećivanju. Patetičnim i jarkim izrazima već zaboravljenim u tadašnjem književnom jeziku, koji bi efektnije delovali u živoj govornoj reči propraćenoj odgovarajućom gestikulacijom, sa puno žara je iskazivao svoje poglede na muziku. I pored toga što su njegovi stavovi bivali kontradiktorni i pokatkad nejasno formulisani, i pored ne uvek spretnog povezivanja opštih estetskih postavki sa konkretnim problemima muzike, Milojević je zauzeo istaknuto mesto kao muzički prosvetitelj. Teme iz opšte istorije muzike o kojima je pisao gotovo da i nisu bile poznate prethodnom stoleću, te su predstavljale novinu u tadašnjoj muzičkoj publicistici: studiozni su njegovi napisi o Aloisu Hábi i češkoj solo pesmi. Pokušao je da sa šireg aspekta sagleda probleme iz nacionalne muzike, Mokranjčeve delatnosti i muzičkog nacionalizma. Vrednovanje Konjovićevih opera, Baranovićevog "Licitarskog srca" i Gotovčeve "Morane", svedočanstva su Milojevićevih sposobnosti da oseti značaj kompozicija u istorijskom procesu.

Napisi, o kojima je bilo reči, prvobitno namenjeni muzičkim i književnim časopisima, predstavljali su ogledalo napretka srpske pisane muzičke reči koja se može pratiti u studijama Stane Djurić-Klajn, Milenka Živkovića, Branka Dragutinovića i drugih koji su propagirali muziku i na javnim predavanjima.[41] Članci Vojislava Vučkovića (1910-1942), tako isto pisani za predavanja koje je njihov autor držao na Kolarčevom narodnom univerzitetu i na Radio Beogradu, prikupljeni su u "Muzičkim portretima".[42] U njima se, a to je bila tendencija koja je zahvatila i druge muzičke pisce, pojavila želja za prerastanjem od esejističkog ka naučnom prilasku problemima muzike i iskazivanjem misli savremenim jezikom, ali sa još uvek nepronadjenjm načinom kako opšte poznatu materiju iskazati u eseju, a da se ne oseti element didaktike. Ne samo zbog nove tematike iz oblasti slovenske muzike (interesovanje za ruske kompozitore), Vučkovićev doprinos je na prvom mestu u isticanju neophodnosti društvenog momenta u promatranju istorije muzike.

dvadesetpetogodišnjici rada Mite Topalovića.

37 *Prikazi D. Blažeka, T. Ostojića i drugih.*

38 *Vladimir Djordjević je pisao "O starom bugarskom crkvenom pevanju" (Delo 10/1905, knj. 36/2, str. 265-66), Jovan Paču o Bedřichu Smetani (Javor, 11/1884, br. 21), Miloje Milojević o "Modernoj muzičkoj drami" (Srpski književni glasnik, 1914, XXXII, 456) i o "Načelu moderne muzike primenjenog pri obradi narodne muzike" (Srpski književni glasnik", 1920, I, knj. 4, str. 294).*

Prateći nastanak pravila i izveštaja od 1864. godine, muzičkih udžbenika i pesmarica od 1866. i 1869., škola za pojedine muzičke instrumente od 1870., spomenica i knjiga eseja od 1889. i 1919. godine, kao i monografskih publikacija od 1923., zapažamo, ne uzimajući u obzir rukopisna dela, etnomuzikološke i crkvene muzičke edicije, brzi razvojni proces prema naučnom ovladavanju materijom. Sagledavajući iz sadašnje perspektive ulogu muzičkih pisaca čija se imena mogu sresti u ovim izdanjima, uočavamo koliko su doprineli pripremanju uslova za nastanak prve istorije srpske muzike, "Razvoja muzičke umetnosti u Srbiji"[43] Stane Djurić-Klajn, prvog priručnika "Muzički stvaraoci u Srbiji"[44] Vlastimira Peričića i monografija srpskih kompozitora.

SUMMARY

Since 1860s - parallel with the growing interest in music - there have been coming up publications dealing with the developments in music in Serbian towns, thus:

1 reports, rules and regulations of singing societies and musical schools;

2 musical textbooks and handbooks for individual instruments;

3 song-books;

4 articles in annual reports of secondary schools, in calendars and in concert programmes;

5 smaller inscriptions of various character in special editions;

6 documents related to the singing societies;

7 monographs of composers and studies of musicological problems;

8 history of music; and

9 collections of musical essays and articles.

Looking back from the present perspective at the role of writers dealing with musical topics - whose names can be encountered in the present editions - and not taking into consideration also works in manuscript forms, ethnomusicological and church editions, we can now realize the great contributions made towards preparing the conditions for the first historical account of Serbian music Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji (1962), by Stana Djurić-Klajn, the first handbook Muzički stvaraoci u Srbiji (1969), by Vlastimir Peričić, and monographs of Serbian composers.

39 Zagreb, 1919.

40 I knjiga 1926, II knjiga 1933.

41 Zbirka predavanja Vojislava Vučkovića, Koste Manojlovića, Rikarda Švarca, Predraga Miloševića, Milenka Živkovića i Stane Djurić-Klajn održanih na Kolarčevom narodnom univerzitetu, izdata je u Beogradu 1936. pod naslovom "Muzika od kraja XVI do XX veka".

42 Beograd, 1939.

43 U izdanju Andreis-Cvetko-Djurić-Klajn, "Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji", Zagreb, 1962.

44 Beograd, 1969.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 783:281.961

Danica Petrović
Beograd

POČECI VIŠEGLASJA U SRPSKOJ CRKVENOJ MUZICI

Crkvena muzika slovenskih naroda istočnog obreda nastala je u okvirima vizantijske, hrišćanske tradicije, još u prvim decenijama pokrštavanja (IX-X vek), prihvatajući: vizantijske crkvene obrede, bogoslužbene tekstove prevodjene sa grčkog na stari slovenski jezik, muzički sistem od osam glasova (osmoglasje) i jednoglasno pevanje, bez upotrebe muzičkih instrumenata. Ove osnovne karakteristike pravoslavne crkvene muzike vekovima su negovane i poštovane u muzičkoj praksi Grka. Rusa, Srba, Bugara. Višeglasje se prvi put pominje u Rusiji, u Novgorodu, četrdesetih godina XVI veka, a mnogobrojne kompozicije zabeležene su krjukovom i kvadratnom notacijom u rukopisima XVII-XVIII veka, kada je višeglasje konačno ovladalo ruskom crkvenom muzikom.[1]

Jednoglasno pevanje, kao jedini vid bogoslužbene muzičke prakse, i dalje se negovalo u južnim slovenskim zemljama, bližim uticaju Carigradske patrijaršije i njenog strogog stava da viševekovnu tradiciju treba nepromenjenu sačuvati.[2]

U muzičkoj praksi Srpske pravoslavne crkve, višeglasje se pominje tek tridesetih-četrdesetih godina XIX veka, i to prvo u krajevima pod jurisdikcijom Karlovačke mitropolije, u kojoj se već tokom XVIII veka na starim izvorima izgradjuje nova, evropeizirana, srpska umetnost.

Podsticaj za uvodjenje višeglasja predstavljala je svakako, u to vreme već poznata ruska crkvena muzika (D. Bortnjanski), kao i učestali kontakti mladog srpskog gradjanstva sa raznovrsnom i bogatom zapadnoevropskom muzičkom kulturom u Mlecima, Pešti, Beču.

Na osnovu sakupljene arhivske gradje[3] saznajemo da je uvodjenje višeglasnog, takozvanog "harmonijskog ili notalnog" pevanja, podstaklo i interesovanje za negovanje starog, jednoglasnog crkvenog pojanja, koje je uglavnom pripadalo usmenoj tradiciji.

1 *N.D. Uspenskij, Drevnerusskoe pevčeskoe iskusstvo, 2. dopunjeno izdanje, Moskva 1971, 223-231; Idem, Russkij horovoj koncert konca XVII-pervoj polovini XVIII vekov (hrestomatija), Leningrad 1976; N. Gerasimova-Persidska, Horovij koncert na Ukraini v XVII-XVIII st., Kiev 1978, 6-36.*

2 *Jedinstven primer dvoglasa u vizantijskom neumskom rukopisu (Nacionalna biblioteka, Atina, MS 2401, XV vek, f. 328r) otkrio je Michael Adamis,*

Konstantin Arsenović, pančevački prota od 1816-1868., sin poznatog pojca, sveštenika Andreje Arsenovića (1744-1816),[4] počeo je sa sistematskim uvodjenjem učenja crkvenog pojanja u osnovne i druge škole, sa namerom da stvori potreban pevački podmladak, koji će jednoglasnim pojanjem učestvovati u bogosluženju. Tek potom je prota Arsenović nastojao da stvori hor, koji bi mu odgovarao na jektenija, kako se to činilo u ruskim crkvama. Ovu zamisao mogao je da ostvari zahvaljujući učitelju Pavlu Radivojeviću (Pančevo, 1807- ?), koji je odmah po povratku iz Rusije 1837. godine, obrazovao u Pančevu pevačku družinu sa kojom je iste godine pevao u pančevačkoj Uspenskoj crkvi.[5] Zauzimanjem K. Arsenovića već 29.III 1838. godine Crkvena opština je donela sledeću odluku:

"Obščestvo cerkovnoje izbranoje Hrama Uspenija Presvjatija Bogorodice, dnes sobravšesja želanije svoje izjašnjajut ježe bi za cerkov svoju pjevci ko notnomu pjeniju obučeni bili. Ko semu koncu da pristavitsja kakovoje lice ježe bi sposobnost imjelo djeti ko semu pjeniju obučiti, ježe bi za trud iz cerkovnija kassi da platitsja, ašče ne bi ko semu dobrohotni djetelji obrjelisja. Namjerenije i želanije obščestva jest, da bi i vo svojej cerkvi jedinožci notnoje pjenije vvelosja."[6]

Ovom odlukom osnovano je Pančevačko crkveno pevačko društvo - prvi srpski hor.

Nažalost, u postojećim dokumentima o osnivanju Hora, ne govori se ni o dirigentu, ni o repertoaru Hora. Dva novinska dopisa svedoče da je Hor prvi put pevao na Božićnoj liturgiji 1838. godine (25.XII 1838 = 7.I 1839).[7]

O Pavlu Radivojeviću, prvom dirigentu i učitelju "notalnog, harmoničnog" pevanja u Pančevu, a zatim i u Beogradu, nema mnogo biografskih podataka. *Serbske novine*, br. 101 od 24.XII 1839. godine, 401, pišu: "već vtora godina od sept., harmoničesko pjenije iz nota u našoj katedralnoj crkvi pod upravljanjem ovdašnjeg sina, gospodina Pavla Radivojevića zavelo. Isti P. Radivojević je pjenije u Kišenjevu, u Rusiji naučio, i njegova je harmonija, t.j. sostav nota, veoma

An Example of Polyphony in Byzantine Music of the Late Middle Ages, Report of the Eleventh Congress of the International Musicological Society Copenhagen 1972, vol. II, Copenhagen 1975, 737-747.

3 *Koristili smo se, uglavnom do sada neobjavljenom, gradjom iz: 1. Arhiva SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski; ta dokumenta je, uz pomoć upravnika Arhiva, Čedomira Denića, prikupio i ljubazno nam stavio na raspolaganje dr Dimitrije Stefanović; 2. Arhiva Srbije, Ministarstvo prosvete, F IV; xerox kopije ovih dokumenata nalaze se u Muzikološkom institutu SANU u Beogradu.*

4 *Kao poznatom pojcu, pesnik Aleksije Vezilić mu je posvetio nekoliko stihova: "Arsenijevič Andrej ot bjela Pančeva*
U dvoru Gospodnjem kako Angel pjeva
Duše mnoge utješava divnim pjenijem
I na dobro vozbuždava dobrim učenijem."
Stihovi su objavljeni u knjizi: Kratkoe napisanie o spokojnoj žizni, Beč 1788, 43.

5 *O tome svedoče zabeležena usmena kazivanja suvremenika i pojedini zapisi, upor., M. Ćurčin, Postanak prvog srpskog pevačkog društva i prve stalne pozorišne družine, Brankovo kolo, br. 16 i 17, 19. april 1907, 494; M. Tomandl, Spomenica pančevačkog crkvenog pevačkog društva 1838-1938, Pančevo 1938, 8-11*

6 *Faksimil akta o osnivanju pančevačkog hora objavljen je u knjizi*

pobuditeljna, tako da se svakom, i više izobraženom i prostom crkve sinu, kao i inovernim ovdašnjim gradjanom, koji su ga slušali, vrlo dopada..." Iz sećanja jednog od najstarijih članova Pančevačkog hora, takodje saznajemo da je Radivojević nekoliko godina boravio u Rusiji, i to u Odesi i Kijevu, odakle je doneo "mnoštvo štampanih i pisanih nota većinom crkvenog sadržaja. Te muzikalije prekupila je Crkvena opština od njega, pošto ga je namestila za likovodju."[8] Ukoliko je ovaj notni materijal sačuvan u arhivi Društva, mogao bi da pruži dragocene podatke o repertoaru prvih srpskih pevačkih društava. U molbi koju je poslao Ministarstvu prosvete u Beogradu 23. jula 1841. godine, Radivojević sam ističe da je završio Bogosloviju u Sremskim Karlovcima, a zatim navodi i četiri priložena svedočanstva "u smotreniju crkovnog notnog pjenija, koje sam ja u Russii izvikao i naučio; i praktičeski po Austrii, kao rečen Hora na umiljenije i sozidanije Hristijana predavao i rasprostro." Potpisavši se kao "učitelj notnog pjenija, Pavle Radivojević", moli *Popečitelstvo* da ga "za takova" i u Beogradu naimenuje.[9] Nažalost, ne znamo gde i kod koga je u Rusiji Radivojević učio crkvenu muziku, kao ni kakvim je horovima dirigovao u Austriji - ruskim, grčkim ili možda srpskim? Kako nije mogao da dobije učiteljsko mesto u Pančevu, prešao je u Beograd.

Pančevački hor nastavlja sa radom, ali različitim intenzitetom, zavisno od zalaganja dirigenata, koji su bili, više ili manje talentovani amateri - Živojin Jovanović, Nikola Djurković, Petar Mihajlović i izvesni Kibler, sve do dolaska prvog profesionalnog muzičara, slovenačkog kompozitora, Davorina Jenka (1863).[10]

Iz novinskih dopisa saznajemo da je ovo novo "harmonično" pevanje gradjanstvo sa zadovoljstvom prihvatilo, a Pančevačka crkvena opština je, u zapisniku od 27.VIII 1843. godine, izrazila želju "da se učvrsti harmoničesko pjenije" i da se hor uveća prisustvom dece, posebno učenika učiteljske škole.[11]

O repertoaru još uvek nema nikakvih podataka. Pretpostavljamo da je Hor na bogosluženjima pevao ruske kompozicije, koje je P. Radivojević doneo u Pančevo. Nikola Djurković, kao talentovan dirigent-amater, pun oduševljenja za svoj pionirski posao, unosio je svakako novine u repertoar Hora, a ima podataka da je i sam komponovao, i to: dve troglasne liturgije, dve sveske partitura *Irmosa* za sve crkvene praznike (ukupno 16), irmos i liturgiju sv. Vasilija, veliki broj tropara i kondaka, sve za mešoviti hor. Ove Djurkovićeve kompozicije je, prema tvrdjenju M. Tomandla, otkupila Crkvena opština i predala ih Pančevačkom društvu na upotrebu. Na svojim kompozicijama

M. Tomandla, Spomenica..., 15.

7 *Magazin za hudožestvo, knjižestvo i modu, br. 3 od 8. januara 1839, 12 (rubrika "Novosti", dopis iz Pančeva od 25.XII 1838); Serbske narodne novine, br. 24, od 24. januara 1839.*

8 *M. Ćurčin, ibid.,*

9 *Arhiv Srbije, Ministarstvo prosvete, F IV-300, 1841.*

10 *D. Cvetko, Davorin Jenko i njegovo doba, Srpska akademija nauka, posebna izdanja, knj. CCI, Muzikološki institut, knj. 4, Beograd, 1952.*

11 *Tako je na proslavi Sv. Save "pri bogosluženiju ukrašavao harmoničeski hor s običnim crkovnim pjesmama Liturgiju, a cela Preparandija (preko trideset nji) i Učitelji s višehvaljenim G. Direktorom pomogli su ukrasiti pjenije samo", Serbske narodne novine, br. 8, od 27. januara*

Djurković se potpisivao kao "upravitelj Crkvenog Harmoničeskog Notnog pjenija u Pančevu".[12] Njegov naslednik, Petar Mihajlović (1852-1860), je sa Horom uglavnom izvodio Djurkovićeve liturgije i ostale njegove kompozicije.[13]

Iako su delo amatera, do danas neproučavane, Djurkovićeve kompozicije zaslužuju veću pažnju, ako ne radi svoje umetničke vrednosti (koju još uvek ne možemo potpuno da osporimo), ono radi istorijskog značaja, kao jedine srpske crkvene kompozicije, koje su prethodile stvaralaštvu Kornelija Stankovića.

Brigu za negovanje crkvenog pojanja, kao i za uvodjenje novog "notalnog" pevanja, pokazala je i mlada Srpska kneževina, koja tridesetih godina XIX veka polazi putevima demokratizacije srpske kulture, od staroslovenske izvornosti i ugledanja na Rusiju ka evropskom zapadu.[14]

Beogradski mitropolit Petar Jovanović[15] pismom od 22. jula 1841. godine, predlaže Ministarstvu prosvete da utiče Sovjet i Kneza, da mu se odobri odredjena suma novca za plaćanje učitelja pojanja u beogradskim školama. Mitropolit detaljno obrazlaže potrebu da se pojanje uči, kako u Bogosloviji, tako i u gimnaziji i drugim opštim školama. Potom ističe da se pored ovog običnog pjenija u nekim mestima, a i u srpskim crkvama "drugo novo tako nazvano notno ili muzikalno crkovno pjenije uvodi, ne toliko po duhu i stepenu izobraženija naroda našega, koliko po primjeru s nama jednovjerne, u svakom smotreniju napredujuće Russije". On podržava uvodjenje ovog novog pjenija, samo pod uslovom da se ono tako uskladi, da ne narušava tok bogosluženja i da ne ugrožava postojeće crkveno pojanje. Zato smatra da treba pre svega voditi računa o negovanju "dojakošnjeg našeg pjenija", koje se ne može u potpunosti zameniti notnim pevanjem "jer ovo se za sada samo pri Liturgiji zavesti može, a pjenije naše crkovno u svome mnogorazličiju i hudožestvu vidimo je naročito pri večernji, bdeniju i jutrenju".[16] Za predavanje notnog pevanja Mitropolit predlaže učitelja Pavla Radivojevića.[17]

Rešenjem od 30. septembra 1841. godine, knez Mihailo Obrenović, uz saglasnost Sovjeta, odredjuje: a) godišnju platu za učitelja crkvenog pjenija u Bogosloviji (Klirikalnom učilišču); b) dodatak za iskusnog starijeg bogoslova koji će biti učitelj pjenija za gimnaziste i c) godišnju platu za učitelja "notnog crkvenog pjenija", no u tom samo slučaju, ako se njegova sposobnost za obučavanje mladeži u notnom pjeniju iskustvom bude osvedočila, pa se po tome i nadje, da će on u stanju biti, učeće se pjevčike s uspjehom u blagoglasnom i pravilnom tom pjeniju nastavljati".[18]

1844, M. Tomandl, ibidem., 36.

12 *M. Tomandl, ibid., 44-46.*

13 *Ibid., 86.*

14 *I. Božić, S. Ćirković, M. Ekmečić, V. Dedijer, Istorija Jugoslavije, Beograd 1972, 273.*

15 *Petar Jovanović (Ilok, 18.II 1800 - Sremski Karlovci, 22.IX 1864) je završio gimnaziju i bogosloviju u Sremskim Karlovcima. Kao beogradski mitropolit (1833-1859), radio je na obnovi srpske crkve i njenoj organizaciji po ugledu na Karlovačku mitropoliju. Starao se o osnivanju narodnih škola, postavljanju učitelja i pisanju udžbenika. Osnovao je bogosloviju u Beogradu 1836. godine. Upor., St. Stanojević, Narodna enciklopedija srpsko-hrvatsko-slovenačka, knjiga II, Zagreb, s.a., 177; Episkop šabačko-valjevski Jovan, Srpska crkva u Srbiji od 1804. do 1918. godine, Srpska pravoslavna crkva 1219-1969, Spomenica o*

U vezi sa ovim pismom Mitropolit je 3. novembra iste godine obavestio Ministarstvo prosvete da će pojanje u Bogosloviji predavati jedan od njenih profesora, jerodjakon Evgenije Simeonović, "a za učitelja pjenija kako u dvema višima nolmalnim klassama tako i u Gimnazii... na sobstveno želanije, jerodjakon Mihailo Popović".[19] Za predavanje notnog pevanja postavljen je učitelj treće najstarije normalne škole, Pavle Radivojević, "koj istina nije dosad dovoljne sposobnosti u obučeniju junosti u ovom pjeniju osvjedočio, ... kad iskusnija u tome učitelja zasad nemamo, *a notno se pjenije čuti želi.*"

Citirani dokumenti svedoče o počecima učenja notnog, višeglasnog pevanja u Beogradu, i to sedamnaest godina pre osnivanja Prvog beogradskog pevačkog društva. Uvodjenje ovog novog pevanja podržale su - iako sa malom uzdržanošću prema jedinom, čini se nepouzdanom učitelju - i svetovne i crkvene vlasti, knez Mihailo Obrenović, Sovjet, i Ministarstvo prosvete na jednoj strani i beogradski mitropolit Petar Jovanović na drugoj strani.

Medjutim, u isto vreme vaseljenski patrijarh Antim i Sveti Sinod štampaju novembra meseca 1846. godine u Konstantinopolju *Poslanicu,* kojom zabranjuju uvodjenje i upotrebu novog četvoroglasnog pevanja pri svetim službama u svim pravoslavnim crkvama.[20] U Poslanici je sa ogorčenjem kritikovana *bečka i tršćanska kapella* pravoslavnih stranaca, koje su uvele četvoroglasno pevanje na bogosluženju. (Carigradski patrijarh očigledno nije bio informisan o sličnim dogadjajima u Pančevu, Beogradu i drugim mestima.) O ovim "neprijatnim dogadjajima" patrijarh Antim je i pre toga obavestio karlovačkog mitropolita Josifa Rajačića.[21] Kako nije primio odgovor, uputio mu je štampanu, dosta obimnu, poslanicu, sa molbom da se pročita javno u crkvama. Jedan primerak je poslao "Hristoljubivom bratstvu Viennske Kapelle pravoslavnih stranaca", a drugi "na Triestansko". U propratnom pismu (5. novembar 1846) se preporučuje mitropolitu Rajačiću da "za Viennsku Crkvu ondašnji pravoslavni Hristijana", koja je pod njegovom jurisdikcijom, izda svoj nalog i zabrani već uvedeno četvoroglasno pevanje, a da se "vospostavi otečeska Cerkovna Grečeska Muzika".[22]

750-godišnjici autokefalnosti, Beograd 1969, 299-307.

16 *Arhiv Srbije, Ministarstvo prosvete, Fond IV - 298, 1841. godina.*

17 *P. Radivojević je i sam poslao molbu Ministarstvu 17. jula 1841. godine, Arhiv Srbije, Ministarstvo prosvete, F IV - 300, 1841. godina.*

18 *Arhiv Srbije, Ministarstvo prosvete, F IV - 301, 1841.*

19 *Arhiv Srbije, Ministarstvo prosvete, F IV - 301, 1841.*

20 *Prevod poslanice, Arhiv SANU, Sremski Karlovci, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 392-846.*

21 *O tome saznajemo iz drugog pisma, koje je vaseljenski patrijarh poslao J. Rajačiću 12. marta 1847. godine, Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 557-1847.*

22 *Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 392-1846.*

23 *Karlovačko pojanje prvi je beležio i harmonizovao Kornelije Stanković u Sremskim Karlovcima i u fruškogorskim manastirima od 1855-1857. godine. Pored tri knjige crkvenog pevanja koje je sam objavio u Beču 1862, 1863. i 1864. godine i jedne koju je Srpska kraljevska akademija objavila 1922., u Arhivu SANU u Beogradu, pod br. 7888, nalaze dvadesettri Stankovićeve rukopisne sveske harmonizovanog i*

Ovako oštar stav prema promenama u pravoslavnoj crkvenoj muzici, carigradski patrijarh i episkopi objašnjavaju dužnošću da se očuva tradicija Svetih Otaca, uspostavljena u prvim vekovima hrišćanstva. U svemu se medjutim oseća i njihova želja da grčka crkva, pa i grčka crkvena muzika, dominiraju u pravoslavnom hrišćanskom svetu. Oni govore o tome da treba uspostaviti "otečesku cerkovnu grečesku muziku", iako se u Srbiji još od vremena Ćirila i Metodija (IX vek), pevalo na staroslovenskom jeziku, a u prvoj polovini XIX veka već je formirano i *karlovačko pojanje*, koje se po svojim muzičkim karakteristikama u velikoj meri razlikuje od grčkog pevanja toga doba.[23] Zato su, čini se, pored poznatog tradicionalizma pravoslavne crkve, u ovom sporu bili prisutni i politički razlozi, jer je carigradska patrijaršija svakako teško primala odlazak grčkih-fanariotskih vladika iz Srbije i ponovno uspostavljanje srpske crkvene vlasti 1831. godine.[24]

Poslanica patrijarha Antima izazvala je reagovanje gornjokarlovačkog episkopa Evgenija Jovanovića,[25] koji 24. juna 1847. godine piše iz Plaškog karlovačkom mitropolitu Josifu Rajačiću, da za otpor protiv "novago pjenija" nema nikakvih razloga, pošto ono nikako ne ugrožava "osmoglasnoe pjenije naše", o čemu carigradski patrijarh svakako nije dobro obavešten. E. Jovanović smatra da je povod za novo pevanje dao "arhiepiskop Stanković", koji je prilikom svog ustoličenja 1834. godine "dal njekoje novoje pjenije liturgijskoje v Karlovcjeh pjeti". Potom dodaje da su neke crkvene opštine uz saglasnost episkopa, a pojedine bez te saglasnosti, uvele to novo pjenije. U njegovoj eparhiji ovo pjenije je uvedeno u Trstu, Petrinji i u Karlovcu, gde je u velikoj meri "prestalo: ostalo je jedino *Jedinorodnij sine*". Episkop Jovanović pominje da Rusi takodje, imaju "harmoničesko pjenije", a da se i u našoj crkvi koriste slovenski, a ne grčki tekstovi. On dodaje da, kada bi svojim tršćanskim vernicima saopštio zahteve carigradskog patrijarha, oni bi se tome potsmevali "bez poslušanija".

Iako nije bio dobar pojac, kao obrazovan čovek, Evgenije Jovanović je uvideo osnovne probleme vezane za crkvenu muziku svoga doba. On je istakao potrebu da se obično liturgijsko pojanje "malo ukrasitsja i tačno na noti stavitsja", kako bi po svim našim crkvama jednoobrazno bilo, a ne kako je to sada, "koliko cerkvej, koliko učiteljej, toliko različitih jest pjenij".[26]

jednoglasnog karlovačkog pojanja.

24 *Od ukidanja Pećke patrijaršije 1766. godine, u svim srpskim krajevima pod turskom okupacijom postavljeni su grčki episkopi. Upornim zalaganjem kneza Miloša Obrenovića, posle uspostavljanja Kneževine Srbije (hatišerifom 1830), carigradska patrijaršija je potpisivanjem konkordata septembra 1831. godine priznala autonomiju srpske crkve. Upor., Episkop šabačko-valjevski Jovan, Srpska crkva u Srbiji od 1804. do 1918. godine, Srpska pravoslavna crkva 1219-1969, Spomenica..., 295.*

25 *Evgenije Jovanović (Golubinci, Srem 1802 - Karlovac, 1854), kao gornjokarlovački episkop uredio je bogosloviju u Plaškom i nastojao je da podigne prosvetni nivo u svojoj eparhiji. Sam je napisao više knjiga filološkog i crkveno-pravnog karaktera, upor. St. Stanojević, Narodna enciklopedija..., knj. II, Zagreb, s.a., 165-166; Za dopisnog člana Srpskog učenog društva u Beogradu izabran je 7.VIII 1844, upor., M. Radeka, Gornja Krajina - Karlovačko vladičanstvo (Lika, Krbava, Gacka, Kapelsko, Kordun i Banija), Zagreb 1975, 180-184.*

Ovo dragoceno pismo otkriva da se višeglasno pevanje pored Beča i Trsta moglo čuti i medju Srbima u Hrvatskoj, u Petrinji i Karlovcu. Posebno je značajan podatak da podsticaj za stvaranje tog novog pjenija potiče od ustoličenja Stefana Stankovića, dotadašnjeg budimskog episkopa, za bačkog episkopa, u Sremskim Karlovcima 30. septembra 1834. godine.[27]

Veseljenski patrijarh je sa nestrpljenjem očekivao odgovor karlovačkog mitropolita, Josifa Rajačića na svoje pismo, Poslanicu (iz 1846) i ponovno pismo sličnog sadržaja, od marta 1847.[28] Mitropolit je, čini se sa odredjenim diplomatskim razlogom, odugovlačio, pa je odgovor poslao iz Požuna, tek februara 1848. godine.[29] I nestrpljenje carigraske patrijaršije i dugo pripreman i precizno osmišljen odgovor J. Rajačića, svedoče, koliko je problem četvoroglasnog pevanja u srpskim crkvama bio značajan za obe strane.

Iz Rajačićevog pisma saznajemo da je on lično dao blagoslov za uvodjenje četvoroglasnog pevanja u pravoslavnoj crkvi u Beču, jer kaže: "Sije (harmoničesko pjenije) oni ne samovlastno, no s dozvoljenijem i odobrenijem proizvedoša našim, kotoroe mi s tjem usloviem podahm, di pjenije toje ničego teatralnago, ničego sužago nevospriimet, no soveršenno po vethomu ... stolu našeja pravoslavnija cerkve ustroeno budet." Mitropolit dodaje da ovo novo pevanje nije "sotvoreno po legkomisliju i stremljenija k novosti, ješče že menše po podraženiju Zapadne Cerkve, no po duhu vremena i po izobraženiju blagočestivago onago naroda, katarago uho ovo u Teatrjeh ovože v Koncertjeh i pljesnih muzikah, ježe vo carstvujuščem sem velikom gradje povsednevno i posvud slišit, jako v muzicje izobraženo jest, čzo jemu *jedinoglasnoje i kroz nos ot jedinago točeju pjevca v Cerkvi pojemoje sluh pače povreždaet...*".

Grčka muzika, koja ni sama nije više bila na umetničkom nivou stare vizantijske tradicije, nije zadovoljavala promenjen ukus srpske gradjanske klase, formiran u novoj kulturnoj sredini (Beč - Pešta). Pomenute prilike dovele su do naglog opadanja broja vernika, posebno mladih, na bogosluženjima, koji su najčešće umesto u crkvi, vreme provodili "v kafani ili innaja zabavnaja mjesta, ili v Cerkov Russijskago posolstva". Rajačić je detaljno prikazao čitavu "istoriju" ovog muzičko-političkog pitanja, uveravajući vaseljenskog patrijarha u potpunu hrišćansku ispravnost svojih stavova, i oštro mu stavljajući na znanje da bi sam morao da se više angažuje oko rešavanja mnogo složenijih problema, nehumanog i lošeg ponašanja grčkih vladika i sveštenika u južnoslovenskim zemljama.

Time je višeglasno crkveno pevanje dobilo i definitivnu, zvaničnu podršku Karlovačke mitropolije, a Josif Rajačić je i lično pomagao rad Kornelija Stankovića na beleženju i harmonizovanju karlovačkog pojanja pedesetih godina XIX veka.

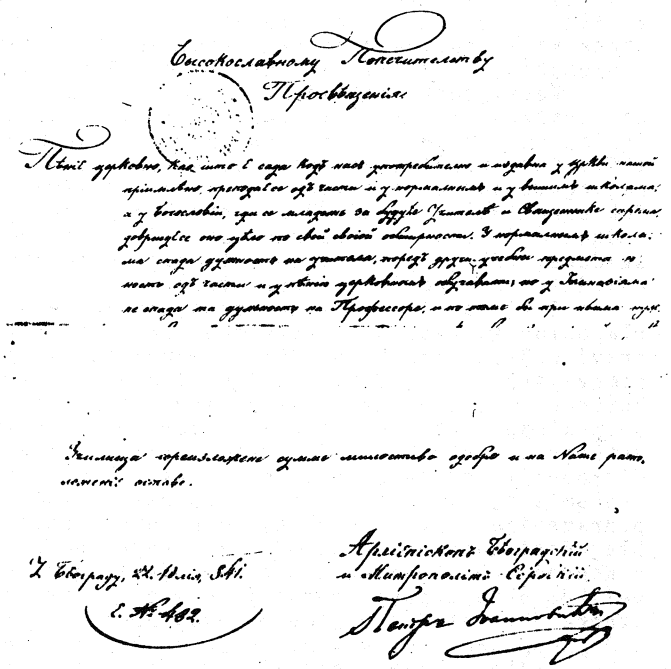
26 *Pismo E. Jovanovića Josifu Rajačiću (iz Plaškog 24.VI 1847), Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 585-1847.*

27 *S. Stanković je izabran za karlovačkog mitropolita 1837. godine, posle smrti Stefana Stratimirovića; upor., St. Stanojević, Narodna enciklopedija ..., knj. IV, Zagreb, s.a., 413.*

28 *Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 557-1847.*

29 *Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 293-1848.*

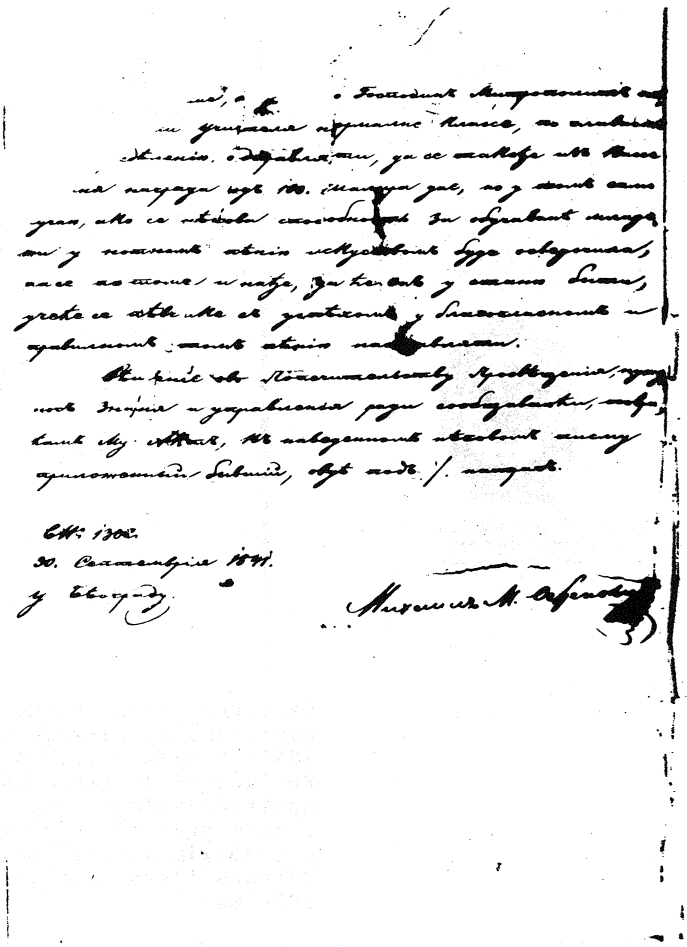
30 *Podatke o pevačkim društvima je, u okviru rada Odbora za istoriju srpske*



Deo pisma beogradskog mitropolita Petra Jovanovića Ministarstvu prosvete od 22. jula 1841. god., u kome moli novčana sredstva za plaćanje: a) učitelja crkvenog pojanja u Bogosloviji; b) učitelja **istog** pojanja u gimnaziji i drugim opštim školama i c) učitelja višeglasnog "notnog ili muzikalnog" crkvenog pjenija. Arhiv Srbije, Beograd, Ministarstvo prosvete, F IV-298, 1841.

Navedena originalna dokumenta svedoče o tome koliko je uvodjenje višeglasnog pevanja predstavljalo osetljiv problem

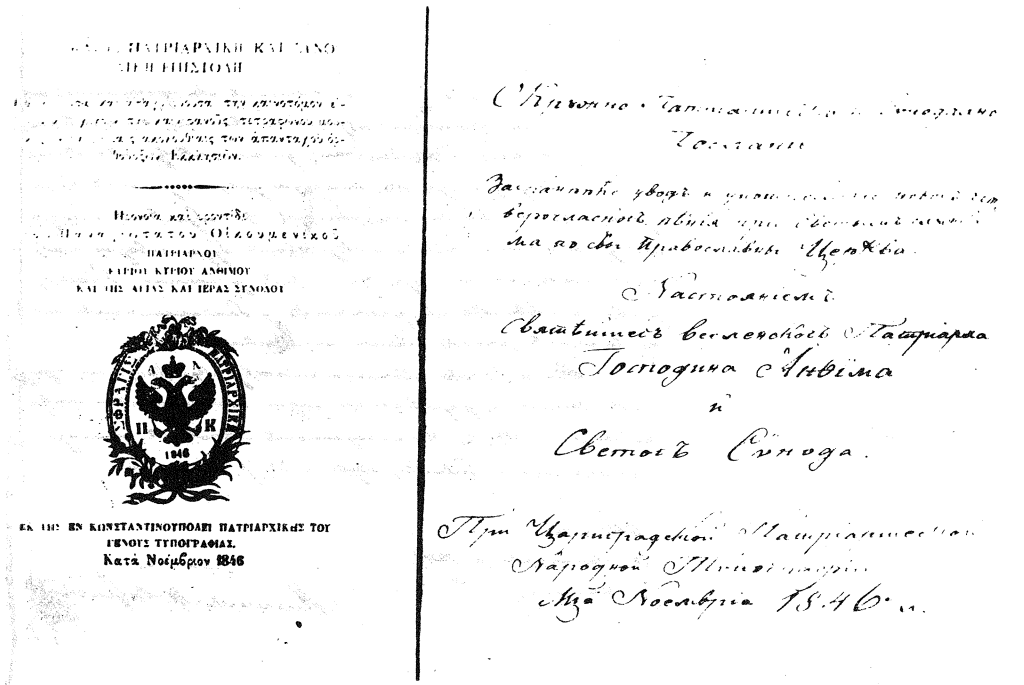
muzike SANU, prikupila i ljubazno nam stavila na uvid Mirka Pavlović.



