

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

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

L J U B L J A N A 2 0 0 7



KAJ JE GLASBA? WHAT IS MUSIC?

ZBORNİK OB JUBILEJU ANDREJA RIJAVCA
ESSAYS IN HONOUR OF ANDREJ RIJAVEC

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani
Slovensko muzikološko društvo

Urednika zvezka • Edited by

Matjaž Barbo (Ljubljana)
Gregor Pompe (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Mikuláš Bek (Brno)
Jean-Marc Chouvel (Reims)
David Hiley (Regensburg)
Nikša Gligo (Zagreb)
Aleš Nagode (Ljubljana)
Niall O'Loughlin (Loughborough)
Leon Stefanija (Ljubljana)

Asistent uredništva • Assistant Editor

Jernej Weiss (Ljubljana)

Uredništvo • Editorial Address

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

Cena • Price

10,43 € (2500 SIT) / 20 € (other countries)

Tisk • Printed by

Trajanus d.o.o., Kranj

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

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

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

Izdajo zbornika je omogočilo Ministrstvo za visoko šolstvo, znanost in tehnologijo
Republike Slovenije

*With the support of the Ministry of Higher Education, Science and Technology of the
Republic of Slovenia*

Vsebina • Contents

Spremna beseda • A Note from the Editors

7

Bojan Bujic

A Sacred Bridge or an Unsteady Pontoon? – Some Communication Problems Between Philosophers and Musicians

Sveti most ali nestabilni ponton? – Nekaj komunikacijskih težav med filozofi in glasbeniki

11

Arnold Feil

Musik als Geschichte

Glasba kot zgodovina

21

Leon Stefanija

Učinek glasbe: notice k raziskavam pojma

Musical Effect: Notes on the Research of the Term

29

Werner Jauk

Interfaces – a Musical Situation

Vmesniki – glasbena situacija

43

Jurij Snoj

Glasba v Homerjevi Iliadi

Music in Homer's Iliad

53

Metoda Kokole

»Sequamini o socii« ali vesela glasbena družina s Kranjske in Štajerske: Prva knjiga pet- in šestglasnih madrigalov Filippa de Duca (1586)

“Sequamini o socii” or the Merry Musical Company from Carniola and Styria:

The First Book of Five- and Six-Part Madrigals by Filippo de Duc (1586)

67

Aleš Nagode

Vloga plemstva iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel v življenju in delu Wolfganga A. Mozarta

The Nobility of the Slovene Part of Austrian Lands and its Role in the Life of W. A. Mozart

91

Katarina Bogunović Hočevar

Estetika fragmenta kot ključ za razumevanje Schumannove Hausmusik

The Aesthetic of the Fragment as a Key to Understanding Schumann's Hausmusik

99

Manica Špendal

Prispevek k verodostojnosti podatkov o ustanovitvi čitalnic na Slovenskem
*Contribution to the Credibility of Data Concerning the Foundation
of Reading Societies in Slovenia*

107

Darja Frelih

Parmova opereta *Caričine amazonke* – odmevi ob izvedbah
*Parma's Operetta The Amazons of Tzarina (Caričine amazonke) –
the Responses on the Performances*

113

Špela Lah

Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritično delo v Ljubljani
Julius Ohm-Januschowsky and His Criticism in Ljubljana

127

Koraljka Kos

“Verwandlung” Dore Pejačević sluhom Arnolda Schönberga
Skladba „Verwandlung“ Dore Pejačević kot jo je slišal Arnold Schönberg

137

Nial O’Loughlin

What is English music? The Twentieth Century Experience
Kaj je angleška glasba? Izkušnja 20. stoletja

147

Karmen Salmič Kovačič

**Melodične in harmonske tonske strukture
v orkestralnih skladbah Demetrija Žabneta**
*Melodic and Harmonic Tone-Structures
in Demetrij Žabne's Orchestral Pieces*

167

Gregor Pompe

Lebičeva »metafizična dialektika« – analiza skladateljeve eksplicitne poetike
Lebič's »Metaphysical Dialectics« – Analysis of Composer's Explicite Poetics

173

Matjaž Barbo

Glasba kot globalizacijski jezik? Metajezikovni kontekst Lebičeve glasbe
Music as a Globalisation Language? Metalinguistic Context of Lebič's Music

187

Nico Schüler

Music is World Music! World Music in the College-Level Teaching of Music
Glasba je glasba svetov! Glasba svetov pri poučevanju glasbe na visokih šolah

193

Alenka Barber-Keršovan
„Internet Killed the Video Star?“
Vizualna glasba med teorijo, tehnologijo, mediji in estetiko
„Internet Killed the Video Star?“
Visual Music between the Theory, Technology, Media and Aesthetics
203

Zoran Krstulović
Bibliografija Andreja Rijavca
Bibliography of Andrej Rijavec
217

Imensko kazalo • Index
245

Avtorji • Contributors
271

Spremna beseda urednikov

Pričujoči zbornik posvečamo zaslužnemu prof. dr. Andreju Rijavcu njegovi prijatelji, kolegi in študenti. Naslov zbornika »Kaj je glasba?« razpira sicer po eni strani globino brezkončnega spraševanja o ontološkem bistvu umetnosti, ki smo ji skupaj s slavljencem zapisani; odstrinja že vnaprej neujemljive in nedosegljive dalje brezmejnih širjav, ki nas labko zaradi nujnega pristanka na nepotešljivost našega dejanja, naših raziskovalnih in strokovnih pričakovanj pehajo v brezup in neodločenost. Vendarle na drugi strani z razsežnostmi, ki jih ne utesnjuje običajna štiridimenzionalnost, vabi v dialog z Neznanim, v čaroben objem Lepega in Harmoničnega. In prav strokovno brezhiben, a obenem prefinjen in sproščen, svetovljansko širok in slovensko občutljiv odnos do glasbe, umetnosti in znanosti, je tisto, kar po našem mnenju posebej odlikuje slavljencev opus in zaradi česar se mu s pričujočim delom poklanjamo – veseli, da se smemo imenovati njegovi

prijatelji, kolegi in študenti

A Note from the Editors

The present anthology is dedicated to Prof. Dr. Andrej Rijavec, on behalf of his friends, colleagues and students. Its title, "What is Music?" evokes, on the one hand, the depths of infinite enquiry about the ontological essence of art, about which we have written together with the dedicatee; it divulges the intrinsically irresolvable and unreachable distant, borderless vastness that can, due to the insoluble nature of our undertaking and our expectations as researchers and specialists, plunge us into despair and uncertainty. While on the other hand, with an expansiveness unbound by normal four-dimensionality, it draws us into a dialogue with the Unknown, into the magical embrace of the Beautiful and the Harmonious. And it is precisely his attitude to music, art and science - professionally flawless, but at the same time refined and effortless, broadly cosmopolitan while retaining a sensitivity to the Slovenian sphere – that in our opinion distinguishes the opus of our dedicatee and prompts us to honour him with the present work, happy that we can count ourselves amongst his

friends, colleagues and students.

Prof. dr. Andrej Rijavec, rojen leta 1937, je poleg študija glasbene zgodovine na Akademiji za glasbo absolviral še študij germanistike na Filozofski fakulteti, kjer je leta 1964 obranil disertacijo z naslovom *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*.

Kot mednarodno priznan strokovnjak se je prof. dr. Rijavec se je uveljavil že leta 1967, ko je kot tajnik kongresa Mednarodnega muzikološkega društva organizacijsko vodil pripravo in izvedbo tega za slovensko muzikologijo nadvse pomembnega dogodka. Številne žive stike z najvidnejšimi sodobnimi muzikologi je ohranjal in navezoval tudi pozneje zlasti na mnogih znanstvenih in strokovnih srečanjih doma in po svetu, kjer je pomembno prispeval k ugledu slovenske muzikologije. Zlasti je njegov prispevek viden tudi v dolgoletnem urejanju Muzikološkega zbornika (1981-1997), ki je prav po njegovi zaslugi postal cenjena mednarodna znanstvena revija, v kateri so objavljali poleg vseh pomembnejših slovenskih muzikologov tudi številni priznani znanstveniki iz tujine. Prek Muzikološkega zbornika je uspel izsledke slovenske muzikologije redno predstavljati tudi širši mednarodni javnosti.

Prof. dr. Rijavec je bil zaposlen na Oddelku za muzikologijo praktično vse od njegove ustanovitve; sprva kot bibliotekar (od 1962), nato kot asistent (1965), docent (1970), izredni profesor (1975) in od 1981 kot redni profesor za zgodovino slovenske in novejšje svetovne glasbe. Odtlej pa do svoje upokojitve je z dvema krajšima prekinitvama vodil oddelek tudi kot predstojnik (v letih 1981-85, 1988-92 in 1994-96). Ves čas je predano opravljal svoje pedagoško delo in bil mentor mnogim generacijam dodiplomskih in podiplomskih študentov. Med študenti je užival ugled široko razgledanega strokovnjaka, ki je znal svoje znanje z izjemno pedagoško občutljivostjo in prepričljivostjo nesebično posredovati študentom, med kolegi pa je bil cenjen zlasti kot spoštovan predstojnik, ki je vedno bil hkrati tudi prisrčen in duhovit sogovornik.

Nenazadnje velja omeniti prizadevanje prof. dr. Rijavca za ustanovitev Slovenskega muzikološkega društva, saj je bil eden glavnih pobudnikov ter eden najbolj zavzetih snovalcev tega društva pri nas. Obenem je kot prvi predsednik društva utemeljil in v osnovnih potezah načrtno njegovo delo tudi v prihodnje. Slovensko muzikološko društvo mu je v znak priznanja njegovega dela in prispevka k razvoju stroke leta 2002 podelilo kot prvemu Mantuanijevo nagrado za življenjsko delo. Poleg tega je bil leta 2004 imenovan za zaslužnega profesorja Univerze v Ljubljani.

Muzikološko delo prof. Rijavca je raznovrstno, usmerjeno pa predvsem v preučevanje starejše in novejšje svetovne (O. von Wolkenstein, G. Tartini, C. Ives, J. Cage) ter slovenske glasbe (L. F. Schwerdt, F. Gerbič, S. Osterc, P. Ramovš, U. Krek, J. Jež, M. Stibilj, I. Petrič, D. Božič) z analitičnih, estetskih in kulturoloških vidikov (*Notes towards the National and International in Music*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb 1976; *The Individual as Composer Past and Present*, v: Subjekt v postmodernizmu, Ljubljana 1990; *The Sloveneness of Slovene Music*, v: Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft, Regensburg 1991; *Slowenische Wünsche an die 'Musikgeschichte Österreichs'*, Musicologica Austriaca, München 1993). V knjigi *Slovenska glasbena dela* (1979), ki še danes velja za nespregledljivo ključno delo pri obravnavanju pretekle in sodobne slovenske glasbe, je obsežneje predstavil številna temeljna dela slovenske glasbene literature. Sprva se je znanstveno usmeril predvsem v zgodovinsko tematiko, kasneje se je posvetil vprašanju novejšje slovenske in svetovne glasbe, pri čemer so ga ob upoštevanju preteklosti vse bolj zanimali problemi sodobne sistematične muzikologije.

Posebej pomembni za slovensko glasbeno kulturo so tudi njegovi številni prevodi zlasti strokovne literature. Pri tem zlasti izstopata prevoda temeljnih glasbeno-estetskih del, Dahlhausove *Estetike glasbe* ter skupnega dela Dahlhaus in Eggebrechta z naslovom *Kaj je glasba?*

As well as studying music history at the Ljubljana Academy of Music, **Prof. Dr Andrej Rijavec** (1937) also graduated from the Germanic Studies Department of the Ljubljana Faculty of Arts, where in 1964 he successfully defended his doctoral dissertation, entitled *The Musical Work in Slovenia in the Era of Protestantism*.

Prof. Dr Rijavec distinguished himself as an internationally recognised expert as early as 1967, when, as the Secretary of the Congress of the International Musicology Society, he led the organisation and preparation for this important event for Slovenian musicology. Later, he maintained and established numerous contacts with some of the most prominent musicologists of our time, above all through manifold scientific and specialist meetings both at home and abroad, where he made an important contribution to the reputation of Slovenian musicology. He also made a significant contribution as the longstanding editor of the *Muzikološki zbornik* (Musicological Anthology) (1981-1997), which, largely due to his involvement, became an internationally valued scientific review, in which contributions by leading Slovenian musicologists were supplemented by articles by numerous celebrated foreign academics. In addition to the *Muzikološki zbornik*, he succeeded in regularly presenting the findings of Slovenian musicologists to a broader international audience.

Prof. Dr Rijavec was employed at the Musicology Department of the Ljubljana Faculty of Arts practically from its establishment; first as a librarian (from 1962), then as an assistant (1965), a senior lecturer (1970), a professor (1975) and, since 1981, as Professor of the History of Slavonic and New World Music. From 1981 to his retirement, with only two short breaks, he also served as the department's head and chairman (1981-85, 1988-92 and 1994-96). Throughout this time, he undertook his pedagogical work with dedication and served as the mentor for many generations of undergraduate and post graduate students. Amongst his students, he enjoyed the reputation of a broad-minded professional, who knew how to pass on his knowledge to his students with an extraordinary pedagogical sensitivity, convincingly and unselfishly focusing on the students. His colleagues valued him above all as a respected chairman, who was at the same time always a kind and witty interlocutor.

It is also worth mentioning Prof. Dr Rijavec's efforts to found the Slovenian Musicological Society, as he was one of the main initiators of this society in Slovenia, and amongst those who most enthusiastically gave it its final shape. As the first president of the society, he also established the basis for its operation and planned the broad outlines of its future work. In recognition of his work and his contribution to the development of the profession, in 2002, the Slovenian Musicological Society awarded Prof. Dr Rijavec the first Mantuani Prize for his life work. In 2004, he was also named a Professor Emeritus of the University of Ljubljana.

The musicological work of Prof. Dr Rijavec is diverse, but deals above all with old and new world music (O. von Wolkenstein, G. Tartini, C. Ives, J. Cage) and Slovenian music (L. F. Schwerdt, F. Gerbič, S. Osterc, P. Ramovš, U. Krek, J. Jež, M. Stibilj, I. Petrič, D. Božič), from the analytical, aesthetic and cultural points of view (*Notes Towards the National and International in Music*, International Review of the Aesthetics and Sociology of Music, Zagreb 1976; *The Individual as Composer Past and Present*, in: *Subjekt v postmodernizmu* (The Subject in Postmodernism), Ljubljana 1990; *The Sloveneness of Slovene Music*, in: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft*, Regensburg 1991; *Slovenische Wünsche an die 'Musikgeschichte Österreichs'*, *Musicologica Austriaca*, Munich 1993). In his book, *Slovenska glasbena dela* (Slovenian Musical Works) (1979), which today is regarded as an indispensable work dealing with Slovenian music of the past and present, he undertakes an extensive presentation of a number of canonical works of the Slovenian musical literature. Prof. Dr Rijavec's research was first oriented mainly towards historical themes, but later he turned his attention to the question of new

Slovenian and world music. By taking into account the past in treating new music, he became ever more interested in the problems of contemporary systematic musicology. Of special significance for Slovenian musical culture have been his numerous translations, particularly of specialist literature. Amongst these, two musical-aesthetic works of exceptional importance are his translations of Dahlhaus's *Aesthetics of Music* and the book by Dahlhaus and Eggebrecht, entitled *What is Music?*

UDK 81-116.6:78.01
Bojan Bujić
Oxford University
Univerza v Oxfordu

A Sacred Bridge or an Unsteady Pontoon? – Some Communication Problems Between Philosophers and Musicians

Sveti most ali nestabilni ponton? –
Nekaj komunikacijskih težav
med filozofi in glasbeniki

Ključne besede: filozofija duha, filozofija jezika, lingvistika, estetika glasbe, narativnost

Keywords: Philosophy of mind, philosophy of language, linguistics, aesthetics of music, narrativity

IZVLEČEK

ABSTRACT

Filozofski pogledi na glasbo, ki temeljijo na predpostavki, da je glasba oblika jezika, se srečujejo s težavami. Nekateri aspekti glasbe sicer tendirajo k jeziku podobnim strukturam, medtem ko se jim drugi umikajo. Če se držimo zgolj jezikovnega modela, potem filozofske teorije prevzemajo določevalni karakter, z namenom a priori določevanja, katera glasba ima pomen (zato tudi vrednost) in katera ne. Ta problem je še posebno akuten v anglosaksonski tradiciji analitične filozofije.

Philosophical discussion of music based on the principle that music is a form of language, encounters difficulties. Some aspects of music do tend towards language-like structures, while others pull away from them. If only the language model is upheld, then philosophical theories assume a prescriptive character, aiming to establish in an a priori manner which music has meaning (hence value) and which not. This problem is particularly acute in the Anglo-American tradition of analytical philosophy.

[I]f melodies are structures, then the following answer to the question “What is necessary for hearing a sequence of sounds as a melody?” suggests itself: to hear a sequence of sounds *as* a melody (that is, to hear a melody *in* them) one has to hear *that* they exemplify a certain structure – in particular, one must hear that they exemplify a structure the defining relations of which concern only relative pitch, relative duration and order.¹

The philosophy of music is alive and well, as witness the quotation which may serve as a starting point for exploring – yet again – the old issue of what happens when philosophers talk about music. In the past, and in particular in the distant past, when the Greeks established the foundations of philosophical discourse about music, the relationship of the philosophical discussion and the object of that discussion was a straightforward one. True, we are not even sure what was meant by the word “music” (a lot of scholarly ink has been used in various attempts to determine what the Greeks understood by that term), but at least by our modern standards their works had a few well-defined themes. These were grouped round the discussion of the nature of tuning and of the mathematical foundations of scales and concords; this discussion then led first to the speculation about the cosmic origin of these phenomena and then to the investigation of how all these elements might affect the human soul. In a lot of detail the philosophers customarily took things for granted, since it was not easy to determine empirically all the constituent elements of the discussion. A relatively simple technology was needed in order to establish the mathematical relationship of the length of the vibrating strings to the resulting variation in sound and this single fact may have been a source of encouragement to depart further and deeper into the subject, in the hope that the rest would be equally straightforward. Of course, it was not. A great deal of faith was needed to accept the existence of cosmic harmony, and although this faith was not lacking in Plato’s and Aristotle’s times, by Pliny’s time sceptical voices were being heard. The very belief in the ethical properties of music was questioned from time to time, and even when it was not, again in Plato’s and Aristotle’s time, it is interesting to note that the standard of proof, usually fairly high in matters of the philosophy of mind and in logic, was not of the same level when it came to music. Matters of the ethical content and the link between musical modes and types of human behaviour were mostly taken on trust and it was enough to invoke the authority of the shadowy Damon and then take it from there.

Even after this cursory survey of the Classical speculation about music, it becomes clear that, although the subject was well defined, the ways of proceeding with the discussion were by no means clear. At least, it was clear who held the upper hand in the discussion: the philosophers took it upon themselves to be the theorists of music as well, while those who pursued music in ways other than theoretical were denied their voice, or had not yet found it and perhaps did not even know that in their vicinity there were those who solemnly discussed the foundations of their art, while despising all that motley crowd of musical practitioners. The march of centuries has, of course, changed all that and the musicians, once only the practitioners, began to evolve into more complex creatures. Thinking about music ceased to be the preserve of philosophers and both the medieval and the renaissance music theorists, while not thinking of themselves as philosophers, took over a lot of what in the Ancient world was considered to have belonged to the philosophers. The Enlightenment philosophers embraced music with a renewed enthusiasm taking it as a territory where some of their ideas about metaphysics – and of course aesthetics – could be tested. This process required a language and a terminology which suited the philosophers’ purpose without being too firmly tied to the increasingly dedicated terminology

¹ Rafael De Clerq, “Melody and Metaphorical Movement”, *British Journal of Aesthetics*, vol. 47 (2007), p. 167.

of music theory. It is in the former sphere, and not in the latter, that we also find the vocabulary of the emerging discipline of music criticism. As both the philosophers and the critics came to prominence during the early phase of Romanticism, especially of its German branch, the vocabulary tended to reflect the current Romantic concerns. Discourse about music was in need of useful concepts and the Romantic preoccupations with “interiority” (“Innerlichkeit”), the “transcendental” and “deep”, became favoured amongst the critics and philosophers alike. In our own time, Peter Kivy, as if reconfirming that the roots of his, otherwise modern philosophy of music, are firmly in the eighteenth century, came up with the concept of “profundity”, as if wishing to swim against the current of other schools of modern philosophy, those which seem to derive their vocabulary and mode of discourse from linguistic theory and the philosophy of language.²

That language and music are somehow connected has been a long-established and widely held belief – it is difficult to use a more specific term than “belief”, since here we have an assertion which is difficult to refute, yet an assertion which cannot be strengthened by an incontrovertible historical proof: we believe it to be so, indeed we *know* it to be so and that is where it stops. The links between music and language were richly explored by the Italian Humanists throughout the sixteenth century, and in a manner different from the eighteenth-century leading figures of the Enlightenment. The latter were fascinated by the primeval links between the voice and the emotion, while the former, on the whole uninterested in anthropological matters, turned their attention to language as a system of formal rules, mainly as regards the rhetoric, and then tried to deduce how a composer might use these structural elements in order to achieve an ideal blend of the poetic substance and the musical garb in which this substance appears clad. The relationship of music and language has been a changeable one, and, as much as we are able to sense their interdependence, we could observe a reverse process, namely that of music wrestling itself away from language and aspiring to an autonomy. John Neubauer saw this as a process of music’s “emancipation” and described it in a brilliant study which, victim to the ever-changing modish currents in academic music criticism, has remained unjustly neglected.³ On the surface, the process is rather clear and eventually leads to the nineteenth-century schism which divided the adherents of the belief in the purity of “absolute” music and those who advocated a narrative programme as the main aim of a composition. Philosophically speaking, this is an epistemological problem and as such not subject to a historical, evolutionary process but rather an indication of differing modes of thought. However, Nietzsche gave this a historical twist, first in the *Birth of Tragedy*, where he pursued an allegedly evolutionary link from the primeval music to the more advanced use of music in drama, though essentially he avoided taking sides too strongly, keen as he was, to retain his belief in the freedom of the Dionysian spirit. Later, in *Human, all too Human*, he offered a lucid as well as a succinct observation that music does not intrinsically possess narrative properties – it merely borrows them from poetry:

In itself, no music is profound or significant, it does not speak of the ‘will’ or of the ‘thing in itself’; the intellect could suppose such a thing only in an age which had conquered for musical symbolism the entire compass of the inner life. It was the intellect itself which first introduced this significance into sounds: [...]⁴

This is an important observation since in a short span of a couple of sentences it accomplishes much: it warns us not to project properties into music first and then behave as if

² See among other of this works, P. Kivy, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca and London, 1990.

³ John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language: Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*, Yale University Press, New Haven, 1986.

⁴ Friedrich Nietzsche, *Human, all too Human*, tr. R. J. Hollingdale, Cambridge University Press, Cambridge, 1986, Vol. I, section 215, p. 99.

they were there in the first place – epistemology and logic are brought together in a masterful manner. The problem is that the above quotation is preceded by Nietzsche's departure into an evolutionary, causal mode of thinking whereby the so-called "absolute music" is seen as "a primitive stage", so that "[m]en who have remained behind in the evolution of music can understand in a purely formalistic way the same piece of music as the more advanced understand wholly symbolically."⁵ Nietzsche was uncharacteristically slack in his judgement, since it by no means follows that, if music is not readily disclosing a symbolic content, it is understood formalistically. If anything, this had been refuted by Hanslick several decades before Nietzsche, but the trouble was that in Nietzsche's mind Hanslick was probably classed as a "formalist" anyway, and he would have been prejudiced against the Viennese critic even after his repudiation of Wagner. Nietzsche exposed himself here to a charge of inconsistency: if the symbolic content was deposited into music in the first place, this was done, presumably, at a very early stage in man's development, yet the "formalistic" mode of reception suggests an even older, Apollonian mode, a degree of critical and receptive sophistication, an involvement of reason, none of which should have been there, since such an early stage should have been, in Nietzsche's terms, a Dionysian one, lacking any formal sense. A seemingly lucid observation about the manner in which language and thought had imprinted themselves on music turns out to contain a contradiction and introduces a difficulty which then continues to plague the philosophy of music.

More recently, Diana Raffman drew attention to the link between the study of music and the study of language: "The idea that music and language might share a distant ancestry has recently been fuelled by the musical application of techniques borrowed from standard Chomskian linguistics."⁶ She could, of course, have added that an older theory of linguistics, namely the Saussurean one, provided an inspiration for Jean-Jacques Nattiez's semiological exploration of music.⁷ The concept of language as explored by philosophers of music and music critics is in any case a twofold one: (a) language as a means of transmitting information, but without discussing its structure (Nietzsche, Adorno, recent narrativists), and (b) language as structure (semiologists, analytical philosophers). It is interesting to note that Raffman says "might share a distant ancestry" thereby at least acknowledging the difficulty of providing a clear proof that this really is so. Hers is an admirable study which injects much-needed scepticism towards the over-confident attitude in critical writings which explore musical meaning in a philosophical manner. Therefore it is not intended as putting a slight on her effort if we use a tongue-in-cheek remark that, if music and language *might* share a distant ancestry, then crocodiles and sparrows certainly *do* share a distant ancestry, yet they not only are now very different animals but in symbolic and associative terms we definitely take them to be different. At this point it is useful to recall Wittgenstein's often quoted duck-rabbit image, designed to be seen as a head of either one or the other animal, depending on our perceptual intentions. Linguistic philosophers tend to use it as a paradigm in a variety of cases, but it must be borne in mind that it works only because the two images share an inherent similarity. But then, we can also attempt to relate a simple outline of a house, as in a child's drawing, to an outline of a motor-car or a bicycle. Indeed, an inquisitive and inventive child might try to do just that if encouraged. We know that rabbit and duck are two natural shapes and we can see a duck's head by reinterpreting the image of rabbit's long ears as the components of a duck's bill. The conditions under which this change occurs are fairly well defined and the imagination has to work up to a certain point for the transformation to take place in our consciousness. But, as human beings, we can also exercise

⁵ *ibid.*

⁶ Diana Raffman, *Language, Music, and Mind*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London, 1993, p. 15.