Druga strana rešenja kneza Mihaila Obrenovića i Sovjeta od 30. septembra 1841. god., kojim su mitropolitu P. Jovanoviću odobrena novčana sredstva za plaćanje učitelja pojanja i notnog, višeglasnog pevanja u Beogradu. Arhiv Srbije, Beograd, Ministarstvo prosvete, F IV-301, 1841.

u medjusobnim odnosima srpske pravoslavne crkve i carigradske patrijaršije. Pored toga, ova pojava je deo istorijskih promena, koje je celokupna srpska kultura doživljavala tokom XVIII i XIX veka, ulazeći postepeno u tokove evropske civilizacije.

Citirana gradja otkriva da je tridesetih godina XIX veka u mnogim srpskim crkvama (Beč, Trst, Petrinja, Karlovac) uvedena



ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΝΟΔΙΚΗ ΕΠΙΣΤΟΛΗ

ΠΑΤΡΙΑΡΧΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΑΝΘΙΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΚΑΙ ΙΕΡΑΣ ΣΥΝΟΔΟΥ

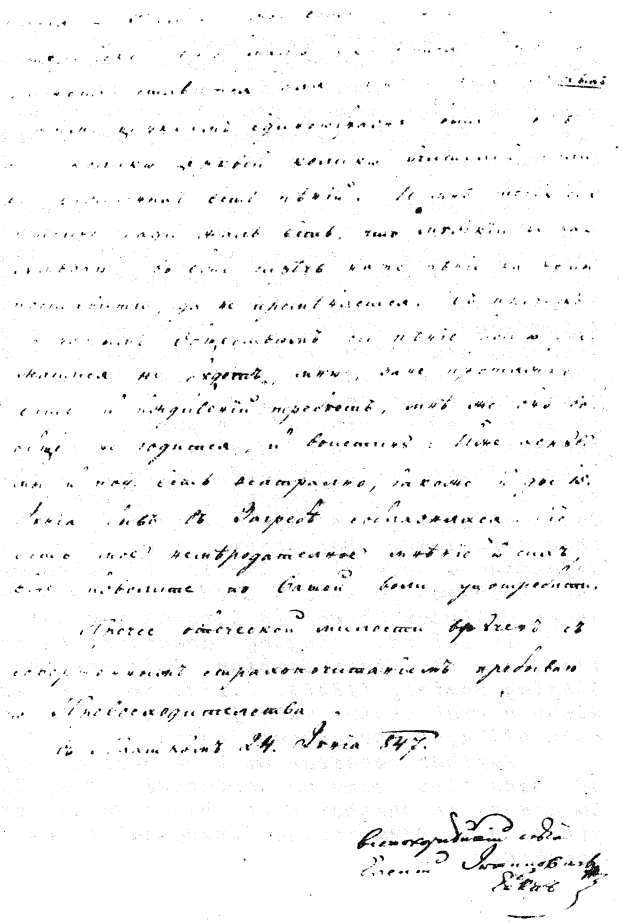
ΕΚ ΤΗΣ ΕΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΙ ΠΑΤΡΙΑΡΧΙΚΗΣ ΤΟΥ ΓΕΝΟΥΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ.
Κατὰ Νοέμβριον 1846

Господина Патриарха
Господина Анѳима
и
Светога Синода.

Naslovna strana štampane poslanice carigradskog patrijarha Antima (novembar 1846) i njen prevod na srpski jezik. Poslanicom se zabranjuje uvodjenje i upotreba višeglasnog pevanja pri službama u svim pravoslavnim crkvama. Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 557-1847, 392-1847.

višeglasna horska muzika, a da je podsticaj za to dao episkop, a kasnije karlovački mitropolit Stefan Stanković, uvodeći ovo novo pjenije prilikom svog ustoličenja za bačkog episkopa još 1834. godine. Pančevačko društvo je bilo prvo organizovano društvo i prvi srpski hor (1838). Njegovo osnivanje i kulturna atmosfera u Srbiji i Vojvodini, dali su podsticaj da se osnuje preko 60 srpskih crkvenih pevačkih društava u gradovima i varošicama širom Jugoslavije tokom XIX veka.[30]

Buduća istraživanja trebalo bi da pokažu kakav je bio repertoar tih mnogobrojnih pevačkih društava u XIX veku i da li je i pre Kornelija Stankovića bilo značajnijih pokušaja da se harmonizuju napevi karlovačkog pojanja?



Druga strana pisma gornjokarlovačkog episkopa Evgenija Jovanovića karlovačkom mitropolitu Josifu Rajačiću (Plaški, 24. juna 1847), u kome, podstaknut poslanicom patrijarha Antima, objašnjava proces nastajanja višeglasnog pevanja u srpskim crkvama u Trstu, Petrinji, Karlovcu, Zagrebu. Arhiv SANU u Sremskim Karlovcima, Fond A, Mitropolijsko-patrijaršijski, 585-1847.

SUMMARY

Polyphonic singing appeared for the first time in Serbian churches in the 1830's, after several centuries of exclusive cultivation of church singing in unison. The change was brought about chiefly through the influence of Russian liturgical music, but also through the contacts of the Serbian middle classes with the musical culture of Western Europe in Austria, Hungary and Croatia.

According to existing, so far mostly unpublished documents, the first official occasion when polyphonic singing was heard in church was the installation of Stefan Stanković for Episcope of Bačka, in Sremski Karlovci in 1834. At that time this new "harmonious singing", "singing according to notes" was being introduced in churches for Orthodox foreigners in Vienna and Trieste, and later in Petrinja, Karlovac and Zagreb. Evidence of that is to be found in a printed circular letter in which the patriarch Antim severely criticized this novelty in musical practice and prohibited any further church singing in four parts. The Metropolitanate of Karlovac, however, headed by the Metropolitan Josif Rajačić, as well as the Episcope of Gornji Karlovac Evgenije Jovanović, differred with the Patriarchy of Constantinople, and even officially sanctioned this "new" music; they were aware that there was not just the question of strictly defending a several centuries old Orthodox tradition, but also the important political question concerning the influence of the Greek Orthodox Church in Serbian regions.

In Belgrade singing "according to notes" was taught since 1841, and the first Serbian choir was the Pančevo Serbian Church Singing Society (1838). During the nineteenth century over sixty church choirs were founded in the towns, market towns and even villages throughout Serbia.

Further research will be needed to find out the repertoire of these first singing societies. It would be especially valuable to ascertain whether there had been any artistically significant attempts at harmonizing liturgical tunes before Kornelije Stanković.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 78 (497.12) "19":886.3 Murn

Danilo Pokorn
Ljubljana

ODMEV POEZIJE JOSIPA MURNA-ALEKSANDROVA V SLOVENSKI GLASBENI LITERATURI

Če ne upoštevamo enoglasnih duhovnih pesmi, tako Trubarjevih kot tistih, ki so jih za njim prispevali drugi, je prva stvaritev v slovenski glasbeni literaturi, v kateri je bila uglasbena slovenska beseda, žal, neohranjena - ali pa morda še ne najdena - opera *Belin*. Nastala je kot sad prizadevanj slovenskega preroda, po libretu Janeza Damascena Deva (1732-1786), ki ga smemo navzlic trdotam v izrazu in nebogljenosti v obliki vendarle šteti za prvega slovenskega pesnika, jo je komponiral kamniški učitelj in regens chori Jakob Franc Zupan (1734-1810), verjetno leta 1780, ko je ta Devov libreto izšel v drugem letniku zbornika *Kranjske pisanice od lepeh umetnost*, ali pa malo pozneje. Kako je odtlej, se pravi v naslednjih dveh stoletjih slovenska beseda prehajala v glasbo, s kakšnimi sporočili, v kakšnem obsegu, v kakšnih kompozicijskih oblikah in s kakšnimi stilnimi značilnostmi, je zanimivo in nedvomno tudi pomembno vprašanje, ki še čaka raziskovalca. Doslej je bilo v tej smeri storjenega razmeroma malo.[1] Tudi pričujoča razpravica, ki poskuša orisati sled, kot jo je v slovenski glasbi zapustila lirika Josipa Murna, ni kaj več kot le droben kamenček za mozaik, katerega bo treba še sestaviti.

Josip Murn-Aleksandrov (1879-1901), "poet škrjančkov, polj, cvetov", je bil najmlajši v znameniti četverici slovstvene moderne in je imel v tej četverici tudi najkrajšo življenjsko pot, zaznamovano s trojnim gorjem nezakonskega rojstva, družbene izpodrezanosti in bolezni, in najdaljšo pot do polne pesniške veljave. Njegova pesem je sprva ostajala v senci osvajajoče Cankarjeve in bleščeče Župančičeve besede, pa tudi v senci zrelejše Kettejeve osebnosti. Spoznanje o njeni pravi vrednosti je dozorelo šele v novejšem času. Danes vidimo v Murnu enega nespornih vrhov slovenske verzne umetnosti in lirika, ki je v dediščino Prešerna in Jenka prinesel novo pesniško čutenje in izraz in ju posredoval mlajšemu rodu, predvsem Kosovelu.[2]

1 *Navesti je mogoče bibliografske preglede uglasbenih del in manjše članke, predvsem o Prešernu, Cankarju in Župančiču, tako: Bulovec Š., Prešernova bibliografija, Maribor 1975, poglavje Uglasbitve, 291-322; Šivic P., Prešeren v glasbi, NZ III, 1-2; Ukmar K., Cankar v glasbi, Dokumenti slovenskega gledališkega muzeja št. 12, Ljubljana 1968, 293-304; Gerlanc B., Bibliografija uglasbenih Župančičevih pesmi, NZ IV, 16, 28, NZ V, 7,*

Uglasbitve so tista razsežnost Murnove poezije, ki je v dosedanjih razpravah o njej ostala povsem v ozadju, dasi je že ob pesnikovi smrti pisec kratkega sestavka v Ljubljanskem zvonu - podpisal se je samo z začetnicama A.A., nedvomno je bil Anton Aškerc, takratni urednik revije - zapisal med drugim tudi tale stavek: "Aleksandrov je zapel včasi pesem, ki je kar izzivala skladatelja, da bi jo uglasbil."[3] Aškerc ni povedal, kaj naj bi bilo v pesmi tako izzivalnega. Razlogi, zaradi katerih ta ali oni pesnik, ta ali ona pesem pritegne skladatelja in prebudi njegovo domišljijo, so gotovo lahko precej različni. Zdi se, da bi v primeru Murnove lirike utegnile biti eden izmed teh razlogov njene zvočne vrednote. Ivan Prijatelj je v svojem znamenitem predgovoru k Murnovi posmrtni pesniški zbirki sicer zapisal, da je pesnik "v verzu strog in trd" in da "gladko tekoče ritme sovraži", Silva Trdinova, prva raziskovalka njegovega dela pa, da "često ne more prikriti prirojene amuzičnosti".[4] Vsekakor drži, da stih Murnu poje drugače kot, denimo, Gregorčiču, Župančiču ali pa Antonu Vodniku, vendar je, dasi preprost in dostikrat svoboden, zaradi lahkotne oblike, raznovrstnih stavčnih figur, zunanjih in notranjih rim in glasovnega slikanja neredko le močno melodiozen. Dovolj se je spomniti pesmi, kakršni sta "Vlahi" in "Šentjanževo". Po vsebinski strani se Murnova poezija deli sicer na več razdelkov, a pretežno je razpoloženjska lirika, v kateri se osebne izpovedi prepletajo z obiljem svežih, pogosto kar slikarsko doživetih podob iz narave. To prija lirično ubranemu bistvu slovanskega skladatelja. Marsikaterega med njimi je ne nazadnje privabil tisti del pesnikove lirike, ki šteje v njej za najizvirnejšega, najdragocenejšega in ki ga zaradi očarljive domačnosti in intimnega odnosa do zemlje občutimo tudi kot najbolj slovenskega. To je njegova kmečka poezija, verzi, ki v barvitih podobah pojo o patriarhalni vaški idiličnosti in o življenju kmeta skozi menjave letnih časov, a včasih tudi v njih zazvene temnejše strune - občutek osamljenosti, zavest brezdomstva in smrtna slutnja, značilni motivi Murnovega pesništva.

Aleksandrov je svoje pesmi objavljal sprva v mladinskih listih, nato v Ljubljanskem zvonu - v tej reviji se je prvič oglasil leta 1897 in ji ostal zvest do konca, razen tega tudi še drugod. Izida svoje, z veliko ljubeznijo in skrbjo pripravljene zbirke *Pesmi in romance* ni doživel. Izšla je v mesecu februarju 1903, poldrugo leto po njegovi smrti, in sicer v uredništvu Ivana Prijatelja, ki mu je pesnik zaupal to nalogo v poslednjih urah svojega življenja. Prve uglasbitve segajo v čas objav v Ljubljanskem zvonu in s poudarkom lahko rečemo, da Murn po tej strani ni bil prav nič v zaostanku za svojimi sovrstniki. Prvi skladatelj, ki je posegel za njegovimi verzi,

12, 32, NZ VI, 12; Hauptman M., Uglasbitve Župančičevih pesmi za otroške in mladinske zbore, NZ XXX, 12; Gerlanc B., Župančičeva pesem v naši glasbi, NZ III, 1-2; Šivic P., Oton Župančič v slovenski zborovski tvornosti, NZ XXX, 2-3.

2 *Prim. Josip Murn, Zbrano delo I, II, ur. D. Pirjevec, Ljubljana 1954, k temu še: Mahnič J., Obdobje moderne, Zgodovina slovenskega slovstva V, Slovenska matica, Ljubljana 1964, 47-60; Kos J., Pregled slovenskega slovstva, Ljubljana 1975, 224-230; Snoj J., Josip Murn, Ljubljana 1978; Zadravec F., Elementi slovenske moderne književnosti, Murska Sobota 1980, 91-116; Bernik F., Problemi slovenske književnosti, Ljubljana 1980, 453-467.*

je bil po vsej verjetnosti Benjamin Ipavec, najstarejši v vodilni trojici slovenske glasbene romantike. To prvenstvo je Ipavcu v čast, saj je bil takrat že v visokih letih, vrh tega je živel v Gradcu, a je bil z domačo kulturo kljub temu tako tesno povezan, da je sledil celo najnovejšim tokovom v slovenski poeziji. Prva skladba, ki jo je Ipavec ustvaril po stihih Aleksandrova, je moški četverospev "Kajne, da čuden sem". Ta Murnova ljubezenska pesem je izšla v Zvonu leta 1898, skladatelj jo je uglasbil še isto leto, ostala pa je v rokopisu.[5] Ipavec je nato uglasbil še pesmi "Če na poljane rosa pade" in "Pozabil sem mnogokaj, dekle", tudi ti dve po objavah v Zvonu, prvo leta 1900, drugo pa leto pozneje, obe kot samospeva.[6] Posebno v tej zadnji dobi svojega ustvarjanja si je skladatelj najraje izbiral kratka, trenutna razpoloženja izražajoča besedila in se v uglasbitvi ni vidneje odmaknil od nekoliko variirane kitične oblike. Samospev "Če na poljane rosa pade" je prva objavljena skladba na Murnove besede. Izšla je malo po njegovi smrti v drugi številki prvega letnika glasbene revije Novi akordi, urednik Gojmir Krek pa je njeno objavo pospremil z naslednjo opombo pod črto: "To skladbo našega vedno mladega častitega sotrudnika posvečujemo spominu nadarjenega pesnika Jožefa Murna Aleksandrova, "ki mu pomlad ne pride več nazaj" (umrl 18. junija t.l.)". Tudi samospev "Pozabil sem mnogokaj, dekle" je izšel v prvem letniku Novih akordov. Oba sodita med Ipavčeve najlepše, tiste, ki so mu prinesli vzdevek slovenskega Schuberta.

Nekako v istem času kot Benjamin Ipavec je Murna odkril tudi Franc Korun, prizadeven, vendar manj pomemben skladatelj.[7] Uglasbil je pesem "Kaj pravite, hudobni vi ljudje" in to v dveh variantah, za moški četverospev in kot samospev za ženski glas s klavirjem.[8] Skladbi nista datirani, zato ni mogoče reči, kdaj sta nastali. Pesem je izšla v Ljubljanskem zvonu že leta 1897, iz Korunovega rokopisa zborovske skladbe pa je razvidno le, da jo je leta 1901 poslal v objavo Novim akordom, a urednik Krek je ni sprejel. Delci sta skromni in omeniti ju velja samo zato, ker kažeta, kako hitro je skladatelje privabila Murnova lirika.

3 *Ljubljanski zvon XXI, 507.*
4 *Josip Murn, Pesmi, Mladinska knjiga, Ljubljana 1979, 34; SBL II, 177.*
5 *V glasbeni zbirki NUK sta dva avtografa te Ipavčeve skladbe, eden z datumom 5. 8. 1898.*
6 *Samospev "Če na poljane rosa pade" je datiran 2. 6. 1900, "Pozabil sem mnogokaj, dekle" 16. 7. 1901. Rokopisa sta v glasbeni zbirki NUK.*
7 *Franc Korun-Koželjski (1868-1935) je bil uradnik celjske hranilnice, v glasbi sprva samouk, nato se je izpopolnjeval na Dunaju. Bil je kapelnik Narodne godbe in pevovodja različnih društev. Njegovo skladateljsko delo podrobneje še ni osvetljeno, videti pa je obsežno in raznovrstno.*
8 *Samospev ni ohranjen v celoti. Rokopis v glasbeni zbirki NUK.*
9 *Koželj S., Seznam skladb Gojmira Kreka, Letopis AZU I, 230.*
10 *NA XII, gl.-knj. pril., 36.*
11 *Skladateljev oče je poučeval petje na šentpetrski šoli v Ljubljani in bil organist v tamkajšnji farni cerkvi. Ko mu je mladi Adamič začel pomagati pri orglanju, ga je pri poganjanju meha zamenjal v bližnji cukrarni stanujoči Murn. Prim. Škerjanc L.M., Emil Adamič, Življenje in delo slovenskega skladatelja, Ljubljana 1937, 22.*
12 *Savin ga je uvrstil v zbirko "Štiri pesmi za glas in klavir" in jo označil kot svoj opus 5. Prim. Cvetko D., Risto Savin, Osebnost in delo, Ljubljana 1949, 61-62, 191.*
13 *NA XIII, gl.-knj. pril., 17.*

Veliko pesnikovih pesmi - in to je razumljivo - so uglasbili njegovi sodobniki, sodelavci Novih akordov. Z že omenjenima Ipavčevima vred je v trinajstih letnikih te revije izšlo sedemnajst skladb z njegovimi besedili. Za Ipavcem jih je med prvimi komponiral Gojmir Krek, dasi mu je bil med modernimi najljubši Kette, za njim pa Župančič. Krekov v zadnji številki drugega letnika Novih akordov objavljeni mešani zbor "Zvečer" je prva skladba na Murnove stihe, ki je nastala na podlagi objave pesmi v njegovi postumni pesniški zbirki, in po času nastanka tudi prva od razmeroma številnih uglasbitev te nežne lirske impresije s prispodobo zvezdnatega neba kot baldahina nad posteljo senožeti in dobrav. Krekovi samospevi "Notranjska", "Pozabil sem mnogokaj, dekle" in "Pa ne pojdem prek poljan" so z dveletnimi presledki izšli v poznejših letnikih Novih akordov, skladatelj pa jih je kasneje združil v triptih z naslovom "Tri pesmi Aleksandrova" in ga označil kot svoj opus 19.[9] Sam je o zadnji teh pesmi sodil, da z večkratno ponovitvijo vsakokrat drugače harmoniziranega dvotaktnega motiva izraža globoko otožnost in brezupnost razpoloženja Murnove pesmi.[10]

Največ Murnovih pesmi je med slovenskimi skladatelji uglasbil Emil Adamič, vsaj deloma najbrž tudi zato, ker je dve leti mlajšega pesnika osebno poznal.[11] Adamič je bil prvi, ki je med drugim uglasbil znamenito in pozneje še nekajkrat komponirano Murnovo pesem "Pa ne pojdem prek poljan", v kateri je tesnoba upesnjena kot siva, mrzla pokrajina, slutnja bližnje smrti pa kot krakajoči črni vran s srepečim očesom. Tako kot ta, pod opaznim Schubertovim vplivom komponirani samospev "Kot iz tihe, zabljene kapele". Pretežni del teh Adamičevih uglasbitev pa so zbori z dosti preprostim harmonskim stavkom in prijetno melodiko, ki se včasih - v skladu z besedilom - približuje narodnemu tonu. Vsa ta dela so skladateljeve zgodnje stvaritve. Po letu 1910 se Adamič kljub izredni plodovitosti na zborovskem področju k Murnu ni več povrnil.

V osmem letniku Novih akordov je izšel samospev Antona Svetka "Na poljani". Z njim je ta nadarjeni in prizadevni Gerbičev in Bruckner jev učenec, ki pa se z glasbo ni ukvarjal poklicno, ustvaril dober primer pristno občutenega in novoromantično grajenega samospeva.

Murn-Aleksandrov je po svoji slovstveni usmerjenosti novi romantik z impresionistično tehniko. Pričakovali bi, da bo njegova pesem najbližja slogovno sorodno, če že ne enako naravnanim glasbenim sodobnikom. A to se ni zgodilo in kaže, da stilne karakteristike ne sodijo k močnejšim razlogom, zaradi katerih si skladatelji izbirajo tekste. Prvo skladbo na Murnove verze, v kateri se prepletajo prvine nove romantike in impresionizma, je z novo glasbeno verzijo pesmi "Pozabil sem mnogokaj, dekle" ustvaril Risto Savin. Ta samospev je nastal leta 1903. Skladatelj je kot avstrijski topniški častnik takrat služboval v Pragi in je Murnovo pesem po vsej verjetnosti poznal iz Ipavčeve uglasbitve. Po Aškercu in Gregorčiču je Murn tretji slovenski pesnik in hkrati prvi predstavnik moderne, ki si ga je izbral Savin. Samospev je novoromantično grajen in impresionistično barvit, med skladateljevimi deli te vrste eden najbloblje občutenih. Kot kaže, doslej še ni bil objavljen.[12]

Antonu Lajovicu, umetniško najmočnejši osebnosti med glasbenimi sopotniki Moderne in slovenskih slikarjev impresionistov, je bil od domačih pesnikov daleč najljubši Župančič. Izmed Murnovih je uglasbil le eno in še to ne posebno

značilno pesem - "Romanco". Skladba je samospev s tipičnimi potezami skladateljeve vokalne lirike, nastala je leta 1905 in izšla leto pozneje v šestem letniku Novih akordov. Ta skromni Lajovčev odziv na Murnovo poezijo je presenetljiv, tembolj še zato, ker je skladatelj očitno prav rad posegal za verzi dveh tujih, Murnu sorodnih pesniških osebnosti - ruskega romantika Koljcova in radoživega škotskega lirika Burnsa. Tako kot je Lajovic ostal pri dveh Murnovih zgledih iz tuje književnosti, pa si je Janko Ravnik, posebno v svojih zborovskih skladbah tonski poet slovenske zemlje, izbiral - razen drugih - stihe treh domačih pesnikov Murnovega kroga: Cvetka Golarja, Vide Jerajeve in zgodaj umrlega Franceta Zbašnika. Razmerje nekoliko mlajšega Lucijana Marije Škerjanca do slovenske pokrajine je sicer drugačno od Ravnikovega, a zanimivo je, da si tudi on za svoj zborovski triptihon "Tri kmetiške pesmi" ni izbral Murnovih, ampak Zbašnikove pesmi.

Razmeroma močno pa je - nasprotno - Murnova poezija pritegnila Marija Kogoja, vodilnega predstavnika glasbenega ekspresionizma pri nas. Leta 1914, v četrti številki trinajstega in hkrati tudi zadnjega letnika Novih akordov je izšel njegov mešani zbor "Trenutek". Na kratko, toda znamenito, z otožnim koprnenjem nadahnjeno Murnovo pesem, zasnovano na drobnem domisleku s primerjavo med neznano kam v daljavi se spuščajočo ptico in bežno minljivostjo vsega lepega v človekovem življenju, je mladi, še ne devetnajstletni skladatelj ustvaril umetnino, ki v slovenski glasbi šteje za začetek ekspresionizma. Tipičnih potez tega sloga ta vsega devetindvajset taktov obsegajoča skladba v tonaliteti d mola pač še nima, a ga s svobodno melodično dikcijo, neperiodično gradnjo, ki izvira iz nje, z nenavadnimi harmonskimi sosledji, predvsem pa z izrazom, ki grebe v globino, vsekakor naznanja. Gojmira Kreka, ki kot urednik Novih akordov, kakor je sam zatrdil, ni bil pripravljen odpirati vrat revije novemu glasbenemu toku, je "Trenutek" prevzel z iskrenostjo in globino občutja. Občutil pa je tudi njegovo novost, saj je zapisal, da bodi v isti številki revije objavljeni zborček Karla Adamiča "šibkejšim zborom v odškodnino za Kogojev atentat na njihova s starodavnimi načeli oklopljena prsa."[13]

Med pesnikom in skladateljem se je očitno ustvaril globlji odnos, zakaj po "Trenutku" je Kogoj uglasbil še več Murnovih pesmi, in sicer samospeva "Letski motiv II" in "Otožnost" ter mešana zbora "Orel" in "Nageljni poljski". Pomenljivo je, da so ta besedila ubrana na temen razpoloženjski ton, svetla izjema je med njimi edino pesem "Orel", v kateri je polet kraljevske ptice "nad ves svet" metafora za vizijo umetnikovega vzpona, njegove moči in zmage. Čeprav so te skladbe izšle v natisu nekoliko ali celo precej pozneje, se vendarle zdi, da so nastale v bližini "Trenutka" ali vsaj ne veliko za njim; o "Letskem motivu" vemo, da je nastal leta 1916.

Dve Murnovi pesmi, "Prosinec" in "Zvečer", je leta 1923, torej tudi v zgodnjem razdobju svojega ustvarjanja komponiral Slavko Osterc. Prvo je uglasbil kot moški zbor, drugo kot samospev. Obe kompoziciji sta napisani v slogu, ki ga je skladatelj gojil pred študijem na konservatoriju v Pragi, se pravi v slogu, ki še sloni na tradiciji, a jo po malem že tudi razkraja in naznanja Osterčevo poznejšo pot. Med njegovimi učenci je Karol Pahor prispeval novo zborovsko verzijo pesmi "Zvečer", komponirano seveda z drznejšimi tehničnimi sredstvi,

kot so predhodne. Več Murnovih pesmi, ker ga občuti kot izrazito slovenskega pesnika, pa je uglasbil Marijan Lipovšek. To sta dva samospeva, "Prišel čas je krog božiča" in "Zimska pesem" in dva mešana zbora, "Letski motiv I" in "Letski motiv II". Tudi Lipovškov izbor gre za besedili temnih razpoloženjskih barv. Samospeva s svojo ekspresivno tonsko govorico prepričljivo izražata tesnobno otožnost zasnežene pokrajine z zametenimi potmi in pesnikovo grenko občutje osamljenosti in brezdomstva. Letska motiva sta klica ranjenega srca in se v glasbeni gradnji - prvi je klen, dramatičen, rahlo folklorno obarvan, drugi pa liričen in bolj široko razpleten - docela podrejata tekstu. Sodita k najboljšemu v skladateljevem zborovskem opusu in sta mu leta 1954, ko sta nastala, prinesla nagrado natečaja Svobod. Zanimivo je, da Lipovšek začenja drugo skladbo tega diptiha natanko tako kot Marij Kogoj svoj istoimenski samospev. Prvih pet tonov je enakih, le da so pri Lipovšku prestavljeni za oktavo niže in da je dikcija malce drugačna - nedvomno poklon avtorju *Črnih mask* in njegovi umetnosti.

Pesmi Josipa Murna je komponirala še precejšnja vrsta drugih glasbenih ustvarjalcev, med njimi tudi ljudskih skladateljev v dobrem pomenu te besede. Vsaj po eno pesem so uglasbili Peter Jereb, Karel Jeraj, Zorko Prelovec, Ciril Pregelj, Mirko Polič, Josip Klemenčič, Anton Dolinar, Danilo Bučar, Vinko Živko, Vilko Ukmar, Ferdo Juvanec ml. in Slavko Mihelčič. O Prelovčevem samospevu "Prišla je jesenska noč" je morda vredno omeniti, da je kljub razmeroma pozni objavi nastal že leta 1911 in da sodi potemtakem med zgodnje uglasbitve Murnovih stihov, o prejkone natanko šest desetletij mlajšem Juvančevem samospevu "V parku" pa to, da je čista impresionistična kompozicija, opremljena - kot še več drugih skladateljevih del te vrste - s spremljavo godalnega kvarteta. Po več Murnovih pesmi so komponirali Vinko Vodopivec, Josip Kenda, Franjo Delak, Maks Unger in Matija Tomc. Uglasbitve prvih treh so sami zbori. Unger ima na Murnove pesmi presenetljivo dolgo vrsto samospevov ("Kakor rože na poljani","Zapela sinica je", "Zapuščena polja", "Nočna pot" in dr.). To so v romantični tradiciji zasnovana dela s prvinami tonskega slikanja in mestoma tudi impresionističnimi potezami, ki razodevajo zanesljivo roko in tankočutno poglobitev v tekst. V obsežnem zborovskem opusu Matije Tomca je šest kompozicij z Murnovimi besedili. Pretežni del je še v rokopisu. Od dveh objavljenih je "Pomladna romanca" himnično vznesena skladba, ki s polnimi akordi in belokranjskim folklornim nadihom poje o vitezu svetem Juriju, glasniku zmage vigredi nad zimo, "Vlahi" pa mojstrovina, ki je skladatelj ni oblikoval le po sugestivnih stihih melodiozne Murnove pesmi o revnem življenju popotnih istrskih godcev, ampak tudi iz svojega lastnega mladostnega doživetja.[14]

Murnove pesmi so komponirali slednjič še nekateri skladatelji mladega rodu, ki pa so medtem že postali predstavniki srednje generacije, med njimi Jakob Jež, Samo

14 *"Vlahe sem sam doživljal še kot otrok. Takrat so še hodili koledovat po Beli krajini, menda so bili unijati tam od Gorjancev. Otroci smo se jih bali. Prihajali so od daleč, nekam skrivnostno zaviti v svoje plašče. Ko so prišli do hiše, se je pa slika spremenila: zapeli in zaigrali so prav tako, kot opeva Murn. Nato so se skrivnostno oddaljili, vendar je še od daleč odmevala njihova pesem od naslednje hiše." Skladatelj v pismu avtorju razprave dne 26. 5. 1979.*

Vremšak, Darijan Božič, Milan Potočnik in nekoliko mlajši Janko Jezovšek. Vremšakove skladbe so samospevi ("Trenutek", "Prišla je jesenska noč", "Pa ne pojdem prek poljan"), po času nastanka njegova zelo zgodnja, pravzaprav šolska dela. Pri tem pada v oči, da si je skladatelj izbiral le taka besedila, ki so jih komponirali nekoč že sodelavci Novih akordov. Božič ima objavljena dva, kmalu po koncu študija napisana zbora ("Notranjska", "Mislil sem na prošle dni"), a zanimivo je, da je Murnove pesmi komponiral v istem času tudi kot šansone, se pravi kot vokalno-instrumentalno zvrst lažjega žanra z izrazitim poudarkom na besedilu. Toda te skladbe so se mu izgubile ali so nekje založene. Jež si je ob samospevu "Zimski časi"[15] leta 1964 izbral še troje pesnikovih pesmi, dve otožnejši "Lep, prelep je šopek ta" in "Sneg", njima za kontrast pa radostno "Ženitovanjsko", in jih povezal v ciklus za visok glas, flavto in oboo. S svojo značilno glasbeno govorico, ki ji dajeta osnovni ton lirizem in intimna ekspresivnost, je ustvaril delo, v katerem kompozicijska zvrst samospeva že prehaja v miniaturno komorno kantato. Kronološko vzeto "Tri Murnove pesmi" niso zadnja uglasbitev pesnikovih verzov, so pa po zvoku in skladateljskem stavku najdrznejše. Kakor stoji na začetku glasbenih transpozicij Murnove lirike romantični, v svoji klasično umirjeni lepoti žlahtni samospev Benjamina Ipavca, tako je - vsaj za zdaj - na nasprotnem koncu vrste ta, v novi glasbeni izraz zazrti Ježev triptihon.

Kolikor smemo soditi po zbranem gradivu, je na pesmi Josipa Murna-Aleksandrova nastalo do danes približno sto skladb. Napisalo jih je nekaj malega manj kot štirideset skladateljev raznih generacij, različne slogovne usmerjenosti in pač tudi različne umetniške moči. Deloma so te kompozicije zbori - in sicer predvsem mešani in moški, ženskih in mladinskih med njimi skoraj ni - in pa samospevi s klavirsko, le izjemoma tudi z manjšo komorno spremljavo. Aleksandrov je pesnik kratkega diha, rahločuten poet trenutnih razpoloženj in drobnih stvari. Ustrezno temu se je njegova poezija izrazila tudi v glasbi, ne v velikih, mogočnih formah, ampak v stvaritvah majhnega obsega. Število njegovih pesmi, ki so uglasbene, pa je občutno manjše od števila kompozicij. Nekatere pesmi so se namreč pokazale kot zelo privlačne in so jih skladatelji večkrat uglasbili. Največkrat - in sicer vsaka po petkrat - sta bili komponirani lirična impresija "Zvečer" in "Kakor roža na poljani", idilična podoba iz kmečkega življenja z dekletom v svatovski obleki, ki v pesniku prebudi ljubezensko hrepenenje. Med pogosteje uglasbenimi pesmimi so še "Vlahi", "Pa ne pojdem prek poljan" in "Notranjska", za temi pa "Pozabil sem mnogokaj, dekle", "Če na poljane rosa pade", "Kmečka pesem", "Prišla je jesenska noč" in "Sneg".

Kolikšen je v slovenski glasbeni literaturi odmev Murnove pesmi v primerjavi s stvaritvami njegovih sovrstnikov Cankarja, Ketteja in Župančiča? Na to vprašanje bi bilo mogoče zanesljivo odgovoriti po pregledu celotnega gradiva. Po grobi oceni pa sta si Murnova in Kettejeva pesem glede tega v ravnovesju, tako po številu skladb kot po njihovih oblikah. Najmanj uglasbitev ima Cankar, ker se je verzu kot izraznemu sredstvu zgodaj odrekel, zato pa je po njegovih delih razen maloštevilnih zborov in

15 *Murn nima pesmi s tem naslovom. Jež je uglasbil pesem "Prišel čas je krog božiča", izpustil pa prvo kitico.*

samospevov nastala vrsta obsežnih glasbeno-scenskih in koncertnih del, deloma tudi neslovenskih skladateljev.[16] Najmočneje in v širokem razponu kompozicijskih zvrsti od tonske miniature do kantate in opere se je v glasbi uveljavila poezija Otona Župančiča. V četverici moderne mu je bilo dano daleč najdaljše življenje in vpliv njegove pesmi je bil in je še vedno močan.[17]

Vendar tudi delež Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi ni tako skromen. Njegova lirika je s svojo vsebino in zvenom skladatelje zgodaj pritegnila in odtlej je, čeravno ne vselej enako intenzivno, v slovenski glasbi bolj ali manj stalno prisotna, zdi se, da najbolj s svojo ekspresivnostjo, slovenskostjo in intimnim odnosom do pokrajine. Posebno tesno je z njo povezano v slovenskem glasbenem razvoju prelomno obdobje Novih akordov in - nekoliko presenetljivo - tudi leta rojevanja glasbenega ekspresionizma pri nas. Pomembneje kot to pa je, da je med skladbami, ki so komponirane nanjo, tudi nekaj takih, ki štejejo med dragocene, antologijske strani v literaturi slovenske zborovske pesmi in samospeva.

DODATEK

Seznam skladb, komponiranih na pesmi
J. Murna-Aleksandrova

Seznam prinaša gradivo, kar ga je v razvidu. Verjetno ni popoln, občutnejših vrzeli pa v njem najbrž ni. Omejuje se na bistvene podatke: ime skladatelja, naslov skladbe (z začetnim verzom, kadar je to potrebno za identifikacijo pesmi), označbo kompozicijske zvrsti, leto nastanka in navedbo o - praviloma prvi - objavi. Ker so podatki tako o nastanku skladb kot o njihovem natisu precej pomanjkljivi, je seznam urejen po abecednem redu skladateljev. Kratice:

č	četverospev
Ed.DSS	Edicije Društva slovenskih skladateljev
fl	flavta
gl	glas
Gr	Grlica
GM	Glasbena matica

16 *Kolikor je znano, imajo manjše skladbe na Cankarjeva besedila Matija Bravničar, Danilo Bučar, France Cigan, Jakob Jež, Anton Jobst, Janez Kuhar, Marij Kogoj, Marjan Kozina, Stane Malič, Ignacij Ota, Karol Pahor, Rado Simoniti, Igor Štuhec, Danilo Švara, Vilko Ukmar, Aleksander Vodopivec in Samo Vremšak. Opere sta po "Pohujšanju v dolini šentflorjanski" komponirala Matija Bravničar in Mihovil Logar, po "Hlapcu Jerneju" Matija Bravničar, Alfred Mahowski in Krešimir Fribec. L.M. Škerjanc je napisal po noveli "Spomladi" koreografsko-simfonično pesnitev "Mařenka", Karol Pahor po "Tujem življenju" Simfonični poem, Marjan Kozina na Cankarjev tekst kantato "O domovina". Novejše stvaritve so kantata Marijana Gabrijelčiča "Velika maša", koncertantna drama Darijana Božiča "Bela krizantema" in koreografsko-simfonična pesnitev za violo in orkester Iva Petriča "Tako je godel Kurent".*

17 *Samospevov in zborov na Župančičeve stihe je zelo dolga vrsta. Obsežnejša vokalno-instrumentalna dela z njegovimi verzi so "Duma" in "Z vlakom"*

JPS	Jugoslovenski pevački savez
Jr	Jugoreklam
mlz	mladinski zbor
mšz	mešani zbor
mz	moški zbor
NA	Novi akordi
NM	Nova muzika
NZ	Naši zbori
ob	oboa
PP	Pevčeva pesmarica
PS	Prosvetni servis
rkp	rokopis
s	samospev s klavirjem
sz	samozaložba
t.b.l.	tisk brez letnice
TL	Trije labodi
UZ	Umetniška založba, Trst
var.	varianta
zb.	zbirka
Z	Zbori
ZSPD	Zveza slovenskih pevskih društev
žz	ženski zbor

Adamič Emil:
(1877-1936)

Zimska kmečka pesem, s, komp. 1903, NA III, 16
Pa ne pojdem prek poljan, s, komp. 1903, NA III 20
Prišla je jesenska noč, mšz, NA IV, 10
Pomladanska slutnja, mšz, NA IV, 21
Res, oženil bi se, mz, komp. 1903, NA V, 32
Notranjska, mz, ZSPD 1907
Petnajst let, mšz, NA VIII, 7
Kmečka pesem, mz, komp. 1908, NA VIII, 18
Kot iz tihe, zabljene kapele, s, komp. 1910, NA X, 69
Večerna pesem III (= Zvečer: že iz daljave mrak prihaja), mšz, komp. 1910, GM 1913
Mir, žz, NZ VI, 79

Božič Darijan:
(1933)

Notranjska, mšz, zb. Letni časi, PS 1958
Mislil sem na prošle dni, mšz, NZ XIX, 1

Bučar Danilo:
(1896-1971)

Pesem (Kakor roža na poljani), 1. var. mz, komp. 1939, t.b.l.; 2. var. mz, komp. 1946, t.b.l.