⁷ Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union générale d'éditeurs, Paris, 1975. English version: *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, tr. Carolyn Abbate, Princeton University Press, Princeton, 1990

our imagination further, and relate objects such as a house and a motor-car. True, a little more effort is needed: we perhaps need to invert one of the images, adjust some of the components, indulge in some doodling – and the result will follow. It may even delight and surprise us as an exercise of imagination, just as we may derive some curious satisfaction in observing the ingenious absurdities of Escher's images – we know that they cannot stand as three-dimensional structures in nature, but this does not prevent us from experiencing enjoyment as we observe them.

We go back to the relationship of music and language. The “distant ancestry” must also include the possibility of a gradual divergence and, indeed, music history is one long continuum of phases in which both the convergence and the divergence are at play – they are two forces pulling in opposite directions, but in so doing they do not act destructively. For the sake of argument, let us take it that tonal music is closer to the grammatical rules of language and to the duck-rabbit image, while music in which tonal relationships are unclear (early music) or have become intentionally obscured (twentieth-century music), has more in common with the house-car analogy and Escher's drawings. It is becoming rather worryingly clear that there is a tendency in the philosophy of music to consider the first grouping as somehow natural, meaningful, and worthy of philosophical investigation, while declaring the second grouping as at best less interesting and at worst illegitimate. This is seriously at variance with the well-recognized need that if a philosophical theory is to have validity, it ought to apply to as wide a spectrum of categories as possible and not simply pick and choose.

The privileging of tonal music is a theme which runs through a significant portion of linguistic philosophy and the philosophy of music, particularly in the English-speaking world. It is dependant on the belief that context-generated logic of tonal music offers the recipient a chance to equate expectations formed in the language sphere with those which arise in contact with a piece of music. This is, of course, true, but if, and only if, we are determined to feel a sense of security in receiving some information, as when reading the sentence: “The bus to Atlantis will depart ___ bay 4”. Imagine that our view of the notice is partly obscured or the notice is defaced, yet we are fairly certain that the empty space contains the word “from”. It is this type of language situation which has become the touch-stone in the cognitive psychology of music: given a sequence of notes in a tonal melody it is possible to guess the continuation, while the continuation becomes less and less predictable the more elaborate and chromatic the melody becomes. Hence, the difficult and complex melodies *mean* less, or nothing, and the argument is transferred from everyday “usefulness” to the sphere of artistic imagination, which trivializes the point.

Of course, in the aesthetic sphere there are many examples of the form and context producing predictability, or determining the exact placement of the units of sense, as in the following excerpt from Alfred Lord Tennyson's “In Memoriam” (poem 5, lines 1-8):

I sometimes hold it half a sin
To put in words the *grief* I feel;
For words, like Nature, half reveal
And half conceal the Soul within.

But, for the unquiet heart and brain,
A use in measured language lies;
The sad mechanic exercise,
Like dull narcotics, numbing *pain*.

The italicized words (not by Tennyson!) are definitely related. But if someone has incorrectly remembered lines 1-4 it would be quite possible to put *pain* instead of *grief* in line 2 if only these

four lines were at stake. However, once we go beyond line 4, *pain* at the end of line 8 would emerge as stylistically weak and the whole context wrong; at the same time, it is unlikely that anyone would misremember lines 5-8 to the extent of not sensing that *pain* is the right word at the end. The context and the formal properties act as safeguards – just as in tonal music certain constraints act as guides. This is poetry – good poetry of a certain stylistic kind and of its time. Does the following fragment then fail as poetry?

la roulotte au bord du clou
 et cadavre dans le panier
 et chevaux de labours dans le fer à cheval
 je rêve la tête sur la pointe de mon couteau
 le Pérou

Of course, we don't quite know where we are going, but only in the sense that at first the poem seems odd – yet, the more we hear or read it, the more we gain, and not just in terms of the tension produced by the sequence of unrelated objects. The poetry becomes a phantasy in sound: there are the phonetic links between 'roulotte' and 'clou', 'chevaux' and 'cheval' and then the overarching pair 'clou' – 'Pérou' which, in addition, acts as a component of form. In terms of the informational content 'le Pérou' does, indeed, make little sense, but the context makes us realize that it is not out of place since the melody of the poetry justifies it. Without disparaging Tennyson, we may assert that his "In Memoriam" is closer to the notice at a bus station while René Char's "l'artisanat furieux" from *Le marteau sans maître* is closer to Escher's drawings. But this is only because Tennyson tells us a story of a past event, while Char constructs a story from scratch. Tennyson is helpful at first, though we would be deluding ourselves if we thought that the rhythm of the verse and the predictable rhyming words help us to find out what it was that motivated Tennyson to write the poem – the content of the lines has to do with grief and loss, though if we only read Tennyson's poem and not his biography we shall never find out the identity of the friend whose death he laments. So, he is still not as useful as the bus station notice and, aesthetically, and not pragmatically speaking, he is still closer to Char than to the everyday world of trivial notices.

I feel that somehow the cognitive psychologists of music and some linguistic philosophers fail to see the importance of these distinctions. Some thirty years after the first performance of Boulez's *Le marteau sans maître* (1955), his music and his setting of Char's poetry still provoke critical controversy, not unlike Wagner's music in its day, not to mention Schoenberg's. Fred Lerdahl, a co-author of the influential *A Generative Theory of Tonal Music*⁸ in another study raised an objection that Boulez's creative, i.e. formal, constructive processes cannot be "read" from the finished piece – and as in this particular case the tenets of Chomskian linguistics cannot be applied, he took this as sufficient reason for a negative judgement not only of the work but of the whole of Boulez's compositional endeavour.⁹ Roger Scruton echoed Lerdahl when he argued that:

[we] are amazed and exhilarated by Beethoven's formal achievements – like the first movement of the *Eroica* – because the material which they organize lives separately in us. *Le Marteau sans maître* gives no comparable experience, since it contains no recognizable material – no units of significance that can live outside the work that produces them.¹⁰

⁸ Fred Lerdahl and Ray Jackendoff, *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, Cambridge, Mass. and London, 1983.

⁹ F. Lerdahl, "Cognitive Constraints on Compositional Systems", in John Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music*, Oxford University Press, Oxford, 1988.

¹⁰ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997, p. 455.

This is a rather general statement and, as I mentioned earlier, if it is to be accepted as philosophically universally valid, then it ought to apply to a variety of historical situations. Boulez's composition may come in useful as an object of criticism, because of its unusual, novel language, but to claim that it "contains no recognizable material" is a rather arbitrary statement. First, it generates its own context, just as Char's poetry generates its context. Then, Scruton seems to regard that there should be only one listening strategy, the one applicable to the tonal music of the 18th-19th centuries, in which tonal directedness and the antecedent-consequent structure of musical periods provide the backbone. *Le marteau* relies on the concentration on the moment as well as on the impact of the entire large structure – indeed it relies on both at once, showing that a work of music, which on the whole does not follow the rules of flow demanded of discursive language, can generate its own dialectical situations. It seems that Scruton's requirement of recognizable material would encounter problems at the other end of the historical spectrum too. Perotinus's "Sederunt principes" is undoubtedly much easier on the ear than Boulez. Yet, in Scruton's terms this too would fail the test. True, its notation was based on modal principles derived from prosody, hence ultimately from language, but the human imagination has produced such transformations of this link that the rhythmic profile of the music has wrestled itself away from language. The piece sets a text to music – a fragment of liturgical prose text, the individual syllables of which became so elongated in melizmas that they cease to have any discursive value – they transmit no information. The final impact is a dialectical interplay of short phrases tending towards points of consonant congruence and of an almost obsessive, mesmerizing continuum of sound. The structural components of Perotinus and Boulez are not a million miles apart. Not unlike Perotinus's composition, a complex isorhythmic motet by Vitry could not easily satisfy either Lerdahl's or Scruton's conditions: in Lerdahl's terms the structural process cannot be read from the score and in Scruton's terms it would be difficult to find the "recognizable material", unless it be some deep awareness of mathematical proportions, which, in rational terms, Scruton would quite rightly find difficult to endorse. Does this mean that all compositions which belong to the phase preceding functional tonality and the standard classical forms of expectation and closure belong to some musical darkness in which the music's true being had not been realized? I doubt that any analytically-trained philosopher would support this hopelessly deterministic view.

Diana Raffman seems to have offered a way out by stating that "the experienced listener – a musical analogue to Chomsky's ideal speaker-hearer – is one familiar with an idiom but not necessarily schooled in its theory."¹¹ This goes a certain way towards resolving the difficulty in which Scruton had placed himself: the required experience is not the one which "lives separately in us" but an experience which is a result of an ability to make associations with other pieces of music. A dialectics thus may be established between a piece of very old music, such as a straightforward troubadour melody, which pulls towards language, and a contemporary to it Notre Dame composition which pulls away from language. Both belong to a certain historical type of the sound-world, but the listening strategies slightly differ in their cases. Similarly, Boulez's *Le marteau* and, say, Stravinsky's *Symphonies of Wind Instruments* share some elements (a tendency to concentrate on a small musical detail) though the latter composer helps us by repeating while the former avoids repetition. But the general familiarity with the requirements of the idiom, as suggested by Raffman, would help with illuminating Boulez's piece in such a way that we begin to recognize some tenuous links with the musical past – some quasi-tonal suggestions would become obvious, timbral transformations would provide links with Stravinsky and Schoenberg. History is thus inevitably contained in a work of art, and the only difference

¹¹ D. Raffman, *ibid.* p. 15.

is that there is less history in Perotinus (not enough of previous music to which it relates) and more history in Boulez and Stravinsky. It is therefore unhelpful to remove a work from the historical sphere, as the cognitive psychologists want to do, or to evaluate historical contexts selectively, as Scruton seems to have done.

Rather than remaining the intellectually voiceless composers of many centuries ago, composers have with time gained a philosophical insight into their own art and a voice with which to argue it – they no longer have to defer to the musically-inclined philosophers, as used to be the case. Arnold Schoenberg wrote in 1934: “An idea in music consists principally in the relation of tones to one another. But every relation that has been used too often, no matter how extensively modified, must finally be regarded as exhausted; it ceases to have power to convey a thought worthy of expression.”¹² Someone may say that, of course, Schoenberg had an axe to grind, were it not for the fact that here he came very close to what Eduard Hanslick had written exactly eighty years before him. Schoenberg simply echoed an already existing lucid observation that in certain respects musical material contains an inbuilt obsolescence: its meaning, unlike the meaning generated by grammatical constructions in language, suffers through re-use. It is for this reason that any philosophical theory of music which constantly privileges language and disregards specific musical processes is likely to remain unconvincing.

Rafael De Clerq’s conditions for hearing a sequence of sounds as a melody has been quoted at the beginning of this paper as an example of a continuing interest the philosophers show in music as an area for testing general theories of meaning. The quoted excerpt forms a part of a long and sophisticated argument, in the course of which De Clerq also considers various views relating to the notion of “movement” in a melody. The problem arises when one stops to think what impact this argument may have on a musical as opposed to a philosophical reader. The former will decide, no doubt with some regret, that what is being discussed is so general as to be useless in any attempt to conceptualize aspects of musical structure. De Clerq seems to admit as much when he refers to Scruton’s view of a particular view of musical organization as being “a more general philosophical problem, and of little interest to the philosophy of music.”¹³ We are thus faced with a situation that, on the one hand, when philosophers and cognitive psychologists of music decide to engage with music on the level of complex structural factors, they tend to become tendentiously prescriptive and, on the other hand, when they wish to be more philosophically general, their discussion becomes so diluted as to be unhelpful. This puts a question mark over the widespread belief that somehow music and philosophy inspire each other, and do so on a very deep and significant level. This interaction certainly took place during certain periods of European civilization, but, from the perspective of the modern analytical philosophy such links are seen as too metaphysical and fanciful. Yet, the analytical philosophers have themselves shown some serious weaknesses in their arguments about music: the much celebrated sacred bridge connecting music and philosophy turns out to be a shaky and unsteady pontoon.

Povzetek

Dolga zgodovina zanimanja, ki so ga kazali filozofi do glasbe kot področja, na katerem je mogoče preveriti epistemološke, etične in estetske teorije, ni brez svojih težav. Že v antičnem obdobju se je pokazalo, da je

¹² Arnold Schoenberg, “Problems of Harmony”. In its original form this was a lecture which Schoenberg delivered to the Prussian Academy in Berlin in 1927; the essay was then published in English in 1934. Here quoted from: A. Schoenberg *Style, and Idea*, ed. I. Stein, Faber and Faber, London, 1975, p. 269.

¹³ De Clerq, *ibid.*, p. 156.

bil standard filozofskega dokazovanja (ob obravnavi glasbe) nižji kot tedaj, ko je šlo za druge filozofske dialoge. V novejšem času so nesporazumi med filozofi in glasbeniki ponovno izraženi, posebej znotraj anglo-ameriške analitične filozofije. Izhajajoč iz predpostavke, da je glasba jezikovni in komunikacijski sistem ter da je mogoče njeno strukturo zvesti na lingvistične postulate, posebej tiste, ki jih postavlja Noam Chomski, filozofi pogosto izražajo skepso do vrednosti atonalne glasbe, kjer teh postulatov ni mogoče uporabiti brez težav. Vendar, če izhajamo iz predpostavke analitične filozofije, da naj bi mišljenja uporabili čim bolj univerzalno v množstvu situacij, se kaže nelogičnost takšnega analitičnega pristopa h glasbi, saj so zanemarjene neke posebnosti glasbe kot strukturnega sistema, ki se razlikuje od osnovnih postulatov, izvedenih iz filozofije jezika.

UDK 78:930
Arnold Feil

Tübingen; Korr. Mitglied der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und der Künste
Dopisni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti

Musik als Geschichte

Glasba kot zgodovina

Ključne besede: zgodovina glasbe, predmet glasbene zgodovine; notacija, ustno izročilo, ideja napredka

Keywords: history of music, the object of the history of music; notation, oral tradition, idea of progress

IZVLEČEK

Članek skuša razjasniti dileme, ki se pojavljajo ob pisanju zgodovine glasbe. Tako se avtor dotakne vprašanja, kaj so to dejstva glasbene zgodovine in njihova interpretacija, skuša določiti predmet glasbene zgodovine, uvaja pomembno razliko med »ustnimi« in »pisnimi« glasbenimi kulturami ter se sprašuje, ali je zgodovinski lok mogoče opazovati skozi optiko stalnega napredka. Poseben problem predstavlja tudi periodizacija glasbene zgodovine, ki pa ima v luči vprašanja, kaj je glasba, šele sekundarni pomen.

ABSTRACT

The article tries to clarify the dilemmas which arise when writing a history of music. The author raises the question about the facts of music history and their interpretation, he tries to determine the object of history of music, introduces the important distinction between »oral« and »notational« music cultures and finally examines the possibility of understanding the historical arch in light of idea of progress. Special problem represents the periodisation, which has next to the question what is music secondary value.

1. Fakten der Musikgeschichte

Mehr als sonst in »Musikgeschichten« ist in dem Buche, aus dem der folgende Text zitiert ist (METZLER MUSIK CHRONIK vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart von Arnold Feil, Verlag J. B. Metzler Stuttgart, Weimar, 1993; 2., erweiterte Auflage 2005), die Darstellung auf Fakten gestützt, und zwar, wenn möglich, in deren einfacher zeitlicher Folge. Aber was sind denn die Fakten der Musikgeschichte? Die Jahreszahlen jedenfalls zeugen nur von ihnen; die Fakten sind in gewisser Weise aus den Daten rekonstruiert. Dass solche Rekonstruktion immer zugleich und notwendig Interpretation ist, mit der der Historiker sein und seiner Zeit Interesse an der Geschichte, an der »Sache«, einbringt, muss man einsehen und akzeptieren. Für eine »normale« Darstellungsweise der Musikgeschichte bietet sich das Modell der Biographik an, »die ‚lebensgeschichtliche‘ Metaphorik, zu der die Historiker der Kunst seit Winckelmann und Herder unwillkürlich immer wieder greifen, weil die ‚Lebensalter‘ einer musikalischen Gattung oder eines Stils als Analoga zu denen einer Person aufgefasst werden können, wodurch die erzählte Geschichte Struktur und festen Umriss erhält« (Dahlhaus 1977). Solche Struktur ist indessen so oft als die der Sache selbst angesehen und dargestellt und die Relevanz der Darstellung mit der des Historischen verwechselt worden, dass ein allgemeines Misstrauen gegen das Selbstverständliche traditioneller Geschichtsschreibung Platz gegriffen hat. Man möchte keine »Darstellung« mehr lesen, man möchte, dass die »Dokumente« selbst reden, - und man möchte glauben, die Chronologie spreche schon ihre eigene Sprache. Dokumentensammlungen und chronologische Werkverzeichnisse sind deshalb in der Musikwissenschaft oft an die Stelle repräsentativer Musikerbiographien getreten, und die Musikgeschichtsschreibung im engeren Sinne liegt im Argen. Die Musikwissenschaft hat ihre philologische, das heißt textinterpretierende und geschichtlich darstellende Aufgabe vernachlässigt und sich weitgehend auf die nur *auch* zur Philologie gehörende Aufgabe des Sammelns von Quellen, der »Herstellung« von »Texten« und auf die Chronologie (und die Detailforschung dazu) zurückgezogen. Dass solche Musikwissenschaft schon »Musikgeschichte« ergebe oder gar sei, ist derselbe Aberglaube wie der, dass Quellensammlungen einen Wert *an sich* hätten und Dokumente und Chronologie *allein* etwas aussagten, nämlich über die Musikgeschichte, für die sie, wie gesagt, doch nur Quellen sind. Trotzdem bleibt ein Unbehagen gegenüber Darstellungen sowohl der Musikgeschichte als auch von »Leben und Werk« der großen Meister - es sei denn, sie würden enger und leichter durchschaubar an die Dokumente und Daten geknüpft.

Indessen, wenn auch die Darstellung der Fakten eng an die Dokumente und die Daten gebunden bleibt, was sind – man muss die Frage wiederholen – die Fakten der Musikgeschichte? Die Lebensdaten der Musiker, die Entstehungs- und Aufführungsdaten von Werken, das alles hat seine eigene, durchaus faktische Bedeutung jedenfalls erst in *zweiter* Linie; in erster Linie zeugt es, muss es zeugen von und für Musik. Sie aber, die Musik, ist der *erste* – früher hätte man gesagt: der vornehmste – Gegenstand der Musikgeschichte. Doch ist Musik überhaupt ein »Gegenstand«? Man sieht, die Frage nach dem Objekt der Geschichte stellt sich dem Musikhistoriker schärfer als jedem anderen Historiker; sie muss deshalb zuerst überlegt werden. Sodann gilt es, aufgrund der Besonderheit des »Gegenstandes Musik« gewisse Besonderheiten auch der Musikgeschichtsschreibung zu erörtern.

Festzuhalten ist jedenfalls dies: Eine adäquate Darstellung der Musikgeschichte muss zuerst und vor allem dahin führen, dass wir, die wir alle hören und Erfahrungen mit Musik und musikalischen Kunstwerken haben, wieder neu lernen, uns zum musikalischen Kunstwerk richtig zu verhalten, nämlich so, dass das, was den registrier- und fixierbaren Daten und Fakten ihren Daseinssinn verleiht, überhaupt zur Wirkung kommt als Musik. Dass die Musik und ihre Wirklichkeit dann auch zur Sprache kommen, ist sekundär, doch kann das Zur-Sprache-Bringen wiederum den Lernprozess befördern.

2. Über die Wirklichkeit von Musik

Musik muss, um Musik zu sein, erklingen. Erklingen ist an Gegenwart geknüpft. Musik verklingt wie Gegenwart verrinnt. Wie kann dann Musik Geschichte haben - nicht nur haben, sondern sein? Die Antwort ist schwierig und einfach zugleich: in der Gegenwart, in der sie erklingt, das heißt *in stattfindender Vergegenwärtigung*. Der Musiker macht, der Hörer hört Musik, auch der Vergangenheit, nur als *gegenwärtige* Musik. Wie, muss man dann fragen, ist Musik der Vergangenheit auf uns gekommen? In Kompositionen, das heißt in notenschriftlich niedergelegten Anweisungen zum Musik-Machen. Denn die Komposition ist für den Ausführenden im Grunde nichts anderes als die Aufforderung, das Notierte, das als solches nicht schon die musikalische Wirklichkeit sondern erst ihre Voraussetzung ist, ins Erklingen zu überführen; die Komposition verlangt den letzten, beim Komponieren intendierten Schritt auf dem Wege des Entstehens von Musik als Schritt zur Verwirklichung bei der Aufführung, das heißt im musikalischen Vortrag: Vergangenheit und Gegenwart müssen eine einzige Wirklichkeit werden und sein, wenn Musik verantwortungsvoll gemacht wird und erklingt und wahrgenommen wird, gleichgültig ob die Akte des Machens und Hörens, der Produktion (nicht der Re-Produktion, wie man fälschlich sagt) und der Rezeption bewusst vollzogen werden oder unbewusst.

Musikkulturen, die keine Notenschrift und keine Komposition kennen – und nur die europäisch-abendländische Kultur hat für ihre Kunstmusik eine Notenschrift entwickelt, die zur Komposition dient –, kennen dieses Interpretationsproblem so nicht, sie haben das Problem alte Musik/neue Musik, Musikgeschichte/Gegenwart der Musik nicht, ja sie haben in gewisser Weise überhaupt keine Musikgeschichte. weil all ihre Musik nur gegenwärtig existiert, weil sie im Moment des Zumerklingen-Kommens jeweils und immer wieder neu geschöpft wird, und zwar aus einem Repertoire, für das das Bewusstsein keine historisch triftige Scheidung in alt oder neu kennt. Eine »Geschichte der abendländischen Musik« hat also nicht nur im Denken von Geschichte und Geschichtlichkeit sondern im Gegenstand selbst prinzipiell andere Voraussetzungen, als sie jede »Musikgeschichte« einer anderen Kultur hätte.

Selbst für die europäisch-abendländische Kunstmusik galt, obwohl sie seit dem 12./13. Jahrhundert mit Notenschrift und Komposition Denkmäler ihrer Geschichte setzen konnte und gesetzt hat, bis zur großen Wende ins historische Zeitalter um 1800, dass eine jede Musik die vorhergehende verdrängt hat, und dass für den Musiker die Aufgabe des Musikmachens in aller Regel und selbstverständlich in Komposition und Aufführung neuer und eigener Werke bestand. Das musikalische Bewusstsein war also jeweils bestimmt von der Musik der eigenen Zeit, und zwar ausschließlich. Ungefährdet von aller Vergangenheit als geschichtlicher Realität war Musik zu definieren, war über Musik zu philosophieren; man konnte allein aus der eigenen Erfahrung wissen, was das ist: Musik. Seit aber Händels und danach Haydns Oratorien, seit vor allem Beethovens Sinfonien nicht mehr vergingen und durch die Werke ihrer Schüler und Nachfolger nicht mehr verdrängt worden sind, seitdem ist das anders, seitdem ist ein völlig neuer Zustand von Musik eingetreten. Von nun an kann Musik nicht mehr nur sein, was in der jeweiligen Gegenwart entsteht und erklingt. Musik ist vielmehr auch all das, was verklungen ist, aber wieder neu zum Erklingen gebracht werden will, weil das Bewusstsein von Musik jetzt alle Musik begreift. Jetzt hat die Definition von Musik alles einzuschließen, was Musik war und ist, in Geschichte und Gegenwart, innerhalb und außerhalb der eigenen Musikkultur.

Als Felix Mendelssohn Bartholde am 11. März 1829 in Berlin mit der 1791 gegründeten »Singakademie« J. S. Bachs *Matthäuspassion* aufgeführt, nämlich der Vergangenheit entrissen und 100 Jahre nach ihrer ersten Aufführung als aktuelle Musik zu einer neuen Wirklichkeit und Wirksamkeit gebracht hat, war das neue Zeitalter der Musik endgültig angebrochen. Zugleich war damit aber auch, was für die europäische Kunstmusik realiter schon immer gegeben war, zum ersten Mal

zum Problem geworden, nämlich die dreifache Daseinsform (Schering 1933) des musikalischen Kunstwerks, sofern es in Komposition schriftlich fixiert ist:

1. In Notenschrift ist das Werk unveränderlich fixiert, dem zeitlichen Verlauf enthoben, der sinnenden Betrachtung zugänglich.

2. Erklingend wird es veränderlich und muss es sein, fällt es der Zeitflucht und nach, ja mit jeder Aufführung wieder der Vergänglichkeit anheim, nur hier allerdings wird es sinnlich wahrnehmbar, wird es zur Wirklichkeit von Musik.

3. In unserem musikalischen Gedächtnis und Bewusstsein schließlich bleibt es haften als Eindruck (Abdruck) der klingenden Wirklichkeit, nun der zeitlichen Dimension wieder enthoben, in gewisser Weise frei von den Bedingungen seiner fixierten Komposition, dafür aber der Arbeit und Verarbeitung des verstehenden Denkens und des Geistes im allgemeinen überstellt.

Die Interpretation von Werken der Musik hat stets alle drei Daseinsformen zu bedenken, in gegenseitiger Spannung zu halten und in den einen Prozess des Interpretierens zu bringen, in den Prozess, der sich immerzu erneuern muss, will er Wirklichkeit schaffen.

All dies hat auch zu bedenken, wer »Musikgeschichte« *schreibt*, Geschichte von Musik, von Werken, die wir als musikalische Denkmäler in Noten vor uns liegen haben, Geschichte auch von musikalischen Ereignissen, die immer wieder unzählig viele Menschen in der Musik Möglichkeiten von Welt haben erfahren lassen, von Eindrücken auch im Gedächtnis derer, die Musik machen und hören. All dies zu bedenken hat aber ebenso der, der »Musikgeschichte« *liest*. Denn der Autor, der in verständlicher Weise über Musik schreiben will, muss beim Leser musikalische Erfahrung voraussetzen. Es kann nur mitgeteilt und verstanden werden, was vom Schreibenden wie vom Lesenden gesehen, gehört, erfasst – mit einem Wort: erfahren ist, sonst stehen Worte und Sätze im Leeren. Wenn ein Buch über Musikgeschichte, das ist: über die geschichtliche Wirklichkeit von Musik, konkret etwas aussagen soll, dann ist das nur möglich, wenn und soweit die Erfahrung des Lesers – sei es direkt, sei es indirekt – mit dieser Wirklichkeit in Fühlung steht. Der Leser wird also nicht umhin können, sich gegebenenfalls um eine Vorstellung von der Musik zu bemühen, zu deren Geschichte die Daten versammelt und zu einer »Musikgeschichte« ausgeschrieben sind.

3. »Mündliche Musik« und »schriftliche Musik«

Zu bedenken ist sodann dies: Die Musik, von der hier berichtet wird, ist vom Gesamt der Musik, das den Menschen jeweils zur Verfügung steht, von aller Musik, die sie haben und machen, nur ein Bruchteil. Man geht, wenn man von Musik und ihrer Geschichte spricht, in der Regel selbstverständlich von der sogenannten Kunstmusik aus und behandelt die sogenannte Volksmusik bestenfalls am Rande und nur dort, wo sie von Einfluss auf die Kunstmusik ist. Diese Trennung in Volks- und Kunstmusik ist in Wirklichkeit die Unterscheidung von zwei Bereichen der Musik. Am ersten haben alle Menschen teil, am zweiten nur diejenigen, die eine besondere musikalische Bildung erhalten. Diese beiden Bereiche, die hier nach einem musiksoziologischen Gesichtspunkt getrennt sind, korrespondieren mit zweien, die im engeren Sinne musikalisch zu definieren sind. Der erste Bereich ist zu beschreiben als der, dessen Musik in mündlicher Überlieferung entsteht, lebt und tradiert wird (und die in der Regel nur dann schriftlich fixiert wird, wenn die Überlieferung gefährdet ist oder beeinflusst werden soll); zu ihm gehört vor allem die Volksmusik aber auch die einstimmige vokale Kunstmusik etwa der Trouvères und Trobadors, des Minne- und des Meistergesangs, zu diesem Bereich gehören aber auch – nicht zu vergessen! – ursprünglich der Gregorianische Choral und das Kirchenlied. Der zweite Bereich ist der der »schriftlichen Musik«, das heißt der Komposition und damit der Polyphonie.

Man mache sich das bewusst: Kinderlieder, Wanderlieder, Straßenlieder, überhaupt Volkslieder und Volksmusik und heutzutage Songs und Schlager, aber auch Kirchenlieder, lernt man nicht und singt und spielt man nicht nach Noten, sondern man hört sie von anderen und lernt sie hörend und singt und spielt sie dann nach, wenn man sie kennt und kann; und wer dieses oder jenes Stück auch schriftlich haben will, der kann sich aufschreiben, was er im Ohr hat (Notation als *Nach-Schrift*). Im Bereich der schriftlichen Musik hingegen entsteht jedes einzelne Stück aus seinen Noten (Notation als *Vor-Schrift*), indem man, was da schriftlich von einem Komponisten verfasst ist, abspielt oder absingt, wobei man nicht nur Noten lesen und nach Noten singen und spielen können sondern überhaupt im Bereich der Kunstmusik bewandert sein muss.

Diese für Musik und Musikleben grundlegende Tatsache der Verschiedenheit von Bereichen der Musik kann man sich auch an folgender Überlegung klarmachen. Dass die Kompositionen der Hofkapellmeister und Hofkomponisten im Wien des 18. Jahrhunderts nicht für die sogenannte Grundschrift des Volkes bestimmt waren, ist anzunehmen. Dass aber die Kaiserin Maria Theresia ihren vielen sehr geliebten Kindern keine Kinderlieder gesungen habe, ist höchst unwahrscheinlich. Und sollte sie wirklich nicht selbst Wiegen- und Kinderlieder gesungen und mit ihren Söhnen wenigstens hie und da »Hoppe, hoppe, Reiter« gespielt haben, so haben es die Ammen und Kindermädchen getan. Die kleinen Erzherzöge und Erzherzoginnen lernten sehr wohl »die lebendige Stimme des Volkes« (Herder), sie kannten sicherlich und konnten auch die Lieder des Volkes, die Sprüche und Abzählreime, die Jahreszeitenlieder und die Kirchenlieder, wenn nicht alle, so doch viele, wie alle Menschen des Volkes, zu dem auch sie gehörten. Denn nicht in erster Linie was das *niedere* Volk singt, macht das Volkslied aus – jedenfalls früher –, sondern was in mündlicher Überlieferung lebt und was lebendig ist in den »natürlichen« Bindungen, in Funktionen des Lebens. Das Volkslied entspricht in gewisser Hinsicht dem Dialekt der Sprache: es gehört zu jener Schicht des Analphabeten. die wir in uns haben und die in all dem Dialekt- und Umgangssprachlichen wie Reimen, Witzen, Spottversen, Schimpfwörtern und eben auch in Volksliedern nach außen dringt. Das für die europäische Musik grundlegend wichtige Gegensatzpaar lautet also nicht: Musik der Grundschrift und Musik der Oberschrift, sondern Musik in mündlicher Überlieferung (auch wenn sie auf Komposition zurückgehen sollte) und komponierte Musik. Komponierte Musik zu verstehen ist zwar einem Teil der Gesellschaft vorbehalten, der eine besondere musikalische Bildung genießt, die mündlich überlieferte Musik aber ist, zumindest in ihren wichtigeren Gattungen, Musik des ganzen Volkes und nicht nur einer seiner Schichten.

Trotzdem ist es sinnvoll, wenn der Musikhistoriker heute wie seit Forkel stets und immer wieder »die Musik der unteren Volksschichten« aus der Musikgeschichte ausklammert, weil sie zu dieser ebensowenig gehöre wie »das Handwerk der Tüncher zur Kunstgeschichte« (*Allgemeine Geschichte der Musik*, 1788–1801, Einleitung). Wer »Musikgeschichte« schreibt, schreibt ja doch Geschichte der musikalischen *Kunst*, das heißt der komponierten polyphonen, der an Schrift gebundenen und durch »musikalischen Satz« gekennzeichneten Musik (auch ihrer Ausführung und Lebensweise) und nicht Geschichte der in mündlicher Überlieferung lebenden einstimmigen oder lediglich volkstümlich-vielstimmigen Musik – wie könnte man auch die Geschichte einer Erscheinung schreiben, die jeweils nur in der Gegenwart existiert, weil sie nichts Bleibendes hat – es sei denn, das immer nur Gegenwärtige wäre das Bleibende – und deshalb keine Zeugnisse der Vergangenheit aufweisen kann. (Wenn man den Bereich mündlicher Musik hingegen als den einer »niederen Kunst« bezeichnet und *deshalb* nicht in die Betrachtung der Musikgeschichte einbezieht, so offenbart sich darin ein Irrtum.)

All das ist hier nur kurz, vielleicht gar verkürzt dargestellt, aber es muss wenigstens angedeutet werden, weil derjenige, der sich mit Musikgeschichte denkend befasst, das Umfassende der Musikkultur mitdenken muss, auch wenn er sich nur mit dem Teilgebiet der Kunstmusik befasst.

4. »Entwicklung« in der Musikgeschichte?

Wer Geschichte betrachtet, gerät leicht in die Gefahr, nichts als Entwicklungen zu sehen, vielleicht sogar im Ganzen der Geschichte ein Gerichtet-Sein zu vermuten oder auch zu entdecken. Die Gefahr ist umso größer, wenn aus älteren Epochen nichts mehr oder nur wenig überliefert ist, und diese Epochen zudem ferngerückt sind, während jüngere durch ihre Nähe und aus der Lebendigkeit einer noch wirksamen Anschauung ihrer Überlieferung gleichsam natürlicher Weise von größerer Bedeutung zu sein scheinen. Etwa mit dem vielberufenen »finsternen Mittelalter« (im Kontrast zum emanzipatorischen Aufbruch und Anspruch der Humanisten so benannt) haben wir für die Musik noch immer unsere Schwierigkeiten, obwohl wir wissen und einsehen könnten, dass eine Zeit wie die Kaiser Friedrichs II. (1220-1250), deren Kunst und Kultur wir zu bewundern gelernt haben, kaum mit einem Stand der mehrstimmigen Musik vorliebgenommen haben dürfte, der gemessen an der Gesamtkultur primitiv zu nennen wäre und oft genug genannt wird, und das, obwohl die Musik als eine der sieben ARTES LIBERALES im Denken und im Bildungssystem jener Zeit bekanntlich von hoher Bedeutung gewesen ist. Wir kennen einfach die Musik des hohen Mittelalters nicht genügend und sind deshalb nur allzu schnell bereit, sie kurzerhand als noch nicht entwickelt zu beschreiben. Dieses »noch nicht« ist eine Gefahr für alle Geschichtsschreibung, ebenso das »schon«, und wir sollten skeptisch sein gegenüber Feststellungen, die man allorten lesen kann und die durchaus lauten können: »Schon im Mittelalter gab es instrumentale Tanzmusik.« Hier wird an der Interpretation aus Nichtwissen infolge mangelnder Überlieferung mit einem Male deutlich, dass und wie wir Geschichte als Entwicklung und befangen im Fortschrittsglauben zu interpretieren geneigt sind. Dass alles Neue sich in gewisser Weise herausbildet und trotzdem oft genug wie aus dem Nichts zu entstehen scheint, ist damit nicht bestritten, wohl aber der Gedanke des Fortschritts in der Geschichte und erst recht der von Notwendigkeiten in – immer nur scheinbar – kausalen Zusammenhängen.

5. Das Problem der Epochengliederung der Musikgeschichte

Ein Problem besonderer Art, schwierig und nie befriedigend zu lösen, für eine »Musikgeschichte« indessen von besonderer Bedeutung, ist das der Epochengliederung der Musikgeschichte. Sicherlich ist es von geringerer Bedeutung, als man ihm gelegentlich zumisst, aber es ist keinesfalls nur ein Problem der Darstellung, sondern eines der Geschichte selbst und unseres Bewusstseins von der Geschichte.

Doch dieses letzte Problem sei hier nicht weiter erörtert; für die Frage »Was ist das, die Musik?« ist es, wie gesagt, ein nachgeordnetes, nicht das erste und wichtigste Problem – so schwierig es auch sein mag.

POVZETEK

Članek skuša razjasniti dileme, ki se pojavljajo ob pisanju zgodovine glasbe. Najprej zadene ob vprašanje, kaj so to dejstva glasbene zgodovine. Starejša, "normalna" historiografska metoda se je osredotočala predvsem na predstavitev skladateljskih biografij, medtem ko sodobnejša bolj zbira, evidentira in ureja dokumente ter sezname del, čeprav gre v resnici zgolj za zgodovinske vire. Razjasnitev tega problema je tesno povezana s problematiko predmeta zgodovine glasbe, ki je zelo izmuzljiv, saj glasba obstaja zgolj v sedanosti, v kateri izzveneva, torej v trenutnem poseda-njanju. Zato je treba jasno razločevati med kulturami z notacijsko tradicijo in tistimi brez nje. Šele

fiksacija glasbe z zapisom je omogočila stalno obnavljanje starejših del, kar lahko razumemo kot začetek glasbene zgodovine. Umetniško glasbeno delo tako obstaja v treh modusih: (1) v notnem tekstu je fiksirano nespremenljivo, (2) zveni vsakič nekoliko drugače, (3) obstaja pa tudi v našem glasbenem spominu v obliki vtisa. Zato je pomembno ločevati med "ustno" in "pisno" glasbo: prva je težko predmet glasbene zgodovine, saj obstaja v izročilu zgolj v danem trenutku samem. Podobno velja tudi za neumetniško glasbo, ki tudi ne prerašča v zgodovinsko danost. Ob pisanju zgodovine glasbe je pomembno še vprašanje, ali je zgodovinski lok smiselno opazovati skozi optiko stalnega napredka. Sledi svarilo, da je za tak pogled ponavadi krivo dejstvo, da o glasbi močno preteklih zgodovinskih obdobj niti nimamo dovolj podatkov. Poseben primer predstavlja tudi periodizacija glasbene zgodovine, ki pa ima v luči vprašanja, kaj je to glasba, šele sekundarni pomen.

UDK 78:001.1

Leon Stefanija

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Učinek glasbe: notice k raziskavam pojma

Musical Effect: Notes on the Research of the Term

Ključne besede: socialna psihologija glasbe, učinki glasbe, spoznavoslovje glasbe, funkcije glasbe

Keywords: social psychology of music, musical effect, epistemology of music research, functions of music

IZVLEČEK

Prispevek prinaša pregled raziskovanja učinkov, vezanih na glasbo. Učinek glasbe je podan skozi komentarje raziskav o funkcijah glasbe, kot jih ponujajo avtorji od Merriamovega znamenitega seznama desetih funkcij glasbe naprej skozi optiko različnih disciplin, kakor tudi skozi gledišče raziskav, ki se osredotočajo na glasbene preferenc.

ABSTRACT

The essay offers a survey of research into musical effects. The text is centred in the question regarding the epistemological range in the research into music's effects. They are discussed through the context of studies on music's functions and music preferences.

Namen prispevka

Besedilo izhaja iz vprašanja, kako glasba učinkuje. Seveda vprašanje v tej formulaciji zaveja, saj ni mogoče zajeti učinkov, ki jih prinaša glasba: njeni učinki, ki jih pripisujejo v različnih glasbenih praksah »od zunaj«, in tistimi, ki jih posamezniku vzbuja »od znotraj«, terja premislek o nekakšnem »imeniku učinkov«, o njegovi zasnovi. Čeprav so vprašanja o učinkih glasbe, nekakšen muzikološki analogon literarnoteoretske tradicije recepcijskih raziskav iz šestdesetih let 20. stoletja, privedla v zadnjih približno treh desetletjih vrsto muzikološko relevantnih vsebin, pogled na raziskave učinkov glasbe prinaša bolj ali manj nejasen obseg samih pristopov k raziskovanju učinkov glasbe. Tako je namen tega prispevka ponuditi prerez obsega raziskovanja učinkov glasbe.

Opredelitve funkcij glasbe

Obravnava učinkov glasbe je uveljavljena na različnih področjih. Še tako glasbeno nezainteresirana oseba ne more priti navzkriž s poklicnim glasbenikom glede tega, da ima glasba pomembne učinke ne le na posameznika, pač pa na celotno ekonomijo: če so kvantitativni kazalci kulturnih dobrin "increased five-fold over the last two decades" v primerjavi z desetletjema poprej, "music goods continue to dominate the market (a quarter of all cultural imports and exports)" (Ramsdale 2000: Preface, ix). Pa vendarle, v primerjavi z drugimi kulturnimi dobrinami, med katere zgornji navedek iz UNESCOvega statističnega urada zajema – med drugim – tudi slikarstvo, film, šolstvo kakor tudi video kamere in šport, se zdijo učinki glasbe razmeroma težko opredeljivi, kljub temu, da nihče ne dvomi o njihovi vsesplošni razširjenosti.

Raziskave učinkov se v muzikologiji obravnavajo v različnih okvirih, med katerimi je verjetno najbolj pogost tisti o funkcijah glasbe. Tu obstaja komajda kaj več kot navidezno skladje med različnimi opredelitvami funkcij glasbe. Funkcije glasbe – vrednote, ki jih učinkom glasbi pripisujejo različna disciplinarna gledišča, kakor tudi načini vedenja ob glasbi – prinašajo razmeroma pisan nabor spoznavnih meril. Shematizirati jih je mogoče kot dopolnitev prikaza, ki sta ga ponudila Radocy in Boyle (Radocy / Boyle 2003:10-19, 32-3):

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.
Nettl 2001: 468	use in rituals and ad- dressing supernatural	transforming experiences (David McAllester): changes -individual's com- munity, the charac- ter of a gathering	marking importance of events	Association with dance						
Hargreaves & North 1999	management of self-identity	interpersonal rela- tion	mood							
Lehmann 1996	ease / relax	associate / dream	escapist stimulus	identity determining stimulus	sentimentally arousing stimulus	emotion / mood stimulation	arousing senses	background stimulus	consoling / soothing stimulus	
Middleton 1990: 253	Communicative values	Ritual values	Technical values	Erotic values	Political values					
Kaplan 1990: 18 ff	a form of knowledge	collective possession	personal experience	therapy	moral and symbolic force	incidental commodity	symbolic indicator of change	link among past, pre- sent, and scenarios of the future		
Frith 1987: 140-44	helps to create a type of "style" in a particular place in society	provides a way of managing the relationship between one's private and public emotional lives	helps to shape memory, organize one's sense of time, and intensity experiences	provides a sense of musical ownership						
Karbusicky 1986 Cyril Paul F. Lazarsfeld / Robert K. Merton / Mass Communica- tion, Popular Taste, and Cultural Social Action (1948:60)* Allons Auer Ethos der Freizeit (1972)	Regenerative Funktion	Emancipatorische Funktion	Kompensatorische Funktion	(status conferral function)	(sanctifying dysfunction)	(reinforcement function)				
Behne 1986	monotonisches Hören	compensatorisches Hören	vegetatives Hören	diffusives Hören	emotionales Hören	sentimentales Hören	assoziatives Hören	distanziertes Hören		
Gaston 1968: 21ff	a need for aesthetic expression and experience	determinants of the cultural matrix on the mode of expression	integrational relationship between music and religion	music as communication	music as structured reality	music's relationship to the tender emotions	a source of gaufication	potency of music (for a group)	contributes to the continuity and stability of culture	contributes to the integration of society
Merriam 1964: 222-7	emotional expression	aesthetic enjoyment	entertainment	communication	symbolic representation	physical response	enforcement of conformity to social norms	validation of social institutions and religious rituals		

Raznovrstnost kategorij, s katerimi raziskujejo funkcije glasbe, je očitno mogoče nadalje dopolnjevati po posameznih glasbenih zvrsteh in žanrih (recimo *filmska glasba*), določenih vedenjskih spremenljivkah (kot North / Hargreaves / Hargreaves 2004), konceptih (recimo DeNora 2000), geografskih ali družbenih kontekstih (kar ponavadi sodi v etno/muzikološko delo) itn. Kljub temu pa nadaljnje dopolnitve ne bi spremenile načel izvajanja množice učinkov glasbe, ki razkrivajo nekaj temeljnih pogledov (na kar raziskovalci seveda niso pozabili opozoriti, kot recimo Bersch-Burauel 2004: 36 ff, zlasti 197-221, ali Behne 1986). Kratka primerjava Merriamovih in North / Hargreavesovih funkcij naj ponazorita ta načela. Merriamove funkcije glasbe nakazujejo holističen pogled, ki mu manjka spoznavna enovitost kljub temu, da skuša zajeti vse: funkcije št. 1, 2 in 6 sodijo na področje psiho- in fiziologije, nanašajo se na različne človeške kapacitete; funkcije 4, 5 in 7-10 so naslovljene na družbene tematike, medtem ko funkcijo št. 3, kot Merriam tudi opozori, moremo razumeti bodisi kot učinek, ki ga glasba prinaša kot »čista« (»pure«) zabava ali pa kot zabava »combined with other functions« (Merriam 1980: 223.). Funkcije Hargreavesa in Northa ponujajo spoznavno nekoliko bolj enovit pogled v primerjavi z Merriamovimi: razmeroma jasno nakazujejo učinek glasbe kot posledico ali psihološke, ali fiziološke, ali pa vedenjske spodbude (»either psychological, physiological, or behavioral stimulus«; McMullen 1996, nav. Po Radocy / Boyle 2003: 41). Avtorja ponujata okvir za prikaz številnih osebnostnih kakor tudi medčloveških (komunikacijskih, družbenih, kulturnih) funkcij, ki jih lahko glasba opravlja bodisi tako, da učinkuje »poživljuje, kreplivo« bodisi »pomirjujoče, sedativno« (»stimulating, invigouring« / »soothing, sedating«; Radocy / Boyle 2003: 41). Merriamova univerzalizirajoča razmejitev funkcij glasbe je v primerjavi s psihosociološkim očesom Hargreavesa in Northa tem bolj blede, čim bolj skušamo ponazoriti njegove funkcije kot obče veljavne: ali niso Merriamove funkcije št. 7-10 (enforcing, validating, stabilizing, integrating) le različna, za dopolnjevanje in spreminjanje odprta gledišča elementarnih sociopsiholoških in družbenih razmerij »medosebnih povezav« (Hargreavesova in Northova funkcija št. 2)? Če so, potem so vse funkcije glasbe, kot Merriam nakaže v svoji zadnji funkciji (»the function of the contribution to the continuity and stability of culture«), ukoreninjene v bazičnih procesih *tvorjenja, ustvarjanja, vzpostavljanja* itn. *hierarhij socializacije skozi glasbo*. In vse vključujejo tako osebne (psihološke, fiziološke, biološke) kakor tudi medosebne (družbene, politične, kulturne, ekonomske) spremenljivke. Toda če skušamo poiskati trdnejše vezi med enimi in drugimi (kot recimo pri Merriamovih funkcijah št. 1 in 2, ali pa št. 1, 5 in 6 v nizu Gastona, pri vseh treh Karbusickega itn.), proces tvorjenja hierarhij podružabljanja skozi glasbo postane v prvi vrsti spoznavoslovna, ne toliko fenomenološka tema, kar bi sicer mogli prej domnevati glede na nize funkcij iz zgornjega shematskega pregleda.

Z drugimi besedami, funkcije glasbe zadevajo »telo« in/ali nekogaršnji »glas«. Dokaze za enega ali drugega bi bilo treba iskati (o čemer nabolj zgovorno priča področje terapije glasbe) na različnih bio-fizioloških ravneh *in* obenem v vsakokratnih, konkretnih, specifičnih danostih družbe, kulture, politike, ekonomije ipd. Kot koncept vedenja, ne le »poznanstvenjenja« zasebnih preferenc nekoga do določenih glasbenih slogov ali zvrsti in glasbenih praks, funkcije glasbe zahtevajo opredelitve dveh medsebojno povezanih tematskih *kompleksov*: »glasbeno kompleksnost« kot bio-fiziološki stimulus in hermenevitično razumljeno »kompleksnost glasbe« (R. Toop), ki prinaša različne konceptualne opredelitve. Obema tematikama je mogoče slediti ne le v sodobni diskusiji o postmoderni, temveč imata častljivo zgodovino v spoznavnih opozicijah, ki izhajajo iz delitve na »kulturo« in »naravo«. Ta zgodovina prinaša niz osnovnih razlik med »zunanjo« in »notranjo« zgradbo glasbenega stavka (glasbena teorija 18. Stoletja, kot jo povzema zlasti H. Ch. Koch v *Anleitung zur Komposition*, 1787-1793); *forma* in *izraz* (estetika 19. stoletja): *absolutistično* (*formalistično*) in *referencialistično* (*ekspresionistično*) obravnavanje glasbe (Meyer 1956); *estetsko* in *spoznavno* razumevanje glasbe (Eggebrecht 1995); *glasbeno* in *glasboslovno* poslušanje (Cook 1992: 152ff); *glasbeno* in *vsakdanje* poslušanje (Gaver 1993); *kognitivno* in *konotativno* razumevanje (Hübner

er 1994: 26-38); poslušanje kot "fantazijska stvar" (listening as a fantasy thing) in "fantazijski prostor" ("fantasy space"; Schwarz 1997: 3 ff); opozicija *telo - duša* opposition (kot na primer Lidov 2005: 145-164); celo kot etično in emsko (*etic - emic*) obravnavo, kjer "the ethic point of view is that of the researcher who is outside of the culture; [while] the emic point of view corresponds to the cognitive categories [...] of the local inhabitants" (Nattiez 2004: 13 povzema po Kennethu Pikeu). Omenjene opozicije so seveda le odraz "our continuing wavering between two modes of listening" (Bujić 1997: 22) glasbe – odraz "of two levels of musical understanding": poslušanja (razumevanja) glasbe kot akustičnega dejstva na eni strani in, na drugi, kot pojava, v katerem iščemo "zgovorne podrobnosti" in jim "proipisujemo določene vrednosti" (Bujić 1997: 19) z različnimi strokovnimi besednjaki.