Delak Franjo:
(?)

Ah, ti bori, mšz, zb. V snegu, sz 1954
Narodna pesem (Ne maraš šopka, ljubica), mz, NZ X, 94
Kmečka pesem, mz, zb. Dvanajst moških zborov sz 1970
Mlada krčmarica, mz, zb. Dvanajst moških zborov, sz 1970
Vlahi, mlz, rkp

Dolinar Anton
(1894-1953)

Romanca, s, komp. 1928, rkp

Ipavec Benjamin:
(1829-1908)

Kajne, da čuden sem, č, komp. 1898, rkp
Če na poljane rosa pade, s, komp. 1900, NA I, 22
Pozabil sem mnogokaj, dekle, s, komp. 1901, NA I 77

Blaža Arniča in "Vizija" Danila Švare. Libreto Švarove opere "Veronika Deseniška" je v treh četrtinah tekst istoimenske Župančičeve drame, ostalo besedilo je skladatelj prevzel od hrvaškega dramatika Josipa Eugena Tomiča.

Jeraj Karel: (1874-1951	Otožnost (Koliko je rožic sred polja), mšz, komp. 1926, rkp
Jereb Peter: (1867-1951)	Ah, ti bori, mšz, komp. 1923, sz
Jezovšek Janko: (1945)	Sneg, 1. var. žz, NZ XVII, 31; 2. var. mšz, t.b.l.
Jež Jakob: (1928)	Zimski časi (Prišel čas je krog božiča, 1. kitica pesmi izpuščena), s, rkp Tri Murnove pesmi: a) Pesem (Lep, prelep je šopek ta) b) Sneg c) Ženitovanjska gl, fl, ob, komp. 1965, Ed. DSS št. 238, 1965
Juvanec Ferdo ml.: (1908-1978)	V parku (Mrači se), gl in god. kvartet, rkp
Kenda Josip: (1880-1941)	Kaj tak žalosten, tih, mšz, sz 1938 Vlahi, mšz, Z IX, 23 Zimska kmečka pesem, mšz, rkp Pesem o pelinu, mšz, Z IX, 15 Golobčka dva, mz, t.b.l. Šentjanževo, mz, t.b.l.
Klemenčič Josip: (1892-1970)	Notranjska, mšz, PP I, 39
Kogoj Marij: (1895-1956)	Trenutek, mšz, NA XIII, 28 Orel, mšz, JPS Letski motiv II, s, komp. 1916, NM I, 6 Otožnost, s, TL 1922 Nageljni poljski, mšz, UN 1923
Korun Franc: (1875-1942)	Narodna pesem (Kaj pravite hudobni vi ljudje), 1. var. č, rkp; 2. var. s, rkp
Krek Gojmir: (1875-1942)	Zvečer, mšz, NA II, 98 Notranjska, s, NA III, 57 Pozabil sem mnogokaj, dekle, s, NA V, 51 Pa ne pojdem prek poljan, s, NA VII, 36
Lajovic Anton: (1878-1960)	Romanca, s, komp. 1905, NA VI, 32
Lipovšek Marijan: (1910)	Prišel čas je krog božiča, s, zb. Sedem samospevov, Ed. DSS št. 167, 1964 Zimska pesem (Prišel hudi čas), s, zb. Sedem samospevov, Ed. DSS št. 167, 1964 Letski motiv I, mšz, NZ IX, 33 Letski motiv II, mšz, NZ IX, 34
Mihelčič Slavko: (1912)	Pesem (Vzhajaj, vzhajaj, sonce zlato), 1. var. mlz, Gr III, 76; 2. var. mšz, NZ XXVI, 76
Osterc Slavko: (1895-1941)	Prosinec, mz, komp. 1923, rkp Zvečer, s, komp. 1923, zb. S. Osterc, Samospevi, PS 1963
Pahor Karol: (1896-1974)	Zvečer, mz, NZ VI, 48
Polič Mirko: (1890-1951)	Če na poljane rosa pade, s, zb. Iz mladih dni, 1937
Potočnik Milan: (1936)	Vlahi, s, komp. 1971, rkp
Pregelj Ciril: (1887-1966)	Zvečer, mšz, NZ VI, 7
Prelovec Zorko: (1887-1939)	Prišla je jesenska noč, s, komp. 1911, Z VI, 1

Savin Risto: (1859-1948)	Pozabil sem mnogokaj, dekle, s, komp. 1903, rkp
Slabe Franc: (1933)	Če na poljane rosa pade, mšz, komp. 1954, rkp
Svetek Anton: (1875-1919)	Na poljani, s, komp. 1907, NA VIII, 33
Svetel Heribert: (1895-1962)	Kmečka pesem, mz, rkp Med vrbami, oj, tečeš, mz, rkp Pa ne pojdem prek poljan, mz, rkp Pesem (Kakor roža na poljani), mz, rkp Zimska pesem (Bela polja so, gozdovi), mz rkp
Škabar Mile: (1933)	Zimska pesem (Prišel hudi čas), mšz, Jr 1954
Tomc Matija: (1899)	Vlahi, mšz, komp. pred 1941, NZ II, 49 Pomladanska romanca, mšz, GM 1944 Rožica, mšz, komp. 1943/44, rkp Narodna pesem, mz, komp. 1943/44, rkp Gozd, mšz, rkp Pesem (Kakor roža na poljani), mz, rkp
Ukmar Vilko: (1905)	Pesem (Kakor roža na poljani), mz, NZ XIII, 85
Unger Maks: (1888-1962)	Pesem (Kakor roža na poljani), s, komp. 1923, rkp Hej, kupil si jaz pipo bom, s, rkp Pesem (Zapela sinica je), s, rkp Hrepenenje (Srce mi je težko), s, rkp Zapuščena polja, s, rkp Rožica, s, rkp Sneg, s, rkp Nočna pot, s, rkp Tam zunaj, s, rkp
Vodopivec Vinko: (1878-1953)	Kmečka pesem, mšz, zb. Poljske rože, 1927 Hej, kupil si jaz pipo bom, mz, PP X, 27 Na poljani, mz, NZ XII, 59
Vremšak Samo: (1930)	Trenutek, s, komp. 1949, rkp Prišla je jesenska noč, s, komp. 1952, rkp Pa ne pojdem prek poljan, s, komp. 1956, rkp
Živko Vinko: (1897-1968)	Narodna pesem (Ne maraš šopka, ljubica), mz, rkp

SUMMARY

The study offers a contribution towards an issue so far comparatively little studied: how are Slovene works of literary art treated by composers. The beginnings of the vital interconnections between literature and music go back almost two hundred years, to the first - unfortunately not preserved - Slovene opera, Belin, the authors of which are the librettist Janez Damascen Dev (1732-1786) and the composer Jakob Franc Zupan (1734-1810). The author describes how the poetry of one of the greatest Slovene lyrical poets, Josip Murn-Aleksandrov (1879-1901), found response in the musical literature. This poet - the youngest in the famous four of the Slovene literary modern movement (the others being Ivan Cankar - 1878-1918, Dragotin Kette - 1876-1899, Oton Župančič - 1878-1949) - shows

a refined sensibility to the momentary states of mind as well as his intimate relation to nature, he is an artist of a charm and ring wholly his own. Especially precious are his poems about rural life. At an early stage already Murn's poetic qualities attracted Slovene composers, and since then - if with varying intensity - this attraction has never ceased to continue. As many as a hundred compositions have it as its basis - tiny works created by musicians of different generations, styles, artistic potential - and among these works there are certain ones clearly best representative of the Slovene choral song and lied.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 785.7 (497.12) "18/19"

Andrej Rijavec
Ljubljana

K VPRAŠANJU FORMIRANJA SLOVENSKE KOMORNE GLASBE: DILEME NASTANKA NEKEGA ŽANRA*

Ne more biti nobenega dvoma, da smo v zadnjih nekaj desetletjih priča bogatemu poustvarjalnemu in ustvarjalnemu komornemu utripu na Slovenskem. Zdi se nam že kar samo po sebi umevno, da se koncertni ciklusi, v katerih prednjači komorna muzika, policentrično odvijajo po slovenskem ozemlju, samoumevno nam je delovanje Koncertnega ateljeja DSS in Radenskega festivala komorne glasbe, izven vprašljivosti nam je dejstvo, da nacionalna komorna reprodukcija brez težav danes pokriva praktično vse zvrsti klasičnega in novejšega komornega muziciranja, in to s solisti oziroma zasedbami, ki so ne le lokalno uspešne, ampak največkrat mednarodno konvertibilne.

Vsekakor pa je v splošni kulturni zavesti manj prisotno dejstvo, ki ima in bo imelo daljnosežnejše posledice, dejstvo, ki je priročno najbolj očitno celo ob površnem prelistavanju katalogov Edicij Društva slovenskih skladateljev,[1] da dandanes namreč ni več komornega področja, kjer bi ne mogel slovenski ustvarjalni duh ponuditi vrednih umetnin, pa naj gre pri tem za tradicionalne, godalne, pihalne, solistične in druge, oziroma za sodobnejše mešane zasedbe tja do kompozicij za tolkala. Se pravi, da je danes slovenska komorna glasba celovita in obenem enakovreden soudeleženec evropskih in izvenevropskih glasbenih prizadevanj. Kar seveda ne pomeni, da v njej ni več dilem; so, samo s to razliko, da to niso več dileme dohitevanja zamujenega in izgrajevanja nujnega, ampak značilne dileme skladatelja, ki živi v sodobnem svetu: to so predvsem vprašanja njegovih lastnih ustvarjalnih zmožnosti in estetskih odločitev ter sociološko in kulturno pogojenih možnosti njihove večje ali manjše odmevnosti in v končni konsekvenci bivanjske smiselnosti. A to je druga zgodba, ki se še vedno piše.

Današnja samoumevnost je včerajšnja trda pot, na kateri so morala slovenska komorna prizadevanja v sto letih kar trikrat zastati, da so postala samoumevni del nacionalne glasbene kulture, pri čemer se je šele polagoma spoznavalo, da je v njenih omejitvah iskati tudi njene prednosti: intimnost zvočnega sporočila, pri katerem izpovednih in tehničnih

* *To je nekoliko razširjena in predelana različica besedila, ki je bilo prebrano na muzikološkem kolokviju v okviru XVIII. festivala "Komorna glasba 20. stoletja" v Radencih septembra 1980.*

pomanjkljivosti ni mogoče prikriti, pretanjenost in prozornost glasbenih idej, ki ne prenesejo niti verbalizma niti demagoške gestike in ki torej ne morejo rabiti ekstrovertiranim funkcionalističnim glasbenim in celo neglasbenim potrebam, skratka - umetnost, ki prinaša samo bistveno in to brez štafaže, umetnost, ki jo je celo brati "med vrsticami" in zatorej njenega autorja doumeti do dna, a obenem umetnost, ki je zaprta knjiga za tistega, ki razume in se razume samo na "godbo"- problem, ki ni od včeraj in ki je realno obstoječ tudi dandanes.[2]

Razvojno dospelost nekega kulturnega področja lahko uvodoma ilustriramo še na drugačen način. Slovar slovenskega knjižnega jezika (1975) dobro pozna pojem "komornega" in ga definira s tem, kar "se izvaja, predvaja a) z manjšim številom izvajalcev" oziroma "b) za manjše število poslušalcev" ter navaja značilne zveze, kot so komorna glasba, komorno petje, komorna zasedba, komorni koncert, komorni ansambel, komorni pevski zbor itd.[3] Samoumevno? Seveda je. Vendar to omenjam zategadelj, ker Wolfov Slovensko-nemški slovar iz leta 1894 tega gesla še nima in se mu še najbolj približa s takrat verjetno bolj aktualnimi državno-upravnimi pojmi, kot so "komora", "komornik" in "komorništvo" za ustrezne nemške inačice, v času torej, ko je nemški jezikovni krog, tudi pri nas, že zdavnaj poznal in uporabljal pojem, ki nas zanima.[4] Kaže, da je slovensko glasbeno okolje, vsaj v pisani oziroma tiskani obliki moralo razviti pojem komornega razmeroma pozno, praktično šele takrat, ko je ta zvrst glasbe postala izrazitejša sestavina slovenskih kulturnih prizadevanj. Tako na primer "Cerkveni glasbenik" šele leta 1895 govori o t.i. "kamorni" glasbi oziroma "kamornih" pevcih, pri čemer je šele leta 1903 v svojem glasbenem predavanju p. Hugolin Sattner razložil pojem komorne glasbe, in sicer z naslednjim: "V prostih časih je le visoka gospoda na dvorih vzdrževala glasbene kapele in se divila nad njimi in le nekateri so imeli pristop v kamoro (od tod Kammermusik)".[5]

To seveda nikakor ne pomeni, da komornega muziciranja in skladanja v tem času kot v prejšnjih stoletjih bi ne bilo na Slovenskem; dokazi so znani in številni, tudi v smislu najzgodnejših definicij, katerih začetke je iskati pri Vincentinu sredi 16. stoletja, ko razlaga pojem "musica da camera, cioè quando si cantera piano".[6] A to je razvoj, ki teče več ali manj vzporedno z evropskim tudi pri nas vse v 20. stoletje, čeprav od srede prejšnjega stoletja dalje doživlja cepitev, pri čemer se

1 *Prim. Katalog-Catalogue 1978, Edicije Društva slovenskih skladateljev, Ljubljana 1978.*
2 *Gl. MGG, Bd. 7, 477 sl.; Ferguson, Donald N., Image and Structure in Chamber Music, Minneapolis 1964, 3 sl.; Ulrich Homer, Chamber Music, New York & London, 1966, 2 sl.*
3 *SSKJ II, Ljubljana 1975, 386.*
4 *Ljubljana 1894, I, 428.*
5 *CG XVIII/1895, št. 1, 8; XXVI/1903, št. 2, 8; ib., št. 7/8, 53.*
6 *Salmen Walter, Haus- und Kammermusik, Leipzig 1969, 10.*
7 *Prim. ustrezna poročila Filharmonične družbe in njene glasbene šole.*
8 *MGG, Bd. 7, 1587; Jahresbericht der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, Laibach 1880, 20.*
9 *"Als einen grossen Erfolg im musikalischen Leben unserer Stadt erachtet es die Direction, dass die von ihr im abgelaufenen Jahre ins Leben*

na eni strani ohranja razmeroma visoka raven poustvarjalnih, torej tudi komornih, prizadevanj, katerim daje ton in raven ustanova, kakršna je bila Filharmonična družba v Ljubljani, na drugi strani pa se v vedno izrazitejši antibiozi oblikuje vedno bolj priostreno samostojna slovenska glasbena kultura. Medtem ko je prvi zavoljo močne ekonomske podpore nemško usmerjenega dela meščanstva, uradništva in plemstva vse do propada habsburške monarhije bil v glavnem zagotovljen "status quo ante", pa se je morala mlada, osamosvajajoča se kultura boriti na vseh stopnjah razvoja, začenši z najbolj grobimi primeri glasbenega utilitarizma, pri katerem je bil komorni delež kaj malo uporabljiv in zato iz razumljivih vzrokov odrinjen in bolj slučajen.

Zaradi usihajočega sožitja med nemškim in slovenskim elementom, še zlasti po ustanovitvi Dramatičnega društva (1867) in Glasbene Matice (1872), je bila nemška stran obsojena na razvojno neperspektivnost, še prav posebno na kompozicijskem področju, medtem ko je reproduktivno vzdrževala značilne in sodobno aktualne oblike muziciranja, take, ki se jih je slovenska stran vse bolj zavedala in skušala po svojih najboljših močeh nadoknaditi. Upoštevanje t.i. nemškega elementa se zdi upravičeno zaradi tega, ker je še ob prehodu v novo stoletje kar četrtina učencev glasbene šole FD navajala slovenščino kot materin jezik, iz tega zavoda pa se je, kot poprej, rekrutirala publika, ki je bila glavni nosilec razumevanja komornega žanra, saj je bil slovenski element še vse preveč zapreden v postavljanje svojih osnovnih glasbenih temeljev.[7] Tako je za direktorovanja Antona Nedvěda FD aprila 1879 organizirala svoj prvi pravi komorni koncert - velik korak naprej od siceršnjih, zamudniških pêle-mêle programov v smislu prakse prve polovice stoletja.[8] Od leta 1882 dalje smo priča vsaj štirim rednim komornim večerom v sezoni, pri čemer je bil ob vzorovanju na kvartetno umetnost bratov Müller z Dunaja dan poseben poudarek klasično-romantičnim skladbam in temu ustreznim osnovnim komornim zasedbam z domačimi ali gostujočimi izvajalci.[9] Kaže, da uspešno, saj skoraj tri desetletja kasneje beremo, da lahko "eine echte Pflege der Musik nur dort gedeihen, wo auch der Kammermusik der gebührende Platz eingeräumt wird". Poročila govore, da je bilo vsaj v tem okviru temu tako.[10]

Ob otvoritvi nove koncertne stavbe FD leta 1891 je njen dolgoletni direktor dr. Friedrich Keesbacher ugotovil, da bo FD "nach wie vor ihre Hauptaufgabe in der Pflege der *Musik überhaupt* erblicken und den internationalen Charakter ihrer Concertprogramme aufrechterhalten", še zlasti, "da sich nunmehr ein eigener Verein zur Pflege des Volkgesanges und nationaler Musik gebildet hat",[11] pri čemer je seveda mislil na Slovence, ki so bili nelahek boj poustvarjalnega in vedno bolj tudi ustvarjalnega vzporejanja z dospelejšimi evropskimi glasbenimi kulturami. A v ospredju je bil zaradi že znanih vzrokov predvsem vokal - zborovski, samospevni in odrski, medtem ko je bilo ostalo, zlasti komorno, manj uporabljivo. Pa

gerufene Reihe von Kammermusikabenden bei unserem Publicum eine so freundliche und zustimmende Theilnahme gefunden haben". Ib., Laibach 1883, 5.

10 *Tiskana okrožnica, s katero se napoveduje prvi komorni večer v novi koncertni sezoni, 6. XI. 1908. Gl. Philharmonische Gesellschaft, Programi*

vendar pišejo "Novice" v zvezi s praznovanjem Prešernovega rojstnega dne leta 1867 na primer naslednje: "Da pa čitalnične 'besede' se morejo odlikovati tudi po klasičnih predmetih, in to iz svoje lastne moči in ne po vdinjanih pomočnikih, kazali so nam gospodje R. Pregel, V. Bučar in pevovodja Förster z Beethovenovim 'Trio' za violončel, gosle in glasovir, ki so izvrstno izvršili svojo nalogo".[12] Toda to so izjeme, ki ostajajo samo dopolnilne točke na programsko mešanih koncertih, ki jih od leta 1888 dalje prireja Glasbena Matica. Šele sredi devetdesetih let (1897) se osrednje slovenska glasbena ustanova dokoplje do t.i. glasbenih večerov,[13] ki gojijo še vedno nespecializirano, se pravi, raznovrstno komorno reprodukcijo, torej v času največjih Matičnih uspehov z izvedbami Dvořákove Stabat Mater in Mrtvaškega ženina, Haydnovega Stvarjenja in Bachovega Matevževega pasiona. Z nastopom 20. stoletja gostujejo v njenem "aranžementu", saj je Glasbena Matica tudi koncertna ustanova, predvsem slovanski umetniki, tudi takega formata, kakršen je bil Jaroslav Kocián (1907) oziroma ansambli, kakršna sta bila takrat češki (1893) oziroma Ševčikov kvartet (1906).[14] Glasbena šola GM že goji komorno igro s svojim "kvartetom na godala",[15] vendar pa njene izdaje dajejo bolj realistično podobo stanja na komornem področju: ob nekaterih sicer tehtnih samospevih in krajših klavirskih skladbah, in seveda predvsem zborih, je samo nekaj salonskih violinskih drobcev. Tudi znameniti "Novi akordi" imajo v slednjem žanru samo sedem skladbic za violino in klavir ter eno kompozicijo za štiri violine.

Z ustanovitvijo Slovenske filharmonije (1908) so se ob izhodiščnem navdušenju obetali navidezno boljši časi.[16] Talich je organiziral tudi komorne večere z izrazito slovansko programsko usmerjenostjo, pri čemer so nabito polne ponovitve za dijaštvo imele navdušujoč odmev, tako da so "Novi akordi" celo pisali, da "tu gre naša jasna in najvišjega zaupanja vredna in polna pot".[17] A kaj, ko je bilo takratnemu slovenskemu povprečnemu koncertnemu obiskovalcu ljubše, da se vse "vrši pri pogrnjenih mizah", ne pa da "pazno sedi na svojem stolu". Še dolgo, tja do začetka dvajsetih let je veljalo "prepričanje, da brez pevskega zbora ni mogoče napraviti koncertnega programa", čeprav že leta 1912 opozarja Anton Lajovic: "Ti pevski zbori! Očividna coklja postajajo živahnejšemu koncertnemu življenju."[18] Naj bo že kakorkoli, čas še ni bil zrel za resnejše komorne cilje: če je v začetku drugega desetletja klavirska koncertna statistika ugotavljala, da se dotlej "niti ena slovenska skladba še ni predavala javno",[19] pa isti čas že beleži prve zaokrožene predstavitve tiste komorne zvrsti, v kateri je slovenska produkcija ob ustrezni poustvarjalni ravni dosegala evropsko raven, to je na področju samospeva. Tu je opozoriti predvsem na koncerte pevcev Pavle Lovšetove in Josipa Rijavca ter pianistov-spremljevalcev Antona Trosta in Janka Ravnika ter drugih od leta 1913 dalje.

1901-1919, Rokopisni oddelek NUK.

11 *Keesbacher Friedrich, Die Musik in Krain und die Bedeutung der philharmonischen Gesellschaft in Laibach, Laibach 1891, 21.*

12 *XXV, št. 50, 414-5.*

13 *Izvestje Glasbene Matice v Ljubljani o društvenem in šolskem letu 1897/8, Ljubljana 1898, 70 sl.*

14 *Prim. ustrezna Izvestja GM.*

Na pragu I. svetovne vojne, ki je predhodila novemu obdobju, je moral Gojmir Krek ugotoviti: "Imenitna in edina Glasbena Matica, ki je vzgojila ves narod za najvišjo umetnost', ..., še do danes ni spravila vkup niti enega svojega godalnega kvarteta zmožnega igrati vsaj Haydnove kvartete. Pa obstoji skoraj 40 let. Ves narod, iz čigar sredine se niti ena komorno-glasbena družba ni izcimila! To je tista visoka umetniška kultura, ki vlada med Slovenci ... To je triumf pedagoškega delovanja, ki ga mu ni para! Drugod ... rastejo jednote za negovanje najplemenitejše vrste muzike kakor gobe čez noč iz tal ... Radi tega imajo drugod tudi skladbe za komorno glasbo. Mi logično teh nimamo."[20] Tudi če z današnjim védenjem korigiramo Kreka, ostane naštevanje razmeroma skromno: Risto Savin - Sonata za klavir (1895), Godalni kvartet (1895, oboje neohranjeno), dva klavirska tria v klasično-romantičnih zvočnih in formalnih okvirih (d-mol, 1893; g-mol, 1894) in šele mnogo pozneje nekoliko širokopoteznejša neoromantična Sonata za violončelo in klavir (1920); Stanko Premrl - iz dunajskih študijskih let, Godalni kvartet (1907-8), Pihalni oktet (1907) in Sonatni stavek za violino in klavir (1908); Anton Foerster - Slovanska sonata za klavir (1914-6); Vasilij Mirk - Godalni kvartet (1914), Sonata za gosli in klavir (1914) ter pozneje Godalni trio (1920), vse še v rokopisu, pri katerih podnaslovi, kot so "Pot po domu" ali "Širom domovine", ob neoromantični fakturi kažejo na osnovno usmerjenost skladatelja, ki je podobno kot drugi to in tako glasbo pisal "za predal".

Novi časi, v novi državi, a v glavnem, vsaj sprva, že znana malomeščanska provincialna samozadovoljnost, ki je bila daleč od evropskih meril in teženj, tako da je Josip Čerin moral zagrenjeno ugotoviti: "par samospevov in dva ducata zborov, ki so jih naši skladatelji napisali tekom petindvajsetih let. Komorni komad, sonato, instrumentalen koncert, simfonijo ... kdo naj bi to napisal!"[21] K sreči pa so se na obzorju že pojavljali skladatelji, ki jim je bilo namenjeno zapolniti tudi to vrzel, tako da je vzporedno s skladanjem šel tudi razvoj v interpretaciji in obratno, kar zadeva tudi stilno orientacijo tega in onega.

Predvsem je ob nadaljevanju proslovanske usmerjenosti pri angažiranju gostov-poustvarjalcev opaziti izrazitejše odpiranje v smeri francoske kulturne sfere oziroma vse večje prisotnosti vodilnih osebnosti in znanih ansamblov evropskih koncertnih odrov (po letnici prvega nastopa med obema vojnama), tako na primer: Jan Šlais (1922), Francoski pihalni kvintet (1924), Amar-Hindemithov kvartet (1924), Alfred Cortot (1926), Jan Kubelík (1927), Gaspar Cassadó (1928), Arthur Rubinstein (1929), Dresdenski godalni kvartet (1929), Pariški klavirski trio (1933), Aleksander N. Čerepnin (1933), Nikolaj Orlov (1934), Raul Koczalski (1935), Praški pihalni kvintet (1936), Aleksander Borovski (1937), Rudolf Firkušný (1937), Nikita Magalov (1939) itd. Ob ostalih jugoslovanskih poustvarjalcih, začenši z že

15 *Ib., Ljubljana 1906, 17.*
16 *Kuret Primož, Slovenska filharmonija 1908-1913. Koncertni list SF, 1968-1969, št. 3-6.*
17 *NA IX/1910, Glasbeno-književna priloga, zv. 1, 2.*
18 *Ib. XI/1912, zv. 1/2, 4-5.*
19 *Ib. X/1911, zv. 2, 26.*
20 *Ib. XIII/1914, zv. 1-4, 3.*

znanim Zlatkom Balokovićem (1920), Zagrebškim godalnim kvartetom (1924) ali na primer Svetislavom Stančićem (1925), so se vse bolj uveljavljali tudi slovenski umetniki; poleg že omenjenih, Ciril Ličar (1918), Julij Betetto (1918), Cirila Medvedova (1919), Karel Jeraj (1920), Dana Kobler (1922), Ivan Noč (1923), Karel Sancin (1925), Karlo Rupel (1927), Marijan Lipovšek (1927), Pavel Šivic (1929), Anton Dermota (1936), Anita Mezetova (1937), Franc Schiffrer (1937), Stanko Prek (1938), Marta Osterc-Valjalo (1940) in vrsta drugih. Bistvenega pomena za izboljšanje komornega ustvarjalnega salda je bilo seveda delovanje bolj ali manj stalnih komornih zasedb. S kvartetom Zika (1920), ki v začetku tridesetih let nadaljuje pod imenom Praški kvartet, se začne rast kontinuiranejšega komornega dela pri nas. Kmalu se kvartetu in drugim občasno pridruži še Janko Ravnik (1922), oblikuje se Ličarjev klavirski trio (1925), pa Sancinov duo (1925) oziroma trio, znan tudi kot zagrebški (1928). Leta 1928 prvič nastopi razvojno pomembni Ljubljanski godalni kvartet, viri govore tudi o Kamniškem godalnem kvartetu, pa o Ptujskem klavirskem triu, v Mariboru se oblikuje Trio Brandl (1929), v Ljubljani pa še Ljubljanski komorni trio (1932) ter Pihalni kvintet (1933), v Kranju Komorni trio (1933) in zopet v Mariboru Klavirski trio (1937), medtem ko se pojavi leta 1939 Turšičev pihalni trio, s čimer so bile ob vsej fluktuaciji, zlasti v duih s spremljavo klavirja, ki jo je največkrat oskrbel Marijan Lipovšek, do II. svetovne vojne pokrite vsaj ključne zasedbe tradicionalnega komornega muziciranja, tudi če k temu ne dodamo Radijskega godalnega kvarteta in Radijskega klavirskega tria.[22]

V omenjenem obdobju, ki je izoblikovalo temelje slovenske komorne glasbe, je vrsta pojavnih oblik koncertnega in glasbenega življenja na sploh vse bolj govorila v prid izboljševanja glasbene kulturne ravni in je s svoje strani podpirala postopen ter obenem vedno bolj sodoben razcvet komornega ustvarjanja. Neglede na to, da poročila o teh in takih prireditvah vedno znova govore o tem, da je bila ta ali ona "skrajno slabo obiskana", da ima občinstvo za "take" koncerte "še premalo smisla" in da se zanje "še zelo premalo zanima", vendar pa že dejstvo njihove uresničitve ter ponovna, podobna ali nova vzorovanja pričajo o vse večjem poustvarjalnem in s tem tudi ustvarjalnem optimizmu, ki je moral in ki tudi je rodil rezultate, na katere se pred dobrim desetletjem ni moglo še niti misliti. V mislih imam take dogodke, kot je bil na primer Kogojev "slavnostni koncert" leta 1920, ali Osterčeva "kompozicijska koncerta" 1925. leta v Celju in Mariboru, pa istega leta Kogojev in Bravničarjev večer v Ljubljani, ali leta 1924 serija štirih koncertov jugoslovanske komorne glasbe ter prvi "študijski" samospevni večer Pavle Lovšetove, naslednje leto "sonatni večer" Karla in Mire Sancinove, dalje, reproduktivno delovanje Društva glasbenih učiteljev, ljubljanskega konservatorija in železničarskega glasbenega

21 *Loparnik Borut, Pomen Marija Kogoja v slovenski glasbi, v: XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Zbornik predavanj, Ljubljana 1979, 371 sl.*

22 *Pričujoči pregled si ne domišlja, da bi bil popoln. Povzet je predvsem po "koncertnih poročilih", kakor jih je "v Ljubljani" in "drugod" razmeroma natančno, vsekakor pa najbolj kontinuirano od vseh glasbenih kritikov priobčeval Stanko Premrl v Cerkvenem glasbeniku od leta 1918*

društva "Sloga", ali na primer, prvič v slovenski glasbeni zgodovini, klavirski recital Dane Koblarjeve leta 1927, ki je bil skoraj izključno posvečen slovenski klavirski glasbi. Stvari so se premikale. Stiki - tudi radijski (1928. leta začne delovati Radio Ljubljana, ki še bolj razširi reproduktivne možnosti) - se množe. Komorna glasba je v zraku. Osterc, ki poslej daje ton in ključno orientacijo modernim slovenskim glasbenim iskanjem, odpre s svojimi številnimi stiki tujino svoji ožji domovini in obratno. "Živimo v dobi komorne glasbe", piše,[23] in podobno tudi Stanko Vurnik v "Novi muziki", ko pravi, da druge zvrsti "nimajo kdovekakšne bodočnosti, kakor jo ima intimna komorna muzika".[24] Trideseta leta se začno s ponovnim, uspešnim komornim večerom skladb Slavka Osterca ter ob koncu študijskega leta 1930 s prvo akademijo skladateljev-konservatoristov - dogodek, ki napoveduje edino realno pot rasti avtohtone glasbene kulture. Ob vedno številnejših tematskih komornih večerih, ki so usmerjeni ali zgodovinsko ali sodobno v spoznavanje tujih sodobnih glasbenih kultur (avstrijske - 1935, bolgarske - 1936, poljske in angleške - 1937), se vrste prizadevanja uveljavljanja slovenske komorne misli doma in drugod; na eni strani, da se v domovini prodre s takimi prireditvami, ki nosijo skoraj predrzen naslov "intimni koncert slovenske sodobne glasbe" (1935), na drugi, da se tudi v tujini temu žanru zagotovi "življenjski prostor". Tako lahko isti Osterc v svojem članku "Slovenska komorna glasba" leta 1940 ugotovi: "S komorno glasbo smo si Slovenci pravzaprav priborili dostojno mesto v mednarodnem glasbenem svetu", in dalje, "razumljivo je, da so se tej panogi posvetili skoraj vsi seriozni slovenski komponisti".[25] Tudi bera je bila tokrat uglednejša, čeprav jo še vse premalo poznamo.

Vsaj sumarično velja omeniti nekatere avtorje oziroma njih dela, ki so nastala v nakazanem času, in ki se zdijo vredna razpravljanja in nadaljnjega raziskovanja. Vsako od njih je seveda spomenik zase, ki v svojem jeziku govori o kompozicijskih dilemah, ki jih je reševal njih avtor, da bi si zagotovil prostor na komornem soncu, ter o stilnih rešitvah, katerim je podlegel, ali pa si jih izboril. Najprej je tu Lucijan Marija Škerjanc, ki je s postromantičnim zamahom in nezmotljivostjo forme oblikoval svojo klavirsko Sonato (1925), vrsto godalnih kvartetov, tako zlasti III. (Sonatina da camera, 1925) in IV. (1935), Klavirski trio (1935) ali Intermezzo romantique za violino in klavir (1934). Nadalje, Marij Kogoj z izjemno pretanjenima deloma, kakršna sta Piano (1913-21) ali Andante za violino in klavir (ok. 1924), ter vse premalo zvočno prisoten slednjega učenec Srečko Koporc, ki je že v zgodnjih dvajsetih letih, zlasti v samospevih in klavirskih delih uvajal priostreno ekspresionistično govorico. Večina njegovega opusa je neohranjena, čeprav so že bibliografski naslovi dovolj zgovorni (godalna kvarteta - 1920 & 1929, Sonata za violino in klavir - ok. 1929, Pihalni kvintet - ok. 1929, Pihalni kvartet - do 1936, tako tudi tri violinske sonate). Žal, da ga lahko pravzaprav sodimo samo po Triu (Divertimentu) oz.

dalje. Rabi naj torej samo kot izhodišče podrobnejšega dokumentiranja, ki bo moralo izhajati iz bibliografij Centralnega kataloga NUK oziroma celovitega pregleda vsega relevantnega periodičnega gradiva v zvezi z izbrano tematiko.

23 *Prim. Gledališki list - Opera, Ljubljana 1927/28, št. 17, 205.*

24 *Vurnik Stanko, Nova muzika, v: Nova muzika, literarna priloga, I/1928,*

Epizodah za flavto, klarinet in fagot (1929). Podobno, a bolj "romantično" nadaljevanje kogojevske usmeritve je iskati v Ukmarjevi Sonati za klavir (1932) in v njegovem I. godalnem kvartetu (1933). Radikalno kozmopolitski je v tem času frankfurtski študent Danilo Švara z atonalno klavirsko Sonato (1930), I. godalnim kvartetom (1932) in Pihalnim triom (1933) ter Klavirskim triom (1936), medtem ko se v II. godalnem kvartetu (1938) prehodno modalno umiri. Seveda je tu Slavko Osterc s celo vrsto značilnih in tehtnih komornih stvaritev. Osvežimo si nekaj naslovov: I. & II. godalni kvartet (1927 & 1934), Silhuete za godalni kvartet (1928), Koncert za violino in 7 instrumentov (1928), Suita za 8 instrumentov (1928), Suita za violino in klavir (1933), Kvintet za pihala (1932), Nonet (1937), Sonata za violončelo in klavir (1941), mnoge skladbe za glas z različno instrumentalno spremljavo, tako na primer znane štiri Gradnikove pesmi za kontraalt in godalni kvartet (1929) in še in še, zanimivo tako po takrat nenavadnih sestavih kot po njih zvočnih rešitvah. Ni mogoče mimo njegovih učencev, v tej fazi vsaj treh. Omenimo Karla Pahorja z osterčevskima I. godalnim kvartetom (1935) in Pihalnim triom (1939) ter nekoliko "suitno" umirjenejšim II. godalnim kvartetom (1938). Šele v zadnjem času odkrivamo Demetrija Žebreta, katerega komorna dela, nekatera so žal pogrešana (Pihalni trio, Concertino za 14 instrumentov), so vsa nastala sredi tridesetih let, tako tudi neoklasicistično disonantni Godalni kvartet (1935). Samo na nekaj poznavalcev ostaja še vedno omejen opus Franca Šturma, ki se od neobaročno oziroma neoklasicistično razširjene tonalnosti razvije v smeri polifonsko domišljene atonalnosti, v okviru katere evolucijski princip glasbenega mišljenja vodi k svojskim, a vedno preglednim formalnim rešitvam. Upoštevaje te kvalitete kakor tudi datume nastanka posameznih del, se kaže Šturm kot vse bolj pomembna postavka v razvoju predvojne slovenske komorne glasbe: tu je najprej vrsta godalnih kvartetov (1931-40), nadalje, Godalni trio (1930), Concertino za pihalni kvartet (1931), Sonata za klavir (1932), Sonata da camera za violino in klavir (1932), Concertino za 10 instrumentov (1932) ter Sonata za violino solo (1936).

To seveda ni popolna podoba. Nekateri mlajši, ki so se že uveljavljali, so morali počakati na "nove zarje", saj je bila vojna dolga in huda, čeprav, kot je znano, se je tudi v tem času razrvanega glasbenega dela, ki je rabil glasbo "za današnjo rabo", utrnilo marsikatero komorno dejanje. - Novi čas je naš čas. Prispevek komornih "ustanoviteljev" je bolj ali manj jasen: temelji, vzori in današnja odprtost kulturnega pretoka že nekaj desetletij, zlasti z nastopom generacije skladateljev okoli "Pro musicae vivae", rojeva poustvarjalno in ustvarjalno žetev, ki smo jo omenili na začetku tega pisanja. Pojavljajo pa se, ob kompozicijskih tudi druge dileme: ne samo kaj naj skladatelj piše, kako in za koga, ampak tudi čemu; še zlasti velja to za komorno glasbo, katere razumevanje najbolj in z največjo lahkoto preglaša z vsakršnimi masovnimi mediji zasičeno, vedno bolj nasilno zvočno okolje. Če v "kamri" že ni več miru, pa je po le-tem, po miru namreč, toliko večja potreba. Morda je v tem tudi upanje za komorni žanr, saj zahteva intimno,

št. 1, 2.

25 *Radio Ljubljana, XII/1940, št. 40, 5.*

da ne rečem, "teamsko" reprodukcijo in recepcijo, kar, seveda, zveni bolj stvarno, sodobno in - optimistično.