Vprašanje učinkov glasbe je videti skozi optiko raziskav o funkcijah glasbe kot nekakšen "de-file imen" – kot polje prestopanja kognitivnih, družbenih in vrednostnih ravni z različnimi konceptualnimi izhodišči. Videti je kot področje iskanja vezi med "posredovanji imen" in "ravni signifikacije", med "primarno" in "sekundarno stratifikacijo" (Shepherd / Wicke 1997: 14, 203, 103 in naprej), med *sintaktično* and *semantično* pregnanco glasbenega toka (Middleton 1990: 176 ff), razpeto med skrajnicama fizičnega učinkovanja ("visceral responses"; Cook 2000: 79) in "racionalnih opredelitev". Zanimiva vprašanja o funkcijah glasbe, kakršno denimo zastavlja Simon Frith – "how folk [music] 'consolation differs from pop 'escapism'" (Frith 2006: 161) – so namreč muzikološko privlačna v enaki meri kot tematike, ki spodbujajo k premisleku o "a more mutable, pliable construction of [music's] autonomy, adapted to our relativized, post-modern frame, oblivious neither to other determinants of musical experience [...] nor to the social medium in which it operates" (Clarke 2003: 170) kakor tudi za raziskave v okviru nevroloških in psiholoških disciplinah (prim. recimo Levitin 2006 in Huron 2006).

Raziskovanje učinkov glasbe nadalje napeljuje k iskanju vezi med vrsto empiričnih posameznosti in določenih univerzalij – k vzporednicam med glasbo kot "kulturnim materialom" (DeNora 2000: 151) in "naravnim" (biološkim, fiziološkim) funkcijam, ki se odvijajo v ritualu življenja (Levitin 2006: 241-61). Skratka: glasbene prakse izkazujejo v enaki meri pragmatično kulturne kakor tudi elementarno biološke pomena, ki jih je potrebno upoštevati pri sistematični obravnavi učinkov glasbe, razumljene kot "tool for arousing feelings and emotions" (Levitin 2006: 261) in hkrati kot pojav sooblikovanja medčloveških odnosov.

Glasbene partikularije in univerzalije

Starožitna tematika o razmerjih med »naravnimi« in »kulturnimi« učinki glasbe terja na tej točki neko jasno domnevo: učinke glasbe – vključno z njeno avtonomijo – je mogoče zajeti samo tako, da razvrstitev upošteva ravni, na katerih glasba »prepušča« različne kulturne in družbene spremenljivke v obliki različnih raziskovalnih aparatov in besednjakov. Učinki glasbe so po tem prepričanju stične, vezne točke, spoji spremenljivk, neka *kajstva* ali skupki vezi, ki ločujejo »substanco« od »esence«, »bistveno« od »pomembnega«, »oprijemljivost« od »uvidljivosti«, v končni fazi univerzalije od partikularij.

Raziskave glasbenih preferenc – področje, ki vključuje vprašanje učinkov in ga kaže dodati k polju raziskovanja funkcij glasbe – tvorijo danes razmeroma dobro uveljavljeno polje glasbenosocioloških raziskav. Večina dosedanjih raziskav se osredotoča na partikularne teme, zamejene večidel z družbenimi ali geografskimi skupinami, tako da kljub vrednimi poskusi bolj holistično naravnanih raziskav, ki posledično posredujejo med bolj k naravosloju, k "trdim" znanostim usmerjenimi raziskovalnimi postopki, in tistimi iz humanistično-družboslovnih, "mekkih" ved, ostaja naloga povezovanja raziskav o glasbenih preferencah obsežna tema, ki ne ponuja utečenih

raziskovalnih postopkov in ne kakega "kataloga vprašanj". Tako kljub razmeroma bogati množici podatkov o posameznih platih učinkovanja glasbe danes obstaja samo nekaj orisov "integrativnega mišljenja" (Engel 2006: 226) na področju recepcije glasbe, ki združujejo razlike med vprašanji "kulture" in "nature", za katere je mogoče reči, da postopoma dobivajo priznanja širšega kroga raziskovalcev. Med temi kaže v prvi vrsti omeniti The 1999 Ernest Bloch Lectures *Music and Mind: Foundations of Cognitive Musicology* in nekatera druga novejša dela Davida Hurona, *This is your brain in music* (2006) Daniel J. Levitina in delo Iana Crossa (Cross 1998 et passim).

Če naj bi empirično pridobljeni podatki o glasbenih preferencah, ki razkrivajo tudi funkcije glasbe, umestili v neko vključujočo teorijo, bi bil potreben premislek o *univerzalijah* kot ključnih konceptih, ki tako teorijo šele omogočajo. (Avtorji v zborniku Marieanu 1999 so ponudili vreden prispevek v to smer). Čeprav glasbene univerzalije že dolgo sodijo k muzikološkim temam, osrediščenim v reku "glasba je univezalni jezik" (Brandl and Rösing 2002: 58) in so vedno znova privlačile raziskovalno zanimanje (Bruhn 2002: 447-8), se zdi refleksija o glasbenih univerzalijah "abgelöst durch Erforschung von kulturspezifischen autonomen Musikgeschichten" (Brandl and Rösing 2002: 58). Kljub raziskovalni privlačnosti vprašanja o glasbi kot človeški univerzalni kompetenci (Cross 2001), ki tvori pomemben kontrapunkt h kulturološkim raziskavam glasbe, nekateri raziskovalci v zadnjih dveh desetletjih ponujajo tehtne raziskovalne predloge, ki omogočajo primerjave med seboj sicer nepovezanih partikularij.

Bodičaste tematike o glasbenih univerzalijah se je mogoče lotiti recimo z naslednjim, namenoma pretirano priostrenim vprašanjem. Ali je mogoče povezati izsledke ukvarjanja z elementarnimi oblikoslovnimi enotami različnih disciplin, tako da bi v učbenike oblikoslovja mogli vnesti naslednje pojme zanje: "avditivni tok" ("auditory stream"; Albert Bregman) ali "avditivni objekt" ("auditory object"; James Wright), "segment" (set theory), "formalna" ali "strukturna" enota (klasično oblikoslovje), "topos", "gesta", "Izrazita" ali "zaznamovana struktura/entiteta, poteza" ("salient" ali "marked structure/entity/feature"), "trop" "trope"; semiologija glasbe), "pojem" ("term"; D. Cook), "figura" (univerzalna oznaka za različne oblikotvorne člene od baročne teorije afektov dalje)? Vredni prispevki glasbenih semiotikov (kot so Robert S. Hatten, Raymond Monelle, Eero Tarasti idr.), na področju psihologije glasbe (kot recimo David Huron, Klaus-Ernst Behne, Daniel Levitin, Helga de la Motte Haber) in drugih raziskovalcev s širokosežnim glediščem (kot Christian Kaden ali Bruno Nettle), ki črpajo iz zgodovine novejše znanosti, so s svojo spoznavoslovno budnostjo upravičili tovrstna vprašanja. Spomniti kaže recimo na Tarastijevo zamisel o dveh vrstah pomenoslovnih interpretacij: Tarasti razlikuje med "philosophical 'style' rather than a systematic classification" in sistematsko klasifikacijo utemeljeno na prepričanju "that all signs exist only on the basis of an order which is there before the scholar starts his/her work"¹.

Prav razlika med epistemološko sistematizacijo in njenim protipolom, kontingenčnim ali naključnim povezovanjem – razlika torej, ki jo je Clifford Geertz: označil kot razloček med "podrobnostno" ("thin") in "široko" ("thick") zastavljenim opisom – napeljuje k primerjavam različnih kategorij. Ne le muzikologija, metodološko bi se obogatilo vsako meddisciplinarno raziskovanje glasbe, če bi obstajale jasno razdelane vezi med, denimo, konceptom *geste*, kot ga obravnavajo semiologi glasbe (recimo Hatten 2004, Hatten 2005, Middleton 1993 in Middleton 2003), in glasbenoteoretskim pojmom

¹ Tarasti 1997: 188-189. "I have classified all the musical semiotic theories — in the epistemic sense — into two groups, the first of which starts with rules and grammars belonging to all music, emphasizing music's surface, which supposes that before the rules set by a theoretician there is just nothing — and consequently when the rules stop their functioning there remains nothing. This type of semiotics, as a philosophical 'style' rather than a systematic classification, I would call as "classical" semiotics. [...] The other trend is to think that all signs exist only on the basis of an order which is there before the scholar starts his/her work and which remains there when he/she has finished. This semiotic philosophy approaches the meaning (1) as a process, i.e. supposing that signs cannot be defined without taking into account the time, place and subject (actor), (2) as something immanent, i.e. believing like Mead and Merleau-Ponty primarily that meaning is produced within a given system, body, organism, in the first place without any meaning coming from outside as a *deus ex machina* (like in the 'redemption' at the end of Chausson's piece, the reconciling themes do not stem from outside but are generated from the materials within the piece); (3) by giving emphasis to the content, the signified, which however, can be something non-verbal, "ineffable", expressible only in terms of a quasi-corporeal experience."

formalne vsebine ("Formgehalt"), ki ga je predlagal Albrecht von Massow (Massow 1998); podobno velja za pojem *univerzalij* v glasbi, ki ga je v zadnjih dveh desetletjih (ponovno) pogosteje mogoče zaslediti v muzikoloških razpravah, tokrat predvsem v povezavi s kognitivnimi in recepcijskimi raziskavami glasbe pa tudi v teoriji glasbe. Naj na tem mestu zadošča samo bežen pogled na razloge za podano sugestijo. Odzivi na Massowo, v jedru greimasovsko skovanko *Formgehalt* (Floros 1999, Jiránek 1999, H. de la Motte 1999, Schwab-Felisch 1999) pričajo o težavnosti opuščanja stare antinomije med formo (strukturom, "notranjim pomenom") in vsebino (izrazom, pomenskostjo): dvome v smiselnost tovrstnega neologizma je v odzivih raziskovalcev na Massow predlog obenem vseskozi spremljalo nezadovoljstvo nad to delitvijo, čeprav alternative ni ponudil nihče od replikantov. Podobno je s pojmovanjem glasbenih univerzalij. Čeprav obstaja vrsta muzikološko relevantnih besedil, kjer so glasbene univerzalije vključene v razpravo,² bi za ilustracijo izbral štiri primere. Če je Bruno Nettel previdno predlagal centrifugalni pogled na glasbene univerzalije, osredičene v glasbenih strukturah in išoč "zunanje" kulturne vsebine (Nettel 1977 and 2001), in je Vladimir Karbusický našel prepričljive argumente za prikaz univerzalnih podob glasbene oblike z antropološkim raziskovalnim aparatom (Karbusický 1990, 1991, 1999), je Leonard B. Meyer — jasno razlikujoč "sintaktične" ("syntactic", "perceptually discrete") in "statistične" ("statistical", "relational") *kognitivne univerzalije* ("cognitive universals") glasbenega toka — podal utemeljene razloge za ponovni premislek o glasbenih univerzalijah kot vredni glasboslovni teoriji. Obenem je Meyer posvaril glede pojma "glasbena univerzalija": »*There are none. There are only the acoustical universals of the physical world and the bio-psychological universals of the human world.*« (Meyer 1998: 6; k temu kaže bralca napotiti še na Levitin 2006: 14-17 za sorodno utemeljitev recepcije glasbe). Četrti muzikolog, ki ga kaže omeniti, je Jean-Jacques Nattiez (Nattiez 2004). Njegov navdihnjeni prikaz glasbenega pomena vključuje razloček, po Jeanu Moliniju, med "universals of strategy" and "universals of substance". Tudi Nattiezov pogled na glasbene univerzalije priča o zanimanju za vprašanje o glasbenih univerzalijah v enaki meri kot tisti pri Nettle, Meyerju in Karbusickem. Vsem štirim je skupno, da skušajo opredeliti vezi med "notranjo zgradbenostjo" glasbe in njihovimi "zunanji pomeni".

Kljub razlikam omenjeni koncepti glasbenih univerzalij dopuščajo pokazati na osnovno vez, na elementarno stično točko. Pojem *glasbena univerzalija* – kot je poudaril Nattiez v svojem prispevku, a je mogoče njegovo stališče sprejeti kot skupno izhodišče, poleg drugih, tudi vseh štirih zgoraj omenjenih avtorjev – stopa na stran raziskav "of a well thought-out reconciliation of the universal and the relative, of the innate and the acquired, of nature and culture" (Nattiez 2004: 19). Na področju teorije glasbe denimo pomik k povezovanju "naravnih" in "kulturnih" danosti, ki zadevajo glasbo, dobiva pomembno vlogo v okviru teorije toposov. Robert Hatten je elegantno zaobjel spoznavoslovni obseg glasbenih toposov, te verjetno najbolj znane teorije glasbenosemiotske in hermenevitične analize, ki so jo različni avtorji razvijali izhajajoč predvsem iz dela Leonarda Ratnerja *Classical Music. Expression, Form, and Style* (1980). Pri obravnavi štirih ravni interpretiranja glasbenega pomena je Hatten opredelil naslednja pomenska polja: 1. *markedness* ali izrazitost kot osnovno obliko "sintaktičnega smisla" ("meaningful syntax"); 2. *topics* ali topos kot "larger style types with stable correlations and flexible interpretative ranges"; 3. *troping* ali tropiranje kot proceskombiniranja dveh (ali več) toposov v topose drugega reda ali "inherentno glasbeno prisposodbo" ("inherently musical metaphor"); 4. *musical gesture* ali glasbena gesta kot interdisciplinarni koncept "vključujoče teorije" ("comprehensive theory"), ki bi omogočila "to capture the more synthetic character of music" (Hatten 2005: 14-15). Hattenova teorija pravzaprav dopušča zastaviti naslednje vprašanje, četudi ne on in ne drugi raziskovalci ne ponujajo odgo-

² Prim. recimo: Grabócz 1999, Imberty 2001, Jiránek 1999a, Kon 1999, Mähe 2001, Nattiez 2004, Nettel 1977, Nettel 2001, Trehub 2001.

vora nanj; ali je potemtakem koncept glasbene univerzalije spoznavna vzporednica glasbenoanalitske kategorije glasbene *geste*?

Kljub temu, da bi bilo problematično bodisi zanikati bodisi pritrditi, ostaja nevprašljivo dejstvo, da imata oba pojma – muzikološki koncept *glasbene univerzalije* in glasbenoteoretski pojem *gesta* – isti cilj: opredeliti “samoemancipirajoči znak” v glasbi s tistimi pomenskimi plastmi, ki jih je mogoče določiti spričo njegove “naravne” in “kulturne” *pregnance*.

Najboljši besednjak ...

Verjetno je iz doslej rečenega razvidno, da se pojem *glasbena univerzalija* nanaša tako na »samo glasbo« kot kognitivno, »čisto«, fizikalistično pojavnost »intencionalno oblikovanih zvokov«, kakor tudi na umevanje glasbe kot družboslovnega in kulturološkega pojava z učinki določenih zgodovinskih in geografskih danosti. Univerzalija v zvezi z glasbo je tako nekakšna »platforma« opredeljevanja množice različnih učinkov in pomenov, ki jih vzbujajo glasba. Opredelitve le-te pa prinašajo različni raziskovalni pristopi zajemajoč različne »glasbene prakse« (K. Blaukopf), »zvočne skupine«, »glasbena občestva« ali »glasbene scene« (W. Straw, T. Magrini).

Govoriti o neprimerljivih razlikah glede učinkov različnih glasb bi nasprotovalo razumu enako, kot če bi zanikali dejstvo, da se »function of music presents itself precisely as a break with any conventional notion of the 'function', the notion that is tacitly based on utility and the economics of survival« (Dolar 2006: 11). Pojem *glasbena univerzalija* meri na to, da bi morale v raziskavah glasbe najti mesto ne le razlike, temveč tudi skupne točke. Z drugimi besedami, čeprav je veliko različnih učinkov glasbe, je glasba »irrefutably grounded in human behaviors« (Cross 2003: 5), kar učinke neizbežno uklepa v določeno število spoznavnih vzvodov. Za Caroline Drake in Daisy Bertrand (Drake & Bertrand 2005: 24-29), recimo, obstaja pet kognitivnih univerzalij: segmentacija in grupiranje (»We tend to group into perceptual units events that have similar physical characteristic or that occur close in time«); predispozicija za regularnost (»Processing is better for regular than irregular sequences. We tend to hear as regular sequences that are not regular«); aktivno iskanje regularnosti (»We spontaneously search for temporal regularities and organize events around this perceived regularity«); časovni pas optimalnega procesiranja (»We process information best if it arrives at an intermediate rate«); predispozicija k enostavnim razmerjem (»We tend to hear a time interval as twice as long as previous intervals«). Razlike pri učinkovanju glasbe na poslušalca, tako David Huron (Huron 2006: 364), »may be attributable to four possible sources« – pripisati jih je mogoče 1. reprezentacijskim kodam, po katerih je zasnovana (»underlying representational codes«), 2. stopnji pričuenih glasbenih shem ob individualni izpostavljenosti glasbi, 3. sposobnosti razlikovanja pričakovanih nizov za določene zvrsti glasbe (»expectational sets that may be appropriate for different genres of music«), in 4. natančnosti prediktivne hevrstike (»accuracy of predictive heuristics«). Kognitivne *glasbene univerzalije* so videti pravzaprav enako pomembne pri razumevanju glasbe in njenih učinkov kot posamezna pričevanja o konkretnih učinkih. (Čeprav nekateri kulturološko nastrojeni raziskovalci zagovarjajo stališče, po katerem naj bi se sodobna etno/muzikologija obračala »contrary to the essentialist definitions and questions for musical 'universals' of 1960s [...] or text-oriented techniques of musicological analysis,« kot je zapisal Stokes 1994: 5, raziskave ne podpirajo tovrstnih misli o »preseženosti« domala nobenih »starih« raziskovalnih tematik.) Pojem glasbenih univerzalij torej vključuje tako sociološko (etnografsko, antropološko, kulturološko) naravnane opredelitve kakor tudi pojave, ki sodijo k različnim vejam psiho-, fizio- ali biologije, popisujoč različne segmente procesa prepoznavanja, pomnjenja in reagiranja na avditivne dražljaje.

S skupnim prostorom za obravnavo učinkov glasbe z različnih disciplinarnih stališč verjetno dovolj očitno nastaja potreba po iskanju najboljšega med/disciplinarnega jezika. Ga je pravza-

prav sploh mogoče pričakovati ali je treba vzeti v zakup avguštinovsko reklo *Deus in minimus maximus*? Se je treba strinjati s starim raziskovalnim vodilom, ki ga poudari Umberto Eco v svoji *The Search for the Perfect Language*: ne obstaja popoln jezik, a ga kljub temu kaže iskati? Napihnjeni vprašanji opravičujejo zgolj tehtni raziskovalni predlogi (neodvisno sledeč navedeni Ecovi maksimi), ki terjajo strogost obravnave po načelu: »Die Musik – gegen die Musiken« (Kaden 2004: 19). Christian Kaden, ki zagovarja raziskovanje glasbe kot »Konzept der Ganzheit aus Verschiedenen« in v isti sapi dodaja, da je kljub temu »den Plural der Musiken gegen ihre Vereinzahlung in Schutz zu nehmen« (Kaden 2004: 39), poudarja etiološke, »vzrokoslovne« postopke, medtem ko šteje vrednotenjska, aksiološka vodila, značilna za nekatere kulturološko naravnane pristope, za potreben, a nikakor ne tudi (in pogosto v praksi samo-) zadosten del celovite obravnave glasbenih pojavov.

Seveda je tovrstnim trditvam iz zgornjega komentarja Kadnovega dela mogoče zlahka ugovarjati, češ da se oba pristopa – vrednotenjski in vzrokoslovni – le dopolnjujeta in da ni potrebe po iskanju hierarhije med njima. Ugovor bi se nadalje lahko glasil: povezave med različnimi raziskovalnimi pristopi imajo na določeni stopnji »amebasto« disciplinarno obliko, se postopno širijo zaradi komplementarnih procesov, ki peljejo k *interdisciplinarnosti* – s tem je vsaka misel o spoznavoslovni hierarhiji odvečna, če ne absurdna. Četudi se je mogoče brez pomisleka povsem strinjati s tem ugovorom, se zdi smiselno dodati, da prav pomanjkanje jasnega razmerja med spoznavnimi pristopi, med katerimi hierarhije na prvi pogled niso potrebne, sili k iskanju le-teh mimo historičnih (kulturnih, družbenih, raziskovalnih) navad, posledično, k iskanju jasnih vezi med »naravoslovnimi« in »družboslovnimi« učinki glasbe, med njeno »naravo« in »naravo slišanja« glasbe. Predvideni rezultat: *integrativno* vedenje o glasbi – spoznavoslovni besednjak in skupek metod (z ustreznim katalogom vprašanj), ki glasbo opredeljuje po eni plati kot fizično oprijemljivo pojavno obliko (kot »estetsko stvar«, »biološki dražljaj« ali psihološko funkcijo), medtem ko po drugi plati zmore prikazati glasbo kot družbeno gibalo, kot sredstvo duhovnega in ritualnega (ne)reda. Ni vprašljivo, ali tovrstni spoznavoslovni ideal(i) obstaja. Prav tako ni vprašljivo, da so tu omenjene raziskave vredni prispevki k izpolnitvi tega ideala. Ostaja pa odprto vprašanje, v kolikšni meri raziskovane »naravnih« in »kulturnih« učinkov glasbe terja spremembe muzikološkega, v osnovi interdisciplinarnega besednjaka, v smeri določnejšeg meddisciplinarnega jezika o glasbi.

Čutila in občutki

V muzikologiji je pogosta kantovska delitev na umetniško sodbo in sodbo okusa. Če s potrebno poenostavitvijo rečemo, da prva meri bolj na konsenzualnost, na določeno mero objektivnosti, medtem ko se druga ukvarja s subjektivnimi resnicami brez širše veljave, se zdi pri obravnavi učinkov glasbe neizbežno opozoriti na psihoanalitsko vzporednico te kantovske dvojice, namreč na dva tipa učinka: užitek (fr. *plaisir*, ang. *pleasure*) in naslada (*jouissance*, enjoyment). Muzikolog Richard Middleton, eden vodilnih raziskovalcev na področju popularne glasbe, kjer je vprašanje učinka tako rekoč vitalnega pomena, ponudi poenostavljeno formuliran razloček med njima takole: "*Plaisir* results, then, from the operation of the structures of signification through which the subject knows himself or herself; *jouissance* fractures these structures." (Middleton 1990: 261) Kar je videti kot dva pola iste premise Lacanovega vzvoda za kartezijansko delitev med dušo in telesom v osnovi razgrinja mrežo povezav ali "Bedeutungszusammenhänge zwischen Rezeptionsstrategien und soziokulturellem Kontext" (Rösing 1994: 76) in pelje k problematiki o *The Plural Pleasures of Music* (Huron 2005), ki jih standardne raziskave funkcij in preferenc glasbe vselej vključujejo, a s težavo sistematizirajo.

Standardne sociološke in anropološke premise so osredotočene na vprašanja o opozicijah tipa: lokalno-globalno, vizoka-srednja-nizka glasba, avtentičnost-posnemanje, utilitarizem-avtonomi-

ja ipd. Čeprav tudi tovrstne, bolj ali manj empirično naravnane študije prinašajo pomembne podrobnosti o učinkih glasbe, trenutno obstaja le manjše število študij, ki ponujajo možnosti celovitega in globalnega proučevanja učinkov glasbe. Če bi iskali vzor zanje, bi lahko omenili denimo Hofstedejevo raziskavo (Hofstede 1980, Hofstede 2004) petih socioloških dimenzij – *bližina moči* (*power distance*; enakost-neenakost med ljudmi v neki deželi), *individualizem* (*individualism*; medosebna razmerja, individualizem in kolektivizem), *moškost* (*masculinity*; vloge spolov in vprašanje moči); *stopnja negotovosti* (*uncertainty avoidance*; stopnje toleriranja negotovosti in nejasnosti), in dolgoročna naravnost (*long-term orientation*; long-term devotion to social values). V novejšem času je podobno naravnost (neodvisno od Hofstedeve študije) poleg glasbeno-nevroloških raziskav o človekovih možganskih sposobnostih “predelovanja” glasbe (kot Levitin 2006) ali kognitivnih sposobnosti (na primer Huron 2006) za učinke glasbe izkazala študija Rentfrowa in Goslinga. Njune štiri s faktorsko analizo dobljene dimenzije tipov glasbe in poslušalcev – “reflective and complex”, “intense and rebellious”, “upbeat and conventional” and “energetic and rhythmic”; Rentfrow / Gosling 2003: 1421) – sodi med ključne prispevke, ki zadeva vprašanje o kognitivnih univerzalijah in partikularijah, o učinkih, ki jih kaže razumeti kot pomemben pokazatelj “naravnih” in “kulturnih” moči glasbe. V njuni študiji prikazuje vezi med osebnostnimi razsežnostmi poslušalca, kognitivnimi značilnostmi glasbe in kulturnimi danostmi ponujajo vredno raziskovalno izhodišče, ki bi ga kazalo nadaljevati morda po Huronovem prepričanju: “Like most other music scholars, I believe that culture is the principal factor influencing music. However, our belief in the preeminence of culture does not give us license to dismiss possible biological foundations.” Kajti: “The point is that there is no pleasure apart from brains, and since brains are the product of natural selection, there is no pleasure outside of the mechanisms provided by natural selection” (Huron 2005: 5 and 3).

Biološki, nevrološki, kognitivni – skratka: »fizikalistični« – indici o učinkih glasbe omogočajo podrobne in vredne informacije, ki pomagajo razumeti med drugim tudi, v kolikšni meri in zakaj »music's 'powers' vacillate« (DeNora 2000: 151). Ne nazadnje so standardni sociološki in antropološki pristopi vprašljivi pri opredelitvah glasbenega učinka predvsem zato, ker »there is little evidence in favour of behaviourist conception of music's powers in respect to agency« (DeNora 2000: 160). Povrh še tako bežen vpogled v podatke empiričnih raziskav o glasbenih preferencah nakazuje šibko točko: spoznavno omejenost izsledkov spričo kompleksnosti pridobivanja ustreznih podatkov o učinkih glasbe (prim. recimo Karbusicky 1975: 77-84; North / Hargreaves / Hargreaves 2004: 43-46; Müller 1995 et passim).

Omenjeno opozorilo o šibkih platih glasbenosocioloških raziskavah ni nikakršen poziv k opustitvi utečenih socioloških, etnografskih, zgodovinopisnih idr. pristopov humanističnega raziskovanja funkcij glasbe v imenu nevroloških metod, kot jih razvijajo med drugimi David E. Levitin, Robert J. Zatorre, Isabelle Peretz ali pa Norman M. Weinberger: gre za dopolnjevanje, ne izključevanje. To bi nedvomno prispevalo k podrobnejši, predvsem pa konsistentnejši opredeliti vezi med neodvisnimi dejavniki, ki se združujejo v »naravi« in »kulturi« glasbe: začenši od pojma *muzikalnosti* (v smislu, ki ga temu pojmu pripisujeta na primer Karbusicky 1975: 154ff ali Phillips 1976), prek *okusa* (Behne 1986, Droe 2004), *navad* (Lehmann 1993) in *vedenja* (Walsh, Mitchell, Frenzel, Wiedmann 2003) do *uporabe* glasbe (Behne 1996, North / Hargreaves / Hargreaves 2004). Povezava med “naravoslovno” in “družboslovno” naravnanimi pristopi raziskovanja učinkov glasbe bi, konec koncev, prispevala k nekoliko bolj jasni spoznavni vrednosti danes prevladujočega pojmovanje glasbe kot povesod prisotnega pojava z nešteto učinki in funkcijami, o katerih pravzaprav ni tako veliko študij, kot bi jih mogli pričakovati.

Bibliografija

- Behne, Klaus-Ernst. *Hörertypologien. Zur Psychologie des jugendlichen Musikgeschmacks*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1986.
- Behne, Klaus-Ernst. 'Die Benutzung von Musik'. In: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie 1996, Volume 3, 11-31.
- Bersch-Burauel, Antje. *Entwicklung von Musikpräferenzen im Erwachsenenalter. Eine explorative Untersuchung*. Dissertation Zur Erlangung der Doktorwürde durch den Promotionsausschuss Dr. phil. Der Universität Paderborn. Asschaffenburg 2004.
- Blacking, John. *Music, culture, and experience. Selected papers of John Blacking*. Chicago: University of Chicago Press 1995.
- Blaukopf, Kurt. *Musik im Wandel der Gesellschaft. Grundzüge der Musiksoziologie*. München: DTV 1986.
- Bojan Bujic. 'Delicate metaphors, Bojan Bujic examines the relationship between music, conceptual thought and the New Musicology'. In: The Musical Times, June (1997), 16–22.
- Brandl, Rudolf Maria & Helmut Rösing. 'Musikkulturen im Vergleich'. In: Bruhn, herbert & Rolf Oerter & Helmut Rösing. *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH 2004, 57-74.
- Bruhn, Herbert. 'Tonpsychologie – Gehörpszchologie - Musikpszchologie'. In: Bruhn, herbert & Rolf Oerter & Helmut Rösing. *Musikpsychologie – Ein Handbuch*. Reinbek bei Hamburg: Rohwolt Taschenbuch Verlag GmbH 2004, 439-451.
- Clarke, David. 'Musical Autonomy Revisited'. In: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music – a critical introduction*, New York, London: Routledge, 19-30.
- Cook, Nicholas. *Music, Imagination & Culture*, Oxford: Oxford University Press 1992.
- Cook, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press 2000.
- Cross, Ian. 'Music and science: three views'. In: Revue Belge de Musicologie, 1998/Vol LII, 207-214.
- Cross, Ian. 'Music, Cognition, Culture, and Evolution'. In: Annals of the New York Academy of Sciences 2001/930, 28-42.
- Cross, Ian. 'Music and Biocultural Evolution'. In: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. New York, London: Routledge 2003, 19-30.
- Dahlhaus, Carl. *Musikästhetik*. Köln: Musikverlag Hans Gerig 1967.
- DeNora, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Dolar, Madlen. 'Function beyond function? Reflections on the functionality of the autonomous'. In: De musica disserenda II/2 (2006): 11-19.
- Douglas, Phillipe. 'An Investigation of the Relationship between Musicality and Intelligence', *Phillips Psychology of Music*, Volume 4 (1976), 16-31.
- Drake, Carolyn & Daisy Bertrand. 'The quest for universals in temporal processing in music'. In: Isabelle Peretz & Robert Zatorre (Eds.). *The cognitive neuroscience of music*. Oxford: Oxford University Press 2005. 21-31.
- Droe, Kevin. "Music Preference and Music Education: A Review of Literature". In: *Applications of Research in Music Education* 24 (Spring / Summer 2006): 23-32.
- Eco, Umberto. *The Search for the Perfect Language*. London: Fontana Press 1995.
- Eggebrecht, Hans Heinrich. *Musik verstehen*. München-Zürich: Piper Verlag 1995.
- Engel, gerhard. 'Musiksoziologie im Konzert der Wissenschaften'. In: Christian Kaden / Karsten Mackensen, *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel et al.: Bärenreiter (Bärenreiter Studienbücher Musik, Hrsg. Von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 15) 2006, 225-245.
- Flores, Constantin. 'Form und Gehalt in der Musik'. In: Archiv für Musikwissenschaft 1999, LVI/1, 71–72.
- Frith, Simon. 'Toward an aesthetics of popular music'. In: Richard Leppert & Susann McClary (Eds.), *Music and society*. Cambridge: Cambridge University Press 1987, 133-49.
- Frith, Simon. 'Why Do Songs Have Words'. In: Christian Kaden / Karsten Mackensen, *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel et al.: Bärenreiter (Bärenreiter Studienbücher Musik, Hrsg. Von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 15) 2006, 157-174. Originally published in: Simon Frith, *Music fro Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*. Cambridge: Polity Press 1988, 105-128.
- Gaston, Thayer E. *Man and Music*. (E.T. Gaston, Ed., Music In Therapy). New York: The MacMillan Company 1968.
- Gaver, William. 'What in the world do we hear? An ecological approach to auditory event perception'. In: *Ecological Psychology* 5(1)1993, 1-29.

- Grabócz, Marta. 'Formules récurrentes de la narrativité dans les genres extra-musicaux et en musique'. In: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (Eds.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 67-86.
- Hatten, Robert S. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (Musical Meaning and Interpretation series, ed. by Robert S. Hatten) 2004.
- Hatten, Robert S. Four Semiotic Approaches to Musical Meaning: Markedness, Topics, Tropes, and Gesture' In: Muzikološki zbornik / Musicological Annual 41, Ljubljana: Department of Musicology 2005, 5-30.
- Hofstede, Geert. *Culture's Consequences: International Differences in Work-Related Values*. Beverly Hills, California: Sage Publications, 1980.
- Hofstede, Geert & McCrae, Robert R. 'Personality and Culture Revisited: Linking Traits and Dimensions of Culture'. In: *Cross-Cultural Research*, Vol. 38 No. 1, February 2004 52-88.
- Hübner, Kurt. *Die zweite Schöpfung. Das Wirkliche in Kunst und Musik*. München: C. H. Beck Verlag 1994.
- Huron, David. 'The Plural Pleasures of Music'. Proceedings of the 2004 Music and Music Science Conference. Johan Sundberg & William Brunson (Eds.). Stockholm: Kungliga Musikhögskolan & KTH (Royal Institute of Technology), 2005, 1-13.
- Huron, David. *Sweet anticipation. Music and the psychology of expectation*. Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press 2006.
- Imberty, Michel. 'The Question of Innate Competencies in Musical Communication'. In: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 449-462.
- Jiránek, Jaroslav. 'Kunst und ästhetisches Subjekt!'. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 1999, LVI/1, 72-76.
- Jiránek, Jaroslav. 'Quelques réflexions sur les constantes de la sémiotique musicale'. In: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (Eds.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999a, 59-65.
- Kaden, Christian. *Das Unerhörte und das Unhörbare. Was Musik ist, was Musik sein kann*. Kassel: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co.KG. 2004.
- Kaplan, Max. *The arts: A social perspective*. Rutheford: Fairleigh Dickinson University Press 1990.
- Karbusicky, Vladimir. *Empirische Musiksoziologie: Erscheinungsformen, Theorie und Philosophie Des Bezugs Musik—Gesellschaft*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1975.
- Karbusicky, Vladimir. 'Musikalische Urformen und Gestaltungskräfte'. In: Otto Kolleritsch (Ed.), *Musikalische Spannungsfeld von Chaos und Ordnung, Studien zur Wertungsforschung, Band 23*, Gaz: Universal Edition 1991.
- Karbusicky, Vladimir. *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt 1986.
- Karbusicky, Vladimir. *Kosmos-Mensch-Musik*. Hamburg: Verlag R. Krämer 1990.
- Karbusicky, Vladimir. 'Anthropologische und naturgegebene Universalien in der Musik'. In: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (Eds.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 137-154.
- Karlin, Fred & Rayburn Wright. *On the Track. A Guide to contemporary film scoring*. New York: Schirmer 1990.
- Kon, Joseph. 'Einige Bemerkungen über das Problem der musikalischen Universalien'. In: Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (Eds.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999, 197-205.
- Lehmann, Andreas C. 'Habituelle und situative Rezeptionsweisen beim Musikhören im interkulturellen Vergleich' [Habitual and Situational Modes of Reception in Listening to Music: A Cross-Cultural Comparison.]. In: *Musikpsychologie: Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie* 10 (1993): 38-55.
- Levitin, Daniel J. *This is your Brain in Music*. New York: Dutton (Penguin Group (USA) Inc., 2006.
- Lidov, David. 'Mind and Body in Music'. In: David Lidov. *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification (Musical Meaning and Interpretation series, ed. Robert S. Hatten)* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 145-164.
- Mâche, François-Bernard. 'The Necessity of and Problems With a Universal Musicology'. In: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 473-480.

- Mackensen, Karsten. 'Ungezwungene Leichtigkeit'. Qualitative Verfahren in historischen Musiksoziologie'. In: Christian Kaden / Karsten Mackensen, *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel et al.: Bärenreiter (Bärenreiter Studienbücher Musik, Hrsg. Von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 15) 2006, 157-174.
- Magrini, Tullia. 'From Music-Makers to Virtual Singers. New Musics and Puzzled Scholars'. In: Christian Kaden / Karsten Mackensen, *Soziale Horizonte von Musik. Ein kommentiertes Lesebuch zur Musiksoziologie*. Kassel et al.: Bärenreiter (Bärenreiter Studienbücher Musik, Hrsg. Von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel, Band 15) 2006, 141-152.
- Marieanu, Costin / Hascher, Xavier (Eds.). *Les Universaux en musique. Actes du quatrième congrès international sur la signification musicale tenu à Paris, en Sorbonne du 9 au 13 octobre 1994*. Paris: Publications de la Sorbonne 1999.
- Massow, Albrecht von. 'Musikalischer Formgehalt'. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 1992, LV/4, 269–287.
- Merriam, Alan P. *The anthropology of music*. Evanston: Northwestern University Press 1964/1980.
- Meyer, Leonard B. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: Chicago University Press 1956.
- Meyer, Leonard B. 'A Universe of Universals'. IN: *The Journal of Musicology*, Volume XVI, Number 1, Winter 1998, 3-25.
- Middleton, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Milton Keynes. Open University Press 1990.
- Middleton, Richard. 'Popular music analysis and musicology: Bridging the Gap'. In: *Popular music* 12 (1993), str. 175-90.
- Middleton, Richard. 'Western Music and Its Others'. In: Georgina Born and David Hesmondhalgh (Eds.): *Western Music and Its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. London: University of California Press 2000, 59-85.
- Middleton, Richard. 'Locating the People, Music and the Popular'. In: Martin Clayton, Trevor Herbert, Richard Middleton (eds.): *The Cultural Study of Music – a critical introduction*. New York, London: Routledge 2003, 251-262.
- Middleton, Richard & Peter Manuel: 'Popular music', Grove Music Online ed. L. Macy (Accessed 19 January 2007), <<http://www.grovemusic.com>>
- Motte, Helga de la. 'Formgehalt ein Begriff mit begrenzter Reichweite?'. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 1999, LVI/1, 76–77.
- Müller, Renate. 'Neue Forschungstechnologien: Der Multimedia-Fragebogen in der musiksoziologischen und musikpädagogischen Forschung'. In: *Rundfunk und Fernsehen* 1995, 43. Jg., Heft 2, 205-216.
- Nattiez, Jean-Jacques. 'Existe-t-il des relations entre les diverses méthodes d'analyse?'. In: Baroni, Mario, and Rossana Dalmonte (Eds.), *Secondo convegno europeo di analisi musicale*, Trento: Università degli Studi di Trento 1992, 537-65.
- Nattiez, Jean-Jacques. 'Is the Search for Universals Incompatible with the Study of Cultural Specifity?'. John Blacking Memorial Lecture, Venezia: XX European Seminar in Ethnomusicology (ESEM) 29 settembre - 3 ottobre 2004 Venezia - Isola di San Giorgio Maggiore
- Nettl, Bruno. 'On the Question of Universals'. In: *The World of Music*, Vol. XIX (1977), no 1/2 .
- Nettl, Bruno. 'An Ethnomusicologist Contemplates Unievrals in Musical Sound and Musical Culture'. In: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 463-472.
- North, Adrian C. & David J. Hargreaves & Jon J. Hargreaves. 'The function of music in everyday life: redefining the social in music psychology'. In: *Psychology of Music* 27(1999), 71-83.
- North, Adrian C. & David J. Hargreaves & Jon J. Hargreaves. 'Uses of Music in Everyday Life'. In: *Music Perception*, Fall 2004, Vol. 22, No. 1, Pages 41-77.
- Parry, R. Mitchell. 'Musical Complexity and Top 40 Chart Performance'. Georgia Institute of Technology 2004. GVV Technical Report; GIT-GVV-04-04. <http://smartech.gatech.edu/handle/1853/50>
- Radocy, Rudolf E. & J. David Boyle: *Psychological Foundations of Musical behaviour*. Illinois: Charles C Thomas Publisher LTD, 4 2003.
- Ramsdale, Phillip. *International flows of selected cultural goods 1980 1998*, Unesco Institute for Statistics, Unesco Culture Sector 2000.
- Rentfrow, Peter J., and Gosling, Samuel D. "The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences" *Journal of Personality and Social Psychology* 84/6 (June 2003): 1236-1256.
- Rösing, Helmut. "Aspekte der Rezeption von populärer Musik". In: Helmut Rösing (Ed.), *Beiträge zur Populärmusikforschung* 14. Baden Baden: CODA 1994, 63-79.
- Schwarz, David. *Listening Subjects. Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham & London: Duke University Press 1997.

- Shepherd, John & Peter Wicke. *Music and Cultural Theory*. Cambridge: Polity Press 1997.
- Schwab-Felisch, Oliver. 'Eigenschaft oder Aspekt?'. In: Archiv für Musikwissenschaft 1999, LVI/1, 77–79.
- Stokes, Martin (Ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, New York: Berg (Ethnic Identity Series) 1994.
- Straw, Will. '«Systems of articulation», logic of change: Communities and scenes in popular music'. In: Cultural Studies 5(3)1991: 368–88.
- Tarasti, Eero. 'The Emancipation of the Sign: On the Corporeal and Gestural Meanings in Music'. In: Applied Semiotics / Sémiotique appliquée (AS / SA) Issue N°4 / Numéro 4, 180–190. (Available also:)
- Toop, Richard. 'Four Facets of the New Complexity'. In: Contact No.32 (1988), London, 4–50.
- Toop, Richard. 'On Complexity'. In: Perspectives of New Music, Volume 31 (1993), Number 1 (Winter), 42–57.
- Trehub, Sandra. 'Human Processing Predispositions and Musical Universals'. In: Wallin, Niels L. / Merker Björn / Brown, Steven (Eds.). *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press 2001, 427–448.
- Walsh, Gianfranco & Vincent-Wayne Mitchell & Tobias Frenzel & Klaus-Peter Wiedmann. 'Internet-induced changes in consumer music procurement behavior: a German perspective,' Marketing Intelligence & Planning, Sep 2003, Volume 21, Issue 5, 305 – 317.

SUMMARY

The essay offers a survey of research into musical effects. Although the questions concerning different effects of music, frequently posed by different profiles of music researchers especially within the last approximately three decades, have stimulated valuable musicological insights, the very notion of *musical effect* is susceptible to heterogeneous and heteronomous epistemological approaches. The text is centred in the question regarding the epistemological range in the research into music's effects. They are discussed through the context of studies on music's functions (such as in Merriam's *Anthropology of Music* from 1964 and nine scholars thereafter) and music preferences (Rentfrow-Gosling's study *The Do Re Mi's of Everyday Life: The Structure and Personality Correlates of Music Preferences* from 2003). As the research into effects of music unfolds through different approaches forming a trajectory between natural sciences and social studies, the main focus of the text is directed toward a plea for considering a mutually «compatible» vocabulary of music research.

UDK 781.68:654.02

Werner Jauk

Geisteswissenschaftliche Fakultät der Karl-Franzens Universität, Graz
Humanistična fakulteta Univerze Kral Franzen, Gradec

Interfaces – a Musical Situation

Vmesniki – glasbena situacija

Ključne besede: virtualne realnosti, glasba, vmesniki, glasbena izvedba, ekspresivno vedenje, digitalna kultura

Key-words: virtual realities, music, interfaces, musical performance, expressive behavior, digital culture

IZVLEČEK

Vmesnik lahko razumemo kot (socialno) situacijo, v kateri prenešana informacija učinkuje in vpliva tako na pošiljalca kot tudi sprejemnika. Obstajajo indici, da bi lahko imeli glasbeno izvedbo za paradigmo takšne situacije. Tako kot je glasbena izvedba del komunikacijskega procesa, ki je formaliziran v glasbi sami, je vmesnik del komunikacijskega procesa, ki je formaliziran v nemehanični virtualni realnosti. Glasbena izvedba tako kot tudi vmesniki temeljijo na značilnem vedenju – s tem ko dajejo dostop, »konstruirajo« glasbo in virtualne realnosti. Takšne hipoteze so v članku razčlenjene na osnovi eksperimentalnih podatkov komunikacijskih procesov kot tudi teorij glasbe in umetnostnih medijev.

ABSTRACT

An interface may be considered being a (social) situation where information is transferred effecting and affecting both, the communicator and the recipient. There is evidence, that musical performance could be argued to be a paradigm of this situation. As musical performance is part of a communication-process formalized in music an interface is part of a communication-process formalized in a non-mechanistic virtual reality. Musical performance as well as interfaces are based on expressive behavior – by giving access to they “construct” music and virtual realities. These hypotheses are argued on the basis of experimental data of communication-processes as well as theories of music and media-art.

First mechanical devices were triggered by humans following the principle of lever. In electronic ages triggering became independent of distance. By increasing the velocity of the transmission of trigger-impulses the mechanistic paradigm of time and space imploded in perception to the all-at-once-ness according to the imagery of auditory space (McLUHAN 1995). Early telematic-projects made use of these technologies setting up situations similar to concerts where musicians played together simultaneously over huge distances, today media-art-projects use the auditory space as psychological interfaces to the net space (JAUk, RANZENBACHER 1999).

The first computers were programmed using command languages. The introduction of icons to select made the use of computers more intuitive and therefore commonly understandable. Maybe for commercial reasons the personal computer follows the same concept Otto NEURATH used to make social and commercial processes understandable for not special-trained individuals.

Doug Engelbart's mouse – first introduced 1968 – made the access to machines „bodily“. Sensor pads and movement-detection-systems not only use instrumental behavior but expressive-motion: this is where free musical performance, the instrumentarization of expressive behavior and the free musical playing-together, the non-verbal communication based on expressive behavior and its conversion to sound, may become role-models for expressive instrumentarization and collective communication mediatized in codes. Both are explored in media-arts in close connection to music. The early Theremin, BUCHLA sensor pads and MOOG modulation wheels¹ as well as today's conductor's jackets (MIRANDER & WANDERLEY 2006) and ultra-sonic detection of playing movements² are paradigms of intuitive body-environment-interaction in wo-man/machine/interfaces³, collective free improvisation are paradigms of body-body-interaction and informal group structuring in wo-man/wo-man/interfaces of collectivating (de KERCKHOVE 1995) and collective processes in net-art (SCHLÄBITZ 1998, JAUk 1999 a, b). At least sound is used as an affecting aspect of communication making interfaces more immersive. Immersion is an essential part of an interface, it works as a motivational attractor (BELSCHNER 2000).

Nowadays only a very simple cybernetic point of view sees interfaces as mechanical devices which make access to machines. Thereby interaction is reduced to the concept of reaction (JAUk 1995), the principle of lever. It is an action of information sending from wo-man to the machine as part of the process of extension of man (MCLUHAN 1994). The machine reacts to wo-man, who triggers predetermined choices. Coming from the cybernetic and kinetic arts it is Frank POPPER who consequently reports his cybernetic and kinetic understanding of interaction, where interaction is a reaction determined by physical processes and mathematically described as algorithmic processes. What he postulates could at least be seen as participation. The public interacts with those kinetic systems and triggers complex physical movements between the boundaries of a range of movements determined by the way the parts of the kinetic system are connected. Interaction is the „intensivere und vollständigere Beteiligung des Publikums [...], die besonders durch die besser beherrschbare und differenzierte Technik ermöglicht wird“ (POPPER 1991, S. 263).

On the other hand BALES (1950) considers interaction being a process of communication, where information is transferred and this process effects (and affects) the communicator as well as the recipient. Interaction not only leads to a common product of interacting people but to a social structure of interacting agents, a structure of communication nodes (NIERSTRASZ & PAPHOMAS 1990).

¹ To give expressive modulation to a synthetic sound triggered by a keyboard while playing.

² GRUPPE 01 uses communication processes of three musicians to structure computer-music. What is played is detected by a MIDI-score-follower; how it is played is detected by an ultra-sonic-space-system. Playing movements indicate the emotional quality of the score. Correlating structures, patterns of common playing, are learned by the computer – the computer starts to interact with the musicians. Werner JAUk, John PREININGER, Stefan STASTNY (2003). GRUPPE 01 – a live reorded interactive computermusic performance at styrian autumn/4. austrian soundcheck. ORF/Extraplatte, Wien

³ BCIs, Brain-Computer-Interfaces, using EEG as artefact of action or even imagination are hardly to handle in mass-production because they need a very complex individual adjustment.

Based on the theory of communication interaction is the psychological part of an interface as a social situation which leads the communication structure to a social structure and at the same time to a common product – it is a dynamic process of interdependence of content and structure of communication.

Cognitive theory explains the effect of information-transfer to the change of the knowledgebase of the agents. Group psychology shows the effect of information-flow in correlation to structuring-processes of informal groups on the efficiency of problem solving.

What seems to be just criteria-based right or wrong information is at least emotionally associated. It is evident that information transmission is embedded in emotional processes and that even information by itself is not a sign but a signal, an emotional expression.

In some kind sound is the signal of communication structuring groups and music. Its mediatization leads to polyphonic music which ADORNO assumes to be the „Objektivierung des Wir“ (ADORNO 1958).

Anthropological theories of music describe its origin in pre-linguistic communicational processes. Music is the process of culturation of expressive behavior (BLACKING 1977), music is the process of culturation of the expressive sound (KNEPLER 1977), both based on an emotional state. Because of its low mediatization, its direct connection to the body, it is a common experience and therefore has communicational function as a signal. Idealistic philosophies consider the process of mediatization being a process of culturation (CASSIRER 1964) which leads to the re-presentation of states in signs. Digital culture frees signs from any connection to the material being signed. Signs turn into codes, at least to immaterial codes (see LYOTARD 1985) which could be organized deliberately. But our way of thinking about structuring codes is based on experiences of body-environment interaction which therefore is mechanistic by itself (BERGSON 1941; GIBSON 1982; LEVY 2000). Serial music could be considered as the formalization of mechanistic processes.