SUMMARY

Slovene chamber music today has both accomplished its own integrity and gained an equal footing with other participants in musical strivings within Europe and beyond. It is able to present genuine achievements in practically every field of chamber music, whether featuring traditional, string or wind instruments, or soloists, or more modern mixed arrangements, or even compositions for percussion. This is not saying that all dilemmas in Slovene chamber music have been eliminated; but the existing dilemmas no longer have to do with catching up or with establishing basics, but are rather those characteristic of a composer living in a contemporary world: he is concerned on the one hand with his own creative potential and aesthetic decisions, and on the other with the sociologically and culturally conditioned possibilities for the reception of his output - and ultimately with existential questions.

What appears self-evident today has been reached through yesterday's hard struggle. Slovene efforts in the field of chamber music were checked three times in the last hundred years, before they have become a self-evident part of the national musical culture. The pursuit of this growth in the spheres of reproduction and production has been the object of the paper: the increasing antibiosis and disengagement from the German cultural sphere in the years preceding World War I, the gradual integration into European currents in the period between the two wars and the recent developments running parallel to contemporary movements since World War II.

UDK 78.01:930.1 (497.12)

Jože Sivec
Ljubljana

RAZVOJ IN DOSEŽKI GLASBENEGA ZGODOVINOPISJA NA SLOVENSKEM

Prve poskuse, ki napovedujejo začetek glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem, beležimo v drugi polovici 19. stoletja, to je v času, ko se krepi nacionalna zavest in vlada nasploh živo zanimanje za narodovo politično in kulturno preteklost. Že nadarjeni, a mnogo prerano umrli skladatelj Kamilo Mašek (1831-1859) je v svojem zborniku "Cäcilia" (1858, 1859) na kratko prikazal Gallusa in opozoril nanj kot na skladatelja slovenskega porekla. Razen tega je tu priobčil biografske podatke o nekaterih drugih skladateljih evropskega slovesa.[1] Mašku sta kmalu sledila Friedrich Keesbacher (1831-1901), po poklicu zdravnik, sicer pa glasbeni ljubitelj, dolgoletni urejevalec izvestij Filharmonične družbe in končno tudi njen ravnatelj ter zgodovinar, novinar in publicist Peter Radics (1836-1912).[2] Keesbacherjev spis *Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, seit dem Jahre ihrer Gründung 1702 bis zu ihrer letzten Umgestaltung 1862*, ki ga je avtor pozneje (1901) v rokopisu še znatno razširil, je upoštevanja vreden vir za poznavanje zgodovine omenjene ustanove in sploh glasbenega življenja stare Ljubljane.[3] Naj še omenimo, da je Keesbacher tudi pripravljal za znano publikacijo *Osterreichische-ungarische Monarchie in Wort und Bild* prispevek o glasbi na Kranjskem.

1 *Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, III, Ljubljana 1960, 70; Muzička enciklopedija (= ME), II, Zagreb 1974, 545-546; Slovenski biografski leksikon (= SBL), II, Ljubljana 1933, 69.*

2 *Prim. SBL, I, Ljubljana 1925, 440-441; SBL, III, Ljubljana 1960, 4-7; ME, I, Zagreb 1971, 310-311; ME, III, Zagreb 1971, 154; D. Cvetko, Zgodovina, III, 360, 443-444; isti, Les formes et les résultats des efforts musicologiques yougoslaves, Acta musicologica, 1959, 50, ss.; Der gegenwärtige Stand der jugoslawischen Musikwissenschaft, ib., 1979, 151 ss.; J. Sivec, Entwicklung und Stand der historischen Musikforschung in Jugoslawien, Musica Antiqua, Acta scientifica, Supplement, Bydgoszcz 1978, 3 ss.*

3 *Citirano delo je izšlo 1862 kot separat iz Blätter aus Krain. Razširjena verzija nosi naslov Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach / gegründet 1702, anlässlich der 200jährigen Gründungsfeier, 1901. Po avtorjevi smrti jo je predelal in dopolnil P. Radics z naslovom Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701-1907 / nach der in Handschrift hinterlassenen*

Radics je bil zelo plodovit avtor spisov in razprav s področja slovenske splošne in kulturne zgodovine. Za glasbenega zgodovinarja ni brez vrednosti njegova knjižica *Frau Musica in Krain* (1877), ki prinaša skice iz glasbene preteklosti na Slovenskem in je deloma opremljena z navedbo uporabljenih virov in literature. Radicseve razprave o zgodovini ljubljanskega gledališča pa vsebujejo nekatere zanimivosti o glasbenih predstavah italijanskih in nemških potujočih družb v nekdanji prestolnici Kranjske.[4] Podobno ne moremo mimo knjige *Slovensko gledališče* (1892), katere avtor je Anton Trstenjak (1853-1917). V njej najdemo ta ali oni zanimiv podatek o glasbeno-odrski poustvarjalnosti in ustvarjalnosti, ki se je razvijala v ljubljanski čitalnici in Dramatičnem društvu.[5] Vsekakor pa je v zvezi z našim razpravljanjem razvojno značilnejši Fran Rakuša (1859-1905) s svojo knjigo *Slovensko petje v preteklih dobah* (1890).[6] Čeprav Rakuša, ki je bil učitelj in vnet glasbeno prosvetni delavec, še zdaleč ni napisal zgodovine slovenske glasbe, zasluži njegovo delo vso pozornost, saj predstavlja prvo poglavje za tisti čas kar drzen poskus podati strnjen oris razvoja slovenske glasbe vse od naselitve Slovencev do začetka delovanja Glasbene matice. Sicer pa je dal avtor glavno težo drugemu in tretjemu poglavju, ki nas precej obsežno seznanjata z življenjepisi vrste tedaj že umrlih ali še živečih skladateljev 19. stoletja. Kljub temu, da pri Rakuši pogrešamo historičnost, zanesljivost v posameznostih in sistematično obdelavo gradiva, nudi njegovo delo poznejšim raziskovalcem slovenske glasbene zgodovine vredne podatke.

Ob vstopu v 20. stoletje so dobila prizadevanja na področju glasbenega zgodovinopisja vse bolj strokovni značaj. Po zaslugi Josipa Mantuanija (1860-1933), ki se je kmalu močno povzpel nad še negotove začetne poskuse in ki je tudi daleč prekosil svoje kolege ne le na slovenskem, ampak celotnem južnoslovanskem ozemlju, pa so bila ta prizadevanja že postavljena na trdne znanstvene temelje.[7] Mantuani, ki je deloval vse do leta 1909, ko je prevzel mesto ravnatelja v ljubljanskem Deželnem muzeju, kot kustos glasbene zbirke v Dvorni biblioteki na Dunaju, je bil nedvomno široko razgledan in mnogostran znanstvenik. S svojimi številnimi razpravami in članki je

Geschichte der Gessellschaft von Dr.F. Keesbacher im Auftrage der Direction neubearbeitet und ergänzt. Žal je tudi ta verzija ostala neobjavljena. Natis je doživela le publikacija Die philharmonische Gesellschaft 1702-1902, ki jo je po Keesbacherjevem gradivu pripravil Emil Bock, primarij Deželne bolnice, član direkcije Filharmonične družbe in njen arhivar. Za razliko od Keesbacherja in Radicsa, ki sta objektivno upoštevala vlogo Slovencev, pa je Bock preziral slovenski element in zavzel do delovanja Glasbene matice odklonilno stališče.

4 *Najvažnejša med temi razpravami je Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Laibach 1912; na isto področje sodita še: Aelteste Geschichte der Laibacher Bühne 1765-1863, Blätter aus Krain, 1863 in Hundert Jahre der Laibacher Bühne 1765-1865, Blätter aus Krain, 1865.*

5 *Prim. Slovenski gledališki leksikon, III, Ljubljana 1972, 142-143; SBL, IV, Ljubljana 1980, 192-194.*

6 *Prim. ME, III, 162; SBL, III, 20; D. Cvetko, Zgodovina, III, 360, 443.*

7 *Prim. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (=MGG), VIII, 1960, 1605-6; SBL, II, 43-44; ME, II, 526; F. Stele, Josip Mantuani, Etnolog, 1933.*

8 *Prim. D. Cvetko, Zgodovina, III, 361.*

posegal na področje splošne, glasbene in umetnostne zgodovine, arheologije in etnologije. Povsod se je izkazal kot temeljit in podrobno analitičen raziskovalec, ki pa mu ni bila končni cilj širša sinteza. Najbolj se je seveda posvetil zgodovini glasbe in ta mu je takorekoč postala življenjsko zanimanje. Tu pa je izkazoval pozornost tako širši evropski kot slovenski glasbeni preteklosti in si pridobil mednarodni ugled. Bil je prvi, ki je začel sistematično zbirati gradivo za slovensko glasbeno zgodovino in tako je v zvezi s tem napisal vrsto tematsko bolj splošno zaokroženih kakor tudi ožje specializiranih prispevkov, nanašajočih se na različna obdobja.[8] Škoda le, da ni več utegnil obdelati celotnega zbranega gradiva in je znaten del tega moral ostati neizkoriščen. Posebno dragocena so njegova prizadevanja za Gallusa. Skupno z E. Bezecnyjem je izdal v letih 1899-1919 v okviru edicije *Denkmäler der Tonkunst in Osterreich* celoten njegov *Opus musicum*, ki ga je opremil z revizijskim poročilom in bibliografijo Gallusovih skladb. V uvodu je osvetlil mojstrovo biografijo in utemeljeno opozoril na njegovo slovensko poreklo. Ker je bil do tedaj znan le relativno majhen del Gallusove bogate ustvarjalnosti, je dal prav Mantuani z omenjeno izdajo prvo pobudo, da je ta največji slovenski skladatelj začel dobivati ustrezno mesto v zgodovini evropske glasbene kulture.[9] Nadaljnji prispevek v tej smeri predstavlja Mantuanijeva razprava o tematiki Gallusovih maš.[10] Mantuani je tudi opozoril na Jurija Slatkonjo, podal na podlagi njemu dostopnih virov podobo njegovega življenja in delovanja ter pokazal njegov pomen za dunajsko dvorno kapelo na začetku 16. stoletja.[11] S katalogom glasbenih rokopisov dunajske Dvorne knjižnice (*Codicum musicorum pars I/II*, 1897-99), obsežnim orisom razvoja glasbe na Dunaju od rimskih časov do smrti Maksimiljana I (*Geschichte der Musik in Wien I*, 1904), ki vsebuje številne notne primere in v dodatku še 54 kompozicij, kakor tudi z omenjeno izdajo Gallusa je Mantuani ustvaril standardna dela, ki imajo v evropski muzikologiji trajno vrednost.

Ob Mantuaniju je pred prvo svetovno vojno stopilo na plan še nekaj raziskovalcev: J. Čerin, V. Steska in D. Beranič. Josip Čerin (1867 do 1951) je pojasnil v svoji disertaciji vprašanje izvora slovenskih protestantskih pesmi na podlagi obsežnega študija predlog in pokazal na njihovo močno povezanost z melodičnim repertoarjem nemških reformatorjev. Razen tega je ugotovil aktualnost slovenskih protestantskih pesmi v poreformacijskem obdobju. Ker prinaša njegova razprava številne transkripcije v moderni notaciji, približuje repertoar slovenskih protestantov današnji izvajalski praksi.[12] Čerin se je povsem posvetil dirigentskemu poklicu in zato je razumljivo, da je pozneje le še malo in priložnostno prispeval v slovensko glasbeno zgodovino.[13] Nasprotno je ostal na tem področju dokaj aktiven

9 *Tako mu je npr. dodelil že precejšen prostor v svoji Geschichte der Motette (1908) H. Leichtentritt, ki verjetno ne bi razpravljal o Gallusovih motetih toliko, ko bi ne imel na voljo nekaj izdanih zvezkov Opus musicum.*

10 *Über die Messenthemen des Jakob Handl, Musica divina, I, Wien 1913. Ne prezrimo, da je tedaj pritegnila Gallusova ustvarjalnost na prav tem področju še dva tuja muzikologa. Medtem ko je P. Wagner napisal bolj splošno zastavljeno razpravo Über die Messen des Jakob Handl, Musica divina I, Wien 1913, se je Paul Pisk leta 1916 spoprijel s povsem kompozicijsko tehnično problematiko v svoji disertaciji Das*

skozi dolga desetletja Viktor Steska (1868-1946), po izobrazbi teolog, čigar mnogostrano raziskovalno delo je sicer imelo težišče v umetnostni zgodovini. Steska je v svojih spisih največkrat obravnaval tematiko, ki se nanaša na glasbeno življenje Ljubljane v preteklih dobah.[14] Klasični filolog Davorin Beranič (1879-1932) se je zlasti zanimal za glasbeno narodopisje, pozornost pa je zbudil s svojo razpravo o provenienci napeva Jenkove himne "Naprej" in sprožil živo diskusijo, v kateri so se oglasili F. Kimovec, G. Krek in S. Premrl.[15]

Ko je leta 1918 zaživela nova nacionalna država Srbov, Hrvatov in Slovencev, v kateri so se sicer izboljšali pogoji za kulturno delo dotlej politično odvisnih narodov, ni prišlo na področju muzikologije in s tem tudi njene pomembne veje glasbene zgodovine žal do nobenih sprememb, ker ni novoosnovana slovenska univerza v Ljubljani dobila katedre za to stroko in to navzlic temu, da je bilo vprašanje njene ustanovitve dovolj aktualno in se je o njem večkrat razpravljalo.[16] Glasbena zgodovina je bila le dopolnilni predmet na konservatoriju, kjer jo je od leta 1920 predaval J. Mantuani. Povsem razumljivo, da to ni moglo voditi k osamosvojitvi stroke in je zaviralo njeno nadaljnjo rast. Kot v času avstroogrske monarhije so se strokovnjaki za glasbeno zgodovino lahko izobraževali le na tujih univerzah. Ko pa so se po končanem študiju vrnili domov, razmere za razmah njihovega znanstvenega dela niso bile primerne. To je imelo za posledico, da na Slovenskem tudi v obdobju med obema vojnama ni prišlo do sistematične in obsežnejše glasbeno zgodovinske dejavnosti in da so morala ostati vsa prizadevanja bolj ali manj skromna.

Parodieverfahren in den Messen des Jakob Hardl (objavljena v Studien zur Musikwissenschaft, V, Wien 1918/19).

11 *Prim. J. Mantuani, Jurij pl. Slatkonja, Cerkveni glasbenik (= CG), 1905 in Dom in svet, 1907. Iz časa do konca svetovne vojne so povezane z našo oziroma hrvaško glasbeno preteklostjo še tele Mantuanijeve razprave: Zgodovinski razvoj slovenske cerkvene pesmi, CG, 1913; Pasijonska procesija v Loki, Carniola, 1916; Hrvatska crkvena pjesmarica iz god. 1635, Sv. Cecilija, 1915.*

12 *S to disertacijo je Čerin promoviral na Dunaju pri G. Adlerju leta 1902. V slovenščini jo je izdala Slovenska matica z naslovom Pesmi slovenskih protestantskih pesmaric, njih viri in njih uporaba v poreformacijskih časih (Trubarjev zbornik, 1908), vendar jo je uredništvo v marsičem svojevoljno spremenilo. Prim. S. Premrl, dr. Josip Čerin, Pevec, 1925, 1-2, 9-10; SBL, I, 92; ME, I, 395.*

13 *Tako npr. z zapisi: Zgodovinski razvoj vojaških oziroma turških godb, Pevec, VII, 1927; Mestni in deželni trobentači, Zbornik zimske pomoči, 1944; Oj, dete je rojeno nam, CG, 1938.*

14 *V čas pred prvo svetovno vojno spadata: Academia Philharmonicorum v Ljubljani ob 200-letnici, Dom in svet, 1902 in Oratorij v Ljubljani pred 200 leti, CG, 1912. Prim. ME, III, 455; SBL, III, 481-483.*

15 *Prim. D. Beranič, Naprej zastave slave in narodna popevka, Novi akordi, 1910; D. Cvetko, Davorin Jenko, Ljubljana 1955, 74 ss.; ME, I, 177.*

16 *Prim. Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani, Ljubljana 1969, 279 ss.*

17 *Njihovi naslovi so: O slovenski operi, Zbori, 1930; Razvoj slovenske glasbe, CG, 1934; O jugoslovanski glasbi, Zbori 1926, 1927.*

18 *Tu mislimo na kratko poglavje Südslawen, ki ga je Mantuani napisal za Adlerjev Handbuch der Musikgeschichte, II, 1930.*

V tem obdobju je imel še naprej vodilno vlogo J. Mantuani, vendar se po vrnitvi z Dunaja zaradi neugodnih okolnosti ni več mogel obdržati na poprej doseženi znanstveni višini. Tako v njegovih še vedno dokaj številnih spisih pogrešamo globljo utemeljenost in trdnejšo dokumentacijo, kar velja zlasti za njegove širše, pretežno faktografske orise razvoja slovenske opere, celotne slovenske glasbe oziroma glasbe pri južnih Slovanih.[17] Vseeno gre Mantuaniju zasluga, da je v zvezi s slednjim posredoval mednarodni javnosti vsaj nekaj najvažnejših dejstev.[18] Le-tej je tudi predstavil pestro podobo glasbenega življenja Ljubljane v Schubertovem času.[19] Od slovenskih glasbenih osebnosti sta zdaj Mantuanija še zamikala Mihevec in Jenko, z daljšim prispevkom pa se je oddolžil znanemu graditelju orgel F.K. Križmanu.[20] V širši evropski prostor se je Mantuani ozrl s svojo prav poučno in pregledno *Zgodovino katoliške cerkvene glasbe*, ki pa je ni več utegnil dokončati.[21]

Pretežno v enakem tematskem okvirju kot nekoč se je med obema vojnama odvijalo delo Viktorja Steske.[22] Ob njem in Mantuaniju pa so občasno posegli na glasbeno historično področje še A. Dolinar, L.M. Škerjanc in V. Ukmar. Anton Dolinar (1894-1953), ki je po končanem bogoslovju promoviral pri G. Adlerju z disertacijo *Die Behandlung der Kirchentöne bei Palestrina* (1927), je uspešno zaključil Mantuanijevo *Zgodovino katoliške cerkvene glasbe*,[23] razen tega pa je še napravil informativen, a žal ne z viri dokumentiran zgodovinski oris slovenske cerkvene glasbe.[24] Podobno kot Čerin se je on posvetil praktičnemu glasbenemu delu, predvsem dirigiranju. Za razliko od Dolinarja kažeta skladatelja Lucijan Marija Škerjanc (1900-1973) in Vilko Ukmar (1905) še tudi v poznejših letih živo zanimanje za glasbeno publicistiko in zgodovino. Škerjanc je v knjigi *Emil Adamič* (1937) opisal življenje in ustvarjanje značilnega in plodovitega tvorca novejše slovenske glasbe. Knjigi gre pomen kot prvi monografiji te vrste pri nas. Njej je Škerjanc pridružil še deloma podobno, a tematsko bolj zoženo publikacijo *Gojmir Krek kot skladatelj* (1943). Z značilnim naslovom *"Pogled na zgodovinski razvoj glasbene umetnosti I, II"* (1937) je Ukmar, ki je po Mantuanijevi smrti prevzel predavanja na Državnem konservatoriju, izdal obsežna skripta, v katerih že razločno nakazuje svoj princip obravnavanja snovi s stilnega vidika. Sicer pa je prvi na Slovenskem opozoril na problem glasbenega stila bistroumni, a prerano umrli Stanko Vurnik (1898-1932),[25] ki je bil po svoji izobrazbi umetnostni zgodovinar, a ga je v njegovi mnogostrani znanstveni dejavnosti najbolj mikala prav muzikologija. V svoji obsežni, kot samostojna knjiga leta 1929 izišli razpravi *Uvod v glasbo, I. sistematični del*, je analizo in terminološko opredelitev stilnih

19 *Prim. J. Mantuani, Die Musikpflege Laibachs zur Zeit Schuberts, Studien zur Musikwissenschaft, Wien 1930.*

20 *Prim. J. Mantuani, Jurij Mihevec, Nova muzika, 1929; Skladatelj Davorin Jenko, Od Ilirije do Jugoslavije, 1931; Frančišek Ksaver Križman, izdelovalec orgel, Sv. Cecilija, 1926-1928.*

21 *Izhajala je v CG (1930) in sega do beneške šole.*

22 *Iz tega obdobja so npr. njegove razprave: Glasbeni inventar stolnega kora pod Greg. Riharjem, CG, 1928; Javna glasbena šola v Ljubljani, CG, 1929; Jezuitske šolske drame v Ljubljani, Mladika XVI, 1935; Naši glasbeniki v ljubljanskih jezuitskih dramah, CG, 1935; Organisti pri ljubljanski stolnici, CG, 1940; Glasba pri ljubljanskih jezuitih*

pojavov v glasbi oprl na dognanja umetnostnega zgodovinarja Izidorja Cankarja in estetske osnove filozofa F. Vebra kakor tudi na teorijo o glasbenem stilu G. Adlerja in Scheringove raziskave psiholoških osnov glasbenega doživljanja, ob vsem tem pa si je prizadeval priti do lastnih spoznanj. Škoda, da svojega dela ni več utegnil dokončati in motriti stilne pojave še v celotnem zgodovinskem razvoju. Tako zajema njegova študija *Stil v zgodovini glasbe* (Dom in svet XLIV, 1931) kot nadaljevanje prejšnje le antiko.

Novo obdobje v razvoju našega glasbenega zgodovinopisja se odpira po končani drugi svetovni vojni leta 1945. Situacija se je začela hitro spreminjati in glasbeno historična dejavnost je postajala vse bolj intenzivna in sistematična. Dozorevalo je spoznanje, da je mesto muzikologije in s tem tudi glasbene zgodovine med nacionalnimi znanostmi. Kmalu je bil storjen prvi korak, da se organizira študij te discipline in izobrazi potrebne strokovnjake. Tako je bil že leta 1945 na Akademiji za glasbo organiziran znanstveni oddelek s skupinami za glasbeno zgodovino, pedagogiko in narodopisje, ta pa se je leta 1949 preosnoval v oddelek za glasbeno zgodovino. Vendar je sčasoma vse bolj postajalo jasno, da je osnova, ki jo lahko nudi glasbena akademija kot primarno umetniška učna ustanova, za znanstveno delo preozka. Zato je bil 1961 ustanovljen in 1962 odprt na Filozofski fakulteti v Ljubljani oddelek za muzikologijo. Za njegovega prvega predstojnika in rednega profesorja je bil pozvan Dragotin Cvetko, po čigar prizadevanju je tudi do ustanovitve prišlo in ki si je s svojim znanstvenim delom dotlej že pridobil mednarodni ugled. Že takoj se je oddelek prvenstveno usmeril v glasbeno zgodovino, ki je bila in je še vedno v svetu najmočnejša med muzikološkimi strokami. V okviru glasbene zgodovine, ki jo zastopata katedra za zgodovino starejše svetovne glasbe in katedra za slovansko in novejšo svetovno glasbo, pa je namenjena posebna skrb preučevanju slovenske glasbene preteklosti. Sprejem muzikologije v univerzitetni izobraževalni sistem je pomenil ureditev njenega študija na novih temeljih in je odprl tudi glasbeni zgodovini očitno boljše perspektive. Novo osnovani oddelek, ki je v okviru univerze še vse do danes edini te vrste v Jugoslaviji, je kmalu začel izsevati svoj vpliv prek meja ožje domovine in je dal marsikatero spodbudo za delo v celotni državi. Ni pretirano, če rečemo, da se je glasbeno historično raziskovanje prav po letu 1962 ne le v Sloveniji, ampak sploh v Jugoslaviji posebno razmahnilo. Nastala je vrsta historičnih disertacij in magistrskih del na različne teme iz slovenske in jugoslovanske glasbe. 1965 je začel oddelek letno izdajati *Muzikološki zbornik* in s tem še okrepil načrtnost prizadevanj. Tehtnost te publikacije je razvidna iz številnih doslej objavljenih razprav domačih in tujih avtorjev, ki zadevajo največ historično problematiko, predvsem iz slovenske, a deloma jugoslovanske in

1597–1686, CG, 1940.

23 *Tudi njeno nadaljevanje je izhajalo v CG (1934). Pozneje je celotno delo izšlo kot samostojna knjiga.*

24 *Priobčil ga je z naslovom Pregled slovenske cerkvene glasbe v CG (1940, 1941).*

25 *Prim. MGG, XIV, 49; ME, III, 699–670; K. Ukmar, Problem stila v interpretaciji Stanka Vurnika, Muzikološki zbornik (= MZ) III, 1967.*

26 *Tu opozorimo še na Cvetkov oris razsežnega dela naše starejše glasbene*

svetovne glasbene zgodovine. Značilno je, da je poslej slovenska glasbena zgodovina vse bolj udeležena v inozemskih zbornikih in revijah, enciklopedijah ter različnih mednarodnih kongresih in znanstvenih srečanjih. Zelo pomembno vlogo je oddelek odigral tudi pri organizaciji X. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva v Ljubljani in izdaji poročila o njem (IMS Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967, Kassel-Basel-Paris-Ljubljana 1970). Za razvoj glasbene znanosti in tako še posebej historiografije je ne nazadnje važna ustanovitev Muzikološkega instituta pri Slovenski akademiji znanosti in umetnosti 1972, ki pa je bil zaradi tehničnih ovir lahko realiziran šele leta 1980. S tem institutom bo možna dokončna uresničitev vseh elementov raziskovalnega procesa in še večja koncentracija vanj vključenih delavcev.

Pionirsko storitev ne le v organizaciji muzikološkega oziroma glasbeno historičnega študija in znanstveno raziskovalne dejavnosti, ampak tudi v smeri ustvaritve temeljne literature iz slovenske glasbene zgodovine je opravil po letu 1945 Dragotin Cvetko (1911). Velik kvalitativen in kvantitativen premik, ki ga je doživela naša glasbena historiografija v povojnem obdobju, je najprej očiten, če pogledamo njegova dela, zaobsegajoča celoten razvoj narodove muzikalne kulture. Cvetko se je sprva zanimal za probleme glasbene vzgoje (disertacija Problem občega muzikalnega vzgajanja ter izobraževanja, 1938), teorije in estetike. Toda zavedajoč se, da je slovenska glasbena preteklost dosti manj raziskana kot literarna ali likovna, si je kmalu zastavil veliko in težko nalogo, da izpolni to v naši kulturni zgodovini občutno vrzel. Iz omenjene težnje je nastala njegova *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, II, III*(1958, 1959, 1960), prvo delo te vrste v Jugoslaviji, ki upošteva principe moderne znanosti: kritični študij virov, stilno periodizacijo, primerjanje s sočasnimi glasbenimi in umetnostnimi pojavi v svetu in povezovanje z odločujočimi politično-ekonomskimi dejavniki. Ko ga je začel snovati, pa si je bil avtor, kot je razvidno iz samega predgovora, popolnoma svest dejstva, da mu je nemogoče v celoti realizirati splošno veljavno metodo, po kateri navadno nastajajo zgodovine posameznih področij kulturne dejavnosti kot rezultat obsežnih in številnih predhodnih monografij, saj teh tedaj pri nas skoroda sploh ni bilo. Zato je moral nujno, če smo Slovenci hoteli priti v doglednem času do svoje glasbene zgodovine, ubrati pot, ki se deloma razlikuje od običajne. Ta pot pa je bila, kot lahko sedaj iz časovne distance objektivno presodimo, povsem pravilna. Cvetkov način obravnavanja snovi je hkrati analitičen in sintetičen. Kljub mnogim težavam mu je v svoji izredno obsežni knjigi uspelo obvladati ogromno gradivo, ki ga je zbral doma in na tujem. Odkril je vrsto do tlej neznanih slovenskih glasbenikov in posvetil v obdobja, ki so bila še zavita povsem v temo. Sam avtor pa na to svoje delo še zdaleč ni gledal kot na nekaj dokončnega, ampak dialektično in je v predgovoru poudaril, da je šele osnova, izhodišče za nadaljnja prizadevanja na tem področju in da je to tudi njen osrednji namen. Vsekakor zanesljivo izhodišče in trdna osnova z dragocenimi napotki poznejšim raziskovalcem. Čeprav lahko dajo poznejša sistematična raziskovanja še odgovor na to ali

zgodovine La musique slovène du XVIe au XVIIIe siècle, Musica Antiqua Europae Orientalis, 1966.

ono vprašanje, ki v tem delu še ni bilo zajeto ali ni moglo biti dognano, je gotovo, da ostane splošna podoba, kot jo tu posreduje avtor, v bistvu nespremenjena.

Svoj pogled na razvoj stila v zgodovini slovenske glasbe je Cvetko nato še izostril in preciziral v knjigah *Stoletja slovenske glasbe* (1964) in *Historie de la musique slovène* (1967), ki torej nista le skrajšani verziji prejšnje. Razen tega vsebujeta še nekatere bistvene dopolnitve, ki so bile potrebne spričo novejših izsledkov in vključujeta še zadnja desetletja od konca prve svetovne vojne. Seveda je snov v francoski izdaji podana bolj z vidika kot je zanimiv za tujca.[26]

Nedvomno je važno, da je Cvetko tudi posredoval rezultate slovenske glasbene historiografije v obliki zaokroženih pregledov razvoja naše glasbene kulture in številnih člankov o njenih predstavnikih, glavnih ustanovah ipd. tuji in domači leksikalni oiteraturi. Za odgovorno delo v tej smeri si je kmalu pridobil sodelavce, katerih število je postopoma rastlo, tako da vključuje danes že kar širok krog strokovnjakov.[27]

Zadnja in posebno zahtevna stopnja, da se celovito predstavi zgodovinska rast glasbenih kultur južnoslovanskih narodov s širšega evolucijskega aspekta, pa je bila dosežena s Cvetkovo *Musikgeschichte der Südslawen* (1975).[27a] Potreba po takšnem delu je bila toliko bolj občutna, ker smo že dlje časa imeli knjigo *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji* (1962), v kateri si slede povsem ločeno obsežni prikazi razvoja glasbe na Hrvaškem, Slovenskem in Srbiji iz peresa J. Andreisa, D. Cvetka in S. Durić-Klajn kot v sebi zaključeni deli, medtem ko je podoben oris za Bolgarijo napisal V. Krstev (*Očerci po istorija na b'lgarskata muzika, 1970*). Cvetkova *Musikgeschichte der Südslawen* je delo, ki temelji na sintetični metodi, hkrati pa daleč presega okvir običajnih zgoščenih orisov. Način obravnave snovi je ne le v slovenski, ampak v celotni južnoslovanski glasbeni historiografiji nov.[28] Glavni poudarek daje avtor ob skrbnem tehtanju in upoštevanju najnovejših lastnih raziskav kakor tudi tistih drugih zgodovinarjev primerjavi glasbenega razvoja in dosežkov pri posameznih južnoslovanskih narodih. Tako podčrtuje njihove skupnosti in razlike in tudi pokaže, kako so omenjeni narodi sprejemali vplive in rezultate od drugod in kaj so sami prispevali v evropsko glasbo.[29]

27 *Leksikalno literaturo, v kateri ima svoj delež slovenska glasbena zgodovina, predstavljajo predvsem: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (VI-XVI), Riemann Musiklexikon (Suppl. I-II), Ricordi, Enciclopedia della musica, Encyclopedie de la musique Fasquelle, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Dictionary of Contemporary Music, Sohlemans Musiklexikon, Das grosse Lexikon der Musik - Herder, La Musica - Enciclopedia storica, Muzička enciklopedija, Leksikon jugoslavenske muzike, Leksikoni Cankarjeve založbe - Glasba, Slovenski gledališki leksikon (vsebuje med drugim doslej najbolj podrobne podatke o naših opernih poustvarjalcih; glasbeni del pripravila P. Bedjanič in J. Höfler), Slovenski biografski leksikon, Enciklopedija Jugoslavije. Ob tem omenimo še sodelovanje naših muzikologov z Répertoire International des Sources musicales in Répertoire International de Littérature musicale.*

27a) *Izšla je tudi v slovenščini z naslovom Južni Slovani v zgodovini evropske glasbe (1981). Ta izdaja vključuje nekatere dopolnitve in*

To temeljno literaturo dopolnjujejo dela širše in splošnejš zasnove, ki pokrivajo pretežen del naše glasbene preteklosti ali pa spremljajo skozi več obdobij posamezna njena kompozicijska področja. Tu zabeležimo najprej zajetno in zelo koristno knjigo *Slovenska glasbena dela* (1979) A. Rijavca, ki je prva te vrste v Sloveniji.[30] Zamišljena je kot kompendij in v njej so nanizani v abecednem zaporedju plastični umetniški portreti naših skladateljev od renesanse naprej ter ob njih jedrnato in jasno komentirane njihove kompozicije. Poseben poudarek velja instrumentalni glasbi in zato je razumljivo, da **se je avtor** osredotočil na 20. stoletje in sodobne skladatelje, ki jih je tu v pretežni večini zajel tako široko kot do zdaj še nihče. Medtem ko je Cvetkov spis *Začetek slovenske odrske glasbe* (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, III, 1967) dovolj razsežen in hkrati zgoščen pregled celotne slovenske glasbeno dramatske ustvarjalnosti in poustvarjalnosti od jezuitskih predstav do ustanovitve slovenskega Deželnega gledališča (1892), sega spominska publikacija *Dve sto let slovenske opere - Two Hundred Years of the Slovene Opera* (1981) iz peresa J. Sivca še vse do današnjih dni.[31] V orisu *Naša zborovska storitev*[32] je V. Ukmar nazorno in splošno razumljivo predstavil našo zborovsko tvornost in njene komponiste od Gallusa naprej. Bolj splošnega in preglednega značaja je tudi knjiga *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem do 19. stoletja* (1970) J. Höflerja. Kot že pove naslov, je vodila avtorja, ki se tudi opira na izvirno gradivo, namera obravnavati le tokove in oblike glasbene kulture pri nas v časovno določenih obdobjih. Posebnost Höflerjeve knjige je med drugim, da vključuje zahodno slovensko periferno ozemlje s skladatelji, ki so po vsej priliki italijanskega rodu. To je po svoje zanimivo, čeprav ne obstaja neka tesnejša, organska povezanost z našim osrednjim glasbenim razvojem. Kot prvo delo,

številne opombe.

28 *V glavnih potezah ga je avtor nakazal v zaključnem predavanju South Slav Music in the History of European Music (natisnjeno v IMS Report of the Tenth Congress Ljubljana 1967, Kassel-Basel-Paris-London-Ljublja 1970).*

29 *Tu naj še dopolnimo, da zasleduje Cvetko problem stikanja južnoslovansk umetne in ljudske glasbene kulture s tujimi glasbenimi kulturami skozi vso zgodovino od pokristjanjenja naprej v razpravi Notes Towards the Question of the Transplantation of the South Slavic Folk and Artistic Music Tradition (Report of the IMS Symposium, Adelaide 1979), medtem ko je bistvene značilnosti razvoja posvetne in religiozne glasbe pri Srbih, Bolgarih in Makedoncih za čas od srede 15. do 19. stoletja poseb obrazložil iz političnega in ekonomskega položaja teh narodov v razprav Die musikalische Situation im südeuropäischen Raum zur Zeit der osmanischen Oberherrschaft (Beiträge zur Musikkultur des Balkans I, Graz 1975).*

30 *Poskus, da se naše občinstvo tudi informira o domači glasbeni ustvarjalnosti, je nakazal L.M. Škerjanc v svojem koncertnem vodniku Od Bacha do Šostakoviča (1959). Njegov glavni namen je bil seznanjanje s svetovno orkestralno literaturo, medtem ko je tu obravnavano nekaj najbolj znanih slovenskih tovrstnih del le v dodatku mimogrede.*

31 *Skozi zgodovino naše opere nas tudi povede informativna brošura Slovenska operna ustvarjalnost 1780-1980, ki jo je za razstavo Slovenskega gledališkega in filmskega muzeja ob dvestoletnici slovenske opere napisal Peter Bedjanič. Na koncu je dodan opominjujoč seznam neizvedenih oziroma izgubljenih slovenskih glasbeno dramatskih del. Iz*

ki specialno in celovito zajema razvoj slovenske cerkvene glasbe in obravnava njene številne pomembne in manj pomembne ustvarjalce, zasluži pozornost obsežna, pretežno faktografsko zasnovana knjiga Stanka Trobine (1907) *Slovenski cerkveni skladatelji* (1972), kjer najdemo zlasti za drugo polovico 19. in za 20. stoletje vrsto zanimivih in upoštevanja vrednih informacij. Namen Pokornove brošure *Obrazi iz slovenske glasbene preteklosti* (1962) je seznaniti na poljuden način koncertno občinstvo z nanovo odkritimi deli iz slovenske glasbene zakladnice. Medtem ko je A. Rijavec nakazal zelo zanimiv in kompleksen odnos med tonom in besedo skozi stoletja naše glasbe,[33] je Marijan Lipovšek smiselno skiciral zgodovino slovenske klavirske literature[34] in opozoril na nekatere zanimivosti, npr. na Linhartovo mazurko ali Mihevčev klavirski koncert kot bržkone prvi primer te vrste pri nas.[35]

Čeravno v manjši meri pa kaže vidne rezultate tudi splošno glasbeno zgodovinopisje. V tej zvezi je treba priznati, da se je že relativno zgodaj uspešno spoprijel s snovanjem svetovne glasbene zgodovine Vilko Ukmar, čigar knjiga *Zgodovina glasbe* (1948) je izrazito sintetična, koncizna in pregledna.[36] Gre za prvo takšno delo v slovenskem jeziku, njegova značilnost pa je, da avtor izhaja iz Adlerjeve stilne periodizacije, katero prilagaja lastnim pogledom in deloma načelom Dvořákove in Cankarjeve umetnostno zgodovinske šole. Nedvomno je važno, da obravnava Ukmar razvoj glasbene umetnosti vselej v tesni povezavi s socialno, ekonomsko in duhovno podobo časa. Tako prihaja tudi do zanimivih paralel med glasbo in likovno umetnostjo.[37] Čeprav gre za ožjo vsebinsko opredelitev, sodi na isto področje še obsežna knjiga *Opera skozi stoletja* (1976) J. Sivca, katere glavni namen je podati zaokroženo zgodovino opere in motriti njen razvoj v celotnem kontekstu stilnih tokov glasbe posameznih obdobij kakor tudi splošnih kulturnih in družbenih pojavov. V ta okvir so organsko vključeni portreti skladateljev ter muzikalne in literarne oznake njihovih stvaritev. Pri vsem tem je avtor skušal združiti kriterije sodobne glasbene historiografije z določeno poljudnostjo oziroma dostopnostjo širšemu krogu ljubiteljev. Kot taka pomeni knjiga *Opera skozi stoletja* nov doprinos k spoznavanju fenomena opere v slovenski in jugoslovanski literaturi in se po svojem konceptu in načelni obravnavi problematike tudi razlikuje od naših dosedanjih vsebinsko sorodnih, manj obsežnih in bolj poljudnih del kot sta npr. *Svet operne glasbe* (1962) M Kozine in *Opera in njeni mojstri* (1963) C. Cvetka, ki sta dosti prispevala k širjenju razumevanja glasbeno dramatske umetnosti.

peresa istega avtorja je tudi nazoren in poučen prikaz Slovenska opera (Glasbena mladina 1979/80, št. 8). Sestavek I. Klemenčiča Glasbeno scenska prizadevanja na Slovenskem do leta 1914 (Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 1968) vsebuje smotrn izbor kronoloških podatkov.