Algorithmic processes in music are compositional rules that reduce communication processes (of making music together) to physical rules. It was STOCKHAUSEN who claimed this part of compositional work of secondary interest: The primarily compositional work is to make decisions about which output in a series of possible results of algorithmic processes will work better than another. This decision-making is at least based on hedonistic values of humans despite objective external nature based criteria - what seems to be algorithmic is at least hedonistic.

Digital music working with algorithms and/or samples is completely characterized by the choice of feasible and available materials – generating minimal structures with copy & paste is a hedonistic process of selecting.

Pop-music – even a counterpart to (idealistic sign-based western) culture – goes the development of mediatization backwards. Sound is the immediate artefact of an expressive behavior, pop-music is organized by immediate communicative processes – both are regulated by the hedonistic value of the interaction.

Music technology refers to this. Although not very accepted in the theory of pop-music, technology is just the extension of expressive behavior. This technology to play low mediated music is in some crucial aspects a paradigm for intuitive emotion-based communication – even in highly mediated digital culture where our body, the base of our imagination of physical reality, has to interact with a coded virtual reality.

First of all, pop-music is sound-music (HARTWIG-WIECHEL 1974). The voice, „die reine, kleine [...] Stimme“ (DIEDERICHSEN 1996: p. 107) is the immediate articulation of an emotional state. On the one hand the sound of the guitar is the extension of this expressive voice and on the other hand the playing of the guitar is the instrumentarization of the expressive behavior.

The guitar-playing of Jimi Hendrix combines both and is the hedonistic use of artefacts, of feedback between his single-coil equipped fender stratocaster and the marshall 1959 with two 1960 cabinets equipped with four pieces of 12-inch cheleston speaker each. This guitar-amplification-system is extremely sensible for feedback. To control it, body-movements shield the feedback in the circuit. This technique allows expressive body-movements to be converted directly to sound – this is the immediate instrumentarization of expressive behavior. In addition this playing is accompanied by musical techniques of the blues where the voice is doubled by the instrument and (therefore) the instrument is played in a voice-ductus which is technologically extended by the wah-wah-effect. These techniques reinforce the sound character of the guitar which, in its tune, presents the vowels of the voice (TRAUBE & DEPALLE 2004 a, b). Open tunings are basic playing-techniques in blues orientated music that at least could be considered being the extension of the voice by the guitar. What was popularised by Hendrix and may be considered being typically pop-music-playing was explored by the avant-garde e.g. in the Werkzyklus „Mein Körper ist eine Posaune geworden“ by Vinko Globokar (see BECK 2004).

When making music – at least dominated by an „Wir-Gefühl“ (JAUK 2005, 150ff) in the sixties – in pop-groups composing is the process of informal structuring, which refers to KNAUER's (1996) assumption of playing jazz by interaction. When pop-music became digital music, where only movements of the finger on a mouse-track-pad direct and drive masses of sounds (BUNZ 2001) (and as some kind of reaction-formation to expressive hot playing) cool static behavior of the musicians became a style, while the audience called for the playing movement (WICKE 1998).

What's due to the generating of music is due to the perception too: pop-music is immediately bodily perceived and has an emotional homeostatic function – it regulates the arousal on an individually preferred level (RÖSING 2001, SLOBODA et al. 2001), it stimulates single humans and masses.

This bodily and emotionally based music is part of an infomalization process (BROWNE 2000, SCHULZE 2000) and a rise of hedonistic behavior in western culture. But it is not only a side-effect of its use to lead desires for commercial profit, it is a basic essential process of structuring elements which, by themselves, don't mean anything but are syntactic qualities.

Digital code as a non-meaningful code can't be structured by a logic that is inherent to a meaning. Algorithmic structuring, the formalization of the (bodily) experience of the behavior of nature (LEVY 2000), and hedonistic structuring, the structuring of material qualities by their perceivable value on the dimension „tension – relaxation“, are alternative methods of structuring. The early classic avant-gardes used algorithmic processes to create new music in the belief to free itself from nature-based theories of composition, the „andere Avantgarde“ (HOFFMANN 2002) refers to the misuse and hacking of methods for another purpose and refers to hedonistic structures.

Together with subcultural political values and normes of counterculture (HEBDIGE 1979) exiting high intensities (see WUNDT 1874) became a dominant force of generating pop music from its beginning to punk, industrial and the digital music of clicks, cuts & bursts.

The experimental aesthetics of BERLYNE (1970, 71, 74) explains the structuring where the individually preferred amount of arousal effected by the collative variables, syntactic qualities, regulates the behavior of attention and therefore the perception and at least the generating of digital arts. BERLYNE's (1970, 71, 74) experimental aesthetics explains the combination of both ways of structuring – algorithmic-based structures of immaterial codes are preferred to others by their hedonistic values. This makes it central to explain interaction in digital culture.

Digital culture – defined by non-mechanistic processes – is regulated dominantly by hedonistic processes; digital culture is the transgression of the mechanistic paradigm (JAUK 2003).

The structuring of virtual realities by itself as well as the access to these virtual realities with our bodies are regulated by hedonistic processes (JAUK 2001) – highly mediated absolute mu-

music is the paradigm of virtual realities – low mediated processes of making music, “originäres Musizieren” (JAUKE 2005b), is a paradigm of interfaces to these non-mechanistic worlds.

A digit is a code that has no connection to the content it is coding. Although human perception is multimodal (de la MOTTE-HABER 2006), signs usually mean information from specific sensory channels; iconic signs include qualities of specific sensory perception.

A digit is a common digit – it is not different in representing a visual or an acoustical information. It is common to represent all possible informations and meanings. Arts of common digits transgrede the sensory defined arts (JAUKE 2005a). This led some authors to the re-interpretation of the “Gesamtkunstwerk” as the “Gesamtdatenwerk” (ASCOTT 1989) based on the “digitalem Grundalphabet” (CLAUS 1988).

The more crucial point is the fact that compositional work is done just by structuring the code without notion of the sensory stimuli that it codes. To make the product sensory perceivable it is converted to corresponding analogous information afterwards. This means that the code is considered being some kind of syntactic information, structural information. Because of its immateriality this code has the potentiality of being structured deliberately. Freeing structuring from mechanistic paradigms means to free the structuring mind from mechanistic imageries as results of experiences of body-environment-interactions (BERGSON 1941; GIBSON 1982; LEVY 2000). An alternative to this way of „thinking“ is the way of „feeling“ following the human hedonistic system. The logic of the behavior of meaningful occurrences is based on this mechanistic way of thinking and its generalization in narrative processes. The hedonistic way of thinking is concerned with non-meaningful elements. Music is a paradigm to structure non-meaningful codes.

Let's consider codes to be similar to these apriori non-meaningful elements that are part of musical thinking represented in musical notations. Their meaning is in one sense presentation of physical aspects as high or low, or short or long, or presentation of feeling in form (LANGER 1953). In another sense these codes could have become signs by historical processes. Serial music tries to free these codes from musical meanings as signs by stochastic definitions; digital code in computer music even tries to free the notation from its representation of physical behavior of things, at least from materiality.

Digital culture structures its codes by their hedonistic values – independent of their later conversion to sensory perceivable stimuli.

Digital culture brings the experimental aesthetics (BERLYNE 1970, 71, 74), where the structure of syntactic elements is organized by their hedonistic value, to a new importance. BERLYNE (1970, 71, 74) postulates an inverted u-shaped function between complexity of information⁵ and pleasingness. The syntactic quality of a single element or – in case of structures like music – of series of elements defines its hedonistic value: the more information the series is inherent, the more the series would excite. Low excitement of low informative structure would be boring, high excitement of high informative series would be overstressing – a middle level of excitement would be perceived as pleasing, these structures would have the most hedonistic values. In the case of generating those structures would have highest probability being realized, in case of perception those structures would have the highest probability being attended. The amount of information is subjective and based on expectations depending on former learning processes (KONECNI 1977).

Structure is not only a series in time but takes account of relations in time and „space“. Music as “beziehendes Denken” (RIEMANN 1914/15) formalizing “the auditory logic” (JAUKE 2000) describes this information theory based understanding of structure, where relations in time and space are considered being organized statistically. The hedonistic „logic“ of those musical structures is basically described by the Schenkerian (1935) *Ursatz*.

⁵ Information theory allows to formalize the amount of information (SHANNON & WEAVER 1949)

Music may be considered being a role model for generating and perceiving non-mechanistic virtual realities.

To interact with a world like this mechanistic paradigms fail. Musical performance is a very basic low mediated hedonistic behavior, the instrumentarization of expressive behavior – it could be considered being role model for interaction with virtual realities.

Conclusion

Despite just converting visually coded information into sounds, playing a musical instrument is the instrumentarization of expressive behavior – the paradigm of a wo-man/machine- interface.

Based on this anthropological approach to music expressive behavior is a pre-linguistic communicational situation. The content of communication is intuitively understood as a signal. This puts expressive behavior as an interaction in a social situation⁶ – the paradigm of a wo-man/wo-man-interface.

Musical notation is the development of a system of codes to „store“ the sound of a social interaction – at least it allows to construct music as a virtual reality.

(Polyphonic) Music is the „objektivation des Wir“ (ADORNO 1958). The process of communication forms a community as it brings out a common formed product at the same time. Informal communication may be considered being a paradigm of collective art.

Technological information transmission over huge (cultural) distances integrates wo-man/machine-interfaces into telematic works, integrates wo-man/wo-man-interfaces into net-art.

Using sound as part of emotional expressive behavior the situation becomes primarily affecting: Sound works as feedback and reinforces the interaction, it involves physically and emotionally – sound is a psychological interface and makes the interface-situation a highly immersive one.

Until now we have talked about input-interfaces. Its bodily to perceive aspects make sound a paradigm of output-interfaces too, of mixed realities where participants are embedded in code-based physical environments like hearing sound in an ego-centric sound-space despite seeing a picture on a screen in front of them. Techno-culture create multimedia environments as to immerse into an „ocean of sound“ (TOOP 1997)

Considering music as a process of mediatization from the immediate expressive behavior/sound to its presentation and representation in signs and at least its existence in codes is a paradigm to explain interfaces, the interaction of humans with and in non-mechanistic virtual realities. Hedonistic qualities regulate these interactions and (therefore) the structure of virtual worlds, while body-environment-interactions give us access to physical reality that we assume is regulated by causality. We use signs to describe the rules of those mechanistic worlds – but its reconstruction is not different from its construction: The formalization of experiences in signs lets us construct models of the world as hedonistic experiences with codes lets us construct virtual worlds.

At the same time this theoretical approach gives us a short insight what music could be...could it be a code-based construction of a virtual reality where our hedonistic system works as construction-rule as well as an interface to this world?

⁶ There is some experimental evidence that emotional expression might be an intercultural behavior (CLYNES 1977, 80; HAMA & TSUDA 1990)

Literature

- Adorno, T. W. (1958). *Philosophie der Neuen Musik* [1947]. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Ascott, R. (1989). Gesamtdatenwerk. In: *Kunstforum International*, 103, 100-109.
- Bales, R. F. (1950). *Interaction process analysis*. Cambridge.
- Beck, S. (2004). Vinko Globokar und der performative Körper [http://www.aspm-samples.de/Samples3/beck.html]. Ein Beitrag zur Performance-Forschung. In: *Samples. Notizen, Projekte und Kurzbeiträge zur Populärmusikforschung*: 3. [Version vom 10.07.2004].
- Belschner, Torsten (2000). „Digitale virtuelle Welten“. In: Josef Kloppenburg, ed. *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: 11. Musik Multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen*. Laaber: Laaber. 320-346.
- Berlyne, D. E. (1970). Novelty, complexity, and hedonic value. In: *Perception and Psychophysics*, 8, 279-286.
- Berlyne, D. E. (1971). *Aesthetics and psychobiology*. New York: Appleton.
- Berlyne, D. E. (1974). The new experimental aesthetics. In: D. E. Berlyne (Hrsg.), *Studies in the new experimental aesthetics* (S. 1-26). Washington: Hemisphere.
- Bergson, H. (1941). *L'évolution créatrice*. Paris
- Blacking, J. (1977). Towards an Anthropology of the Body. In: J. Blacking (Hrsg.), *The Anthropology of the Body* (S. 1-28). London: Academic Press.
- Browne, R. (2000). Journal of Popular Culture. In: *Comparative Studies in the World's Civilization*, 34/1, 157.
- Bunz, M. (2001). Das Mensch-Maschine-Verhältnis. Ein Plädoyer für eine Erweiterung der Medientheorie am Beispiel von Kraftwerk, Underground Resistance und Missy Elliott. In: Jochen Bonz, ed. *Sound Signatures. Pop-Splitter*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 272 – 290.
- Cassirer, E. (1964). *Philosophie der symbolischen Formen*. Darmstadt.
- Claus, J. (1988). „Medien-Parks-Labors“. In: *Kunstforum International*, 97, 75-85.
- Clynes, M. (1977). *Sentics: The Touch of emotions*. New York: Anchor Press/Doubleday.
- Clynes, M. (1980). „The Communication of Emotion-Theory of Sentics“. In: Robert Plutchik; Henry Kellerman, eds. *Theories of Emotion: 1. Emotion-Theory, Research and Experience*. New York: Academic Press. 271-301.
- de la Motte-Haber, H. (2006). „Audio-visual perception and its relevance in science and art“. In: Klaus-Ernst Behne; Günter Kleinen; Helga de la Motte-Haber, eds. *Musikpsychologie. Inter- und Multimodale Wahrnehmung. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie Bd. 18*, Göttingen: Hogrefe. 11 - 21.
- Diederichsen, D. (1996). Stimmbänder und Abstimmungen. Pop und Parlamentarismus. In: T. Holert & M. Terkessidis (Hrsg.), *Mainstream der Minderheiten. Pop in der Kontrollgesellschaft* (S. 96-114). Berlin: Edition ID-Archiv.
- Gibson, J.J. (1982). *Wahrnehmung und Umwelt*. München: Urban & Schwarzenberg
- Hama, H.; Tsuda, K. (1990). „Finger-pressure waveforms measured on Clynes' sentsograph distinguish among emotions“. In: *Perceptual and Motor Skills*, 70, 371-376.
- Hartwig-Wiechel, D. (1974). *Pop-Musik, Analysen und Interpretationen*. Köln.
- Hebdige, D. (1979). *Subculture - The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hoffmann, R. (2002). Musikalische Avantgarde in der elektronischen Tanzmusik der Gegenwart. In: E. Ungeheuer (Hrsg.), *Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert: 5. Elektroakustische Musik* (S. 94-111). Laaber: Laaber.
- Jauk, W. (1995). Interaktivität statt Reaktivität. In: H. Leopoldseeder & C. Schöpf (Hrsg.), *Prix Ars Electronica 95* (S. 23-27). Linz.
- Jauk, W. (1999a). Musikalisches Sprechen. Interaktion - Strukturierung durch kommunizierendes Verhalten. In: A. Erjavec et al (Hrsg.), *XIV International Congress of Aesthetics. "Aesthetics as Philosophy"*, *Acta Philosophica XX*, 2, part II (S. 349-359).
- Jauk, W. (1999b). Gestaltung durch kommunizierendes Verhalten: Musik und Net-Art. In: J. Stelkens & H. G. Tillmann (Hrsg.), *Forschungsbericht Klangforschung 98. Symposium zur elektronischen Musik* (S. 163-173). München.
- Jauk, W. (2000a). The Auditory Logic: An Alternative to the "Sight of Things". In: H. Nowotny, M. Weiss & K. Hänni (Hrsg.), *Jahrbuch des Collegium Helveticum* (S. 321-338). Zürich: Hochschulverlag Ag an der ETH Zürich.
- Jauk, W. (2001). Digital Musics - Digital Culture. Der Körper als Interface. In: A. Bolterauer & E. Wiltschnigg (Hrsg.), *Studien zur Moderne: 16. Kunstgrenzen. Funktionsräume der Ästhetik in Moderne und Postmoderne* (S. 225-239). Wien: Passagen Verlag.
- Jauk, W. (2003a). The Transgression of the Mechanistic Paradigm - Music and the New Arts. In: *Dialogue and Universalism*, 8-9, 179-186.

- Jauk, W. (2005a). Multisensorische Künste. Musikalisierung der Künste des "common digit" und der "re-defined body". In: S. Droschl, C. Höller & H. A. Wiltsche (Hrsg.), *Techno-Visionen. Neue Sounds, neue Bildräume* (S. 94-111). Wien: Folio-Verlag.
- Jauk, W. (2005b). Der musikalisierte Alltag der digital Culture. Habil.-Schrift Graz
- Jauk, W. & Ranzenbacher, H. (1999). Liquid Space: An Experimental Design. In: G. Stocker & C. Schöpf (Hrsg.), *LifeScience: Ars Electronica 99* (S. 426-439). Wien-New York.
- Kerckhove, D. de (1995). Kunst im World Wide Web. In: H. Leopoldseder, C. Schöpf (Hrsg.), *Prix Ars Electronica 95* (S. 37-49).
- Knauer, W. (1996). Art. Free Jazz. In: L. Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Sachteil Bd. 4* (S. 1384-1421). [2. Auflage, Kassel etc. 1996]
- Knepler, G. (1977). *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig: Reclam.
- Konecni, V. J. (1977). Quelques déterminants sociaux, émotionnels et cognitifs des préférences esthétiques relatives à des mélodies de complexité variable. In: *Bulletin der Psychologie*, 30, 688-715.
- Langer, S. (1953). *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in an New Key*. London: Routledge.
- Lévy, P. (2000). Die Metapher des Hypertextes [1990]. In: C. Pias et al (Hrsg.), *Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard* (S. 525-528). Stuttgart: DVA.
- Lytotard J.-F. (1985). *Immaterialität und Postmoderne*. Berlin: Merve.
- McLuhau, M. (1994). *Understanding media: the extensions of man* [1964]. Cambridge, MA: MIT Press.
- McLuhau, M. (1995). *The global village: der Weg der Mediengesellschaft ins 21. Jahrhundert* (Übersetzung: C. P. Leonhardt, Einleitung: D. Baake). Paderborn.
- Miranda E. R. & Wanderley, M. M. (2006). *New Digital Instruments: Control and Interaction Beyond the Keyboard*. Middleton: A-R Editions Inc.
- Nierstrasz, O. & Papatomas, M. (1990). Viewing Objects as Patterns of Communicating Agents. In: *ECOOP/OOP-SLA '90 Proceedings*, 38-43.
- Popper, F. (1975). *Art, action and participation*. London: Studio Vista.
- Popper, F. (1991). High Technology Art. In: F. Rötzer (Hrsg.), *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien* (S 249-266). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Popper, F. (1993). *Art of the Electronic Age*. London: Thames & Hudson Ltd., New York: Harry N. Abrams Inc.
- Popper, F. (2005). *From Technological to Virtual Art*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Riemann, H. (1914/15). Ideen zu einer, Lehre von den Tonvorstellungen'. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters: 21/22* (S. 1-26).
- (1975). Reprint in: B. Dopheide (Hrsg.), *Musikbören* (S. 16-47). Darmstadt.
- Rösing, H. (2001). Massen-Flow. Die "Rebellion der Unterhaltung" im techno. In: R. Hitzler & M. Pfadenhauer (Hrsg.), *Erlebniswelten: 1. Techno-Soziologie. Erkundungen einer Jugendkultur* (S. 177-184). Opladen: Leske & Budrich.
- Schenker, H. (1935). *Der freie Satz*. Wien: Universal Edition.
- Schläbitz, N. (1998). Netzwerk Musik. In: *Neue Zeitschrift für Musik*, 2, 4-9.
- Schulze, G. (2000). *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart* [1992]. Frankfurt am Main: Campus.
- Shannon, D. E. & Weaver, W. (1949). *The mathematical Theory of Communication*. Urbana III: University of Illinois Press.
- Sloboda, J. A., O'Neill, S. A. & Ivaldi, A. (2001). Functions of music in everyday life: an exploratory study using the Experience Sampling Method. In: *Musicae Scientiae*, 5, 1, 9-32.
- Toop, D. (1997). *Ocean of Sound. Klang, Geräusch, Stille*. St. Andrä-Wördern: Hannibal.
- Traube, C. & Depalle, P. (2004a). Timbral analogies between vowels and plucked string tones. In: *Proceedings of International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP'04)*, Montreal, Quebec, Canada, 17.-21. May.
- Traube, C. & Depalle, P. (2004b). Phonetic gestures underlying guitar timbre description. In: *Proceedings of International Conference of Music Perception and Cognition (ICMPC 8)*, Evanston, Illinois, 3-7. August.
- Wicke, P. (1998). "Move Your Body". Über Sinn, Klang und Körper [http://www2.hu-berlin.de/~fpm/texte/wickef.html], Referat gehalten auf dem Symposium "Sehen und Hören in der Medienwelt" der Gesellschaft für Ästhetik Hannover, 2.-4.10.1998. [Version vom 12.07.2005].
- Wundt, W. (1874). *Grundzüge der physiologischen Psychologie*. Leipzig: Engelmann.

POVZETEK

Članek skuša glasbeno-komunikacijski proces razumeti s pomočjo mehanicistične in kibernetične logike. Izkaže se, da bi igranje na inštrument, torej muziciranje lahko razumeli v smislu vmesnika, ki ga avtor definira kot socialno situacijo, v kateri prenešana informacija učinkuje in vpliva tako na pošiljalca kot tudi na sprejemnika. Igranje na inštrument je instrumentalizacija ekspresivnega vedenja, kar pomeni, da gre za »prevajanje« telesnega v zvočno. Samo glasbo je potem takem mogoče razumeti kot mediatizacijo takojšnjega ekspresivnega vedenja oz. zvoka k njeni prezentaciji in reprezentaciji v znakih, ki imajo lahko tudi vrednost kodov (notacija, digitalne glasbene operacije). Medtem ko bi preprosto muziciranje lahko razumeli v smislu vmesnika, pa je absolutna glasba paradigma virtualne realnosti, v kateri so strukturirani nepomenski kodi glede na hedonistične vrednosti. Glasba lahko tako predstavlja model generiranja in zaznavanja nemehanicističnih virtualnih realnosti, muziciranje pa interakcijo med različnimi virtualnimi realnostmi. Takšne hipoteze so v članku razčlenjene na osnovi eksperimentalnih podatkov komunikacijskih procesov kot tudi teorij glasbe in umetnostnih medijev.

UDK 821.14'01.09Homer:78

78.032.6

Jurij Snoj

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana

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

Glasba v Homerjevi Iliadi

Music in Homer's Iliad

Ključne besede: antična grška glasba, antična epika, homerski aoid

Keywords: ancient Greek music, ancient epic poetry, homeric aoidos

IZVLEČEK

Številni glasbeni prizori v Iliadi so obravnavani s treh različnih zornih kotov: (i) s stališča stvarne zvočnosti, kolikor je razvidna iz podanih opisov; (ii) s stališča družbene funkcije, ki jo ima glasba; (iii) s stališča estetskega jedra ter estetskih učinkov glasbe na homerske ljudi.

ABSTRACT

The numerous musical scenes in Iliad are approached from three different aspects: (i) to a limited extent they allow the technical description of the music played or sung; (ii) they are discussed from the viewpoint of the music's social function; (iii) they disclose the conception of music in the homeric world and its aesthetic impact on homeric people.

Iliada in Odiseja, po starem izročilu pesnitvi slepega aojda Homerja, sta najstarejši grški literarni deli in kot taki že stoletja v središču zanimanja evropske humanistike. Kljub temu vprašanja njunega nastanka in avtorstva niso pojasnjena. Pesnitvi sta različni in po nekaterih razlagah je Homerjevo delo le Iliada, ki naj bi nastala v 8. stol., ne pa tudi nekoliko mlajša Odiseja, ki se v več pogledih, med drugim tudi v samem izrazju, loči od Iliade.¹ Podobno ni rešeno vprašanje vloge, ki naj bi jo imel Homer oz. avtorja epa pri njunem nastanku. V splošnem prevladuje mnenje, da sta pesnitvi nastali na osnovi starejše, zgolj v ustnem izročilu obstoječe epike; Homer oz. avtorja obeh epov naj bi zbrala več do takrat le v ustnem izročilu obstajajočih epskih ciklov in jih združila v dva vsebinsko in oblikovno zaokrožena epa.² Sklop vprašanj, znan kot homersko vprašanje, je zelo obsežen in zapleten; a ne oziraje se na različne možne odgovore ostaja dejstvo, da sta na začetku grške in s tem tudi evropske književnosti dve obsežni deli, ki ju je stari svet pojmoval kot neprekosljivi umetnini in vir vsega pesnjenja.

O čem govori Iliada? Mnenja o tem, ali so dogodki, opisani v epu, resnični ali ne, ali je Homer zanesljiv zgodovinski poročevalec, oz. kaj je zgodovinska osnova Homerjeve Iliade, so močno deljena.³ Homer govori o bojih pred maloazijsko Trojo, ki so jo skušali zavzeti Grki iz različnih delov matične dežele, združeni v eno vojsko pod vodstvom argoškega kralja Agamemnona, ki naj bi bil po drugem izročilu iz Miken.⁴ Starejša, predarhaična grška zgodovina se v zgodovinopisju deli na več obdobj. Obdobje mikenske kulture z jezikom, zapisanim v t.i. linearni pisavi B, ki zdaj velja za grščino, je imelo svoja vrhunca konec 16. in na začetku 14. stol. Obdobje se je končalo v 12. stol. z vdorom Dorcev na Peloponez, čeprav zatona mikenske kulture ni pripisovati zgolj pojavu Dorcev. Sledila je t.i. prehodna doba, doba temnih stoletij, imenovana tako zato, ker se je iz nje ohranilo le malo virov. V tem obdobju, ki je trajalo do 8. stol., so Grki, začeni ok. leta 1000, naseljevali Malo Azijo in se bojevali s tamkajšnjimi ljudstvi, kar bi mogla biti zgodovinska osnova za vsebino Homerjevega epa.⁵ Vendar so arheološka izkopavanja pokazala, da je bila Troja (plast VIIa) nasilno porušena že okoli leta 1200⁶ in tudi grški zgodovinarji so izračunali, da je bil padec Troje leta 1184.⁷ To pomeni, da bi mogli biti zavojevalci mesta ljudje mikenske kulture, in ne združeni Grki, ki so kolonizirali Malo Azijo šele v času od ok. leta 1000 dalje. Historičnost trojanske vojne, kot jo opisuje Homer, je vprašljiva.

Iliada ni besedilo, v katerem bi brez pridržkov iskali zgodovinsko resnico. Gotovo pa je besedilo, iz katerega veje določeni način življenja. Vsevedni pesnik v besedilu ne opisuje le tistega, kar sodi v glavni tok njegove pripovedi; vanjo skuša vplesti čim širši krog ljudi in dogodkov. Tako srečamo v epu veliko množico oseb z njihovimi lastnimi življenjskimi usodami: Homer pripoveduje, kje so bili doma, kdo so bili njihovi starši, s kom so bili poročeni, vse to pogosto sredi opisov bojev, ki so najpogostejša vsebina njegove pesnitve. Iz besedila vidimo, kaj homerski ljudje verjamejo in mislijo, česa se bojijo in česa se sramujejo. Poučimo se lahko o načinu bojevanja (zlasti mož proti možu) ter o mnogih drugih obrtnih dejavnostih in znanjih, kot so: izdelovanje orožja, tkanje, (VI, 456–, XXIII, 760–), umetnost lepoticenja (XIV, 170–), otroška igra (XV, 362–, XVI, 260–), tesanje ladij (XV, 410–), ribolov (XVI, 404–), vleka lesa iz gozda (XVII, 742–), ženski nakit (XVIII, 400–), zvezdoznanstvo (XVIII, 483–), navade ob porokah, pokopu (XXIV, 718–) itd. Poznavalci antike ugotavljajo, da se v Iliadi odražajo različne razvojne stopnje življenja: od najstarejše iz obdobja mikenske kulture do 8. stol.,⁸ ko naj bi bil ep dokončno izoblikovan; s stališča literarnega bralca je vse, kar je v Iliadi, en sam značilen homerski svet.

¹ Marinčič, Marko, *Grška književnost arhaične dobe. Zgodovinski, problemski in bibliografski uvod*, Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2004, 30–31.

² Marinčič, 32; Baker, Andrew, *Greek Musical Writings, I* (The Musician and his Art), Cambridge 1989, 18.

³ Bratož, Rajko, *Grška zgodovina*, Ljubljana 2003, 48.

⁴ Grimal, Pierre, *The Penguin Dictionary of Classical Mythology*, London 1991, s.v. "Agamemnon".

⁵ Bratož, 33–47.

⁶ Bratož, 39, 47–47.

⁷ *The Concise Oxford Companion to Classical Literature*, ur. H. C. Howatson, I. Chilvers, Oxford: Oxford University Press, 1993, s.v. "Trojan War".

⁸ Bratož, 45.

V širokem sklopu človeškega delovanja in čustvovanja, kot ga predstavlja Iliada, nastopa tudi glasba. Ljudje v homerskem svetu pogosto pojejo, igrajo, plešejo. Obstoj glasbe in plesa, kot se pojavljata v Iliadi, odpira tri sklope specifično glasbenih oz. glasbenozgodovinskih vprašanj. Prvič se zastavlja vprašanje homerske glasbene zvočnosti. Ali si je iz Homerjevih opisov mogoče ustvariti predstavo o tisti zvočnosti, ki si jo je homerska doba sama predstavljala kot glasbo? Kako natančni so opisi glasbe v Homerjevem pesniškem besedilu in koliko natančno je iz njih razvidno, kaj so poslušali homerski ljudje in kaj je v svoji pesniški predstavi slišal in opisal slepi aoid? Drugi sklop vprašanj zadeva mesto glasbe v homerskem svetu in hkrati s tem tudi vprašanje homerskih pesniško-glasbenih zvrsti. Glasba, petje, ples so vpeti v širše dogajanje: nastopajo v določenem dogajalnem okolju in ob določenih priložnostih. Tako se je mogoče spraševati o družbenem mestu glasbe in njenih nosilcev. Prav s funkcijo glasbe pa je povezano vprašanje zvrsti. Homerska glasba ni le eno; pesmi, ki jih pojejo homerski ljudje, imajo svojo vsebino, v zvezi z njo pa tudi določene glasbenooblikovne značilnosti. Te so v Homerjevih besedilih večkrat nakazane ali opisane, nekajkrat pa Homer tudi izrecno poimenuje pete pesmi, se pravi, da določi njihovo zvrstno pripadnost. Slednjič ima glasba v homerskem svetu določene estetske učinke, kar vodi k vprašanju, kako so jo homerski ljudje sprejemali, doživljali, in kaj so videli v njej. Da bi bilo mogoče odgovoriti na zastavljena vprašanja, je potrebno natančno pregledati vsa tista mesta v Iliadi, kjer se izrecno omenjajo ali opisujejo petje, igranje in ples (gl. tabelo, str. 64).⁹

1

Petje in igranje je v homerskem svetu vedno jasno ločeno od človeškega govora oz. drugih glasov in vedno razumljeno kot glasba. Kljub temu o sami zvočnosti homerske glasbe ni mogoče izvedeti veliko. Izrazi, največkrat pridevniki, s katerimi je opisana, se nanašajo bolj na estetski učinek, ki ga ima petje oz. igranje na poslušalca, kot pa na njegovo stvarno zvočnost. Še največ je o zvočnosti petja in glasbe mogoče izvedeti iz navedb, kdo poje in katero glasbilo igra. Če prisluhnemo homerskim glasbenim prizorom, slišimo: moško petje (npr. petje paiana); žensko petje (pojejo npr. Muze); petje moških aoidov, v katero se občasno mešajo glasovi žensk (tako v trenodiji); petje moških in žensk oz. petje ne natančneje določene skupine ljudi, ki ga spremljata glasbilo avlos in forminga (petje himenaja); petje dečka, ki se spremlja na formingi, v katero posegajo drugi mladeniči in mladenke, se pravi moški in ženske (linos); petje enega samega moškega, ki se pri tem spremlja na formingi (Ahil); slišimo tudi sama glasbila: formingo (igra jo Apolon), sirinkse (pastirji), salpinks, sirinkse skupaj z avlosi (v trojanskem taboru). Kakšna je bila glasba, ki jo je v svoji predstavi slišal Homer: intervalno artikulirana ali ne, enoglasna ali večglasna, melizmatska ali silabična, v velikem ali majhnem obsegu, o vsem tem iz njegovega pesniškega besedila ni mogoče izvedeti veliko. Nekateri opisi nakazujejo heterofonijo: sočasno igranje sirinksov in avlosov v trojanskem taboru; prizor s pastirjema, ki istočasno piskata na svoja sirinksa; petje himenaja, ki ga spremljata avlos in forminga; vzklikanje mladeničev in mladenk, ki skupaj z dečkom pojejo linos; prav tako se nakazuje heterofonija v stokanju žensk v zaključni trenodiji. Slednja dva prizora (linos in trenodija) dopuščata predstavo, da so bili vzkliki mladeničev in mladenk ter stokanje žensk z glasbenega stališča intervalno bolj ali manj neartikulirani melizmi.

Po splošno sprejeti predstavi je bila antična glasba enoglasna. Stari svet si glasbe ni predstavljal kot kombiniranje sočasno zvenceh intervalov ali dveh različnih, vendar medsebojno usklajenih melodij. Glasbila so spremljala pevca tako, da so podvajala melodijo njegovega petja, morda v smislu heterofonije, se pravi v nekoliko drugačni enačici. Aoidu, ki je držal v rokah formingo,

⁹ Uporabljeni sta bili izdaji: Homer, *Iliad*, prev. A. T. Murray, William F. Wyatt, Loeb Classical Library, 170, 171, Cambridge (Massachusetts), London, Harvard University Press: 1999; Homer, *Iliada*, prev. Anton Sovre, Ljubljana 1950.

so toni le-te služili kot opora njegovega petja. Mestoma je v premoru mogel zabrenkati ton ali dva, ki sta predstavljala kratek mostič med dvema frazama njegovega petja. Kot enoglasno ali heterofono si moremo predstavljati tudi homersko petje. To pomeni, da sta obseg ter tonski sestav homerskega petja do določene mere predstavljiva na osnovi vedenja o antičnih in homerskih glasbilih.

V Iliadi se omenja pet glasbil: brenkali forminga in kitharis, pihali avlos in sirinks ter trobilo salpinks.¹⁰ Forminga in kitharis sodita v družino lir, ki vključuje liro v ožjem smislu (chelys), barbitos, formingo in kitharis. Izraz kitharis je kasneje zamenjal izraz kithára. Raba navedenih izrazov v grški literaturi ni bila povsem ustaljena, saj so se bolj kot za čisto določena glasbila poljubno uporabljali za katero koli glasbilo iz družine lir. V starejših besedilih sta pogostejša izraza forminga in kitharis, ki so se jima v času od 6. stol. dalje pridružili še izrazi lira, chelys, barbitos, kithara. Kljub pogosti nejasnosti je na osnovi ikonografskih virov za navedenimi izrazi vendarle možno prepoznati štiri različne tipe lir.¹¹ Za razliko od lire (v ožjem pomenu besede), ki je imela za resonančno dno želvin oklep, za kraka pa živalska rogova, je bila forminga leseno glasbilo: na resonančni, spodaj konkavno zaobljeni trup sta bila pritrjena dva kraka, tudi lesena, ki sta bila verjetno vodla in sta zato tudi sama delovala kot resonančni trup. Kraka sta bili zgoraj povezana s prečko (zygon). Strune so bile napete od zgornje prečke (zygon) preko kobilice, ki je slonela na resonančnem trupu, na držalo ob spodnjem delu resonančnega trupa.¹² Podobno sestavo je imela tudi kitharis oz. kithara, glasbilo kasnejših profesionalnih kitarodov.

Ni gotovo, da Homer ločuje med formingo in kitharis, in možno je, da zaznamuje z obema izrazoma isto glasbilo.¹³ Zelo verjetno sta homerska forminga in kitharis glasbilo z lesenim trupom, in ne chelys iz želvjega oklepa.¹⁴ Že v homerskem Himnusu Merkurju ima lira, sicer ne imenovana tako, sedem strun, in stari svet je pripisoval povečanje števila strun na sedem Terpandru z Lesbosa, ki naj bi živel v 7. stol.¹⁵ To izročilo se ujema z ikonografsko evidenco. Upodobitev forminge (glasbila z lesenim trupom) iz 11. stol. ter redke upodobitve istega glasbila iz 9. stol. ga kažejo s tremi ali štirimi strunami. Tri ali štiri strune ima to glasbilo tudi na več deset upodobitvah iz 8. in zgodnjega 7. stol.; drugače je le na nekaj upodobitvah 8. stol., kjer ima forminga več kot štiri strune: pet, šest, sedem.¹⁶ Iz tega je mogoče sklepati, da je imelo glasbilo, ki ga omenja Homer, homerska forminga, zelo verjetno le tri ali štiri strune. O njihovi uglasitvi, kot o uglasitvi antičnih strunskih glasbil sploh, je možno le ugibati in strogo vzeto ni znana.¹⁷ Iz teoretičnega spisja izhaja, da je bil urejevalni princip uglasitve na sedmerostrunih glasbilih tetrakord in strune naj bi bile na njih uglašene v smislu osrednje oktave velikega popolnega sistema.¹⁸ Tudi za homerska glasbila se domneva, da so bile njihove tri ali štiri strune uglašene v obsegu čiste kvarte, vendar so vse rekonstruirane uglasitve zgolj hipoteze.

Z domnevno uglasitvijo homerske forminge je mogoče primerjati uglasitve antičnega avlosa, ki je v Iliadi omenjen dvakrat. Avlos je bil najbolj razširjeno grško pihalo. Čeprav je izraz za glasbilo po izvoru grški (s pomenom 'cev'), glasbilo samo najbrž ni bilo grškega izvora, saj so upodobitve parov piščali, domnevno avlosov, starejše.¹⁹ Osrednji del avlosa je bila cev iz trsta, lesa

¹⁰ Grški samostalnik ženskega spola -forminx- se je v slovenščini že udomačil kot 'forminga' (gl. SSKJ); ker sta -salpinx- in -syrinx- samostalnika iste sklanjatve kot -forminx-, bi ju bilo mogoče sloveniti kot 'salpinga' in 'siringa', vendar je za slednje glasbilo izraz 'sirinks' (gl. SSKJ) že preveč uveljavljen, da bi ga bilo smiselno menjati. Problematičen je ustrezeni slovenski izraz za antično kitharis oz. kitharo (-kithára-). Najprimernejši bi bil izraz kitara, ki izhaja iz pravkar navedenega grškega samostalnika; vendar je izraz tako močno povezana z novodobnim, od grške kitharis povsem drugačnim šeststrunskim brenkalom, da se zdi smiselneje uporabljati izraza kitharis in kithára.

¹¹ Mathiesen, Thomas J., *Apollo's Lyre*, University of Nebraska Press, 1999, 235–236.

¹² Mathiesen, 255–257.

¹³ West, Martin Litchfield, *Ancient Greek Music*, Oxford: Clarendon Press, 1992, 50.

¹⁴ West, 50.

¹⁵ West, 330.

¹⁶ West, 51–52.

¹⁷ Mathiesen, 237.

¹⁸ Mathiesen, 243–246.

¹⁹ West, 82.

ali kosti, ki je imela največkrat cilindrično in le redko konično obliko. V gornji konec cevi sta bila drugi v drugega vstavljena dva rahlo zaobljena valja, in v zadnjega je bil nameščen ustnik z jezičkom.²⁰ Noben antični ustnik se ni ohranil in tako ni gotovo, ali je bil avlos glasbilo z dvojnim (kot oboa) ali enojnim (kot klarinet) jezičkom.²¹ Zdi se, da je bilo z vstavljanjem ali opuščanjem enega od obeh valjev mogoče podaljšati oz. skrajšati cev in spremeniti s tem lego tonov in intervalna razmerja med njimi.²² Avlos je imel največkrat pet luknjic na zgornjem delu in eno za palec na spodnjem delu resonančne cevi. Iz ohranjenih avlosov je težko določiti njihove uglasitve, saj so toliko nepopolni, da ni mogoče določiti razdalje od jezička (kjer se proizvaja zvok) do prve luknjice. Kljub temu se zdi najverjetneje, da sta bila drugi in peti ton avlosa v razmerju čiste kvarte; intervala znotraj kvarte sta bila domnevno večja od poltona in manjša od celega tona; podobno sta bila tudi intervala nad in pod čisto kvarto domnevno manjša od celega tona.²³ Zdi se, da prepihovanje ni bilo sestavni del igralne tehnike, pač pa le sredstvo za posebne učinke, med drugim tudi v Pitijemskem nomosu.²⁴ Avlos je bil tako malotonsko glasbilo s šestimi toni, od katerih so bili notranji štirje v obsegu čiste kvarte. Igralci na avlos so skoraj vedno upodobljeni tako, da imajo v ustih dve glasbili hkrati, in tako je tudi na najstarejših upodobitvah avlosa. Iz ohranjenih upodobitev je razvidno, da sta bili sočasno igrani glasbili bolj ali manj enaki in da sta imeli enako razporejene luknjice; to nakazuje možnost, da je igralec igral v istem registru, zelo verjetno eno samo melodijo.²⁵

Naslednje homersko glasbilo, sirinks, je v Iliadi omenjeno dvakrat. Izraz je lahko zaznamoval eno samo brezjezično piščal, narejeno iz votlega stebela, ali pa skupino povezanih piščali različnih dolžin in različnih uglasitev, se pravi glasbilo, znano kot panova piščal.²⁶ Homer navaja obkraj množino, vendar to še ne dokazuje, da je imel v mislih skupino piščali oz. panovo piščal, saj se njegova množina nanaša lahko na sočasno oglašanje dveh posamičnih piščali. To še zlasti velja za opis zvokov v trojanskem taboru, kjer se glasovi sirinksov mešajo z glasovi avlosov. Piščali sirinksa so imele lahko različne uglasitve. V kasnejšem, morda že srednjeveškem opisu glasbila se dolžine piščali postopno, vendar enakomerno manjšajo; najdaljša bi glede na podane mere mogla meriti ok. 20 cm, njej sosednja 18 cm, naslednja 16 cm itd.; to pomeni, da bi mogel biti interval med prvima dvema tonoma vzpenjajoče se lestvice nekaj manjši od celega tona; drugi bi mogel biti celi ton (razmerje 9:8), tretji nekoliko večji kot celi ton itd.²⁷

Četrto glasbilo, ki nam omogoča oblikovanje predstave o homerski zvočnosti, je trebilo salpinks, omenjeno v Iliadi le enkrat. Salpinks je bil bronasta ali železna cev. Na enem koncu je imel roževinast ustnik, ki se je vstavljal v cev, na drugem pa zvonast odmevnik (v grščini 'zvon'). Tudi ta je bil samostojen in se je vstavljal ali izstavljaval iz cevi. Salpinks je bil tako dolg, da ga je mogel tik pred odmevnikom igralec podpirati z desnico. Kot avlos se je tudi salpinks igral tako, da je imel igralec prek ust in lic privezan trak, ki mu je pri pihanju stiskal lica. Salpinks ni imel možnosti daljšanja ali krajšanja cevi, tako da so se nanj mogli igrati le toni alikvotne vrste. Dolžino cevi je bilo do določene mere mogoče podaljšati ali skrajšati le z menjavo ustnika.²⁸ Najstarejša upodobitev salpinska je šele s konca 6. stol., se pravi iz dve stoletji mlajšega časa kot homerski epi.²⁹ Edini ohranjeni salpinks ustreza podanemu opisu in meri ok. 157 cm.³⁰ V 5. stol. naj bi se v Bo-

²⁰ West, 85–86.

²¹ West, 83.

²² West, 85.

²³ West, 97–101.

²⁴ West, 101–103.

²⁵ West, 103.

²⁶ Mathiesen, 222.

²⁷ Mathiesner, 223–224.

²⁸ Wegner, Max, *Griechenland*, Musikgeschichte in Bildern, II/4, Leipzig (brez letnice), 78; Mathiesen, 232.

²⁹ Wegner, str. 79.

³⁰ Mathiesen, 232.

jotiji prirejali agoni salpinksistov, a zdi se, da je bilo pri teh agonih bolj kot tehnika igranja ali glasba v ospredju izkazovanje moči, s katero naj bi igralec proizvedel kar najmočnejši ton.³¹

Salpinks je bil skoraj izključno vojaško glasbilo in z njim so se v bitki posredovala sporočila ali ukazi. Govorjeni ukazi se sredi hrupa orožja in kričanja ljudi ne bi razločili, poleg tega bi jih mogla razumeti tudi sovražna stran. Nasprotno pa je bil salpinks s svojim prodornim glasom dobro razpoznaven in različna zaporedja tonov so mogla delovati kot dogovorjeni znaki za medsebojno sporazumevanje ali kot sporočila ukazov. Poleg tega je bil namen salpinska tudi vzbujanje strahu.³² S prodornim, kar se le da močnim tonom ali neartikuliranim trobljajem naj bi glas salpinks na začetku bitke v sovražniku vzbudil grozo.

Na osnovi domnevnih uglasitev si je z ozirom na to, da je bila antična glasba enoglasna, mogoče ustvariti približno predstavo o tonski podobi homerskega petja oz. glasbe. Ker so imela antična glasbila majhno število tonov, je potekala homerska glasba domnevno v ozkem obsegu. Ta je zelo verjetno vključeval čisto kvarto, ki je predstavljala stabilni interval. Ostali toni oz. intervali, bodisi znotraj kvarte bodisi zunaj nje, so bili v splošnem bolj labilni. To se sklada z anatomijo kasnejšega tetrakorda kot najmanjšega tonskega sistema antične harmonične teorije. Uglasitve posamičnih glasbil, ki bi mogle biti podobne opisanim, si je mogoče predstavljati kot lestvice dejansko petih melodij in verjetno so bile nekatere uglasitve oz. lestvice v homerskem času že ustaljene. Vendar pa Homer, ki naj bi bil sam aojd, pojmov kot lestvica, uglasitev, harmonija, ne pozna.

2

Bolj kot zvočna podoba je iz besedila Iliade razvidna vloga, ki jo ima glasba v homerskem svetu. Iz vrste prizorov in dogodkov, ki vključujejo petje, igranje, ples, je razvidno, da se je ob različnih priložnostih pojavljala različna glasba, kar pomeni, da pozna homerski svet razmeroma izrazite glasbene in pesniško-glasbene zvrsti. Svet Iliade ne pozna pismenosti,³³ poje in igra se le iz spomina. A prav zaradi tega je glasba toliko bolj spojena z dogodki, v katerih nastopi.

Če začnemo pregled z glasbo samih glasbil, najdemo v Iliadi igranje na formingo ali kitharis, se pravi kasnejšo kitaristiko, zvoke sirinksa, salpinks, ter skupno oglašanje avlosov in sirinksov. Prvič srečamo formingo ob koncu prvega speva, v glasbenem prizoru na Olimpu (I, 601–604): Zevs je privolil Ahilovi materi Tetidi, da bo na trojanski strani, dokler se Grki ne oddolžijo Ahilu. Hera, Zeusova žena, je uganila vsebino pogovora, ki sta ga imela Tetida in njen mož, ter se zaradi Zeusove namere z njim sporeče. Bogovi so vznemirjeni zaradi spora. Izgladi ga Herin sin Hefajst, šepavi olimpski umetnik, ki ob koncu svojega nastopa pove, kako ga je Zevs nekoč pahnil z Olimpa, da je padel na otok Lemnos, zaradi česar je ostal šepav. Hefajst nato toči bogovom nektarja in bogovi se smejejo njegovi šepavi hoji. Cel dan traja gostija in ničesar ne manjka: niti ne manjka prelepa forminga, ki jo igra Apolon, niti ne manjkajo Muze, ki izmenjaje se pojejo z lepim glasom. Iz Homerjevega opisa ni razvidno, ali se Muze izmenjujejo druga z drugo ali pa se izmenjujejo z Apolonom, oz. ali Apolon le spremlja Muze ali igra sam. Vendar je Apolon kot igralec na formingo prikazan še enkrat (XXIV, 62–63): Hera se spominja poroke Ahilovih staršev, boginje Tetide in Peleusa. Vsi bogovi so bili na svatbi; med njimi je bil tudi Apolon, ki je imel v rokah formingo.

Dejstvo, da poslušajo bogovi v Iliadi le Apolonovo formingo, priča o visokem statusu, ki ga je imelo glasbilo. Ta je nedvomno povezan s tem, da sta bili forminga in kitharis glasbili homer-

³¹ Wegner, 78.

³² Mathiesen, 230–231.

³³ Edina izjema so "pogubni znaki", ki jih je Belerofont nesel s sabo v Likijo, ne da bi vedel, kaj nosi. Njegov gostitelj je iz znakov razbral, da mora biti Belerofont pogubljen (VI, 167–). Odlomek je napisan tako, kot da tudi avtor besedila ne bi vedel, kaj so ti znaki.

skih aojdov. V Iliadi nastopa poimensko le en aojd, Thamyris. V t.i. katalogu ladij v drugem spevu so med mnogimi udeleženci vojne omenjeni tudi vojščaki iz Pylosa in okoliških krajev, ki so pod vodstvom starega Nestorja prispeli pred Trojo z devetdesetimi ladjami. Ko Homer med kraji, od koder so prišli, omeni Dorion, ga zanese stran od naštevanja (II, 601–604). Tu so namreč Muze srečale aojda Thamyrisa. Ker se je bahal, da bo prekosil celo Muze, so ga kaznovale: ohromile so ga, odvzele so mu petje in naredile so, da je pozabil umetnost igranja na kitharis. Iz Homerjeve ubeseditve se zdi, da se je Thamyris odpravljal na muzični agon, katerega obstoj je nakazan sicer le na tem mestu epa.