32 *Izhajal je kot serija člankov v Naših zborih (II-XII, 1947-57 in XIV, 1959).*

33 *Prim. A. Rijavec, Beseda in ton v slovenskem glasbenem razvoju in storitvi, XVI, seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1980.*

34 *Prim. M. Lipovšek, Slovenska klavirska glasba, MZ II, 1966.*

35 *Čeprav sta, po svoji zasnovi in namenu povsem drugačnega značaja, dodajmo k temu še dva koristna prispevka: Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800 (Ljubljana 1967, sestavila J. Höfler in I. Klemenčič) in Prešeren v glasbi (Štefka Bulovec, MZ I, 1965). Prvi je*

Velik napredek, ki ga je napravila slovenska glasbena historiografija v zadnjih desetletjih pa se nadalje manifestira v izdajanju glasbenih spomenikov. To je za nas nedvomno važna novost, saj je Gallusov *Opus musicum* izšel v okviru avstrijske edicije Denkmäler der Tonkunst in Österreich.[38] Kot prvi, čeprav še ne zavestno zastavljen poskus, storjen v omenjeni smeri, lahko pravzaprav označimo že *Zbornik slovenskih samospevov od pričetkov do moderne dobe I, II* (1953). Uredil ga je V. Ukmar, ki je zanj tudi napisal uvodno študijo o slovenskem romantičnem samospevu. Sicer pa je ledino na tem v moderni znanosti nepogrešljivem polju po preudarnem načrtu globoko zaoral D. Cvetko. Cvetko se je dobro zavedal, da znanstveno preučevanje nekega skladatelja ne more biti končano z obdelavo v obliki knjižne razprave, ampak ga je treba tudi predstaviti glasbenim reproduktivcem in poslušalcem v posebnih edicijah, opremljenih s historičnimi uvodi in eksaktnimi revizijskimi poročili. Tako je, izhajajoč iz omenjenega spoznanja, Cvetko v sodelovanju z Ludvikom Žepičem leta 1963 pripravil publikacijo *Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo - Les compositeurs Gallus / Plautzius / Dolar et leur oeuvre*, katera vsebuje v moderni transkripciji in s stilno izpisanim basso continuo 11 zborov iz Gallusove posmrtne zbirke *Moralia* (1596), 4 motete iz *Flosculus vernalis* (1621) G. Plautziusa in Miserere mei Deus ter Sonato à 10 J.B. Dolarja.[39] Nadaljnja uresničitev

katalog, ki bo v pomoč še marsikateremu raziskovalcu starejše glasbe pri nas, drugi pa zelo popolna bibliografija vseh ohranjenih ali le zabeleženih skladb na Prešernove verze od 1846 do 1963, trdno izhodišče vsakomur, ki bo tako ali drugače preučeval važno vprašanje uglasbitve Prešerna.

36 *Soavtorja manjšega dela knjige sta še D. Cvetko in Radoslav Hrovatin. Prvi je prispeval poglavje o sovjetski glasbi, drugi pa pregled zgodovine slovenske glasbe do 19. stoletja; njen novejši razvoj obravnava V. Ukmar.*

37 *Ker naša literatura iz svetovne glasbene zgodovine ni obsežna, vključimo na tem mestu še vrsto poljudno zasnovanih, a za širši krog bralcev prav poučnih prispevkov kot so npr.: B. Loparnik, Zgodnja romantika (1960), Nova romantika (1961), Pozna romantika (1962), Giuseppe Verdi (1964), Ludwig van Beethoven (1966); I. Klemenčič, Razvoj opere I, II (1961); D. Pokorn, Karl Maria von Weber (1961); P. Bedjanič, Evgenij Onjegin - Boris Godunov (1960); J. Grilc, Chopin (1960), Beethoven (1961); I. Andrejšič, Antonín Dvořák (1963), Bedřich Smetana (1964); I. Petrić, Sergej Prokofjev (1962), O sodobni glasbi (1965). Vsi ti so izšli v obliki samostojnih brošur v zbirki Umetnost in kultura, ki jo izdaja Prosvetni servis oziroma Zveza kulturnih organizacij Slovenije. V isti smeri je tudi koristen splošno zaokrožen prikaz Glasbeni barok (Glasbena mladina 1980/81, št. 7) J. Höflerja, ki zlasti seznanja s stilno problematiko tega obdobja.*

38 *Tu je tudi izdal avstrijsko-ameriški muzikolog P. Pisk vrsto maš istega skladatelja, ki so izhajale v posameznih zvezkih takole: Sechs Messen, 1935 (ponatis 1960); Fünf Messen, 1959; Drei Messen, 1967; Fünf Messen, 1969.*

39 *Tudi Plautzius in Dolar sta s svojimi deli v zadnjem času zbudila zanimanje onkraj meja slovenskega ozemlja. V Nemčiji so izšle te-le Plavčeve skladbe: Ave mundi in Dic Maria v Musica sacra (W. Müller), Heidelberg; Missa super Se dessio di fuggir ad quinquam voces inaequales, Düsseldorf 1957. Škofijski institut za cerkveno glasbo v Mainzu je tudi natisnil marijanski motet Tu in mulieribus XXIV (N 212) in prvi del*

cilja, da dobimo Slovenci enako kot drugi večji evropski narodi znanstveno kritične izdaje naših glasbenih tvorcev preteklih dob, na sta Cvetkovi publikaciji impozantnih zbirk Gallusovih posvetnih zborov *Harmoniae morales* in *Moralia* (1966, 1968). Z njima je izpolnjena tudi v širšem mednarodnem okviru pomembna in častna naloga, da se razkrije bogato in raznoliko mojstrovo posvetno snovanje, ki je moralo žal ostati toliko časa skrito v zaprašenih arhivih.[40] Razumljivo, da za razliko od Mantuanija uporablja Cvetko kot modern redaktor pri transkripciji skladb redukcijo notnih vrednosti, kar približa notni zapis sodobni predstavi in izvajalski praksi. Še važnejše pa je, da se ne izmika perečemu problemu akcidenc, o katerem starejši redaktorji niso mnogo razmišljali.

Veliko delo, ki ga je opravil doslej s kritičnim ediranjem kompozicij naših skladateljev D. Cvetko, pa v zadnjem času dopolnjujejo prizadevanja še nekaterih drugih muzikologov. Tako je B. Loparnik začel urejevati izvrstno zamišljeno zbirko *Slovensko glasbeno izročilo*, od katere pa sta bila lahko realizirana žal le dva snopiča.[41] K nadaljnjemu poznavanju glasbenega opusa J.B. Dolaria je prispeval J. Höfler, ko je za edicijo Musik alter Meister (H. 36/37, Graz 1974) pripravil njegov Miserere mei Deus in E (B-XII-8). Z namenom, da se ohranja glasbena dediščina narodno osvobodilne borbe in se poglablja in širi njeno preučevanje, izdaja Partizanska knjiga v zbirki Umetnost in revolucija kompozicije naših partizanskih skladateljev.[42] E. Škulj urejuje serijo Musica organistica slovenica, ki prezentira, kot pove njen naslov, našo orgelsko literaturo.[43] Izven raziskovalnega območja naše glasbe pa so *Acht italienische Lieder aus dem Kodex Columbinus Sevilla 5-I-43* (Zagreb 1970) in dva zajetna zvezka motetov D. Phinota v redakciji J. Höflerja, ki je napisal tudi historični uvod o ustvarjalnosti tega še relativno malo raziskanega francoskega renesančnega mojstra.[44]

Poleg sintetičnih oziroma splošno preglednih del in izdaj kompozicij iz naše glasbene preteklosti pa izkazuje slovenska glasbena historiografija po letu 1945 še veliko specialnih člankov, razprav in monografij, katerih število je prav v zadnjem času posebno narastlo. Te pa obravnavajo najrazličnejše probleme glasbenega razvoja od srednjega veka vse do danes.

V raziskovalnem območju srednjega veka je doslej veljala pozornost predvsem vprašanjem negovanja polifonije in korala ter upodabljanju glasbenih instrumentov.

moteta Fructus tuus regia virgo XXV (N 190) z nemškim tekstom. – Vse tri ohranjene balete in dve od treh sonat (tj. sonati à 13 in à 10) pa je v zvezku J.K. Tolar: Baletti e Sonate (Musica Antiqua Bohemica, zv. 40, Praha 1959) objavil J. Pohanka.

40 *Osemindvajset štiriglasnih zborov iz Harmoniae morales je tudi v drugem delu svoje disertacije Jacob Handl's Moralia (University of Michigan 1965)* **priobčil** *ameriški muzikolog A.B. Skei. Ker pa za razliko od Cvetka še ni imel na razpolago vseh partov, je manjkajoča (tenor in bas) rekonstruiral iz orgelske tabulature Univerzitetne biblioteke v Baslu. Kasneje je Skei izdal še Gallusovo posmrtno zbirko v publikaciji Jakob Handl, The Moralia of 1596, Recent Researches in the Music of the Renaissance, Vols. 7-8, Madison 1970.*

41 *To sta: A.T. Linhart, Dve ariji za glas in klavir, Ljubljana 1967 (uvodna beseda in redakcijsko poročilo Jakob Jež) in F. Gerbič, Zbori, Ljubljana 1967 (uvodna beseda B. Loparnik, redakcijsko poročilo I. Lebič).*

Za rekonstrukcijo podobe religioznega večglasja na Slovenskem so zlasti važni izsledki D. Cvetka, ki je, opirajoč se na vizitacijsko poročilo Paola Santonina za slovenske pokrajine južno od Drave, pokazal, da se je tu cerkvena glasba ob koncu srednjega veka močno povzpela in se vzporedila z zahodnoevropskimi deželami.[45] Edino doslej znani spomenik srednjeveške polifonije - fragment neritmiziranega triglasja v vzporednih kvintah, kvartah in oktavah iz prve polovice 15. stoletja, zapisan v nekem kranjskem breviariju, je obdelal Janez Höfler (1942). Povezal ga je s sočasnimi analognimi primeri v srednjeevropskem prostoru in prišel do osnovane domneve, da se je primitivno večglasje tudi pri nas še zelo dolgo zadrževalo ob višjih polifonih oblikah.[46]

J. Höfler se je tudi lotil evidentiranja in sistematiziranja dela gregorijanike na našem ozemlju. Iz tega obsežnega gradiva je predstavil vrsto koralnih spomenikov in skušal ugotoviti tip notacije ter čas in eventualen izvor nastanka posameznih primerkov. S svojimi informativnimi prispevki je živo opozoril na vrsto težavnih nalog, ki nas tu še čakajo in nakazal nekatere možnosti njihovega reševanja.[47]

V proučevanje upodobitev glasbenih instrumentov na srednjeveških freskah v Sloveniji se je usmeril Primož Kuret (1935), ki je dal tudi spodbudo za zdaj že plodno delo v tej smeri na Hrvaškem, v Srbiji in Makedoniji. V svoji disertaciji[48] je ugotovil, da takšne upodobitve potrjujejo poleg pisanega pričevanja razgibanost glasbenega življenja na Slovenskem v obravnavanem obdobju in pozornost, ki jo je bila deležna instrumentalna glasba.[49] Primerjalno gradivo ga je tudi privedlo do sklepa, da so bili instrumenti, ki jih najdemo naslikane po slovenskih cerkvah, v rabi po vsem zahodnem in srednjeevropskem kulturnem prostoru in da so hkrati veren odsev sočasnega instrumentarija in glasbene prakse pri nas. Kuret je svoje nadaljnje raziskovanje razširil še na nekatere nanovo odkrite poznosrednjeveške freske v Mirni na Dolenjskem in Ratečah ter opozoril na prve pri nas znane upodobitve trombe marine, dvojnic in psalterija.[50] Čeprav so že iz poznejšega časa, je v okvir te tematike vključil tudi upodobitve instrumentov na stropih cerkva v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostečah, za katere sodi, da so odsev ikonografskega motiva, ki je bil zelo značilen v 15. stoletju.[51]

42 *Doslej so izšli tile zvezki: Zborske pesmi (1970 s številnimi in obsežnimi opombami R. Hrovatina), Marjan Kozina:* ***Simfonija*** *(1970) in Samospevi 1943-1945 (1971); slednja je uredil C. Cvetko, ki je za vsakega tudi napisal uvodno študijo.*

43 *Doslej so v tej seriji izšli tile zvezki: S. Premrl, Preludiji in fuge (1978); S. Premrl, Pastorale I, II (1979, 1981); S. Premrl, Variacije (1978); S. Premrl, Orgelske skladbe (1979); M. Tome, Orgelske skladbe (1978).*

44 *Naslov obeh omenjenih zvezkov je: Dominici Phinot Opera omnia I, II, American Institute of Musicology (Dallas-Rome, 1972, 1974).*

45 *Prim.* ***D. Cvetko, Testimonianza di*** *Paolo Santonino sulle condizioni della musica in Slovenia verso la fine del secolo XV, publ. Ettore Desderi, Bologna 1963.*

46 *Prim. J. Höfler, Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja, MZ V, 1969.*

47 *Prim. J. Höfler, Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, Kronika XIII, 1965; Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni*

Na geografsko oddaljenejše področje zahodnoevropskega instrumentarija se je ozrl J. Höfler, ki je dal upoštevanja vreden prispevek k preučevanju razvoja različnih vrst trobent v 15. stoletju in k osvetlitvi vprašanja dokončnega izoblikovanja pozavne.[52] Na podlagi obsežnega gradiva (pisani viri in spomeniki likovne umetnosti) je korigiral nekatere v tej zvezi veljavne teze in tudi pojasnil vlogo, ki so jo imela omenjena trobila v izvajalni praksi.

Zanimive podatke za našo glasbeno zgodovino tega časa sta pri svojem arhivskem delu odkrila splošna zgodovinarja Ignacij Voje in Ferdo Gestrin. Tako je I. Voje prišel na sled ljubljančanu Franciscu de Pavonibusu, ki je za leto 1463 izpričan kot organist in notar nadškofa v Dubrovniku in ki lahko zdaj velja za najstarejšega našega glasbenika.[53] V zvezi s podatkom o piskaču Andreas Petri de Lubiana, delujočem okrog 1472 v italijanskem mestu Fano, pa postavlja F. Gestrin možnost, da so bili piskači vsaj kot posamezniki v Ljubljani že v drugi polovici 15. stoletja in da lahko pripisujemo pri formiranju mestnih muzikov določen vpliv mestom v Markah, s katerimi je bila Ljubljana tedaj v tesnih poslovnih stikih.[54]

Vsekakor dosti bolj plodno raziskovalno področje je bilo doslej pri nas renesančna glasba. Tu pa se znanstveno prizadevanje osredotoča na Gallusa in glasbo protestantizma. Za Gallusa je storil najvažnejše D. Cvetko, ki ni le pripravil omenjenih izdaj Gallusovih kompozicij, ampak je tudi avtor prve obsežne monografije, ki v celoti osvetli tega velikega renesančnega mojstra.[55] Ker dosedanja razpravljanja o njem niso bistveno presegla splošne obravnave njegovega življenja in dela, ali pa so zajemala v zvezi z le-tem samo nekatera posebna področja in vprašanja, je Cvetkova monografija izpolnila občutno vrzel ne samo v naši, ampak tudi v svetovni muzikološki literaturi. V tej knjigi je nadalje utrjeno naziranje, da je bil Gallus slovenskega rodu. Na podlagi predgovorov, s katerimi je Gallus opremil svoje izdaje, kakor tudi tekstov, ki jih je komponiral, je Cvetku uspelo prikazati skladateljevo življenje v marsičem v novi luči. Posebno pozornost pa je seveda izkazal Gallusovi ustvarjalnosti, kjer se je osredotočil na dva bistvena problema: kompozicijski stavek in stil. Izvedel je zelo tehtno primerjavo med Gallusom in vrsto drugih pomembnih renesančnih skladateljev, prek katere je tudi dospel do opredelitve mojstrove stilne individualnosti. Mimo te monografije je Cvetko napisal še več specialnih razprav, ki se nanašajo na problem ritma in melodike v Gallusovih kompozicijah, na način njihovega izvajanja in delovanje skladatelja v Olomoucu in Pragi.[56]

zgodovini na Slovenskem, Kronika XIV, 1966; Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji, MZ III, 1967; Ein Seytzer Hymnar aus der Staatsbibliothek in Prag, Zvuk 1967, št. 77/78.

48 *Njen naslov se glasi: Glasbeni instrumenti na srednjeveških freskah na Slovenskem (obranjena 1965, natisnjena 1973).*

49 *Tu opozorimo še na Cvetkovo razpravo, cit. v op. 45, kjer prihaja avtor tudi do značilnih zaključkov v tej zvezi.*

50 *Prim. P. Kuret, Angeli z glasbili v Mirni na Dolenjskem, MZ V, 1969; Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče, MZ XIII, 1977.*

51 *Prim. P. Kuret, Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostečah, MZ III, 1967.*

52 *Prim. J. Höfler, Der "trompette de menestrel" und sein Instrument, Tijdschrift van der Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*

Povsem razumljivo je, da je veliki mojster našega rodu v zadnjem času pritegnil še nekatere slovenske glasbene raziskovalce. Medtem ko je Rafael Ajlec (1915-1977) v principu pretresel vprašanja raziskovanja in ocenjevanja Gallusa pri nas in načel problematiko njegovega stilnega opredeljevanja,[57] je njegovo motetno ustvarjalnost obsežno predstavil v knjigi *Kompozicijska tehnika Jakoba Gallusa-Petelina* (1963) L.M. Škerjanc. Škerjančev način obravnave je podrobno analitičen in nas seznanja po vrsti s kar vsemi moteti zbirke Opus musicum; ustrezno naslovu je težišče izrazito na kompozicijsko tehnični strani. Vseeno prihaja avtor v sklepu do primerjave in določenega stilno sintetičnega pregleda, ki pa ne izhaja povsem organsko iz predhodnjih analitičnih izvajanj. Stilno kritično komparacijo Gallusovega *Ecce, quomodo moritur justus* z uglasbitvami istega besedila M.A. Ingegnerija in O. di Lassa je napravil J. Sivec in pokazal, da po neposrednosti in moči izraza zavzema Gallusova kompozicija nesporno prvo mesto.[58]

Ko narašča interes za Gallusa v njegovi domovini, pa se zanj tudi vse bolj zanimajo v svetu. Tu opozorimo najprej na že omenjene izdaje njegovih kompozicij, ki so izšle v zadnjem času v Avstriji in Združenih državah.[59] Razen tega so tuji muzikologi napisali še vrsto razprav, ki nadalje osvetljujejo z različnih zornih kotov skladateljevo delo in življenje. Tako sta Heinz Walter Lanzke in Allen B. Skei natančno preučila v svojih disertacijah Gallusovi zbirki Harmoniae morales (I, 1589 in II, III, 1590) in Moralia (1596) v odnosu do sočasnega moteta, madrigala, chansone in nemške pesmi ter prišla soglasno do sklepa o pomembnosti Gallusa kot posvetnega skladatelja, čigar mojstrstvo se med drugim očituje tudi na profanem področju v intenzivnem in domiselnem obravnavanju besedila.[60] Povsem

XXXIII, 1979.

53 *Prim. I. Voje, Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463, MZ III, 1967*

54 *Prim. F. Gestrin, Piskač Andrej iz Ljubljane (ok. leta 1472), MZ VII, 1971.*

55 *Izšla je v slovenščini z naslovom Jacubus Gallus / Sein Leben und Werk (München 1972). Nemška izdaja je predvsem v življenjepisu nekoliko skrajšana, vendar vsebuje nekatere dopolnitve. Tu opozarimo še na Cvetkovo zgodnejšo razpravo Jacobus Gallus Carniolus and His Music, Slavonic Review XXXIV (1953), ki je pravzaprav prvi celoviti in obsežnejši prikaz skladateljevega življenja in ustvarjanja mednarodni javnosti kakor tudi na poznejši krajši sestavek J. Gallus, Iz prošlogo jugoslavskoj muzyki, Moskva 1970. Nadalje prim. še istega avtorja, The Renaissance in Slovene Music, Slavonic Review, 1957.*

56 *Te so: Le problème de rythme dans les oeuvres de Jacobus Gallus, Festschrift B. Stäblein, Kassel 1967; La question de la melodique chez Gallus, Renaissance-Muziek 1400-1600, Leuwen 1969; Contribution à la question de la technique d'exécution des compositions de Jacobus Gallus, Musica antiqua-Colloquium, Brno 1968; Jacobus Gallus à Olomouc et à Prague, Sbornik praci filosofické fakulty brněnské university, XIV, 1965.*

57 *Prim. R. Ajlec, Jakob Gallus in naše glasbeno občestvo, Naši zbori, 1950.*

58 *Prim. J. Sivec "Ecce, quomodo moritur justus" J. Gallusa, M.A. Ingegnerija in O. di Lassa, MZ VII, 1971.*

59 *Prim. op 38 in 40.*

60 *Naslova njunih disertacij se glasita: Die weltlichen Chorgesänge*

utemeljeno je lanzke opozoril, da sta obe Gallusovi zbirki kot zaključena cikla uglasbitev latinskih posvetnih izrekov in pesnitev v glasbeni literaturi tistega časa edinstveni. Koristno spodbudo za zanimiv študij odnosa med glasbo in besedo pri Gallusu na podlagi doktrine o glasbenih figurah prve polovice 17. stoletja je dal Hermann J.Busch, ki je za takšno preučevanje navedel iz Gallusovih motetov več poučnih in nazornih primerov.[61] Medtem ko je H. Hüschena zanimala kompozicijska struktura osemglasne Gallusove kanonične maše,[62] je Jitka Snížková analitično in stilno ocenila skladateljev šele nedavno kompleten *Officium super levavi oculus meos* kot zgodnje delo in značilen dokaz za njegove zveze s češko polifonijo druge polovice 16. stoletja.[63] Ker še vse do danes manjka neoporečno overovljen Gallusov avtograf, je zanimivo razpravljanje Wernerja Brauna o rokopisnem izvodu Scandellove Auferstehungshistorie iz knjižnice sv. Venceslava v Naumburgu kot o zelo verjetnem primeru rokopisa našega skladatelja.[64]

Na področje naše glasbene protestantike je s tematsko širšimi ali ožje specializiranimi prispevki poseglo nekaj naših raziskovalcev. Najbolj prostrano in celovito je to tematiko zajel A. Rijavec (1937), ki je s svojo disertacijo[65] opravil zahtevno nalogo, rekonstruirati stilno podobo vse glasbene dejavnosti na Slovenskem v obdobju reformacije in oceniti njene dosežke.[66] S pomočjo izdatnega gradiva ter analize glasbene produkcije in reprodukcije je razkril stilne vplive, ki so prišli iz nemškega protestantskega območja in znatne zveze z italijansko renesanso. Slednje je med drugim dokumentiral s podatki, ki pričajo o stikih kranjskega plemstva s skladatelji kot so Annibale de Perini, Giacomo Gorzanis in Philipp Duc. Ob Rijavcu sta podala kompleksen, vendar strnjen pogled na glasbo reformacije na Slovenskem še D. Cvetko in J. Sivec.[67] Medtem ko je Cvetko tudi posebej izkazal pozornost prvi slovenski pesmarici, njenim poznejšim izdajam in vprašanju izvora njenih napevov,[68] je podobo polifonega repertoarja tistega časa

("Moralia") von Jacobus Gallus (Mainz 1964) oziroma Jacob Handl's "Moralia" (University of Michigan 1965). Skeijeva disertacija je izšla v obsežnem povzetku v The Musical Quarterly, 1966, 431 ss. V nakazani smeri je še zanimiv prispevek F. Cuttera Notes on the Secular Music of Jacobus Gallus, Papers in Slovene Studies 1976, New York 1977, v katerem avtor z analizo nekaj posvetnih skladb nazorno demonstrira, kako je znal Gallus z ritmičnimi sredstvi in kompozicijsko fakturo podčrtavati besedilo.

61 *Prim. H.J. Busch, Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja, MZ V, 1969.*

62 *Prim. H. Hüschen, Bemerkungen zur Satzstruktur der Missa canonica zu 4 (8) Stimmen von Jacobus Gallus (1550-1591), Convivium musicorum, Festschrift W. Boetticher, Berlin 1974.*

63 *Prim. J. Snížková, Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa Handla do Prage, MZ VI, 1970.*

64 *Prim. W. Braun, Neznani Gallusov avtograf ?, MZ III, 1968.*

65 *Njen naslov se glasi: Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma (obranjena 1964, izšla 1967).*

66 *Prim. še Rijavčevo razpravo Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole (MZ I, 1965), ki se nanaša na glasbeno vzgojno prizadevanja naših protestantov.*

67 *Prim. D. Cvetko, Die Musik der slovenischen Protestanten, Geschichte, Kultur und Geisteswelt der Slovenen, I, München 1968; J. Sivec,*

konkretno dopolnil s habilitacijo *Kompozicijski stavek Wolfganga Stricciusa* (1972) J. Sivec. Gre za ustvarjalnost doslej skoro neznanega skladatelja, edinega med protestantskimi glasbeniki, delujočimi v nekdanji vojvodini Kranjski, čigar dela so se ohranila. Ta pa, kot je pokazala stilno kritična analiza, ne glede na določene arhaične poteze še posebno jasno podkrepljujejo ugotovitve drugih naših muzikologov, da novo versko gibanje kljub svoji navezanosti na nemške dežele ni bilo povsem zaprto nasproti katoliški Italiji.[69] V tej zvezi je tudi treba podčrtati droben, a za našo zgodovino kar dragocen prispevek Bernharda Meierja, ki je odkril, da je C. de Rore posvetil motet *Rex Asiae et Ponti* kakor še tudi nekatere za zdaj po naslovu še neznane skladbe kranjskemu fevdalcu Wolfgangu Engelbertu I. Auersbergu, kar je nesporna indikacija za že relativno zgodnje pritekanje beneške glasbe na Slovensko ozemlje.[70]

Od tedanjih protestantskih skladateljev je raziskovanje J. Sivca tudi zajelo Daniela Lagkhnerja - po rodu Mariborčana, a delujočega na Nižjem Avstrijskem. Imenovani se je osredotočil na analizo njegovih treh zbirk kompozicij iz prvih let 17. stoletja, edinih, ki so nam še ostale. Ugotovil je, da se Lagkhnerjevo stilno omahovanje med preteklostjo in novejšo zvočnostjo, med navezanostjo na polifono tradicijo visoke renesanse in vplivi poznorenesančnih in zgodnjebaročnih stilnih tokov, katerih najvažnejši vir je beneška šola, povsem ujema s tedanjo situacijo cerkvene glasbe v Evropi in še posebej v Nemčiji in Avstriji.[71]

V delovanje naše glasbene emigracije je nadalje zanimivo posvetil J. Höfler.[72] Medtem ko o Juriju Slatkonji kot skladatelju doslej še ni bilo mogoče reči ničesar zanesljivega, je Höfler prišel na sled njegovemu motetu in postavil utemeljeno domnevo, da utegnejo biti med kompozicijami rokopisa, ki hrani ta motet, še nekatere Slatkonjeve. Razen tega je predstavil nanovo odkriti Magnificat Jurija Kneza, komponiran kot parodija na neki madrigal nizozemskega mojstra Fr. Salesa, in opozoril na Jurija Prennerja kot doslej še neznanega skladatelja, doma iz Kranjske.

Stilistische Orientierung der Musik des Protestantismus in Slowenien, Musica Antiqua, Acta scientifica II, Bydgoszcz 1969.

68 *Prim. D. Cvetko, Das erste slowenische Gesangbuch, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie, Kassel 1968.*

69 *Prim. še J. Sivec, Zbirka "Neue Teutsche Lieder" (Nürnberg 1588) W. Stricciussa, MZ V, 1969; Zbirka nemških pesmi W. Stricciusa iz leta 1593, MZ VI, 1970; Neues zum Musikrepertoire Mitteleuropas im Zeitalter der Reformation, Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta scientifica IV, Bydgoszcz, 1975; Ustvarjalnost renesančnega skladatelja iz Maribora, Glasbena baština naroda i narodnosti Jugoslavije od 16. do 19. stoljeća, Zagreb-Varaždin 1980.*

70 *Prim. B. Meier, Rex Asiae et Ponti, poklonitveno delo Cypriana de Roreja, MZ VI, 1970.*

71 *Prim. J. Sivec, Zbirka "Florum Jessaeorum" (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja, MZ XII, 1976; Zbirka "Flores Jessaei" Daniela Lagkhnerja, MZ XIV, 1978; Zbirka "Soboles musica" (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja, MZ XVI, 1980;*

72 *Prim. J. Höfler, O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja, Kronika 1975, št. 2.*

73 *Prim. A. Rijavec, Ljubljanski mestni muziki, MZ II, 1966.*

K rekonstrukciji podobe instrumentalnega muziciranja v Ljubljani v obdobju renesanse in baroka je s svojimi izsledki prispeval A. Rijavec. Rijavec je zaokroženo predstavil delovanje mestnih muzikov vse od 1527 do 1752,[73] Po pregledovanju arhivskega gradiva in upoštevanju razprav, ki obravnavajo iste oziroma podobne primere izven slovenskega ozemlja, je dopolnil in deloma korigiral prejšnja naziranja v tej smeri. Tako je npr. tudi dokazal, da so kranjski deželni stanovi kljub temu, da Ljubljana ni bila sedež deželnega kneza, vzdrževali poleg mestnih muzikov še posebne lastne instrumentaliste - deželne trobentače, ki so več kot sto let bistveno podpirali rast glasbene kulture v Ljubljani.[74]

Poleg J. Sivca z omenjeno primerjalno študijo o Gallusovem motetu se je ozrl na problematiko širšega evropskega prostora tega časa J. Höfler, ki je skušal najti odgovore na različna zapletena vprašanja o nastanku in zgodnjem razvoju večzborja. V tej zvezi je spregovoril o doslej še premalo upoštevanem francoskem skladatelju D. Phinotu kot o mojstru, ki mu gre važno mesto v ustvaritvi umetniško zrelega večzborja.[75] Posebno dimenzijo tej problematiki je Höfler dal tudi s pretresom raznih oblik takozvanega dialoga, pojavljajočih se okrog srede 16. stoletja na posvetnem, predvsem madrigalnem področju.[76]

V zvezi z raziskovanjem slovenskega glasbenega baroka so se pokazali kot doslej najvažnejši tematski kompleksi življenje in ustvarjalnost Gabriela Plavca in Janeza K. Dolarja ter delovanje ljubljanske Academiae Philharmonicorum kot eminentne umetniške institucije.

Nedvomno je zasluga D. Cvetka, da je dobil J.K. Dolar svoje ustrezno mesto kot značilen predstavnik srednjega baroka oziroma določneje starejše generacije tako imenovane dunajske skladateljske šole druge polovice 17. stoletja, saj je muzikološka literatura o njem še do nedavnega zelo malo vedela.[77] Cvetko je na podlagi izčrpnega gradiva dokončno dokazal Dolarjevo slovensko poreklo in v čisto gotovih potezah očrtal njegovo življenjsko pot vse do dunajskega obdobja. Dognal je identiteto Joannesa Baptiste in Nicolausa Dolarja in s tem za vselej odstranil zgrešeno pojmovanje, da sta živela dva skladatelja z istim priimkom.[78] Razen tega je že pravilno sklepal o skladateljevem poznejšem delovanju na Dunaju. Podobo slednjega pa je končno z odkritjem novega gradiva uspelo docela razjasniti

74 *Prim. A. Rijavec, Deželni trobentači na Kranjskem, MZ III, 1966. Na tem mestu opozorimo še na zapis A. Svetine Mestni piskači ljubljanski in ljubljanski mestni godbeniki. Slovenska glasbena revija III/3-4, 1955, IV/1, 1956.*

75 *Prim. J. Höfler, Dominique Phinot i počeci višehorskog pevanja, Zvuk, št. 100. Glej še op. 44.*

76 *Prim. J. Höfler, Nekaj zgodnejših primerov italijanskega "dialoga", MZ VIII, 1972.*

77 *Tuji muzikologi, ki so o njem spregovorili, so bili: G. Adler (Zur Geschichte der Wiener Messkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jhs., Studien zur Musikwissenschaft IV, 1916), E. Trolda (Tote Musik - ein Beitrag zur Musikgeschichte Böhmens, Musica divina VII, 1917), P. Nettl (Die Wiener Tanzkomposition in der zweiten Hälfte des 17. Jhs, Studien zur Musikwissenschaft VIII, 1921), A. Breitenbacher (Hudební archiv kolegiátního kostela sv. Mořice v Kroměříže, Olomouc 1928 - Kroměříž 1930), J. Racek (Česká hudba od nejstarších dob do počátku 19. stol., Praha 1959) in J. Pohanka (J.K. Tolar, Balletti e Sonate, Praha 1959). Slednji je pravzaprav prvi, ki je skušal v uvodu cit. izdaje o Dolarju*

J. Höflerju, ki je pokazal, da je Dolar kot regens seminarja sv. Ignacija in Pankracija in kot vodja glasbe v cerkvi am Hof zavzemal v cesarski prestolnici vodilno jezuitsko glasbeno mesto.[79]

Glasbeni ustvarjalnosti kakor tudi delovanju Gabriela Plavca v Mainzu je iskazal že precej pozornosti Adam Gottron.[80] Odkril je vrsto pomembnih podatkov za razsežno obdobje Plavčevega življenja v Nemčiji in opozoril na visok ugled, ki ga je tam užival naš rojak kot kapelnik in skladatelj. Vprašanja, ki se pojavljajo glede leta in kraja njegovega rojstva je nato na podlagi dostopnih virov kritično pretresel D. Cvetko in prišel do sklepa, da za vse doslej v zvezi s tem navedene možnosti manjka točna dokumentacija.[81] Z analizo dveh motetov iz zbirke *Flosculus vernalis* je tudi A. Rijavec predočil nekatere stilne značilnosti Plavčeve ustvarjalnosti in načel vprašanje, v čem je bila njena novost.[82]

Razsežno in natančno je preučil D. Cvetko v monografiji *Academia Philharmonicorum Labacensis* (1962) rojstvo, vzpon in usihanje najpomembnejše glasbene ustanove v prvi polovici 18. stoletja na Slovenskem. Njen razvoj je prikazal v luči celotnega tedanjega glasbenega dogajanja pri nas in ob primerjavi z dejavnostjo glasbenih akademij v drugih deželah. Na ta način je razgrnil živo in podrobno sliko glasbenega življenja baročne Ljubljane in predstavil vrsto skladateljev, ki so bili z akademijo povezani. Razen tega je pomembna Cvetkova ugotovitev, da je naša Academia najstarejša ustanova te vrste izven romanskega in anglosaškega prostora in da je vršila z izvajanjem oratorijev, serenad in koncertov, ki predstavljajo zametek javne koncertne reprodukcije pri nas, značilno sociološko funkcijo.[83]

kot skladatelju nekaj več povedati, seveda pa je njegova razlaga o skladateljevem češkem poreklu zgrešena.

78 *Prim. D. Cvetko, Die Quellen zur Biographie von J.B. Dolar, Acta Congressus Historiae Slavicae Salisburgensis 1963, Wiesbaden 1968; Joanes Baptista Dolar, Hudební věda, Praha 1966; Skladatelji Gallus--Plautzius-Dolar in njihovo delo, 1963 (uvod); Joannes Baptista Dolar und seine Stellung in der Entfaltung des Barock, Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 3, Graz 1978.*

79 *Prim. J. Höfler, Johannes Baptista Dolar (um 1620-1673) - Beiträge zu seiner Lebensgeschichte, Die Musikforschung XXV, 1972; Janez Krstnik Dolar (ok. 1620-1673); Prispevek k zgodovini glasbe na Slovenskem v 17. stoletju, Kronika XX, 1972; Joannes Baptista Dolar, Miserere mei Deus für Soli, Chor und Instrumentalbegleitung, Musik alter Meister H. 36/37, Graz 1974 (uvod).*

80 *Prim. A. Gottron, Gabriel Plautz 1612-1641, Kapellmeister des Mainzer Erzbischofs Schweikard von Kronberg, Kirchenmusikalisches Jahrbuch XXXI-XXXIII, 1936-1938; Mainzer Musikgeschichte von 1500 bis 1800, Mainz 1956, str. 43-56; Gabriel Plautz dvorni kapelnik v Mainzu, MZ IV, 1968.*

81 *Prim. D. Cvetko, Skladatelji Gallus - Plautzius - Dolar in njihovo delo, Ljubljana 1963, (uvod).*

82 *Prim. A Rijavec, Gabriel Plavec und sein "Flosculus vernalis" (1622), Musica Antiqua Europae Orientalis, Acta scientifica, Bydgoszcz 1972.*

83 *O vprašanju leta ustanovitve in začetka stvarnega obstoja akademije ter o strukturi in značaju njenega dela govori Cvetko posebej v razpravah Contribution à la question de la fondation de l'Academia Philharmonicorum Labacensis (Festschrift W. Wiora, Kassel 1967) in*

Sicer ne smemo prezreti, da je Cvetko zajel v posameznih specialnih razpravah še nekatera važna vprašanja iz naše glasbene zgodovine za čas od okrog 1600 pa do konca baroka. Tako je, upoštevajoč merodajne politične in ekonomske dejavnike, podal po pregledu pri nas ohranjenih notnih rokopisov in tiskov ter glasbenega inventarija stolnice sv. Nikolaja temeljito analizo stilnih tokov glasbene reprodukcije na začetku 17. stoletja. Pri tem je podčrtal močne italijanske vplive in poiskal vzroke za začasno odsotnost kompozicijskega dela.[84] Nadalje je tudi obeležil začetek operne ustvarjalnosti na Slovenskem, rekonstruiral v tej zvezi osnovno glasbeno podobo opere *Il Tamerlano* (1732) ter postavil na podlagi predgovora v libretu tezo o njenem skladatelju G.C. Bonomiju.[85] Nič manj važen za poznavanje zgodovine naše glasbene dramatike pa ni seveda zaokrožen in izčrpno dokumentiran Cvetkov prikaz Jakoba Zupana in njegovega *Belina*, prve slovenske opere.[86]

Za domnevno na Slovenskem rojenega skladatelja Izaka Poša (Poscha), ki je bil v službi koroških deželnih stanov, a se je z glasbenim delom našega poreformacijskega obdobja bolj ali manj neposredno vezal, so se največ prizadevali avstrijski raziskovalci. Tako je temu zgodnjebaročnemu mojstru že pred več kot petdesetimi leti posvetil obsežno študijo Karl Geiringer in v njej osvetlil njegovo življenje in delo.[87] Pozneje se je Geiringerju pridružil še Hellmut Federhofer, ki obravnava Poša v širšem tematskem kompleksu[88] in v biografskem zapisu, kjer prispeva tudi nekaj podatkov o Poschevih zvezah s Slovenijo.[89] Posebno zavzeto pa se je z vprašanji, ki zadevajo Poševe zveze z našo zemljo, spoprijel D. Cvetko. Na podlagi dostopnih virov je kritično pretehtal možnosti skladateljevega slovenskega porekla in zavrnil od Mantuanija izhajajočo in že v inozemski literaturi razširjeno trditev, da je bil Posch v ljubljanski stolnici organist, kot nedokumentirano.[90] Prišel je tudi do sklepa, da so Poševe kompozicije, ki so bile precej močno razširjene na Kranjskem in Koroškem, dokaz za tedaj bujen razmah glasbene kulture v Sloveniji. Dosti pozornosti je nedavno izkazal Pošu še J. Höfler, ki je z bistvenih strani nazorno označil skladateljevo posvetno in religiozno ustvarjalnost.[91]

Leges Academiae Phil-Harmonicorum Labaci metropoli Carnioliae adunatorum (Acta musicologica XXXIX, Basel 1967).

84 *Prim. D. Cvetko, Ein unbekanntes Inventarium Librorum Musicalium aus dem Jahre 1620, Bericht über den siebenten musikwissenschaftlichen Kongress Köln 1958, Kassel 1959 in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Köln 1958; Die stilistischen Strömungen in der Musik des slowenischen Raumes am Anfang des 17. Jahrhunderts, Convivium musicorum, Festschrift W. Boetticher, Berlin 1974.*

85 *Prim. D. Cvetko Il Tamerlano de Giuseppe Clemente Bonomi, Essays presented to Egon Wellesz, Oxford 1966. V tej zvezi omenimo prispevek teologa Marijana Smolika: Glasbeno življenje v baročni Ljubljani, Kronika VIII, 1960, v katerem opozarja našo znanstveno javnost na vrsto po letu 1952 odkritih libretov iz Semeniške knjižnice, med drugim prav na libreto opere "Il Tamerlano" kakor tudi na libreto oratorija "Die gehemmte Reiss Francisci Xaverii / In das Königreich China" (1730) skladatelja Jurija Kurolda. Razen tega še ne pozabimo zabeležiti Smolikov zapis Franciscus Josephus Thallmainer, MZ III, 1967, ki nas informira, da je bil Thallmainer, bibliotekar Škofijske knjižnice, tudi komponist.*

86 *Prim. D. Cvetko, Jakob Zupan - The Last Master of the Slovenian Baroque,*

Da je morala biti v tistem času tudi glasbena vzgoja v slovenskih deželah na precejšnji višini je opozoril P. Kuret.[92] V katalogu gojencev Ferdinandeja je namreč našel za leta 1589 do 1684 kar več kot sto slovenskih dijakov, kateri so nastopali kot pevci in instrumentalisti v dvorni in jezuitski cerkvi v Gradcu. Iz vrst teh je tudi predstavil štajerskega deželnega trobentača Jakoba Globočnika, po rodu Slovenca iz Kranjske.[93]

Celoten razvoj glasbe pri nas od poznega 16. do srede 18. stoletja je obsežno zajel v publikaciji *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem* (1978) J. Höfler. Obilno in bogato gradivo je vešče izkoristil in obdelal ga je tako analitično kot sintetično, pri čemer je seveda močneje prisoten analitični moment. Za razliko od zgodnejšega dela *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem do 19. stoletja* je to natančno dokumentirano s številnimi opombami. V njem tudi avtor uspešno združuje sociološko historični aspekt in podroben prikaz epohe z njenimi predstavniki in glasbenimi stvaritvami. Posebna pozornost velja ljubljanski stolni kapeli,[94] muzikalni dejavnosti ljubljanskega jezuitskega kolegija in glasbi primorskega področja in Štajerske, v zvezi z vsem tem pa prinaša knjiga vrsto zanimivosti. Omenimo še, da je Höfler poleg Antonia Tarsie, ki je širše obravnavan tudi tu, posebej predstavil še vrsto koprskih glasbenikov 18. stoletja, med njimi skladatelja Bartola in Petra Cernivana.[95]

Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac, University of Pittsburgh Press 1969; Jakob Zupan - zadnji predstavnik slovenskega glasbenega baroka, Zbornik Akademije za glasbo, Ljubljana 1965.

87 *Ta Geiringerova razprava je z naslovom* **Isaac Posch** *izšla v Studien zur Musikwissenschaft XVII, 1930. Geiringer je tudi ediral Poschevo instrumentalno zbirko "Musicalische Tafelfreudt" v seriji Denkmäler der Tonkunst in Osterreich, zv. 70 in pripravil izdajo motetov "Harmonia concertans" v treh volumnih zbirke Series of Early Music, Bryn Mawr, Pa. 1972.*

88 *Prim. H. Federhofer, Beiträge zur älteren Musikgeschichte Kärntens, Carinthia I, CXLV, 1955; Die Musikpflege an der Klagenfurter Stadtpfarrkirche St. Egyd im 17. und 18. Jh., Carinthia 1, 143, 1953.*

89 *Prim. H. Federhofer, Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch, Acta musicologica XXXIV, 1962.*

90 *Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, 218-228.*

91 *Prim. J. Höfler, Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, Ljubljana 1978, 50-56.*

92 *Prim. P. Kuret, Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeju, MZ I, 1965.*

93 *Prim. P. Kuret, Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik, MZ II, 1966.*

94 *To je Höfler v ožjem časovnem razponu opisal v spisu Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stoletja, Kronika XVII, 1969.*

95 *Prim. J. Höfler, Glasbeniki koprske stolnice v 17. in 18. stoletju, Kronika XVI, 1968. Samo na ustvarjalnost Tarsie se nanašata članka: Motetske kompozicije A. Tarsie, Zvuk 1968, št. 83 in Antonio Tarsia - nekoliko dopuna njegove kompozitorske ostavštine, Zvuk 1971, št. 115/116. Povsem razumljivo je, da je za glasbeno preteklost našega zahodnega obrobja pokazala zanimanje tudi italijanska historiografija. Tako je napisal G. Radole za razdobje renesanse in baroka več prispevkov: Musicisti a Trieste sul finire del cinquecento e nei primi del seicento, Archeografo Triestino, Ser. IV, Vol. XXII, 1959; Musica e musicisti in Istria nel cinque e seicento, Atti e Memorie della Società Istriana di Archeologia e Storia Patria, N.S. Vol. XIII, 1965; Martino Naimon Maestro*

Podobno kot pri slednjem pa je Höfler že deloma segel v obdobje klasicizma v disertaciji *Slovenska cerkvena pesem v 18. stoletju / Tipologija njenega glasbenega stavka* (obranjena 1973, izšla 1975). Gre za obdelavo specifičnega, a dovolj širokega področja iz naše glasbene zgodovine, pri čemer je avtor podal natančen pregled virov, predlog in bibliografskih povezav z nemškimi pesmaricami. Sestavil je tudi tematični katalog vseh, v naših pesmaricah ohranjenih napevov. Zlasti je značilna ugotovitev, da je šlo kljub stalnim nemškim vzorom in pobudam, vendarle za razmeroma samostojno delo, ki si je prizadevalo prilagoditi oblikovno stran pesmi času ter približati njihov stilni izraz težnjam visoke glasbe in njenemu stilnemu razvoju, potekajočemu iz baroka v klasicizem.

Manj literature kot za barok izkazuje naše glasbeno zgodovinopisje za obdobje klasicizma, čemur je nemara vzrok tudi dejstvo, da to obdobje po kvaliteti glasbenega dela in njegovih dosežkih zaostaja za prejšnjim. Ne glede na to je nastalo že več tematsko širše ali ožje zastavljenih razprav, ki tako ali drugače prispevajo k poznavanju tega dela naše glasbene preteklosti.

Tu je nedvomno fundamentalnega pomena knjiga *Odmevi glasbene klasike na Slovenskem* (1955) D. Cvetka, s katero je ta prvič prodorno posvetil v glasbeno dogajanje, kakor se je to ustvarjalno in poustvarjalno oblikovalo pri nas konec 18. in v prvih desetletjih 19. stoletja. Čeprav je knjiga opremljena z vso potrebno dokumentacijo, je težišče na sintezi, tako da jasno izstopajo glavni razvojni momenti klasicizma - njegovo porajanje, vzpon in zaton v naši glasbi. Ovrednoten je celoten prispevek glasbene klasike na Slovenskem v zgodovinskem in umetniškem merilu, izvedena temeljita primerjava s tedanjim glasbenim delom v drugih evropskih in južnoslovanskih deželah ter nakazan odmev klasicistične misli v slovenskem glasbenem razvoju. Zlasti pomembni so izčrpni prikazi delovanja Filharmonične družbe, katere nastanek je interpretiran z novega, glasbeno evolucijskega in sociološkega gledišča, skladatelja J.K. Novaka in njegove glasbe za veseloigro Matiček se ženi in ocena vloge mojstrov dunajske klasike na Slovenskem. Sicer pa govori Cvetko o vprašanjih kot so Mozartov vpliv pri J.K. Novaku, izvajalna praksa orkestra Filharmonične družbe ali Beethovnovi stiki z Ljubljano, katera so zajeta v tej knjigi, s posebnih aspektov še v nekaterih razpravah.[96]

Po intenzivnem prizadevanju Danila Pokorna (1924) je zdaj tudi Amandus Ivančič, ki je deloval v samostanu Maria Trost pri Gradcu, že dosti bolj določeno začrtana skladateljska osebnost zgodnje klasicističnega obdobja v naši zgodovini. Pokorn je v svoji disertaciji *Amandus Ivančič in njegovo posvetno skladateljsko delo* (obranjena 1977, tipkopis) z vso potrebno previdnostjo osvetlil Ivančičevo življenje in korigiral nekatere podatke drugih avtorjev o njem. Evidentiral je okrog sto njegovih del v Jugoslaviji, Avstriji, Češkoslovaški, Madžarski, Nemčiji in Belgiji ter tako potrdil nekdanjo veljavo A. Ivančiča v širokem

di Capella a S. Giusto, Archeografo Triestino, Ser. IV, Vol. XXV-XXVI, 1963-1964; La Civica Capella di San Giusto in Trieste, Trieste 1970.

96 *Prim. D. Cvetko, Mozarts Einfluss auf die slowenische Tonkunst zur Zeit der Klassik, Mozart-Jahrbuch, Salzburg 1957; Mozart in Slovenci, Naša sodobnost IV, 1956; Instruktion für das Orchester in der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (1805), Symbolae historiae musicae, Mainz 1971; Beethovens Beziehungen zu der Laibacher Philharmonischen Gesellschaft,*

evropskem prostoru. Po temeljiti analizi in oceni njegove instrumentalne zapuščine mu je uspelo uvrstiti Ivančiča kot mojstra, ki je stilno bližji Monnu in Wagenseilu kot J.Stamitzu, med značilne glasnike zgodnje klasicističnega stila v Avstriji.[97]

Stilno podobo glasbene produkcije in reprodukcije na samem slovenskem ozemlju sta dopolnila A. Rijavec in J. Höfler. Medtem ko je Rijavec razčlenil nekaj del Joh.A. Scheibla, enega vodilnih avstrijskih skladateljev terezijanske dobe, za katera upravičeno domneva, da so pripadala kaki grajski zbirki v severno vzhodnem delu naše dežele,[98] je Höfler opozoril na najdbo pretežno cerkvenih kompozicij J. Zupana, V. Wratnija, L.F. Schwerdta, A. Höllerja in F. Kubika v novomeškem frančiščanskem samostanu in kapitelskem arhivu.[99] Höflerjev stilno analitičen opis nanovo odkritih Zupanovih del prispeva tudi h konkretnejši predstavi o ustvarjalnosti tega za naše razsvetljenstvo značilnega komponista.

Glasbeno uprizarjanje na ljubljanskem oziroma mariborskem odru sta za to in deloma naslednje obdobje romantike osvetlila J. Sivec in M. Špendal. Čeprav upošteva Sivčeva disertacija *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od 1790 do 1861* (obranjena 1967, izšla 1971) tudi važno vprašanje kvalitete in načina same reprodukcije ter se ustrezno ozira na sočasno splošno glasbeno dogajanje, je njeno težišče v rekonstrukciji in

Bericht über den internat. musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, Kassel 1973. Z vprašanjem Beethovnovih zvez z Ljubljano sta se ukvarjala tudi Mirjana Turel in Ivan Klemenčič. Medtem ko je M. Turel predvsem osvetlila vlogo tega velikega mojstra na koncertnih programih Filharmonične družbe in ljubljanske Čitalnice do 1872 (Beethovnovi stiki z Ljubljano, Slovenska glasbena revija II in III, 1954, 1955), je Klemenčič ob sodelovanju s tujima strokovnjakoma - A. Tyson in S.A. Kojima - posredoval rešitev zagonetke okrog prepisa Pastoralne simfonije, ki ga je Beethoven z lastnoročnimi korekturami poslal Filharmonični družbi (Beethovnova 6. simfonija in zveze z Ljubljano, Zbornik Narodne in univerzitetne knjižnice II, Ljubljana 1978).

97 *Tu dodajmo, da predstavlja prvi poskus celovitejšega orisa Ivančičeve osebnosti in skladateljske zapuščine, vendar z izrazitim poudarkom na simfonijah, razprava T. Strakove O neznáném skladateli předklasického údobí, Časopis Moravského musea v Brne, XXXIV, 1949. Temeljnega pomena za nadaljnja raziskovanja v zvezi s tem skladateljem je tudi članek H. Federhoferja v MGG VI, 1574. Od muzikologov, ki v takšnem ali drugačnem kontekstu govore o Ivančiču, omenimo še R. Pečmana (Ke skladebnému stylu Amanda Ivanschitza, Sborník prací filosofické fakulty brněnske university VII, 1958) in L. Županovića (Stoljeća hrvatske glazbe, Zagreb 1980, 102-107). Le-ta je tudi pripravil izdajo Ivančičevih simfonij s historičnim uvodom (Ivančić Amando, Sinfonije I-V, Spomenici hrvatske glazbene prošlosti, VI, 1975; Ivančić Amando, Sinfonije VI-IX, Spomenici hrvatske glazbene prošlosti 1976).*

98 *Prim. A. Rijavec, Parthia in trije concerti Joh.Adama Scheibla v arhivu Študijske knjižnice v Ptuju, MZ VIII, 1972.*

99 *Prim. J. Höfler, Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, Kronika XV, 1967.*

100 *Medtem ko je J. Sivec v razpravi Die Oper zu Ljubljana (Laibach) und ihre Beziehungen zu den deutsch-österreichischen Theatergesellschaften im Zeitalter der Klassik, Grazer musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 3, Graz 1978, posegel nazaj vse prav do začetka nemških opernih predstav*

stilno kritični presoji repertoarja. Primerjava z repertoarji drugih gledališč je pokazala, da je šlo ljubljansko gledališče na splošno v korak z vsemi najvažnejšimi stilnimi spremembami glasbene umetnosti v svetu in da je občinstvu predstavilo znaten del sočasne operne literature. Dasirvano po obsegu in kvaliteti glasbenega dela gledališče ni moglo dosegati Filharmonične družbe, so operne predstave nedvomno bogatile glasbeno življenje nekdanje Ljubljane in ne malo vplivale na njegovo stilno fiziognomijo.[100] Za razliko od Sivca se je Manica Špendal (1931) v svojem magistrskem delu *Glasbene predstave na odru mariborskega gledališča* (1975) tudi občutno nagnila na literarno stran. To pa je bilo nujno, saj se je Maribor domala omejeval na uprizarjanje igrokazov z glasbo, kjer je pogosteje težišče na literarni kakor glasbeni komponenti. Značilen je sklep, da kaže glasbeno dramatski repertoar mariborskega gledališča enako stilno fiziognomijo kot tisti večine majhnih avstrijskih odrov in da hkrati odraža karakteristike repertoarja dunajskih predmestnih gledališč.[101]

Prav privlačno in plodno raziskovalno področje naše glasbene zgodovine je romantika, kar je razumljivo, če vemo, da gre za čas zelo razvejane glasbene dejavnosti kakor tudi za izoblikovanje samostojne nacionalne glasbene kulture. Tako je nastalo v tem območju kar precej historične literature; ta pa vsebuje spet dela, ki prinašajo pogled na splošen razvoj z različnih aspektov ali pa takšna, ki so povsem usmerjena na specialna vprašanja. Tudi število monografij o skladateljih je narastlo.

V razvojno zgodovinsko problematiko glasbene romantike, kot se je ta manifestirala pri Slovencih in južnih Slovanih je globoko prodrl D. Cvetko in jo interpretiral prepričljivo z novih in pomembnih gledišč. Izhajajoč iz značilnosti romantične dobe nasploh in še posebej teženj glasbenih ustvarjalcev na omenjenem etničnem ozemlju in pri drugih slovanskih narodih, je osvetlil nastanek nacionalnega stila v okviru južnoslovanskih glasbenih kultur.[102] Zlasti utemeljena in važna je obrazložitev

v Ljubljani, zajema še poznejši čas njegova razprava Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875, MZ VIII, 1972. Isti avtor obravnava zaokroženo v posebnih prispevkih tudi uprizarjanje oper nekaterih pomembnih skladateljev v Ljubljani: Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani, MZ I, 1965; Donizettijeve opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani, MZ II, 1966; Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861, MZ III, 1967; Počeci izvodenja Verdija u Ljubljani, Arti musices I, 1969; Izvedbe Bellinijevih opera na pozornici Stanovskog gledališča u Ljubljani, Arti musices IV, 1973. Širše geografsko področje upošteva članek Zur Frage der frühesten Aufführungen von Mozarts Opern im südslawischen Raum, Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 23, 1975. - Na tem mestu opozorimo, da sta v zadnjem času temeljito in po sodobnih historičnih metodah raziskovala gledališko preteklost našega mesta Stanko Škerlj (Italijanske predstave v Ljubljani od XVII. do XIX. stoletja, 1936 in Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih, 1973) in Dušan Ludvik (Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1791, 1957). Oba sta opisala celotno zgodovino gledališča, torej dramo in opero, pri čemer sta obravnavala opero predvsem z literarno zgodovinskega vidika in prišla do izsledkov mimo katerih tudi ne more naša glasbena zgodovina.

101 Prim. še prispevek iste avtorice Gostovanje igralske družbe Carla

specifične situacije teh glasbenih kultur. Poglavitne vzroke zanjo vidi Cvetko v izvenmuzikalnih, nacionalnih in družbenih dejavnikih, katerim se je moralo prilagoditi in podrediti tudi vse glasbeno delo.[103] Z vprašanjem nacionalnega stila oziroma nacionalne svojstvenosti pa Cvetko v znatni meri povezuje svoj pogled na razvoj južnoslovanskih kompozicijskih šol tako v 19. kot 20. stoletju.[104] Razen tega je Cvetko zajel vprašanje glasbenih zvez med Slovenci in Hrvati od srede 19. do začetka 20. stoletja. Zasledoval je izvajanje in objavljanje del hrvaških skladateljev pri nas in ocenil vlogo, ki jo je tako hrvaška glasba odigrala. Seveda so ga pri tem zanimali še posebej sami stiki, ki so jih imeli z nami hrvaški skladatelji.[105]

Kar pa se tiče uveljavljanja velikih romantičnih komponistov v naši koncertni oziroma operni reprodukciji tega obdobja, je Cvetko izkazal posebno pozornost Verdiju in Chopinu.[106] Tako je preučil vprašanje, od kdaj in kako so se njuna dela pojavljala v Ljubljani na gledaliških oziroma koncertnih sporedih in kakšen je bil odziv kritike in občinstva.

Meyerja v mariborskem gledališču, MZ VII, 1971.

102 *Prim. D. Cvetko, The Problem of National Style in South Slavonic Music, Slavonic Review XXXV, 1955; dlje, tudi v širši evropski okvir sega Cvetkova razprava Le nationalisme musicale et la musique universelle, Paris 1963. - Na tem mestu opozorimo še na tehtno razpravo A. Rijavca: Notes Towards the National and International in Music, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music VII, 1976, kjer avtorja v prvi vrsti zanimajo vzvodi, ki nacionalno v evropski glasbeni kulturi "povišajo" na raven internacionalnega.*

103 *Prim. D. Cvetko, Die Situation und die Probleme der slowenischen, kroatischen und serbischen Musik des 19. Jahrhunderts, Bericht über den internationalen musiwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962, Kassel 1963; Die soziologischen und nationalen Bedingungen für die Wandlungen in der musikalischen Situation bei den Südslawen, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, 1974; Spreminjanje v glasbi XIX. stoletja, Slovenski jezik, književnost in kultura, 1975; Značilnosti in rezultati slovenskega glasbenega dela v letu 1848, Zgodovinski časopis XIX-XX, 1965-1966.*

104 *Prim. D. Cvetko, Die Entstehung der Kompositionsschulen im jugoslawischen Raum im Lichte der europäischen Bewegungen des 19. und 20. Jahrhunderts, Colloquium musica Bohemica et Europae, Brno 1978; Nastajanje kompozicijskih šol na jugoslovanskem prostoru v luči evropskega razvoja, Zvuk 1980, str. 385-396.*

105 *Hrvatska muzika kod Slovenaca do 20. stoljeća, Arti musices, 1978; F.S. Vilharjevi stiki s Slovenci, Naša sodobnost II, 1954; Iz korespondencije izmedju Ivana Zajca i ljubljanske Glasbene matice, Arti musices, 1971; Gostovanje Hrvatske opere u Ljubljani u sezoni 1913/14, Arti musices, 1969.*

106 *Prim. D. Cvetko, Le opere di Verdi al Teatro Nobile di Lubiana, Atti del 1° congresso internazionale di studi verdiani, Parma 1969; Don Carlo nella luce della critica contemporanea slovena, Atti del 2° congresso internazionale di studi verdiani, Parma 1971; Verdijev Don Carlos v luči slovenske kritike, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 1971; Chopin chez les Slovenes au XIXe siècle, The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Chopin, Warszawa 1963; Chopin et les Slovenes, Le livre slovène I.*

107 *Prim. D. Cvetko, Gustav Mahlers Saison 1881/82 in Laibach, Musik des Ostens 5, 1969; Gustav Mahler v ljubljanskem Deželnem gledališču, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja I, 1964/65.*

V zvezi s Chopinom si je zadal tudi nalogo, da poišče vplive poljskega mojstra pri naših komponistih. Končno tu še ne smemo pozabiti omeniti, da je dobila ljubljanska epizoda v novejši literaturi o Gustavu Mahlerju (tu mislimo zlasti na znano monografijo K. Blaukopfa *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft, 1969*) ustrezen prikaz šele, ko je Cvetko raziskal delovanje mladega Mahlerja kot kapelnika v našem Deželnem gledališču in opozoril na navdušeno hvalo, ki mu jo je kritika izrekala.[107] Kot osrednja slovenska glasbena institucija je Cvetka razumljivo pritegnila Glasbena matica in zato ji je upravičeno namenil razpravo.[108] V njej je orisal vse okolnosti, ki so vodile k njeni ustanovitvi, prikazal njeno intenzivno prizadevanje za izdajanje slovenskih kompozicij, glasbeno vzgojo in koncertno reprodukcijo ter poudaril njene velike zasluge za procvit naše glasbene kulture.

Ker slovenski romantični samospev kot oblika, ki je imela v naši glasbi vse od srede 19. stoletja važno vlogo, še ni bil sistematično in obširno obdelan, smo že dlje časa občutili potrebo po njegovi monografski obravnavi. Načrtno se je je lotila v svoji disertaciji *Razvoj in značilnosti romantičnega samospeva* (obranjena 1979, tipkopis) Manica Špendal in prikazala v raznih odtenkih njegovo rast od predromantike pa do zadnjega romantičnega izzvena v našem stoletju. To je napravila v tesni povezavi s specifičnimi glasbenimi razmerami na Slovenskem kakor tudi ob primerjavi s sočasnim fenomenom samospeva v širšem evropskem prostoru. Podala je natančen pregled te vrste glasbene literature pri nas, očrtala individualne stilne karakteristike njenih ustvarjalcev ter ocenila njihovo umetniško in razvojno težo. Pokazala je, da je za slovenski samospev posebno važno ustvarjanje prvih dvajset let našega stoletja in prišla do tehtnega sklepa, da pričajo dosežki naših skladateljev ob vstopu v to stoletje prav na področju samospeva zelo zgovorno o ponovni vključitvi slovenske glasbe v evropski okvir.[109]

Ker zgodovina našega glasbenega šolstva še ni bila predmet načrtnejšega in temeljitejšega raziskovanja, zasluži toliko več spodbude Cvetko Budkovič (1920) za uspešno delo, ki ga je nedavno v tej smeri začel. Tu se zaustavimo ob njegovi razpravi, ki v celoti in podrobno zajema dejavnost javne glasbene šole v Ljubljani.[110] V njej je avtor na podlagi zanimivega dokumentarnega gradiva natančno opisal vzroke in prizadevanja za njen nastanek in predstavil uspehe in neuspehe ter način poučevanja njenih učiteljev vse do začetka šolskega leta 1875/76, ko je prešla v okvir Filharmonične družbe.[111]

108 Prim. D. Cvetko, Glasbena matica in njen pomen, Kronika, 1954.

109 M. Špendal je avtorica še nekaterih prispevkov, ki se nanašajo na samospeve tega ali onega našega skladatelja: Značilnosti samospevov K. Maška, MZ XII, 1976; Nekaj značilnosti v samospevih Benjamina Ipavca, MZ XIII, 1977; Samospevi J. Pavčiča, MZ XVI, 1980. O samospevih A. Lajovca, ki so predmet obsežnega razpravljanja v cit. disertaciji, pa je pisala tudi Monika Kartin-Duh: Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca, MZ XV, 1979.

110 Prim. C. Budkovič, Javna glasbena šola v Ljubljani 1816-1875, MZ XIV, 1978.

111 V poznejši čas je Budkovič segel z razpravo Orguljaška škola u Ljubljani 1877-1945, Zvuk 1975, št. 4 in s prikazom Glasbeno šolstvo na Slovenskem od 1945-1965, Zveza kulturnih organizacij Slovenije, 1966.

112 Prim. J. Sivec, Neuprizorjena Gerbičeva opera "Kres", MZ XI, 1975.

Doslej še neizvedeno Gerbičevo romantično opero "Kres" je analiziral in stilno opredelil J. Sivec ter ugotovil, da ta ne glede na svojo dramsko šibkost predstavlja zgoden poskus uvajanja pomenske motivike in nekoliko širšega in svobodnejšega oblikovalnega koncepta v slovensko glasbeno dramatiko.[112] D. Cvetko je zanimivo opozoril na "Cerkveni glasbenik" kot na našo prvo glasbeno revijo.[113] Medtem ko je Höflerja in E. Škulja zanimalo vprašanje formiranja idejnih in stilnih osnov ceciljanstva pri nas,[114] se je Mirko Cuderman (1930) poglobil v problematiko ceciljanstva na Dunaju in nas v svoji disertaciji "Der Cäcilianismus in Wien (Wien 1960, tipkopis) obsežneje seznanja z delom in rezultati tega gibanja za reformo katoliške cerkvene glasbe v avstrijski prestolnici. Avtorstvo znane otožnice "Vigred se povrne" je dokazal C. Budkovič, ki je v tej zvezi tudi orisal njenega skladatelja J. Škrbinca.[114a]

Velik napredek, ki je bil dosežen v našem glasbenem zgodovinopisju po letu 1945 pa se kaže ne le v porastu števila monografij o slovenskih skladateljih - med temi imajo popolno prevlado tiste o predstavnikih romantične smeri - ampak še zlasti v bistveni spremembi njihove kvalitete. Kot drugod je izvršil tudi tu najvažnejše delo D. Cvetko, saj lahko veljata njegovi monografiji *Risto Savin / Osebnost in delo* (Ljubljana 1949) in *Davorin Jenko i njegovo doba* (Beograd 1952) kot prvi moderni in znanstveno koncipirani deli te vrste v Sloveniji in sploh v Jugoslaviji.[115] V njiju je avtor zajel začetek in konec slovenske glasbene romantike ter pripravljanje moderne, v monografiji o Jenku pa hkrati še začetek glasbene romantike pri Srbih. Cvetko skuša čim objektivneje podati odnos med individualnim razvojem skladatelja, njegovim delom in dobo, v kateri je živel. Življenje in delo ne obravnava ločeno, ampak hkrati. Tako nam prikazuje umetnikovo ustvarjanje ne le kot izraz osebnih stremljenj in hotenj, temveč v tesni povezavi z njegovim okoljem in družbenimi razmerami. V obeh monografijah, ki sta vseskozi eksaktno dokumentirani, sta si v ravnotežju analiza in sinteza. Ob zahajanju v podrobnosti avtor ne pozablja na celoto.

Tudi L.M. Škerjanc je monografsko obdelal dva skladatelja, ki nekako zaznamujeta pripravo, vzpon ter zadnji izzven romantike - Jurija Mihevca in Antona Lajovca. Monografiji o teh dveh skladateljih[116] pa se med seboj po konceptu bistveno razlikujeta. V prvi opisuje avtor tako obsežno, kolikor mu je to dopuščalo v marsičem težko dostopno in nepopolno gradivo romantično razgibano in nedvomno zelo zanimivo Mihevčevo življenje. Od sila plodne skladateljeve ustvarjalnosti je podal le kratko in splošno oznako. Vsekakor zelo koristna za prihodnjega raziskovalca Mihevčeve skladateljske zapuščine je bibliografija skladb s kar 532 enotami.

113 *Prim. D. Cvetko, Prva slovenska glasbena revija, Cerkveni glasbenik, 1978.*

114 *Prim. J. Höfler, Idejno izoblikovanje ceciljanskega gibanja na Slovenskem, Kronika XV, 1967; E. Škulj, Ob stoletnici Cecilijinega društva, Cerkveni glasbenik, 1977; v tej zvezi navedimo še prispevek istega avtorja Sodelovanje slovenskih glasbenikov pri sv. Ceciliji, Sv. Cecilija, 1978 in njegovo precizno sestavljeno Bibliografsko kazalo Cerkvenega glasbenika (1878-1945), 1978.*

114a *Prim. C. Budkovič, Janez Škrbinc, učitelj in skladatelj, Zbornik občine Grosuplje VII, 1975.*

115 *Obe monografiji sta izšli še pozneje predelani in dopolnjeni kot Davorin Jenko / Doba - Življenje - Delo, Ljubljana 1955 in Davorin*

Nasprotno Škerjanca v drugi monografiji skladateljevo življenje sploh ni zanimalo in mu je namenil le leksikografsko jedrnato zabeležbo. Tako se avtor povsem osredotoči v skladateljevo ustvarjalnost, katere razvoj zasleduje kronološko po posameznih kompozicijah. Te obravnava izrazito analitično, vendar ne pušča ob strani vsebinsko estetskega momenta. V prepričanju, da s teoretičnimi slogovnimi kriteriji ni mogoče priti blizu skladateljevemu ustvarjanju, pa se izogiba stilnih oznak.

Razen navedenih romantičnih skladateljev so bili doslej predmet monografske obravnave še Hugolin Sattner, Miroslav Vilhar in Anton Foerster. Celoten Sattnerjev opus je v disertaciji *Ugolino Sattner, compositore sloveno* (Roma, 1952) preučil France Ačko (1904-1974). Mirjana Turel (1928) je objavila pregleden prikaz Vilharjevega življenja in glasbenega dela (*Miroslav Vilhar*, Ljubljana 1963). V njem je izkazala posebno pozornost spevoigri "Jamska Ivanka" in Vilharjevim stikom s F. Levstikom. Podobno, le v širših dimenzijah, je zajela Foersterjevo biografijo in ustvarjalnost Darija Karnovšek (1931). Njeno tehtno in zelo obsežno diplomsko delo *Anton Foerster* (1957) vključuje veliko dokumentarnega gradiva in bo lahko še koristno služilo kot izhodišče za nadaljnji študij skladatelja.

Nedvomno je prav, da ni naše glasbeno zgodovinopisje zazrto le v preteklost in da ne obmolkne ob sedanjosti. Nikakor ne gre mimo problemov in pojavov novejše in najnovejše glasbe, ampak jih spremlja z živim zanimanjem. Popolnoma se zaveda, da tudi novo v glasbenem ustvarjanju pri nas in v svetu zahteva znanstveno preučitev. Število muzikologov, usmerjenih v sodobno glasbo relativno ni majhno in je vsekakor znatno večje kot število tistih, ki se ukvarjajo z vprašanji naše starejše glasbene zgodovine. Zlasti sta privlačna za raziskovalce Osterc in Kogoj, kar je razumljivo, saj gre za najpomembnejša slovenska skladatelja 20. stoletja, pionirja glasbene moderne. Ob njiju zajema razpravljanje tako ali drugače še vrsto glasbenih tvorcev današnjega ali polpreteklega časa. Seveda ne manjka nekaj sintetičnih pregledov sodobnega glasbenega dogajanja pri nas.

Bistvene razvojne značilnosti in smeri moderne slovenske glasbe sta zaokroženo in koncizno orisala D. Cvetko[117] in A. Rijavec;[118] ob tem je prvi segel primerjalno še v širši jugoslovanski prostor[119] in se spoprijel s splošnejše zastavljeno problematiko kot je vrednotenje nove glasbe,[120] drugi pa je načel vprašanje, kaj je bistveno slovenskega v naši instrumentalni glasbi, kar je nujno impliciralo v prvi vrsti 20. stoletje.[121] Zlasti za tujca je v splošnem kot v posameznostih poučna Rijavčeva publikacija *Twentieth Century Slovene Composers -Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts* (1975), kjer so za strnjenim historičnim uvodom v abecednem redu nanizani za večino naših še živečih skladateljev najvažnejši biografski podatki, popisi del in bistvene stilne oznake. Kajpak tu ne smemo pozabiti na že citirano knjigo *Slovenska glasbena dela,*

Jenko, Ljubljana 1980 oziroma kot Život i rad kompozitora Rista Savina, Beograd 1958.

116 *Njun naslov se glasi: Jurij Mihevec / Slovenski skladatelj in pianist, Ljubljana 1957 in Anton Lajovic, Ljubljana 1958.*

117 *Prim. D. Cvetko, Die Entwicklungstendenzen der modernen slowenischen Musik, Festschrift W. Senn, 1975.*

118 *Prim. A. Rijavec, Slovene Music in the Twentieth Century, Zvuk 1967, št. 77/78.*

saj je v njej zbranega, urejenega in v znatni meri že obdelanega veliko gradiva za zgodovino slovenske sodobne glasbe.[122] Kljub svoji kratkosti zasluži pozornost Pokornov oris *Symphonische Musik in Jugoslawien*, kjer je povsem težišče na stvaritvah 20. stoletja, kot prvi tovrstni tekst v inozemskem koncertnem vodiču.[123] Krajše obdobje slovenske moderne glasbe med obema vojnama je splošno razumljivo prikazal tudi J. Höfler.[124]

Celovit biografski oris Slavka Osterca na podlagi vsega dostopnega gradiva in eksakten bibliografski seznam njegovih kompozicij v obsegu, ki znatno presega dosedanjo obdelavo te tematike, je napisal D. Pokorn in s tem ustvaril važno osnovo za nadaljnje preučevanje skladatelja.[125] Značilno dimenzijo njegove življenjske dejavnosti - razsežne in številne kontakte z Mednarodnim društvom za sodobno glasbo ter z različnimi pomembnimi glasbenimi osebnostmi doma in v svetu, kar še posebno izpričuje njegovo veljavo in ugled, je na podlagi ohranjene korespondence razkril D. Cvetko.[126]

V ustvarjalnost S. Osterca se je doslej zlasti poglobil A. Rijavec, ki je ob pogledu na celotno sočasno glasbeno dogajanje v širšem evropskem prostoru podvrgel natančni stilno kritični presoji skladateljev komorno-instrumentalni in klavirski opus.[127] Rijavec je v svoji habilitaciji prepričljivo pokazal Osterčevo samoniklost, ki ostaja dovolj zaznavna tudi tedaj, ko je možno v iskanju posploševalnih stilnih koordinat govoriti pri slovenskem mojstru o neobaroku Hindemitha, ekspresionizmu Schönberga ali Berga in neoklasicizmu zgodnejšega Stravinskega. Posebno pozornost Osterčevi ustvarjalnosti je Rijavec izkazal z vidika tonalnosti in harmonije; tako je na podlagi analize vertikalnih struktur prišel do ugotovitve, da je za skladatelja značilno povezovanje atonalnega in tonalnega principa, čeprav je težišče na prvem.[128]

119 *Stilnye orientacii v muzyke narodov Jugoslavii v 20^m veke, Mednarodni simpozij za preučevanje slovanskih kultur, Kijev 1979; Der Einfluss der tschechischen modernen Musik auf die Entwicklung der Tonkunst im südslawischen Raum, Colloquium musica Bohemica et Europae, Brno 1972.*

120 *Prim. D. Cvetko, Zum Problem der Wertung der neuen Musik, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IV, 1973.*

121 *Prim. A. Rijavec, K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe, MZ XV, 1979.*

122 *Zanjo ga najdemo npr. še v Koncertnem listu Slovenske filharmonije (izhaja od 1951 naprej), kjer so objavljene številne razlage slovenskih kompozicij in orisi nekaterih naših skladateljev, kakor tudi v arhivu RTV Ljubljana, ki hrani mnogo tovrstnih komentarjev in prikazov, večkrat temelječih na izjavah oziroma sodelovanju samih komponistov.*

123 *Izšel je v Konzertbuch II, Henschelverlag, Berlin 1962.*

124 *Prim. J. Höfler, Slovenska glasbena ustvarjalnost med obema vojnama, Zveza kulturno-prosvetnih organizacij, 1973.*

125 *Prim. D. Pokorn, Slavko Osterc, prispevek za biografijo, MZ V, 1969; Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca, MZ V, 1970. Strnjen in poljudnejši pogled na življenje in delo skladatelja je Pokorn podal v publikaciji Slavko Osterc, Prosvetni servis, 1965.*

126 *V tem pogledu nas najbolje informira Cvetkova razprava Iz korespondence Slavka Osterca, MZ XI, 1975; na omenjene stike se nanašajo še tele razprave istega avtorja: Ein Fragment aus den Beziehungen von Grzegorz und Jerzy Fitelberg zu Slavko Osterc, Festschrift Zofia Lissa, Warszawa 1979; Iz pisama Miloje Milojevića S. Ostercu, Spomenica u čast*

Od drugih področij bogate in mnogostrane ustvarjalnosti S. Osterca je raziskovanje zajelo še zborovske kompozicije in deloma samospeve. Celoten razvoj Osterca kot skladatelja zborov je pregledno in plastično začrtal Tomaž Šegula, ki je tudi osvetlil njegove zgodnje samospeve.[129] Osterčeve mladinske zbore kot značilno novost in kvalitativni premik od pretežno liričnega otroškega doživljanja h koncizni zgodbi, polni glasbene duhovitosti in humorja, je predstavila Katarina Bedina (1940).[130] Njej je tudi uspelo izluščiti iz številnih publicističnih prispevkov S. Osterca njegove značilne poglede na glasbeno umetnost.[131] O Ostercu glasbenem dramatiku je informativno spregovoril D. Pokorn.[132]

S proučevanjem Marija Kogoja se intenzivno ukvarjata Borut Loparnik (1934) in Ivan Klemenčič (1939). Le-ta je v svojem magistrskem delu podrobno analitično kot sintetično obdelal Kogojeve klavirske kompozicije in izvedel njihovo slogovno opredelitev od novoromantičnih začetkov prek izvirnega ekspresionizma do odklona proti novi stvarnosti.[133] Posebno pozoren je bil do vsebinskega in izraznega momenta, ki je pri Kogoju primaren. Ugotovil je, da štejejo Kogojeve klavirske skladbe med najvidnejše dosežke slovenske klavirske literature in da se po svoji umetniški vrednosti tudi častno uvrščajo v sočasno evropsko glasbo. Oba omenjena muzikologa sta posvetila na glasbeno dramatsko področje kot osrednje v skladateljevi ustvarjalnosti. Medtem ko je Klemenčič zelo detajlno razčlenil največjo Kogojevo mojstrovino, opero "Črne maske" in predstavil scensko glasbo "V kraljestvu palčkov" kot rezultat zrele ustvarjalnosti, prilagojene otroški dojemljivosti,[134] je B. Loparnik ocenil nedokončano opero "Kar hočete" kot razvojno značilno delo, ki bi bilo, če bi ga skladatelj utegnil dovršiti, prva njegova stvaritev nove stilne orientacije v smislu neoklasicizma.[135] Loparnik je tudi tehtno osvetlil Kogoja kot

novoizabranih članova Srpske akademije nauka i umetnosti, knj. 44, Beograd 1970; Aus H. Scherchens und K.A. Hartmanns Korrespondenz an Slavko Osterc, Musica Scientiae Collectanae, Festschrift K.G. Fellerer, Köln 1973; Veze Josipa Slavenskog s Slavkom Ostercom, Arti musices IV, 1972.

127 *Prim. A. Rijavec, Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca, habilitacija, 1972; Klavirski opus Slavka Osterca, MZ IV, 1968; Prvi i drugi gudački kvartet S. Osterca, Arti musices I, 1969; Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago, MZ V, 1969; Slavko Osterc und die stilistische Situation seiner Zeit, Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, Basel 1975.*

128 *Prim. A. Rijavec, K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca, MZ VI, 1970.*

129 *Prim. T. Šegula, Zborovske kompozicije Slavka Osterca, MZ VI, 1970; Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925, MZ VII, 1971.*

130 *Prim. K. Bedina, Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca, MZ XI, 1975. Ta del skladateljevega opusa je osvetlil tudi Pavel Šivic v članku Mladinski zbori Slavka Osterca, Grlica IX, 1963, št. 4-5.*

131 *Prim. K. Bedina, Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu, MZ III, 1967; K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, MZ IV, 1968.*

132 *Prim. D. Pokorn, Slavko Osterc: Saloma, Opera-balet, gledališki list 1979/80, št. 2.*

glasbenega kritika in načel zanimiv problem kompleksne povezanosti med Kogojevo umetniško osebnostjo in socialno-političnimi in duhovnimi tendencami njegove dobe.[135b] Pokazal je tudi pomembnost folklore v miselnem in glasbenem svetu tega skladatelja, ki je z domiselnimi harmonskimi in kontrapunktskimi postopki odkril nove dimenzije slovenske narodne pesmi.[136] Tako enega kot drugega raziskovalca pa je pritegnila detajlna analiza melodičnih značilnosti znotraj določenega območja Kogojevega opusa.[137]. Sicer sta bila iz Kogojevega opusa doslej vključena v natančnejše stilno kritično vrednotenje še Andante za violino in klavir ter suita za orkester "Če se pleše".[138] Vprašanja identitete, rojstne letnice in otroštva Marija Kogoja se je ob naslonitvi na izdatno dokumentacijo zavzeto lotil Pavel Merkù (1927),[139] vendar ostaja to zagonetno vprašanje, kot so pokazala nadaljnja izvajanja I. Klemenčiča,[140] še naprej odprto.

Poleg Osterca in Kogoja pa je bila predmet bolj ali manj obsežnega kritičnega preučevanja še vrsta slovenskih komponistov novejšega oziroma današnjega časa. V to smer zlasti pomembno posega A. Rijavec, ki je v nekaterih svojih razpravah stilno opredelil z uporabo najnovejših metod posamezne faze razvoja, kot ga odseva celotno dosedanje delo P. Ramovša, D. Božiča ali U. Kreka.[141] Upoštevajoč skladbe, ki pomenijo ključne točke

133 *Prim. I. Klemenčič, Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja, Ljubljana 1976.*

134 *Prim. I. Klemenčič, Črne maske, dipl. delo, tipkopis, 1962; Stilno estetska podoba Kogojeve opere "Črne maske", Problemi, 1963, št. 7.*

135 *Prim. B. Loparnik, Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere "Kar hočete", MZ II, 1966.*

135b *Prim. B. Loparnik, Marij Kogoj - kritik, dipl. delo, tipkopis, 1961; Slovenski skladatelj Marij Kogoj in tendence v obdobju 1900-1930, XI. srečanje Kultura v Srednji Evropi, Gorica 1976 (objavljeno tudi v Primorskem dnevniku, 10. X 1976); Pomen Marija Kogoja v slovenski glasbi, XV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1979. Strnjen in poljudnejši pogled na življenje in delo skladatelja je Loparnik podal v publikaciji Marij Kogoj, Prosvetni servis, 1965.*

136 *Prim. B. Loparnik, Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem, MZ IV, 1968.*

137 *Prim. B. Loparnik, Prvine melodične dikcije v Kogojevih otroških pesmih, MZ V, 1969; I. Klemenčič, Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja, MZ IX, 1973.*

138 *Prim. B. Loparnik, Andante za violino in klavir Marija Kogoja, MZ XI, 1975; I. Klemenčič, Kogojeva suita za orkester "Če se pleše", MZ XII, 1976.*

139 *Prim. P. Merkù, Identiteta in otroštvo Marija Kogoja, MZ XII, 1976.*

140 *Prim. I. Klemenčič, K vprašanju identitete in otroštva M. Kogoja, MZ XIV, 1978.*

141 *Prim. A. Rijavec, The Stylistic Orientation of Primož Ramovš, MZ X, 1974; Razsežnost snovanja Darijana Božiča, MZ XIV, 1978; Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek, MZ XII, 1976.*

142 *Prim. A. Rijavec, Problem forme v delih Iva Petriča, MZ XI, 1975; Charles Ives in Yugoslavia, Charles Ives Centennial Festival-Conference, New York 1974. V zadnjem prispevku nas avtor informira nasploh o odmevnosti Ivesove glasbe v Jugoslaviji v reproduktivnem in produktivnem pogledu. - Čas Stibiljevega ustvarjanja od leta 1961 do 1965 zajema Rijavčev članek Novejše kompozicije Milana Stibilja, Zvuk 1966, št. 68.*

rasti njihove kreativnosti, prihaja do bistvenih značilnosti njihovega kompozicijskega stavka tako s tehničnega kot stilnega vidika. Zanimivo je npr. tudi Rijavčevo razpravljanje o formalnih rešitvah v posameznih ustvarjalnih obdobjih I. Petriča - pri čemer gre za iskanje njihovih skupnosti in različnosti - ali o odnosu med kompozicijama "The Answered Questions" I. Štuheca in "The Unanswered Question" Ch. Ivesa.[142]

Razen Rijavca je šlo v to smer raziskovanja še več naših muzikologov. Tako je na tehtnost in izvirnost glasbenega snovanja Franca Šturma, relativno le malo znanega skladatelja, v svojem magistrskem delu utemeljeno opozorila K. Bedina, ki je podrobno analizirala skladateljeve stvaritve, jih primerjala med seboj ter motrila v relaciji do drugih skladateljev pri nas in v svetu.[143] Nakazala je tudi Šturmove razvojne možnosti, ki bi se lahko uresničile, ko bi ne bilo njegovo življenje tako rano ugasnilo v narodno osvobodilnem boju.[144] Ob Globokarjevem Concertu grosso je D. Cvetko sprožil aktualne misli, ki veljajo problemu, kako pristopiti k stilni analizi ekstremnih primerov nove glasbe.[145] Medtem ko je B. Loparnik navezal svoja razmišljanja o nacionalnem na zborske kompozicije M. Lipovška,[146] je Monika Kartin-Duh (1950) predstavila z določenih aspektov rapsodije istega komponista in četrto simfonijo L.M. Škerjanca.[147] S pomočjo analize nekaj ohranjenih kompozicij S. Koporca je nakazal Roman Leskovic (1947) rekonstrukcijo celotnega skladateljevega komornega opusa.[148] Življenjsko pot in delo Sveta Marolta-Špika kot glasbenika in partizana je ob uporabi izvirnega gradiva in spominov njegovih soborcev živo opisal v samostojni publikaciji C. Budkovič.[149] Zgoščen, a vendar dobro dokumentiran oris življenja M. Kozine je v povezavi z nastajanjem njegovih najvažnejših del po virih iz skladateljeve zapuščine podal P. Kuret, ki navaja tudi nekatere zanimive njegove izjave in poglede na umetnost.[150] Medtem ko nas je Milena Židanik seznanila s scensko glasbo Demetrija Žebreta in poskusila najti odgovor na vprašanje, zakaj ni skladatelj tu uresničil radikalnejših modernističnih tendenc,[151] je Kristjan Ukmar (1939) predstavil operne uglasbitve Cankarjevih tekstov "Pohujšanje v dolini Šentflorijanski" in "Hlapec Jernej", kot so jih ustvarili skladatelji M. Bravničar, A. Mahowsky in M. Logar.[152] V proučevanje novejše slovenske sakralne glasbe se je uspešno usmeril Edo Škulj (1941). V svoji disertaciji *Stanko Premrl, compositor ecclesiastico* (Roma, 1972) je stilno določil obsežno in bogato Premrlovo religiozno tvornost. Povsem utemeljeno je ocenil S. Premrla kot največjega slovenskega cerkvenega skladatelja 20. stoletja, ki je v svojem zrelem obdobju uvedel v našo sakralno glasbo neoromantiko in postromantiko z nekaterimi poznejšimi izraznimi sredstvi ter jo tako prerodil in osvobodil togosti ceciljanstva.[153]

143 *Prim. K. Bedina, Glasbeno delo Franca Šturma, tipkopis, 1979 in knjigo List nove glasbe, osebnost in delo Franca Šturma, Ljubljana 1981.*

144 *K. Bedina je avtorica še nekaterih razprav, ki se nanašajo na tega skladatelja: Bibliografija del Franca Šturma, MZ XIV, 1978; Klavirska sonata Franca Šturma, MZ XV, 1979; Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike, MZ XVI, 1980.*

145 *Prim. D. Cvetko, Ein Versuch der Analyse: V. Globokar, Concerto grosso, Report of the 11th Congress IMS 1972, Coopenhagen 1974.*

146 *Prim. B. Loparnik, O nacionalnom u Lipovškovim horskim kompozicijama,*

Za razliko od ustvarjalnosti oziroma posameznih del tega ali onega skladatelja pa sta bila dosti redkeje tema dosedanje obravnave določeno kompozicijsko področje ali kompozicijska zvrst novejše slovenske glasbe. V tej zvezi omenimo najprej, da je Vendelin Špendov (1921) posvetil s svojo disertacijo v razmeroma prostrano, a žal le malo znano področje naše orgelske glasbe.[154] Potem ko je prikazal njen prvi vzpon neposredno po nastopu ceciljanstva, se je pretežno usmeril v čas po letu 1900 in ocenil prispevek, ki ga je dala v tej smeri vrsta naših novejših in sodobnih skladateljev. Prišel je do značilnega sklepa, da se to, kar je bilo ustvarjeno na tem področju pri nas, lahko v marsičem tudi meri z dosežki evropske orgelske glasbe. Širok diapazon različnih estetskih in stilnih naziranj, kot jih odraža slovenski godalni kvartet od 1945 naprej je razgrnil A. Rijavec, ki je pokazal, da je pri nas dohitel godalni kvartet avantgardne zvočne rešitve dokaj pozno, namreč šele leta 1969.[155] Rijavec je tudi podal prvi strnjen in zaokrožen pogled na slovensko mladinsko zborovsko tvornost;[156] pri tem se je osredotočil na njen posebno aktualen sodobni razvoj, čeprav je posegel nazaj še vse do njenih začetkov v prejšnjem stoletju. Značilnosti razvoja in glavne dosežke naše operne tvornosti od nove romantike oziroma po letu 1945 sta pregledno očrtala J. Sivec in P. Kuret.[157]

Svojstveno mesto med monografijami o naših glasbenih osebnostih zavzema nedvomno Cvetkova monografija *Vloga Gojmira Kreka v razvoju novejše slovenske glasbe* (1977), saj ta ne zajema niti celotnega glasbenikovega življenja niti njegovega ustvarjanja. Gre za študijo o Kreku kot glasbenem ideologu, uredniku in kritiku. Pri tem pa velja še posebna pozornost reviji "Novi akordi", v kateri je Krek uresničeval svoj koncept o dvigu in idejni preusmeritvi slovenske glasbe.

Zvuk 1979, št. 108.

147 *Prim. M. Kartin-Duh, Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška, MZ XIII, 1977; Nekatere značilnosti IV. simfonije L.M. Škerjanca, MZ XII, 1976.*

148 *Prim. R. Leskovic, Komorne skladbe Srečka Koporca, MZ X, 1974.*

149 *Njen naslov se glasi: Cvetko Budkovič, Sveto Marolt-Špik, glasbenik--borec, 1977.*

150 *Prim. P. Kuret, Marjan Kozina - prispevek k biografiji, MZ VII, 1971; Hommage à la memoire de Marjan Kozina, Zbornik Glasbene šole Novo mesto, 1971.*

151 *Prim. M. Židanik, Scenska glasba Demetrija Žebreta, MZ XV, 1979.*

152 *Prim. K. Ukmar, Cankar v glasbi, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja 12, 1968.*

153 *E. Škulj je avtor še nekaterih razprav in člankov, ki obravnavajo tega skladatelja: Življenje in skladbe Stanka Premrla, Premrlove dejavnosti, Stanko Premrl skladatelj, CG, 1976; Premrlove latinske maše, Bibliografija o Stanku Premrlu, CG, 1980, Premrlov Sveti Jožef, CG, 1981. Tu naj navedemo tudi njegove nazorne orise drugih slovenskih cerkvenih skladateljev: Franc Kimovec, CG, 1978; Matija Tomc - osemdesetletnik, CG, 1979; Alojzij Mihelčič, CG, 1980.*

154 *Prim. Vendelin Špendov, Organ music in Slovenia since 1900, Lemont (III), 1973.*

155 *Prim. A. Rijavec, Novejši slovenski godalni kvartet, MZ IX, 1973.*

156 *Prim. A. Rijavec, Dosežki slovenske mladinske zborovske glasbe, Grlica XXI, 1979, št. 1-2, 1-6.*

157 *Prim. J. Sivec, Slovenska moderna in najnovejša opera ustvarjalnost, XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1976; P. Kuret,*

Delovanje dveh eminentnih slovenskih glasbenih ustanov - ljubljanske Opere in Slovenske filharmonije je pritegnilo raziskovalni interes D. Cvetka in P. Kureta. Cvetko je orisal ljubljansko Opero v njenih naporih za obnovo v času neposredno po prvi svetovni vojni in je kritično pretresel nasprotujoče si sodbe o njenem umetniškem vodji F. Rukavini.[158] Razen tega je Cvetka zanimalo uprizarjanje Janáčkovih oper na ljubljanskem odru od leta 1924 naprej in njihov odziv pri kritiki in publiki.[159] P. Kuret je podčrtal umetniško kvaliteto pozneje znamenitega dirigenta V. Talicha in poudaril vzpodbuden vpliv nacionalno naravnane dejavnosti Slovenske filharmonije na naše komponiste, ki so se bolj kot kdajkoli poprej posvetili ustvarjanju simfoničnih del.[160]

Nedvomno važno poglavje iz naše nedavne glasbene preteklosti je glasba v narodno osvobodilnem boju, saj gre za edinstveno in povsem specifično glasbeno delo in ustvarjalnost naših komponistov, ki so v najtežjih dneh z umetnostjo svojega izpovedovanja bodrili k borbi za obstanek naroda, in tako prispevali k dokončni zmagi nad okupatorjem in sovražniki ljudstva. K osvetlevanju temeljne problematike te vrste glasbene ustvarjalnosti z ideološke in stilno estetske plati so prispevali s svojim razpravljanjem D. in C. Cvetko, Radovan Gobec in Franc Križnar.[161] Ciril Cvetko (1920) je tudi v samostojni publikaciji prikazal vlogo in pomen pesmi med borci--partizani, interniranci in vojnimi ujetniki, pri čemer ga je zanimala pesem kot preprost enoglasen napev ali umetnejša zborovska tvorba oziroma samospev.[162] Le-temu je C. Cvetko namenil še posebno študijo v uvodu glasbene izdaje *Samospevi 1943-1945*, kjer je plastično prikazal stilno orientacijo in značilnosti avtorjev, njihovo vlogo v kulturni dejavnosti osvobodilnega gibanja ter dokumentiral čas in okoliščine nastanka posameznih kompozicij. Sicer pa se je intenzivno ukvarjal z raziskovanjem partizanske in revolucionarne delavske pesmi Radoslav Hrovatin (1908-1978), ki se je kot etnomuzikolog posluževal komparacije z ljudsko pesmijo in s sočasno tovrstno literaturo drugih narodov.[163]

Operna ustvarjalnost v Sloveniji po II. vojni, Zvuk 1975, št. 2.

158 *Prim. D. Cvetko, Delež F. Rukavine v delu ljubljanske Opere 1918-1925, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 1979.*

159 *Prim. D. Cvetko, Janáčeks Opern im Theater von Ljubljana, Acta Janáčkiana I, 1968; Janáček na odru ljubljanske Opere, Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, 1966.*

160 *Prim. P. Kuret, Slovenska filharmonija u godinama 1908 do 1913, Zvuk 1969, št. 92/93.*

161 *Prim. D. Cvetko, Odraz osvobodilne borbe v slovenski glasbi, Slovenski zbornik 1945; Les arts de la guerre de liberation national, Le livre slovène, 1977; C. Cvetko, Narodnoosvobodilni boj in slovensko glasbeno ustvarjanje, Ljudska pravica, 1949, št. 99; Glasbena ustvarjalnost v partizanih, Partizanska umetnost, Umetnost in kultura, 1975; R. Gobec, Slovenska partizanska glasba, Umetnost in kultura, 1971; F. Križnar, Glasba v narodnoosvobodilni borbi 1941-1945, dipl. naloga, tipkopis, 1978. Cit. naloga, ki jo je avtor zelo zavzeto napisal na podlagi obilnega dokumentarnega gradiva, je doslej najobsežnejša obravnava te tematike. V sklepu avtor pravilno ugotavlja, da predstavlja glasbeni opus NOB kljub temu, da je primarno podrejen utilitarističnemu kriteriju in stilno ne pomeni nekaj novega, po kvaliteti redkost v takratni fašistično zasužnjeni Evropi.*

Naše podrobno razgledovanje po prostranih poljanah glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem od njegovih prvih komaj zaznavnih začetkov pa vse do današnjih dni je pri kraju. Prav gotovo je bilo v tem razsežnem času, predvsem pa v obdobju po letu 1945 narejeno dosti in tudi marsikaj pomembnega. Povsod so se drevesca, ki so bila pred leti zasajena, krepko in lepo razrasla in tako beležimo na vseh področjih pozitivno bilanco. Slovenska glasbena zgodovina se je nedvomno razvila v upoštevanja vredno nacionalno znanost in lahko zavzema častno mesto ob sorodnih disciplinah, kot sta umetnostna in literarna zgodovina. Še važnejše pa je, da se je uveljavila v mednarodni areni, kjer ima že kar utrjeno pozicijo.

Seveda pa nas vse, kar je bilo doslej doseženo, ne sme zaslepiti in zavajati v zaspano samozadovoljstvo, da bi ne videli, da je treba zapolniti še marsikatero vrzel. Za obdobje srednjega veka bi bilo nujno nadaljevati s sistematičnim evidentiranjem gregorijanike in izvesti še obsežnejše in detajlnejše analize zbranega gradiva s paleografskega, glasbenega in liturgičnega vidika, le-to primerjati med seboj glede na posamezna področja slovenskega ozemlja in hkrati upoštevati izsledke, dobljene v tej smeri onkraj naših meja. Arhivi doma kot na tujem še niso dovolj raziskani in tako se lahko zgodi, da se pojavi iz preteklosti še to ali ono ime slovenskega glasbenika. Prav tako se utegnejo odkriti nadaljnja dela že znanih komponistov. Vsekakor občutno je pomanjkanje monografij o naših skladateljih, zlasti npr. o Plavcu in Dolarju, ob Gallusu najeminentnejših osebnosti starejše slovenske glasbene zgodovine, nadalje o nekaterih naših vodilnih romantikih in pionirjih moderne, kot sta Osterc in Kogoj. Manjka še npr. obsežno in znanstveno poglobljeno delo o glasbeni ustvarjalnosti med NOB in tako bo moralo še tudi tu naše glasbeno zgodovinopisje izpolniti svoj dolg. Zanimive bi bile podrobne študije o razvoju posameznih kompozicijskih oblik in zvrsti pri nas kot so npr. simfonija, klavirski, violinski oziroma sploh instrumentalni koncert, komorna, klavirska glasba, opera, kantata, oratorij, maša ipd. Seveda je nepogrešljiva zgodovina slovenske moderne glasbe, ki bi natančno prikazala njeno rast v kontekstu celotnega kulturnega in zgodovinskega dogajanja pri nas in v povezavi z glasbenim razvojem v svetu. Skratka: še marsikateri problem - tu smo jih seveda nakazali le nekaj - bi se dalo rešiti z novo monografijo ali specialno razpravo. Čeprav je bilo storjeno že marsikaj pomembnega na področju izdajanja kompozicij naših starih mojstrov, moramo priznati, da je še vedno dostopnih premalo del iz naše glasbene zakladnice. Treba je nadaljevati z izdajanjem del Plavca in Dolarja ter obelodaniti kompozicije raznih drugih ustvarjalcev naše glasbene preteklosti. Ker pa je sicer zelo hvalevredna Mantuanijeva izdaja Gallusovega *Opus musicum* za današnjo glasbeno prakso le malo uporabna, je utemeljeno misliti na novo, povsem sodobno izdajo te velike motetne zbirke. Razen tega

162 *Prim. C. Cvetko, Pesem v slovenski partizanski glasbi, 1975; Naša partizanska pesem, Naši razgledi, 1960, št. 6.*

163 *Prim. R. Hrovatin, Partizanska pesem - naša ljudska pesem, Obzornik 1951, Slovenska partizanska pesem in Opombe k pesmim v izdaji Naša partizanska pesem (red. R. Gobec), 1959; Slovenska partizanska pesem v znanosti, Zbornik del SAN, 1960; Partizanska pesem in znanost o ljudski kulturi, Slovenski etnograf, 1961; Kategorisierung des*

moramo ugotoviti, da so naši dosežki v splošni glasbeni zgodovini relativno majhni, kar je razumljivo, ker smo imeli ogromno opraviti doma in ni bilo časa, da bi se ukvarjali s "tujo" problematiko. Čeprav bomo morali tudi v prihodnje usmerjati svoje sile predvsem v nadaljnje osvetljevanje domače glasbene preteklosti, pa bo treba okrepiti dejavnost v območju splošne glasbene zgodovine. Tako bržkone ni odveč, če mislimo na pisanje obsežne svetovne zgodovine glasbe in monografij o znamenitih evropskih skladateljih (le-te namreč najdemo danes že npr. iz peresa čeških, madžarskih ali poljskih avtorjev) ali če se razgledujemo še po nerešeni glasbeno historični problematiki izven naših geografskih meja. Skratka še vsepovsod ostaja zelo veliko dela. Ker pa obstajajo pogoji za delo in tudi ne manjka sposobnih raziskovalcev, lahko upamo, da bodo naloge, ki so pred nami, uspešno opravljene.

SUMMARY

After the first attemps made in musical historiography in the second half of the 19th century, the endeavours in this field acquired with J. Mantuani at the beginning of the present century a professional and scholarly character. Within the framework of the edition Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich Mantuani had in the years 1899-1919 edited the collection of motets Opus musicum by J. Gallus and in his introduction elucidated certain, up to that time unknown aspects of the composer's life. He also started systematically to collect the material for the Slovene musical history and in this connection wrote a series of articles. When in 1918 the Yugoslav state was founded and so also the Slovene university, there was as yet no department of musicology or musical history and so during the inter-war period the musical historiography could not be systematically pursued to any greater extent. This was made possible only after 1945 when at the Academy of Music a scientific department was opened, and later on, in 1961, when at the Faculty of Arts in Ljubljana the Department of Musicology was established; this Department has been paying great attention to the study of the Slovene musical past and started to issue a Musicological Annual (1965), which lays significant emphasis on musical historiography.

Great advances made in this field since the World War II are first and foremost evident from the monographs on the development of the Slovene musical culture. Undoubtedly of fundamental importance here is D. Cvetko's Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, II, III (1958, 1959, 1960) (A History of Musical Art in Slovenia), which remains a truly reliable starting point and with its precious guide-lines a solid basis for all prospective research. The most recent and highest achievement of the endeavours in the sphere of the entire national musical

Partisanenliedes in Jugoslawien, Beiträge zur Musikwissenschaft, 1964; Partizanska pesem - predmet znanosti o ljudski kulturi, Slovenski etnograf, 1966; Proces nastajanja revolucionarne pesmi "Svobodna Slovenija", Makedonski folklor, 1969; Partizanska pesem kot posebna zvrst delavske pesmi, Borec XXIX, 1977, št. 5.

history is represented by Musikgeschichte der Südslawen (1977) by the same author, in which the principal emphasis is laid on a comparative evaluation of the musical achievements of the individual South Slavic nations. This basic literature is complemented by some works of a wider or more general concept, either covering a predominant part of our musical past or through several periods following up particular compositional fields. A great advance in the Slovene musical historiography is further manifested by issuing monuments of music, where again the activity was first launched by D. Cvetko's publication Skladatelji Gallus, Plautzius, Dolar in njihovo delo - Les compositeurs Gallus / Plautzius / Dolar et leur oevre (1963), and later by J. Gallus's Harmoniae morales and Moralia (1966, 1968). In addition to synthetic and other works giving a general survey and to issues of compositions by old Slovene masters there have since 1945 written a number of special articles, treatises and monographs, the number of which has greatly increased particularly in the recent years. These works deal with a great variety of problems in the musical development from the Middle Ages until the present days.

Muzikološki zbornik Musicological Annual, XVII/2, Ljubljana 81

UDK 78.075:301

Ivo Supičić
Zagreb

RANI OBLICI "MASOVNE" GLAZBENE KULTURE I IZDAVAČKA DJELATNOST

O "masovnoj" se glazbenoj kulturi najčešće govori kada je riječ o glazbi 20. stoljeća i o pojavama koje su vezane uz suvremeni glazbeni život. O njezinu postojanju i značenju ima dakako različitih shvaćanja i stajališta.[1] No pojam se "masovne" glazbene kulture najviše upotrebljava na području takozvane razonodne ili pop glazbe, premda se postepeno sve više proteže i na takozvanu ozbiljnu glazbu, napose u vezi s njezinim širenjem pomoću masovnih medija (radija, gramofonskih ploča, magnetofonskih vrpci itd.). Nedavno je, medjutim, pitanje ranih oblika "masovne" glazbene kulture postavljeno šire s obzirom na njezino područje i na njihove početke, pri čemu se "masovnu kulturu" na glazbenom polju definiralo kao "izvodjenje ili rasprostiranje glazbe koje ne počiva na osobnim odnosima izmedju glazbenika i publike, i kojemu je dosizanje - u stvari, manipuliranje - široke publike prvenstveni cilj. To nije samo stvar grubog broja ljudi koji kupuju muziku i idu na koncerte. Masovnu glazbenu kulturu radije su obilježavali u prvom redu nepersonalnost odnosa izmedju slušalaca i izvodilaca i aktivno iskorišćavanje široke publike od glazbenog poslovnog svijeta."[2] Rani oblici tako shvaćene "masovne" glazbene kulture padali bi negdje u sredinu 19. stoljeća, u doba radjanja i učvršćivanja interesa publike za glazbu velikih majstora bečke klasike, kada je važnu funkciju imao i rast izdavačke djelatnosti.[3]

Medjutim, pitanje o "masovnom" karakteru odredjene glazbene kulture moglo bi se postaviti šire: ne s obzirom na neke prethodne ili suvremene "nemasovne" pojave u glazbenoj kulturi o kojoj je riječ, pojave obilježene nekim različitim ili suprotnim svojstvima od onih što odredjuju "masovnu" glazbenu kulturu u pitanju. Katkad bi se moglo govoriti i o nekim "masovnim" aspektima glazbene kulture, a ne o njezinoj "masovnosti" u cjelini. U nekom bi se smislu moglo reći da je gotovo svako vrijeme imalo oblike "masovne" i "nemasovne" glazbene kulture, barem utoliko što su postojale glazbene forme ili vrste koje su se izvodile i slušale u užim krugovima društva i publike, a tako i one koje su pripadale brojnijem slušateljstvu i širim društvenim slojevima radilo se pritom o

1 *Usp. npr. zanimljiv pregled problema u: Slavko Zlatić, Aktualna pitanja tzv. masovne muzičke kulture, Zvuk, 1977, br. 4, str. 20–25.*

narodnoj ili umjetničkoj glazbi. Gdje počinje, a gdje svršava "masovnost" ili "nemasovnost" jedne glazbene kulture konkretan je problem koji se može riješiti jedino uz pomoć konkretnih podataka o odredjenom vremenu i kulturno-društvenom okviru. Pritom se javlja metodološko pitanje mogu li se postaviti i jedinstveni kriteriji ili jedinstvene odrednice o "masovnom" karakteru jedne glazbene kulture ili nekog njezinog sektora za sva povijesna razdoblja, ili ih pak valja uzeti fleksibilno, u funkciji različitih i promenljivih povijesnih relacija i u njima prisutnih elemenata, u okvirima kojih se - po svojim konkretnim obilježjima - i više ili manje raznolike pojave u glazbenoj kulturi pojedinih društvenih sredina mogu obilježiti kao "masovne" odnosno "nemasovne".

Ovo drugo stajalište čini se pogodnije pri istraživanju povijesne istine, a dopušta i proširenje problema ne samo na više razdoblja povijesti glazbene kulture nego i na uočavanje "masovnog" odnosno "nemasovnog" karaktera raznih sektora glazbenog života u svim društvenim klasama i slojevima, i to od narodne i zabavne glazbe do, u užem smislu, umjetničke glazbe i onih njezinih vrsta ili oblika koji su bili pridržani društvenim manjinama pa prema tome i užim krugovima publike. To bi stajalište dopustilo i povijesni studij oscilacija kroz koje su pojedina glazbena djela, opusi pojedinih skladatelja ili pojedine glazbene vrste prolazile s obzirom na njihov uspjeh i "popularnost" kod publike, odnosno uže ili "masovnije" prihvaćanje. Takav bi ugao promatranja bio nesumnjivo važan i zanimljiv u jednoj socijalnoj povijesti glazbe.

No ostane li se samo pri evropskoj umjetničkoj glazbi zadnjih stoljeća, moglo bi se uzeti da se prvi korak k "masovnosti" javlja s razvitkom javnih koncerata. Nasuprot dotadašnjim privatnim amaterskim nastupima i koncertima zatvorenog tipa u dvorskim sredinama i aristokratskim rezidencijama, a kasnije i u gradjanskim domovima, te prelaznim oblicima polujavnih koncerata pretežno komornog obilježja, javni su koncerti druge polovine 18. stoljeća zabilježili prvi izraziti pomak prema onome što bi se, već tada, moglo nazvati odredjenom "masovnošću" glazbenog života na području umjetničke muzike. U prilog tome govori više aspekata.

Sedamdesete godine 18. stoljeća označile su neke važne prekretnice u glazbenom životu Evrope, vezane izmedju ostalog i uz izdavačku djelatnost. U to doba dolazi do sve izraženijeg nezadovoljstva gradjanstva s njegovim društvenim položajem. Osobito se zaoštravaju i promjene u ekonomskom položaju glazbenika, koji postepeno napuštaju isključivu službu dvoru, crkvi i gradu, barem u njezinim tradicionalnim i dotad tipičnim oblicima. Glazbena profesija slijedi kretanja na drugim društvenim sektorima, na kojima se postepeno probija sve slobodnije poduzetništvo, koje opskrbljuje uglavnom gradjansko tržište, i to prema sve izraženijim zakonima ponude i potrošnje, koji na specifičan način počinju djelovati i u kulturnoj sferi. U zadnjoj četvrtini stoljeća dolazi i do opadanja uloge i funkcije mecenatstva. Sudbina glazbenika i njihovih djela odlučuje se sve izravnije na podijima javnih koncerata, na sceni postepeno sve više komercijaliziranog

2 *William Weber, Mass Culture and the Reshaping of European Musical Taste, 1770-1870, IRASM, 1977, sv. VIII, br. 1, str. 6-7.*

3 *Usp. ibid., str. 5-6.*

4 *Neke je nabrojio Barry S. Brook, kao na primjer: honorarni rad Kapellmeistera na dvoru; pisanje opera na ugovornoj osnovi za putujuće*

glazbenog života, koji se organizira pretežno za novu, gradjansku i, dakako, tada još brojnu aristokratsku publiku, a ne u onim relativno sve malobrojnijim privatnim salonima aristokratskih rezidencija, u kojima je glazbenik bio tek poslužitelj poput Haydna kod Esterházyja ili Mozarta u Salzburgu. Skladatelji ovise u sve manjem broju od svojih aristokratskih poslodavaca.

Učestalost, a katkada i sadržaj programa, koncertnih i opernih izvedbi rastu u glavnim potezima zajedno s rastom trgovačkih poduzimljivosti na području glazbene distribucije, sve manje ovisne o prepisivačkom zanatu i sve više vezane uz rastući obrt i već mladu industriju graviranja i tiskarstva. Napuštanje okrilja tradicionalnog aristokratskog pokroviteljstva popraćeno je razvojem dotad nepostojećih mogućnosti.[4] Njima se koristi sve veći broj glasbenika. Mobilnost glazbene profesije postaje veća, klasni status glazbenika nije više prekruto odredjen, a i "pokretljivost" glazbe i njezinih utjecaja raste do dotad nepoznatih razmjera. A utjecaj tiskarstva i uza nj vezanog, rastućeg glazbenog izdavaštva ne očituje se samo na području difuzije i upoznavanja glazbe, putem objavljenog glazbenog djela, u širim društvenim i geografskim okvirima: uz cirkuliranje glazbenikâ iz jedne zemlje u drugu, njihove češće osobne dodire, turneje i gostovanja, omogućene nizom činilaca, ekstenzivno je glazbeno izdavaštvo pridonijelo i znatnijem uzajamnom utjecaju glazbenih stilova i pojedinih skladatelja, i to ne samo u okviru pojedinih zemalja, nego i preko njihovih granica. Imalo je, dakle, posljedica i na samom glazbenom, umjetničkom planu. U tom prodoru u to su doba imale vodeću ulogu Francuska, Engleska i Nizozemska.

Veliki prodor glazbenog izdavaštva imao je tada više uzroka i izraz je širih zbivanja u društvu i kulturi najrazvijenijeg dijela Evrope. To vrijeme glazbenog života označeno je pojavom koja će odsad njime sve više vladati. To je pojava *repetitivnosti*, koju Jacques Attali stavlja na kraj 19. stoljeća: "najava jednog novog stadija organizacije kapitalizma, stadija repetitivne produkcije, u seriji, svih društvenih odnosa."[5] Medjutim, repetitivnost u glazbenom životu javlja se u odredjenom smislu već u zadnjim desetljećima 18. stoljeća. To se očituje, medju ostalim, upravo na području glazbenog izdavaštva. Pomalo se gubi i jednokratnost glazbenog dogadjaja,[6] nestaje njegova krajnja ograničenost u frekvenciji, vezanost za posebnu, obično jedinu ili jedinstvenu priliku, a sve se više širi repetitivni princip "potrošnje" glazbenog djela u nizu prilika za izvodjenje, koje izmiču izravnoj skladateljevoj kontroli ili konkretnom glazbenom vodstvu prilikom izvedbe kojom on sam upravlja, njegovu poznavanju mjesta izvedbe, publike i samih izvodilaca. Tako se, na primjer, Haydn 1768. potužio da mu je bilo teško skladati jednu kantatu za neki samostan u Austriji s obzirom da nije poznavao "ni osobe, ni mjesto".[7] No kao što su kvantitativni rast glazbe, njezino

družine; skladanje simfonijskih djela za isključivu izvedbu i njihovo usporedno prodavanje izdavačima; pisanje komornih djela s posvetama za utjecajne ličnosti; davanje privatne pouke iz glazbe; tiskanje ili graviranje vlastitih i tudjih skladbi; sviranje u gradskom orkestru; koncertno nastupanje u vlastitu korist; prodavanje instrumenata, notnog papira i glazbenih djela drugih skladatelja. Usp. Barry S. Brook, Koncertantna simfonija: njezini glazbeni i sociološki temelji, Zvuk, 1974, br. 2, str. 87.

širenje i rasprostiranje, imali svoje sociološke uzroke - veću slobodu skladatelja, brojniju publiku, ekonomski poticaj u glazbenom izdavaštvu, graviranju i tiskarstvu - tako su imali i nesumnjive posljedice: dalje širenje publike i repetitivnosti u prezentaciji glazbe, od prilike do prilike, te šire poticaje glazbenom amaterizmu i, na kraju, samim ekonomskim aktivnostima u vezi s glazbom, odnosno glazbenim životom. U toku vremena pojava repetitivnosti dovela je do stvaranja sve šire i bolje organizirane ekonomske mreže ili lanca svih onih činilaca koji su imali aktivnu ulogu u njezinoj daljoj afirmaciji: tiskara, gravera, izdavača, trgovaca i prodavača muzikalija, proizvodjača instrumenata, organizatora glazbenog života i drugih. Njihovim je djelovanjem krug uzajamnih utjecaja bio zatvoren.

Naime, dok je god stvaranje i izvodjenje umjetničke glazbe počivalo na načelu stroge i neposredne funkcionalnosti, konkretne prigode ili povoda, iz kojih je izviralo, a tako i individualne narudžbe odredjenog poslodavca, pokrovitelja ili mecene, pojedina su se glazbena djela ne samo izvodila nego dapače i stvarala izrazito i izričito s obzirom na narudžbu pojedinca ili ustanove, te funkciju i priliku, kojima su bila podvrgnuta i uz koje su bila vezana. Svaka eventualna dalja izvedba gotovo potpuno je ovisila samo o sticaju okolnosti iste ili slične vrste, koje su je mogle izazvati ili dopustiti. Bach je, na primjer, izvodio neku od svojih kantata, što ih je ranije skladao, ako za odgovarajuću priliku nije skladao novu, ili ako je upravo jedna ranija osobito odgovarala prilici za izvedbu. Za ona pak djela koja su se izvodila u dvorskoj sredini ili u crkvenim prostorima, u liturgijske svrhe, a takvih je s tom namjenom u doba renesanse i baroka bilo vrlo mnogo, ne može se reći da su imala u strogom smislu riječi svoje - tržište. U prvom su redu pojedine svjetovne glazbene vrste, kao *chanson*, već u doba renesanse imale, doduše ograničeno, tržište, no i to zahvaljujući postojanju ne samo odredjene amaterske publike, koja je *chanson* rado slušala i izvodila, nego i tome što se ta vrsta našla već u ranim tiskanim zbirkama muzikalija, koje su se pojavile u Evropi 16. stoljeća, i što je imala svoje velike izdavače kao što su bili Pierre Attaignant u Parizu, Jacques Moderne u Lyonu i Tielman Susato u Antwerpenu.

Ako je točno, kao što ističe William Weber, da su u 18. stoljeću odnosi izmedju izvodilaca i njihovih poslodavaca bili "središnji izvor društvenog reda u glazbenom životu. Ključ uspjeha za glazbenike nije bilo širenje broja takvih veza, nego radije njihovo održavanje pažljivom diplomacijom u društvenom kontekstu malih grupa toga vremena",[8] s druge je strane točno i

5 *Jacques Attali, Bruits. Essai sur l'économie politique de la musique, Presses Universitaires de France, Paris, 1977, str. 65.*

6 *Glazbeni dogadjaj nastaje izvodjenjem, prezentiranjem, dakle na neki način posredovanjem ili "medijatiziranjem" glazbe. Nje nema u fizičkom smislu dok ne zazvuči. Prije toga nema ni glazbenog dogadjaja. A kad glazba zvuči, uvijek je to na nekom mjestu i zato što je izvode ljudi ili pak zato što se prenosi nekim tehničkim medijem. A ako glazbenici ne sviraju sami sebi, glazbeni se dogadjaj na osobit način uključuje u sociološki kontekst: ima odredjenu svrhu i intencionalnost, nekom i nečem "služi" s obzirom na mjesto i sredinu u kojoj se odvija i ljude za koje se odvija.*

7 *Usp. Michel De Coster, L'art mass-médiatisé. L'exemple de la musique classique enregistrée, IRASM, 1975, sv. VI, br. 2, str. 257.*

to, da u zadnjoj četvrtini stoljeća skladatelji sve više traže upravo širenje vlastite publike i umjetničku afirmaciju izvan mecenatskog okrilja i uskih društvenih skupina, čemu je pridonijelo i glazbeno izdavaštvo. A u tome valja gledati jedan od početaka ranih oblika "masovnosti" glazbene kulture, koje treba dakle staviti u to razdoblje, a ne u sredinu 19. stoljeća, kako čini W. Weber, ili ga vezati uz pojavu repetitivnosti u društvenim odnosima, kako je definira J. Attali, stavljajući je na kraj toga stoljeća. Već od zadnjih desetljeća 18. stoljeća glazbena izdavačka djelatnost pridonosi, kao jedan od bitnih elemenata, "masovnosti" glazbene kulture: u prvom redu, nepersonalnosti odnosâ izmedju glazbenika i publike, medju kojima je **posrednik** postala uz živo izvedenu i tiskana ili gravirana glazba; zatim, obraćanju skladatelja većem broju slušalaca i, što je osobito važno, glazbenih amatera, kojima su mnoga glazbena izdanja bila namijenjena; na kraju, trgovačkom iskorišćivanju glazbe u gotovo potpunom smislu te riječi (ne samo ulaganju sredstava u posao koji je donosio dobit, nego i takvom utjecaju na glazbeno tržište, ukus publike, na stvaranje glazbenika i izvodjenje njihovih djela, koje je moglo donijeti što veću dobit).

Kad dakle W. Weber govori o ranim oblicima "masovne" glazbene kulture, upotrebljavajući tako termin koji je nastao u našem vremenu i dosad se upotrebljavao uglavnom za naše vrijeme, ne radi se o neosnovanoj retrospektivnoj primjeni, premda se sa svim njegovim zaključcima nije moguće složiti. Tako, na primjer, premda u većem dijelu 18. stoljeća odnosi izmedju glazbenika i njegova poslodavca ili mecene, koji je ujedno i njegov glavni slušalac, odnosno najprivilegiraniji član publike, ostaju personalni, ipak se s razvitkom javnog koncerta i pojavom više ili manje anonimne publike odnosi na liniji glazbenik - publika krajem toga stoljeća depersonaliziraju, radilo se o izvodiocu ili, pogotovu, o skladatelju. Dakako, u obratnom smjeru, na liniji publika - glazbenik, odnosi ostaju personalni u tom smislu što publika uglavnom poznaje glazbenika koji za nju svira. No ako je glazbena publika najčešće poznavala i glazbenika skladatelja, on svoju publiku nije više poznavao kao prije: poznavao je tu publiku to manje što su se izvedbe njegovih djela protezale dalje. O velikom ili većem broju slušalaca kao o kriteriju pri prosudbi "masovnosti" jedne glazbene kulture može se pak govoriti samo u dvostruko relativnom smislu, naime s obzirom na veću brojnost publike prema njezinu broju u nekim drugim žarištima glazbenog života *tekućeg* vremena, na primjer s obzirom na njezin broj u javnim koncertnim dvoranama spram njezina broja u aristokratskim rezidencijama, i s obzirom na njezinu manju brojnost u *prethodnim vremenima*. Bila bi nedopustiva retrospektivna projekcija proglašavati sve oblike glazbenog života prošlosti "nemasovnima" samo zato što je glazbena publika u 20. stoljeću relativno i apsolutno brojnija no bila koja druga u prošlim vremenima, ili pak zato što prije našega doba nisu postojali tehnički mediji masovne komunikacije kakvi postoje danas. Neznanstveno je suditi o prošlim vremenima usporedjujući ih s onim što ta vremena nisu mogla znati, a što postoji u kasnijim vremenima. Jedno se vrijeme mora shvatiti u samome sebi i u funkciji onog što mu je prethodilo ili što ga

8 *William Weber, op. cit., str. 8.*

je pripremilo u prošlosti, a ne u funkciji budućnosti koja mu je bila nedohvatljiva.

Personalnost odnosâ izmedju glazbenikâ i publike, a napose njegovih poslodavaca ili mecena, bila je dakle, prije razvoja javnog koncerta, redovita i dominantna pojava. Štoviše, ti su odnosi dovodili do udovoljavanja glazbenika izričitim narudžbama, ukusu i željama onoga ili onih u čijoj su službi radili i koji su odredjenu glazbu ili glazbovanje mogli platiti i tražiti. I to upravo u funkciji osobnih, obiteljskih i dvorskih, dogadjaja, sastajanja i proslava, dakle društvenog života unutar užeg kruga ljudi, odnosno ljudskih skupina, u kojima se glazba na odredjen način cijenila, njegovala i podržavala, uostalom ne samo iz estetskih, umjetničkih motiva, nego i s razloga društvenog prestiža, uvažavanja i afirmacije. Glazbeni amaterizam u gradjanskim slojevima odvijao se takodjer u neanonimnom obiteljskom i prijateljskom krugu, gdje su personalni odnosi izmedju sudionika i prisutnika bili pogotovo još prisniji i izravniji, neopterećeni službenim distancama i okvirima ponašanja na dvoru.

Kad se broj prisutnog slušateljstva pri izvodjenju glazbe povećao, i to na javnim koncertima 18. stoljeća, osobne su veze, kako ispravno ističe W. Weber, još uvijek bile u korijenu njihove organizacije i održavanja. Ako je u tim uvjetima bilo gotovo nemoguće prirediti koncerte za više od oko petsto slušalaca, bilo je to upravo zato što su tada tipični koncerti u okviru raznih amaterskih društava, akademija i tzv. dobrotvornih priredbi, bili organizirani pretežno na bazi osobnih veza i poznanstava, s osloncem na publiku rodjaka, znanaca, prijatelja i kolega glazbenika.[9] Personalni su odnosi bili društvena veza i temelj glazbenog života, društvena osnova, na kojoj je u većem dijelu 18. stoljeća počivao javni koncert. No, kako je već navedeno, stvari su se u zadnjoj trećini toga stoljeća počele mijenjati. O tome se mogu navesti još neke činjenice. Prvo, rane pojave "masovne" glazbene kulture dolaze na vidjelo najprije i najviše u najvećim evropskim gradskim aglomeracijama, gdje je postojala najveća koncentracija stanovništva, a to su London i Pariz. Dok je krajem stoljeća London imao gotovo milijun stanovnika, a Pariz više od pola milijuna, dotle su npr. Amsterdam, Beč, Berlin i Rim imali svaki manje od četvrt milijuna. Francuska i Engleska, zemlje u kojima je postojala najveća gustoća glazbenog tržišta, bile su osim toga centralizirane, a ne razjedinjene poput Njemačke i Italije, što je olakšavalo prodaju glazbenih izdanja u pokrajinama. U glavnim gradovima, Parizu i Londonu, postojali su brojni saloni i dvorane, u kojima su se više ili manje redovito održavali koncerti. Postojala je i glazbena publika, brojnina no igdje drugdje u to vrijeme. Ako se tome doda sve intenzivnije i ekstenzivnije djelovanje velikog broja gravera i tiskara, prodavača muzikalija[10] te tada najvećih izdavačkih kuća na području glazbe, razumjet će se što su se upravo u tim sredinama okupili svi glavni uvjeti za ranu pojavu "masovne" glazbene kulture i za veliki prodor glazbenog izdavaštva na scenu glazbenog života.

9 *Usp. ibid., str. 9.*

10 *U pariškom Almanach musical iz god. 1783. nabrojeno je gotovo stotinu izdavača glazbe, koji su djelovali u Parizu, a njihov pravi broj vjerojatno nije ni u potpunosti naveden. O glazbenicima kao prodavačima*

SUMMARY

An early form of "mass" musical culture arose in European musical life not in the nineteenth, but already in the last third of the eighteenth century. The definition of "mass" musical culture should be conceived in a relative historical perspective. The quantitative scale of eighteenth-century "mass" musical culture should not be compared with that of the nineteenth and twentieth centuries, but rather considered within the limits of its own epoch. The musical publishing of that time largely contributed to the spread of music and to the enlargement of its public, even beyond national frontiers.

muzikalija usp. Klaus Hortschansky, Der Musiker als Musikalienhändler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, u: Walter Salmen, ur., Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis zum 19. Jahrhundert, Bärenreiter, Kassel-Basel, 1971, str. 83-102.

Muzikološki zbornik Musicological Annual XVII/2, Ljubljana 81

UDK 78.087.61 Ravnik

Manica Špendal
Maribor

SAMOSPEVI JANKA RAVNIKA

Ustvarjalni začetki Janka Ravnika[1] segajo na začetek drugega desetletja 20. stoletja, to je v čas, ko je nastopila prva, mlajša generacija sodobnejše usmerjenih slovenskih skladateljev: Anton Lajovic, Emil Adamič, Gojmir Krek idr. Medtem, ko sta Lajovic in Adamič komponirala tudi večja instrumentalna in vokalno instrumentalna dela, se je Ravnik omejil malone v celoti na male oblike: klavirske skladbe, zbore in samospeve. Slovenski glasbeni javnosti se je predstavil v zadnjih štirih letnikih Novih akordov (X-XIII).[2] Podobno kot Lajovic je Ravnik že s svojimi začetnimi deli zbudil pozornost pri takratnih vodilnih slovenskih glasbenikih. Posebno je z njimi impresioniral G. Kreka, ki je videl v njem obetavnega slovenskega ustvarjalca, "čigar prva dela so na nas učinkovala kakor svetovna obljuba, obetajoča naši mladi umetnosti lepših dni, morda sijajnih dni svetovnega priznanja". Navdušila ga je že prva Ravnikova skladba: mešani zbor "Poljska pesem" (NA 1911, X, 68). Bil je mnenja, da "kdor začenja s takimi proizvodi, kakoršen je mešan zbor 'Poljska pesem', ta je poklican za izpolnitev najglobljih želja svojega naroda in za dosego najvišjih ciljev umetnosti". Obenem ga je pozval, da se popolnoma "zave svojega visokega poklica, da dela in dela vedno strmeč po višjih in višjih ciljih. Naj si bode svest, da gleda narod nanj z navdušenostjo in hvaležnostjo, pa tudi mnogimi pričakovanji za bodočnost umetnika in narodne umetnosti". Ob sklepu je Krek dodal: "Torej vse dobro na trnjevo pot! To kličemo Ravniku in vsem onim mladim umetnikom, ki se uče sedaj na konservatorijih v tujini. Delajte, rešite najvišje probleme naše umetnosti, a ostanite zvesti svojemu narodu ne le z duhom, temveč tudi z delovno roko!"[3] Pozitivno so se o Ravniku izrekli še drugi slovenski glasbeni strokovnjaki.[4]

1 *Biografske podatke glej SBL III, 43, 44.*
2 *Skladbe sodijo v čas skladateljevega študija na praškem konzervatoriju (1911-1915).*
3 *Prim. Krek G., NA 1912, XI, 11.*
4 *Kritik v Slovencu npr. piše v recenziji 1. in 2. št. XI. letnika NA "... vse skozi modern, radikalen je mladi Ravnik, ki je že z dosedanjimi kvantitativno ne obilnimi, ali zato kvalitativno tem boljšimi deli stopil v ospredje. Meni se vidi poleg Lajovica najbolj*

Ravnikove skladbe prvega ustvarjalnega obdobja kažejo v osnovi naslonitev na romantično tradicijo, hkrati pa vsebujejo še izrazito impresionistične značilnosti. Te se kažejo v barvno bogatih akordičnih zvezah, ki so najznačilnejša prvina njegovega kompozicijskega stavka.[5] Med tistimi, ki so izšle v Novih akordih, sta tudi dva samospeva: "Vasovalec" na besedilo S. Gregorčiča in "Pozdrav iz daljave" na besedilo K. Meška.[6]

Posebno prva skladba, ki jo je avtor posvetil tenoristu J. Rijavcu,[7] je imela izreden odmev v slovenskem tisku. G. Krek je o njej zapisal: "Samospev Janka Ravnika 'Vasovalec' se je že opetovano prezentiral izza koncertnega odra. Josip Rijavec ga je pel in vedno z najlepšim notranjim uspehom. Kako tudi ne! Glasba je globoko občutena, s svojim harmonično tako zanimivim spremljevanjem naravnost omamljivega, skrajno nežnega čara." Samospev, s katerim se je - po njegovem mnenju - posrečilo Ravniku ustvariti kongenialno uglasbitev Gregorčičeve pesmi, je označil kot doslej "najglobokejši stvor nadebudnega Ravnika".[8] O "Vasovalcu" se je pohvalno izrazila še vrsta drugih takratnih in poznejših glasbenih kritikov.[9] M. Lipovšek upravičeno meni, da ima "Vasovalec" v svoji "enkratnosti" poseben pomen in se še danes - po toliko odličnih skladbah te vrste - uvršča med najlepše slovenske samospeve. Čeprav je to njegova zgodnja skladba, je vendar "toliko zrelosti v njej, kakor da je delo dozorelega človeka".[10]

Samospev je oblikovno jasen (A B A).[11] Odlikuje ga preprosta, a logično izpeljana melodična linija, ki se vzorno sklada z otožnim značajem Gregorčičevega besedila. Zanimiv je klavirski part, ki kljub zraščenosti v pevsko melodijo učinkuje kot samostojna klavirska kompozicija. Kaže izrazit skladateljev smisel za klavirski zvok: zanj so značilne domiselne, povsem nove akordične zveze, ki so navidezno svobodno grajene, vendar utemeljene zaradi logično ostro pogojene zvočnosti. Te se še zlasti kažejo v harmonsko specifično grajenih in zvočno učinkovitih modulacijskih stopnjevanjih.[12] Široka, zvočno polna

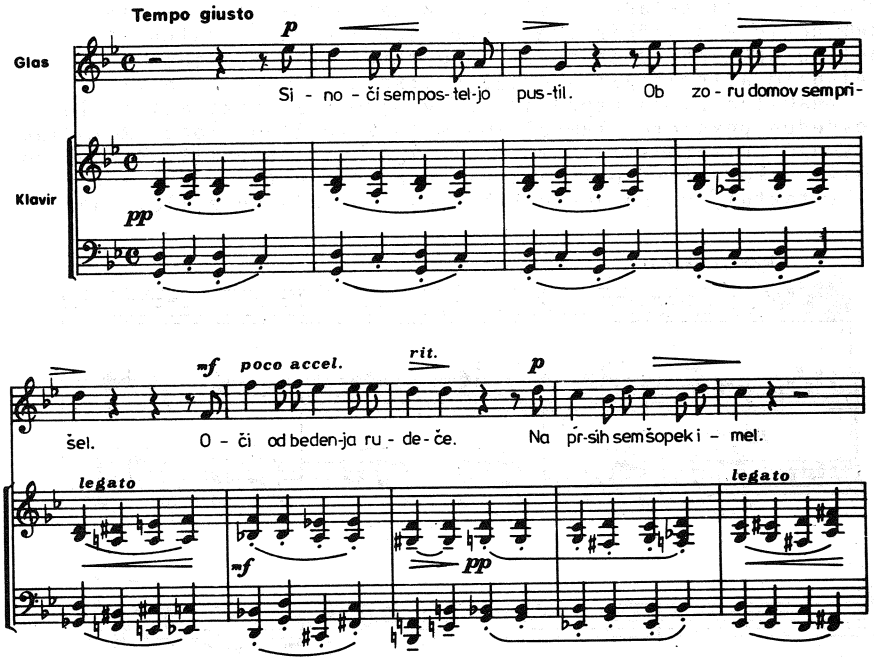
markantna prikazen v teh dveh zvezkih". (Prim. Slovenec 1910, št. 175, 6.) - P. Kozina meni: "Ravnik se nam je predstavil v prvi vrsti kot komponist s svojimi globoko občutenimi skladbami, katere so vzbudile povsod priznanje. Pri nas se le redko kdo posveti študiju glasbe, ali nihče še ni v tako zgodnji mladosti kazal toliko dobrih sadov kot ravno Ravnik." (Prim. Kozina P., NA 1913, XII, 11.).

5 *M. Lipovšek je mnenja, da je Ravnik postal "zgodnji glasnik slovenskega impresionizma", čeprav sodi, da po svojem bistvu "ni mogel postati impresionist", ker je "v sebi nosil preveč izrazne moči", da bi se mogel omejiti in nuditi samo one pasivne slikovite vtise in barve, ki so značilne za impresionizem." Vendar nekaj akordičnih zvez, nekaj barv, ki jih je uporabil v prvih kompozicijah - po njegovem mnenju - "napoveduje" zvoke, ki so se razlikovali "od dotakratnih pa tudi Lajovčevih". (Prim. Lipovšek M., Sedamdesetgodišnjica Janka Ravnika, Zvuk 1961, 49, 50, 524, 525).*

6 *Prvi samospev (napisan l. 1910) je izšel l. 1912 (NA, XI, 55), drugi (komponiran l. 1912) pa l. 1913 (NA, XII, 35); obe skladbi sta bili natisnjeni še v zbirki "Lirični spevi za glas in klavir", ki jo je l. 1957 izdalo DSS. Drugi samospev nosi v tej zbirki naslov "Pozdrav iz daljine".*

7 *Omenjeni pevec je izvedel "Vasovalca" v letih 1912-1914 petkrat. (Prim. NA 1912, XI, 19, 52; NA 1913, XII, 11, 56; NA 1914, XIII, 13).*

8 *Prim. Krek G., NA 1912, 11, 52.*



akordika v spremljavi pa tu in tam spominja prej na orgelski zvok. Kot dober poznavalec tega instrumenta je znal avtor prenesti ta zvok v svoj klavirski stavek. "Vasovalec" kaže Ravnikovo izvrstno kompozicijsko znanje in sodi, poleg Lajovčevih in morda še nekaterih, med najboljše samospeve, ki so izšli v Novih akordih.[13]

Zanimiv je tudi drugi samospev "Pozdrav iz daljave". Po svoji zasnovi učinkuje kot impresija, ki kaže tipične značilnosti Ravnikovega bogato koloriranega kompozicijskega

9 *P. Kozina piše v svoji kritiki 2. št. NA l. 1912 med drugim: "... Rijavec je pel njegov prav čeden samospev 'Vasovalec'". Pri tem meni: "... v drzni, moderni harmoniki gre Ravnik za Lajovcem dalje". (Prim. Kozina P., UT 1912, LII, 1). - Tudi S. Premrl omenja "Ravnikov globoko občuten 'Vasovalec'". (Prim. Premrl S., DiS 1913, XXVI, 114.)*

10 *Prim. Lipovšek M., Ob 60-letnici Janka Ravnika, SGR 1951, I, 12; isti, Jubilej slovenskega umetnika, SPor 1951, XII, št. 107, 2.*

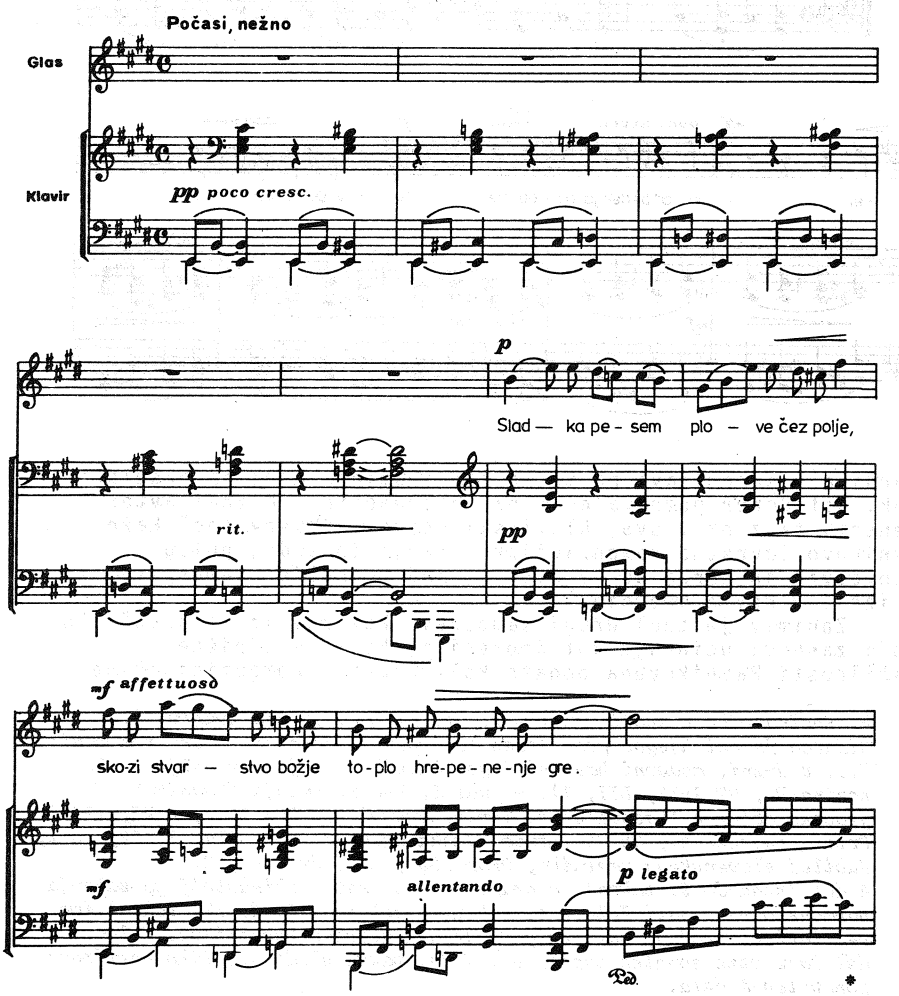
11 *A del (sega do 9. takta) je grajen na ostinatu. Skladatelj ga začenja harmonsko razvijati šele v 4. taktu. B del (od 10. do 27. takta) ima recitativni značaj; odlično ga podaja klavirska spremljava. Celotni del daje vtis sonatne izpeljave. V 28. taktu sledi nekoliko variirana ponovitev A dela.*

12 *V 5. taktu si npr. akordi sledijo takole: tercsekstakordu As-dura (ob sklepu 4. takta) sledi zvečan trozvok ges-b-d, terckvartakord septakorda his-dis-f-a z dvojno alteracijo, kvartsekstakord A-dura, sekundakord septakorda f-a-c-es, ki je obenem dominanta B-dura in se razveže v tercsekstakord toničnega trozvoka (v 6. taktu).*

13 *M. Lipovšek meni, da se skladba s svojo akordiko "zlaga" z naslednjimi*

stavka.[14] V tej skladbi zasledimo nekaj duhovito grajenih, povsem novih akordičnih zvez. Predvsem gre za pogostno in raznoliko uporabo septakordov in obratov, ki si kljub precejšnjim alteracijam sledijo v jasnih tonalnih odnosih.

Značilno za samospev je, da v njem klavirski del ni le enakovreden pevskemu, temveč ima malone vodilno vlogo. Melodija pa s svojo prisotnostjo samo poglablja vtis besedila. V njej so zanimiva intervalna sosledja, kot npr. dis-c (v E-duru - v 6. oz. 17. taktu), ki se dobro prilegajo značaju besedila. Tudi



oblikovno je skladba zanimiva: je trodelna, pri čemer je B del (od 10. do 17. takta) po tehtnosti enakovreden A delu in ne pomeni morda le klavirske medigre, kar je skladatelj tudi sam

Ravnikovimi pesmimi, saj jih s svojo polnostjo in modulacijsko posebnostjo že "oznanja". (Prim. Lipovšek M., Uvod k zbirki "Lirični

nakazal z oznako "ben mercato la melodia". Značilno za A del je, da so spodnji glasovi grajeni v ostinatnem ritmu. Prvi del skladatelj prvič sklene na dominanti E-dura (v 10. taktu), drugič pa na toniki (v 20. taktu), toda le v melodiji, pri čemer je akordična podlaga v jasni dominanti A-dura. Tako v tonalnem pogledu skladba niha med A-durom in E-durom. Kljub temu pa gre v bistvu za jasno, skoraj klasično fakturo v smislu vprašanja in odgovora (T - D, D - T). Sklepu pevske linije sledi zelo domiselna poigra, ki pripelje v E-durovo tonaliteto (v 23. taktu).

Tudi "Pozdrav iz daljave" je ugodno ocenila vrsta glasbenih strokovnjakov:[15] G. Krek je npr. zapisal, da si bo "globoko čisto moderno harmonizirani samospev "moral" ljubiteljev pridobiti šele polagoma" in da ga bodo morali pevci kakor Rijavec "upeljati v popolni lepoti", da "zagleda" občinstvo vse njegove "zagrnjene lepote".[16] Po mnenju M. Lipovška je citirani Ravnikov samospev "kakor malokatera skladba" v Novih akordih "zajet v ubranost daljne pesmi, ki plove čez polje". Pri tem pravilno ugotavlja, da je skladatelj "znal dati" vsebini pesmi tako močno osebno obliko, tako "novo" in tako "daleč od vsake plehke sentimentalnosti izraženo občutje".[17]

Leta 1912 je Ravnik napisal še samospev "Hrepenenje"[18] na besedilo O. Župančiča, ki kaže sorodne stilne značilnosti kot obe omenjeni pesmi iz tega ustvarjalnega obdobja. Tudi za to skladbo je značilno dobro poznavanje klavirskega zvoka in tehnike, obenem pa smisel za logičen razvoj kromatičnega harmonskega stavka.

V poznejših samospevih je Ravnik obogatil svoj kompozicijski slog poleg impresionističnih še z nekaterimi prvinami, podobnimi ekspresionističnemu stilnemu oblikovanju, dasi se v ta stilno oblikovalni način ni nikoli povsem usmeril. V drugem skladateljskem obdobju (do leta 1940) je bil sicer ustvarjalno manj aktiven, vendar je zložil nekaj izvrstnih kompozciij, med temi tudi nekaj tehnično dovršenih in umetniško kvalitetnih samospevov: "Prišla si" na besedilo O. Župančiča, "V razkošni sreči" na besedilo V. Moleta in "Temna, lepa noč" na besedilo O.J. Bierbauma v prevodu I. Peruzzija.[19] Iz istega obdobja datira tudi ciklus pesmi za tenor in klavir "Seguidille" na pesmi O. Župančiča.[20] Za vse skladbe v tem ciklusu je

spevi za glas in klavir").

14 *M. Lipovšek primerja način Ravnikovega komponiranja z onim pri drugih slovanskih sodobnikih, zlasti poljskih in čeških: "... predvsem vodilni Poljaki in Čehi so svoje nagnjenje k impresionizmu poglobili z dovolj močno izrazno izpovedjo. Ta je kazala veliko zunanjih impresionističnih potez (akordika), vendar je melodični vzpon bil v njihovih delih izrazno močan. Tako je komponiral tudi Ravnik. Njegov 'Pozdrav iz daljine' je za to tipičen primer, kot kažejo že prvi takti". (Prim. Lipovšek M., Kompozicioni stav Janka Ravnika, Zvuk 1971, 117, 118, 365).*

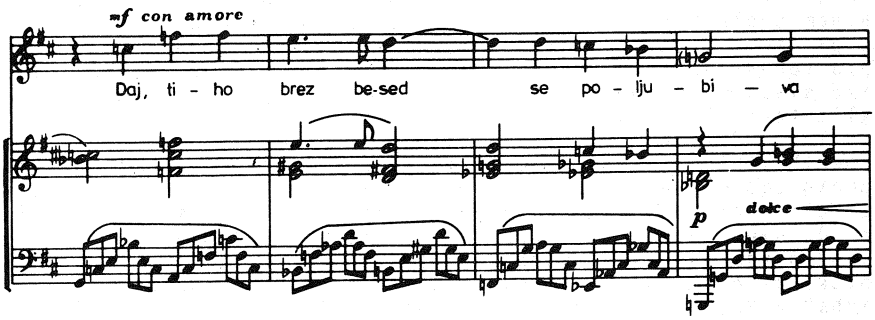
15 *S. Premrl ga je označil kot "kratko, sila moderno, a gorko občuteno skladbo". (Prim. Premrl S., DiS 1914, XXVII, 130).*

16 *Prim. Krek G., NA 1913, XII, 56. Viri kažejo, da je skladbo Rijavec izvajal l. 1914 (Prim. NA 1914, XIII, 23); l. 1936 pa jo je pela M. Polajnarjeva (prim., CG 1936, LIX, 186).*

17 *Prim. Lipovšek M., Ob 70-letnici Janka Ravnika, SGR 1961, I, 12.*

18 *Skladba je bila natisnjena v zbirki "Lirični spevi za glas in klavir" l. 1957.*

značilen recitativni značaj, vse imajo fragmentarne sklepe. Podobno kot Lajovic v leto poprej nastali "Begunki pri zibeli" uvaja Ravnik v njih celotonske postope, ki so še bolj izraziti



kot v citirani Lajovčevi skladbi.[21] Poleg tega gre v njih za zvočno barvito, funkcionalno nevezano akordiko, ki jo je skladateli znal zelo učinkovito uporabljati. S tem prehaja pravzaprav iz okvira tonalnosti. V zvezi s harmonsko sprostitvijo pa prehaja tudi v gradnji iz konvencionalne stroge forme v svobodnejšo. Značaj skladb je skratka tak, da pomenijo nekaj novega v literaturi slovenskega samospeva.

V tretjem ustvarjalnem obdobju (od leta 1940 dalje) Ravnik opušča impresionistične stilne prijeme. Prvi skladbi iz te dobe sta samospeva "Materi" in "Melanholija" na besedili F. Zbašnika.[22] V drugi pesmi srečujemo nekaj značilnosti "Vasovalca" in drugih stvaritev iz prve ustvarjalne dobe. V obeh gre predvsem za nizanje kromatično obarvanih akordov (trozvoki, sekstakordi), ki pa v "Melanholiji" niso več vodilno izrazno sredstvo, temveč imajo podrejeno vlogo in rabijo le za figurativno koloriranje. Z melodijo ustvarjajo celoto, ki kljub sorodnosti s prvimi Ravnikovimi samospevi prinašajo nekaj zvočno novega, drugačnega od prvotnega izražanja. V samospevu "Melanholija" na A. Gradnikovo besedilo in še zlasti v Župančičevih "Verzih"[23] uvaja Ravnik še bolj zapletene in komplicirane tonske zveze,[24] čeprav ostaja v osnovi še vedno funkcionalen.[25] Prav to kaže, da se je Ravnik prebijal iz

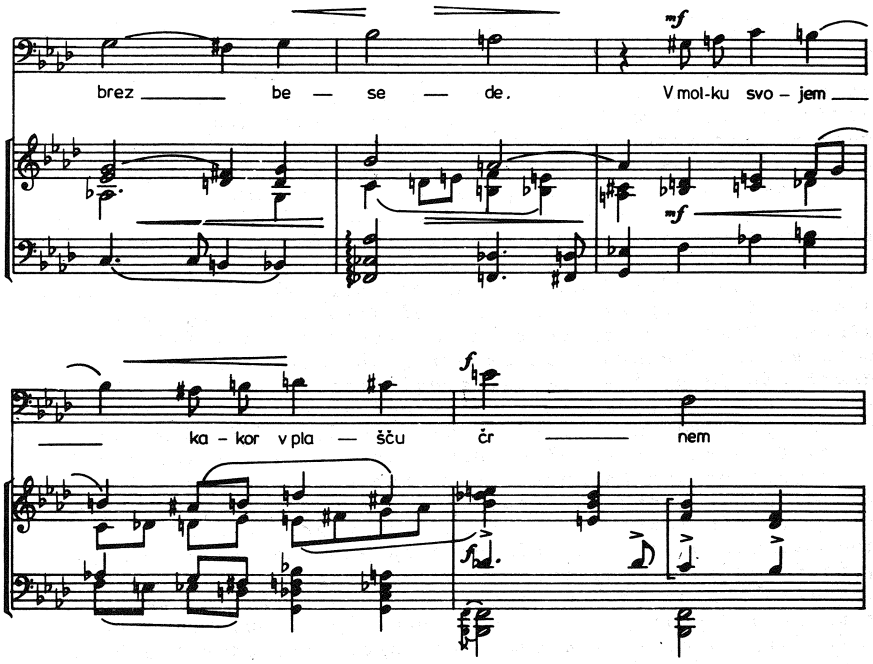
19 *Samospevi so izšli v zbirki "Lirični spevi za glas in klavir" l. 1957. Prvo pesem je skladatelj napisal l. 1917, drugo l. 1920, tretjo pa l. 1926.*

20 *Nastale so l. 1919, izšle pa v samostojni izdaji l. 1920 v ediciji GM. Samospevi si v omenjeni izdaji sledijo takole: Na Tvoje zdravje; Ljubezen, njena deca; Ljubezen mojo mlado; Ne, tam ni vsega konec; Iz vseh grobov ta večnost; K šatorom jasno belim, in Ti si prva cvetka.*

21 *Glej o tem tudi Lipovšek M., Kompozicioni stav Janka Ravnika, Zvuk 1971, 117, 118, 366.*

22 *Prvi samospev je bil komponiran l. 1940, drugi pa l. 1941. Izšla sta v "Liričnih spevih za glas in klavir" l. 1957.*

23 *"Melanholijo" je napisal l. 1947, "Verze" pa l. 1949 (predelano po prvi uglasbitvi l. 1912). Obe skladbi sta izšli v zbirki "Lirični spevi za glas in klavir " l.1957. M. Lipovšek sodi o samospevu "Verzi" takole: "popolnoma nova pa je zadnja pesem, ki tvori skupino zase 'Verzi', ob*



tonalnosti v nov stil intuitivno. Njegov močni temperament, kot pravilno ugotavlja Lipovšek, ni nikdar ostal v nekih zgolj "tuhtajočih problemih nove zvočnosti".[26]

Kot zadnje delo na področju samospeva je Ravnik napisal zbirko "Slovenske narodne za glas in klavir".[27] Posvetil jo je Antonu Dermoti.

Ravnikovi samospevi so izrazno in tehnično dognane in samonikle glasbene kompozicije. S Savinom, Lajovcem, Krekom in Adamičem sodi Ravnik med vodilne osebnosti prve polovice 20. stoletja, od katerih je v veliki meri odvisno tudi sedanje ustvarjalno delo na področju slovenske glasbene umetnosti. S svojimi deli se uvršča med tiste slovenske ustvarjalce, ki so pripravljali prehod od prve k drugi generaciji slovenskih skladateljev novejše orientacije.

katerih je skladatelj ponosno pripisal svoje ime k pesnikovemu. Oba, Župančič in Ravnik, sta povedala svoje gg. filistrom. Župančič z vezano besedo, Ravnik pa ne samo z navadno uglasbitvijo teksta, temveč tudi realno, s tonskim materialom, ki ga drzno uporablja: sekunde, atonalne zveze, iz katerih tu in tam sredi ostrega, hitrega ritma res zazveni še stara celotonska skala, pa ji je vendarle v opoziciji postavljen popolnoma prost tonski stavek, svoboden, kakor je svobodna misel v pesnitvi, ki se roga vsemu boječemu in omejenemu v umetnosti". (Prim. Lipovšek M., Uvod k zbirki "Lirični spevi za glas in klavir".)

24 *Te so vselej zvočno zelo utemeljene in učinkovite, pri čemer pa je*

Muzikološki zbornik
XVII/2 - Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani -
Uredil Andrej Rijavec -
Razmnoževanje Pleško,
Rožna dolina, C. IV/36,
Ljubljana - Ljubljana
1982