Homerska forminga je tudi glasbilo plesa. V enem od glasbenih prizorov na Ahilovem ščitu je upodobljeno plesišče (XVIII, 590–606), takšno, pravi pesnik, kot ga je Dedal v Knososu zgradil za Ariadno. Na njem so plešoč mladeniči in mladenke; sredi med njimi sta dva, ki vodita ples; gibanje plesalcev je opisano na način, ki dopušča misel o načrtovani koreografiji; okoli stojijo gledalci; med njimi je aojd, ki igra na formingo. Plesno gibanje izhaja iz njegove glasbe. Samo igranje na strunsko glasbilo je še nekajkrat omenjeno: Ko se Hektor huduje na Parisa, ki se ne udeležuje bojev, ga pozove, naj se pomeri z Menelaom, ki mu je odvedel ženo; če se bo z njim spopadel, mu kitharis ne bo koristila, kot tudi ne darovi Afrodite (III, 392–394). K sliki lepega Parisa očitno spada tudi to, da igra kitharis. Podobno je mimogrede omenjeno igranje na kitharis, ko skuša sredi bitke Polydamas pregovoriti vojskujočega se Hektorja, da bi bilo pametneje, ko bi se Trojanci začasno umaknili. Opomni ga, da niso vsi ljudje zmožni vsega; nekomu je bog podelil zmožnost bojevanja, drugemu ples, zopet drugemu kitharis in pesem (XIII, 731). Tako naj tudi Hektor ne posluša le samega sebe, ampak tudi druge. Iz predstavljenih opisov, čeprav so kratki, izhaja, da je Homerski svet poznal samo igranje na formingo ali kitharis in da je imelo to igranje svoje družbeno mesto: bilo je sestavni del družabnosti, gostije, bilo je izhodišče plesnega gibanja; poleg tega nakazuje omemba Parisovega igranja možnost, da bi moglo biti tudi povsem zasebno početje.

Določeno vlogo ima tudi sirinks, ki je v Iliadi omenjen dvakrat. Homer, ekstravagantni pesnik, išče nenavadne načine pripovedovanja. Grških junakov ne predstavi neposredno, pač pa prek t.i. »opazovanja z obzidja«: Trojanci s svojega obzidja gledajo grško vojsko in sprašujejo Heleno, ugrabljeno Grkinjo, kdo je kateri od njih. Helena odgovarja in tako poslušalec (bralec) spoznava grške junake preko oči in ust lepe Helene, vzroka vojne. Podobno je z Ahilovim ščitom, ki ga glavnemu junaku epa izdela umetnik med bogovi, Hefajst. Hefajst upodobi na ščitu celo vrsto prizorov in zgodb in zanimivo je, da so med temi kar štirje takšni, ki vključujejo glasbo. Med drugim nastopi glasba v opisu drugega od obeh mest, »mesta v vojni«, ki je bolj kot opis zgodba, za katero si je težko predstavljati, kako bi jo bilo mogoče podati z eno samo sliko: Meščani mesta, ki ga oblegajo sovražniki, razpostavijo na zidovje ženske in otroke, sami pa se umaknejo k reki, kjer nameravajo pripraviti zasedo. Čakajo, da pridejo pastirji s čredami živine. Res se prikažeta dva, in ta dva piskata na sirinks (XVIII, 525–526). Meščani napadejo čredo, jo zajamejo, ubijejo pastirja. Ko oblegovalci zaslišijo hrup, pridejo na mesto, kjer čakajo v zasedi meščani, in vname se bitka. Tu se prizor konča. Še pred tem je v Iliadi sirinks omenjen skupaj z avlosom. Na večer dneva, ko se poslanci, ki so skušali pregovoriti Ahila, naj se vrne v boj, vrnejo praznih rok, Agamemnon ne more spati in zaskrbljeno vzdihuje. Gleda proti Troji in se čudi: na trojanski strani vidi ognje, sliši človeški hrup, ki se meša z zvoki sirinksov in avlosov (obakrat množina; X, 11–13). Trojanci očitno niso utrujeni, pač pa se zabavajo in k zabavi sodi tudi oglašanje piskal. Zdi se, da Homer, zdaj v vlogi Agamemnona, kot poslušalec ne sliši ene same razločne melodije. Bolj kot to nakazujejo njegove ubeseditve, da sliši značilni, prepoznavni in sprepletajoči se zvok različnih piskal. Očitno je bil sirinks že v homerskem svetu glasbilo preprostih ljudi in pastirjev. Dolga zgodovina pastoralne glasbe ima svojo prvo literarno upodobitev na Ahilovem ščitu.

Salpinks je v besedilu omenjen le enkrat (XVIII, 219–221), vendar na nespregledljivo razpoznaven in značilen način; poleg tega se pojavi glas salpinksa na pomembnem prelomnem me-

stu epa. Ko Trojanci in Grki bijejo boj za Patroklovo truplo, pošlje Hera poslanko Iris k Ahilu z naročilom, naj se tudi on odpravi v bitko. Ahil, ki se zaradi svoje jeze na ostale Grke še vedno vzdržuje boja, se brani, saj je svojo bojno opravo dal zdaj mrtvemu Patroklu in je tako brez nje. Iris mu odgovori, naj se samo pokaže Trojancem, saj jih bo ustrahovalo že to, da ga vidi. Ahil se ukloni; odpravi se proti Trojancem in se pokaže na zidu. Njegova podoba je strašna; obdan je z božanskim gorečim sijem, ki mu ga daje nevidno spremljajoča ga jasnoooka boginja Atena. Spusti se proti jarku in tam trikrat zarjove. Ahilova ožarjena podoba ter njegovi kriki vzbudijo nepopisno grozo; ne le ljudje, tudi konji slutijo pogubo in se preplašijo. Vendar je vsevednemu pesniku, ki gleda in tudi sliši prizor, premalo, da bi povedal le to, da Ahil rjove. Da bi v bralcu vzbudil pravo predstavo krika, zlasti pa njegovega groznega učinka, pove s primerom: Ahil zakriči tako, kot bi zavrisnil salpinks. Oglašanje salpinksa ima v homerskem svetu jasno vlogo: glas salpinkska je glasba vojne.

Če se od oglašanja glasbil samih usmerimo k petju, moramo na prvem mestu omeniti tisto, kar Iliada sama je: epska pripoved, ki si jo je homerski svet predstavljal v glasbeni podobi. Da je epsko pesništvo v Homerjevi predstavi glasba, pove že prvi stavek Iliade (I, 1), v katerem se pesnik obrne na boginjo (Muzo): ta naj poje o Ahilovem gnevu. To pomeni, da naj boginja, prek nje pa Homer, pripoveduje zgodbo prek petja. Še na nekaj mestih je izrecno omenjeno peto podajanje epske pripovedi. V prizoru, kjer se srečajo Paris, Helena in Hektor, slednji spodbuja Parisa, naj se udeleži bojev, ki se jim izmika, saj je vojna pravzaprav zaradi njega. Helena se zamisli nad svojo usodo: Zevs jim pošilja le slabo; prav zato pa bodo prihodnji rodovi peli o njih (VI, 358). V Homerjevi predstavi bodo torej prihodnji rodovi pripovedovali o slavnih dogodkih pred Trojo tako, da bodo prepevali. Peto pripovedovanje je nakazano tudi v prizoru, ko pride grško poslanstvo k Ahilu, z namenom, da bi ga prepričalo, naj ne bo več užaljen, pač pa naj se zopet udeleži bojev. Ahil, ki ne dela nič, je pri svojih ladjah. Dušo si lajša s formingo; ta je posebno lepo izdelana in ima srebrno prečko; glasbilo si je odbral iz plena, ko je uničil mesto Eetion. Z glasbilo si razveseljuje svojo notranjost; ob tem poje, in sicer o slavnih dejanjih mož (IX, 189). S tem je očitno mišljeno nekaj, kar je blizu epskemu pripovedništvu.

Aojd, ki je prepeval epske pesnitve, je po hipotezah sodobnih poznavalcev iz verza v verz ponavljal isto melodično formulo, ki jo je malenkostno prilagajal prozodični in metrični obliki vsakega heksametra. Ponavljajoči se glasbeni obrazec je mestoma menjal, s čimer je mogel stopnjevati učinek svojega podajanja. Forminga mu je služila za oporo, vendar je na začetku svojega podajanja v smislu uvoda, ali pa med verzi v smislu prehoda lahko zaigral tudi nekaj samostojnih tonov. Hipotetično bi mogli biti toni njegovih glasbenih obrazcev v razmerju a, h, c', e', s težiščem na tonu h, se pravi kvarta h–e', zapolnjena z enim tonom znotraj svojega obsega in razširjena z enim tonom navzdol.³⁴

Poleg pete epike, za katero Homer nima posebnega izraza, so v Iliadi izrecno opisane in imenovane še štiri zvrsti: himenaj, linos, paian in tren. Prvi od mnogih prizorov, ki jih je Hefajst upodobil na Ahilovem ščitu, predstavlja »mesto v miru«: Obhaja se svatba; ob gorečih baklah vodijo neveste skozi mesto; poje se himenaj; mladeniči se vrtijo v plesu; slišijo se zvoki avlosov in forming (obakrat množina); ženske stojijo vsaka ob svojih vratih in z občudovanjem gledajo prizor (XVIII, 491–496). Iz Homerjevega besedila ni razvidno, ali je treba himenaj ločiti od plesa ali pa je vse skupaj en sam glasbeni prizor: petje himenaja, ki ga spremljajo glasbila ter ples mladeničev. Kasnejši pesniki opisujejo podobne prizore³⁵ in iz 6. stol. je ohranjena tudi upodobitev sprevo-da nevest.³⁶ Etimologija izraza himenaj ni pojasnjena. Himenaj, po katerem naj bi se imenovala zvrst, je figura iz grške mitologije, o kateri obstoji več različnih izročil. Po enem naj bi bil bog;

³⁴ West, 128, 328.

³⁵ West, 21–22.

³⁶ Mathiesen, 127–128.

po drugem muzik, ki je igral na poroki Dioniza in Althaeae; po tretjem naj bi bil nekdo, ki je umrl na svoj poročni dan. Po nekem drugem izročilu naj bi bil zopet mladenič, ki je bil tako lep, da je izgledal kot dekle; zaljubil se je v neko Atenko, vendar je bil prenizkega rodu zanjo. Nekoč so pirati ugrabili atenske mladenke in njega, misleč da je dekle. Ko so pospali, jih je Himenaj pobil in privedel mladenke nazaj v Atene. V zahvalo je dobil svojo izvoljenko in se z njo poročil.³⁷ Po nemitolški razlagi je izraz himenaj izpeljan iz eolskega glagola za »živeti skupaj v slogi«. ³⁸ Misel na Himenaja je bila vsesplošno prisotna na porokah in kasnejši ohranjeni himenaji vključujejo klic temu božanstvu. Med drugim ga najdemo tudi v Katulovem himenaju (Katul, 61), kjer se ponavlja refren »o Hymenaeae Hymen, o Hymen Hymenaeae«. V Aristofanovi igri *Mir* ima himenaj takšno obliko, da se izmenjujejo sam ženin, dve zbornski skupini ter celotni zbor.³⁹ Iliada ne omenja niti klika niti ni iz besedila mogoče razbrati, da bi bilo pri petju udeleženi več skupin. Homerski himenaj je tako mogoče določiti le kot zborovsko pesem, spremljano z glasbili in plesom ter čisto določeno funkcijo: kot pesem, ki se poje v sprevedu nevest, ki odhajajo na nove domove.

Nadalje je Hefajst na Ahilovem ščitu upodobil trgatev: Mladeniči in mladenke nosijo sladko grozdje iz vinograda; v njihovi sredi je deček, ki milo poje linos in se spremlja pri tem na forminji. Mladeniči in mladenke udarjajo z nogo ob tla, plešejo in vriskajo (XVIII, 569–572). Linos se imenuje tako po mitološkem Linosu; bil naj bi torej »Linosova pesem«. Linos sam je bil muzik in o njem govori med drugim tudi eno od fragmentarnih, Nikomahu iz Gerase (1.–2. stol.) pripisanih besedil, ki opisuje kronologijo igranja na liro: Iznašel jo je Hermes, ki je umetnost igranja na glasbilo predal Orfeju; Orfej je naučil igrati liro Thamyrisa (aojda iz II. speva Iliade) in Linosa in slednji Amfiona ter Heraklesa.⁴⁰ Ker se linos pri Homerju pojavi v prizoru ob trgatvi, se označuje kot delovna trgatvena pesem.⁴¹ Antični komentator Homerja navaja nekoliko drugače: linos naj bi bil žalostinka, ki se poje s posebnim, tanko-šibkim glasom. Ta oznaka izhaja verjetno iz pridevnika, s katerim je Homer označil glas dečka, ki poje linos. Sicer je znano, da so bile v starem svetu razširjene pesmi, kjer sta se izmenjavala solist in zbor, in še posebej so bile takšne trgatvene pesmi.⁴² Možno je, da se Homerjev pesniški opis nanaša prav na petje tovrstne trgatvene pesmi, pri katerih se izmenjujeta pevec in zbor. Iz Homerjevega opisa si ni mogoče misliti, da bi bil linos žalostinka.

Dvakrat je v Iliadi omenjen paian. Potem ko Grki vrnejo Hriseido, jabolko spora med Agamemnonom in Ahilom, njenemu očetu, Apolonovemu duhovniku, darujejo spravno daritev Apolonu. Koljejo in žgejo živali, potem se gostijo z mesom. Ko se najejo in napijejo, cel dan s pesmijo mirijo užaljenega boga; lepo pojejo paian; opevajo boga, ki deluje od daleč (I, 472–474). Drugi paian ima drugačno vlogo. Ko Ahil slednjič ubije najpomembnejšega trojanskega bojvnikarja Hektorja, mu sname opravo in nagovori svoje vojake. Spomni se, da ob grških ladjah leži ubiti Patroklos, njegov najdražji prijatelj, ki ga niti v Hadu ne bo pozabil. Za tem pozove tovariše: pojoč paian naj bi skupaj odšli k ladjam in odvedli tja Hektorjevo truplo (XXII, 391). Paian je težko določljiva vrst, saj je mogel biti le kratek vzklik božanstvu Paian, ki se največkrat enači z Apolonom, ali pa dolga pesnitev; pel ga je zbor ali en sam pevec, z glasbili ali brez njih; bil je predvsem kulturna pesem, vendar se je pel tudi ob številnih drugih priložnostih in pogosto so ga bojvnikarji peli pred bitko ali po njej. Očitno je bilo bistvo paiana to, da je bil naslovljen na boga Paiana kot rešitelja.⁴³ Pri Homerju pojejo paian grški bojvnikarji; prvič je pesem Apolonu, drugič izgleda kot zmagovalna pesem, peta po zmagi.

³⁷ *Dictionary of Classical Mythology*, s. v. "Hymenaeus".

³⁸ Mathiesen, 127.

³⁹ Mathiesen, 129–131.

⁴⁰ Mathiesen, 235.

⁴¹ West, 28–29.

⁴² West, 45–46, 388.

⁴³ West, 15–16.

Zadnji glasbeni prizor Iliade je tren v sklopu Hektorjevega pokopa. Truplo trojanskega heroja položijo na ležišče; ob njem so aoidi, ki vodijo petje trena; vmes se s stokanjem oglašajo ženske. (XXIV, 719–722.) Tren, ki ga navaja Homer, ni le glasno žalovanje, pač pa petje; dejstvo, da ga vodijo aoidi, nakazuje, da je bilo petje trena poklicno opravilo. Celotna scena daje vtis daljšega obreda, katerega osrednji del je tren. Tudi iz kasnejšega časa so pogosta poročila o trenih,⁴⁴ vendar so ohranjeni treni, Simonidovi in Pindarjevi, le fragmenti,⁴⁵ zaradi česar je predstava o antični in homerski trenodiji zelo nepopolna. Homerjev opis daje vtis, da so se v trenu ob Hektorjevem truplu izmenjavali aoidi in ženske, ali pa da so se v petje aoidov občasno mešali ženski glasovi.

Še ena glasbena zvrst je nakazana v Iliadi: žensko petje oz. petje plesalk. Prvič ga srečamo v Olimpu, kjer na gostiji pojejo Muze, in sicer tako, da se izmenjujejo (I, 601–604). Drugič nastopi žensko petje, ko Homer opisuje poveljnike Ahilovih ladij in pove nekaj več tudi o Eudorosu: bil je sin Polymele in njegov oče se je zaljubil vanjo, ko jo je videl plesati v skupini pojočih in plešočih mladenk (XVI, 180–183). Izraz, ki ga na navedenem mestu uporablja Homer, sicer ni povsem jasen, vendar dopušča razlago, da plesalke hkrati tudi pojejo. Homerski svet je torej poznal podobo poklicnih ženskih pevk in plesalk.

Če se ob koncu pregleda homerskih glasbenih zvrsti ozremo po priložnostih, v katerih se pojavlja glasba, in njenih nosilcih, vidimo, da nastopa kot del sicer ne vsakodnevnih, vendar običajnih dogodkov življenja: poje se ob trgatvi, ob poroki, salpinks se oglašá sredi bitke, poje se ob zmagi, ob žrtvovanju, igranje je del pastirskega življenja, poje se ob pokopu; glasba je nepogrešljivi del gostije, v Iliadi sicer le gostije v Olimpu. Petje in igranje nastopata poleg tega skupaj s plesom, ne da bi bil ta po svoji vlogi vezan na drugi dogodek. Očitno je v homerskem svetu gibanje ob glasbi nekaj, kar more obstajati samo zase. Slednjič je glasba tudi čisto zasebno početje homerskih ljudi, namenjeno le lastnemu razvedrilu in veselju. Kot glasbenik samemu sebi nastopa v Iliadi le njen glavni junak, Ahil.

Kot pevci, igralci, plesalci nastopajo največkrat ljudje, ki so tudi sicer udeleženci prizora, katerega del je glasba: pastirji igrajo sirinks, vojščaki pojejo paian. Vendar se večkrat bolj ali manj ostro nakazuje delitev med tistimi, ki igrajo ali pojejo in predstavljajo žarišče glasbenega dogodka, in tistimi, ki imajo pri petju le stransko vlogo ali pa so udeleženi v njem le kot gledalci ali poslušalci. V prizoru trgatve poje in igra linos deček; ostali trgači tudi pojejo, vendar izhaja glasba iz dečka. Podobno poje himenaj v prizoru svatbe le ena skupina udeležencev, metdem ko ostali le gledajo in poslušajo. V bitki je trobljenje na salpinks delo posebnega vojščaka. Tudi skupina mladenk plesalk, med katerimi je Polymele, izgleda kot skupina, ki je bila posebej izurjena za svoje nastope. Delitev na muzike in nemuzike je prisotna tudi na Olimpu, kjer sta petje in igranje le opravilo Apolona in Muz. Vrhunec ima zgoščanje vloge glasbenika v homerskem aoidu. Aoid, poklicni pevec, ki se spremlja s formingo, je prisoten predvsem v Odiseji, vendar ga pozna tudi Iliada. Thamyris je aoid, človek, ki zna peti in igrati, in to je njegovo glavno življensko opravilo. Če ne bi bilo tako, se ne bi bahal s svojo umetnostjo, niti ga Muze ne bi mogle kaznovati s tem, da je svoje znanje pozabil. V prizoru s plesom na Ahilovem ščitu je sredi med plesalci aoid s svojo formingo in slednjič so v zaključni trenodiji prav aoidi voditelji glasbenega žalovanja.

3

Kot si je ob vživljanju v Homerjeve glasbene prizore možno ustvarjati predstavo o raznoliki zvočnosti, hkrati s tem pa tudi o razločno diferenciranih vlogah, ki jih je imela glasba v homer-

⁴⁴ West, 23–24.

⁴⁵ Mathiesen, 134–135.

ski družbi, tako omogoča pozorno branje Homerjevega besedila razmislek o tem, kako so homerški ljudje doživljali glasbo in kaj so videli v njej. Vsevedni pesnik sicer ne pove, kaj je glasba, niti ne pozna skupnega izraza zanjo, vendar se očitno zaveda, da je glasbena zvočnost nekaj drugega kot bodisi naravni bodisi po človeku povzročeni šumi in glasovi. Poleg tega nakazujejo nekatere njegove ubeseditve sicer komajda opazno, vendar pomembno ločnico med plesom in gibanjem ter med glasbo in zvokom. Najobširnejši plesni prizor Iliade je umetniško upodobljen na Ahilovem ščitu (XVIII, 590–606). Opis tega prizora ni bogat le z zanimivimi podrobnostmi, ampak tudi z izrazi, ki poudarjajo njegovo lepoto: Hefajst je »umetniško« izdelal plesišče, podobno tistemu, ki ga je naredil Dedal »lepolasi« Ariadni; na njem plešejo mladeniči in mladenke, »vredne mnogih govedi« (prinesenih kot darilo pri snubljenju); one imajo »lična« ogrinjala iz »finega platna«, oni »lepo spredene« plašče, ki se »svetijo« od olja; one nosijo »lepe« vence, oni »zlate« meče na »srebrnih« jermenih; zdaj »lahkотно« tečejo z »izurjenimi« nogami v eno smer (okroglega plesišča), podobno, pravi pesnik, kot ko sedeči lončar drži v rokah lončarsko vreteno in preizkuša, ali bo teklo. Potem se plesno gibanje obrne. Plesno gibanje, očitno krožno, je tu primerjano s tekom lončarskega vretena, kar nakazuje povezavo med obema gibanjema. Če se vprašamo po pomenskem razločku med njima, je očitno, da je gibanje lončarskega vretena zgolj v funkciji določenega delovnega postopka, zgolj posledica opravila, katerega končni smisel je lončarski izdelek. Drugače je s plesom: tudi to gibanje je krožno gibanje, vendar nima nobenega smisla zunaj sebe. Tako bi bilo ples mogoče videti kot zavestno abstrakcijo v življenju posledično prisotnega gibanja, abstrakcija, ki je sama sebi namen.

Podobno ločnico, tokrat med neglasbenim in glasbenim zvokom, je mogoče razbrati v prizoru, ko se Ahil prvič pokaže Trojancem. Ahil zarjove, kot bi vrisnil salpinks (XVIII, 202–221). Čeprav primerja Homer Ahilov glas s salpinksom, kar bi lahko pomenilo, da Ahil posnema salpinks, je treba primero smiselno razumeti v obrnjenem redu: glasbilo posnema človeški bojni krik in v tem smislu je instrumentalna abstrakcija človeškega glasu; abstrakcija, ki sicer ni sama sebi namen, saj ima podobno funkcijo kot bojni krik, vendar ni več naravni glas, pač pa umetno povzročeni trobljaj na glasbilo. Z drugimi besedami se v Homerjevi primeri glasbeno neartikulirani človeški glas oz. krik ob prenosu na umetno narejeno glasbilo preoblikuje in na neki način prisiljeno uresniči prek zvokov trobila; to pa pomeni prek glasbeno artikuliranih tonov alikvotne vrste, ki so obveljali za najosnovnejše gradivo glasbe nekaj naslednjih tisočletij. Čeprav ima glas salpinksa v Homerjevi primeri določeno funkcijo, je glasba. Po svoji zvočnosti je nekaj, kar v naravi samo po sebi ne obstoji; poleg tega ima svojo vsebino in svoj učinek. Ta vsebina ni le znak v smislu dogovorjenega simbola za začetek bitke. Iz celotne scene veje vzdušje, da ima glas salpinksa (omenjen sicer le kot primera) še neko drugo težko razločljivo vsebino z zelo močnim učinkom; ta vsebina je lahko le vsebina tonov zaigranega trobljaja in kot taka je nujno glasbena vsebina. To pomeni: v homerskem svetu je skrito prisotna misel, da je glasba prečiščena abstrakcija naravnih zvokov s svojo lastno vsebino.

Trobljaj salpinksa razločno kaže razkorak med glasbenim in neglasbenim; lahko ga razumemo kot eksemplarični primer izvora ali začetka glasbe, o čemer je rada razpravljala na mitologijo oprta antična in srednjeveška glasbena teorija. Kaj je glasba v primeri z drugimi zvoki, je v homerskem svetu razvidno sicer le iz njenega najbolj prvobitnega primera, kot ga predstavlja glas salpinksa, glasbila, ki v antiki ni doseglo visokega statusa drugih muzičnih instrumentov. Zveza med naravnim človeškim krikom in salpinksom je še razvidna, med urejenimi glasovi forminge in naravnimi zvoki pa ni več prepoznavna. Med glasom salpinksa in igranjem homerske forminge so pretekla najbrž stoletja razvoja, in tako se zdi, da je že v samem homerskem svetu glasba prepotovala tako dolgo pot, da je bil njen začetek komaj še prepoznaven.

Dolga zgodovinska pot od glasbe, kot jo predstavlja salpinks, do glasbe, kot jo je premogla forminga, je razvidna tudi iz tega, da sta igranje, zlasti na formingo, in petje v homerskem svetu po eni strani dar, po drugi pa dejavnost, ki zahteva znanje. Aojd Thamyris ne bi mogel tako tragično pozabiti igran-

ja na kitharis, če ne bi bilo to znanje; Muze mu ne bi mogle odvzeti božansko vzvišenega petja, če mu ga poprej ne bi dale (II, 599–600). Polydamas pravi Hektorju, da je bog nekomu dal zmožnost plesa, drugemu zmožnost igranja na kitharis in petje (XIII, 730–731). V podobnem smislu je naveden pridevnik, s katerim je označen aoid v plesnem prizoru na Ahilovem ščitu, pridevnik božanski (XVIII, 604). Vse to kaže, da je bila glasba v homerskem svetu razločno razpoznavna dejavnost.

Samo petje in igranje je v Iliadi največkrat razumljeno kot lepo ali sladko in metonimično so lepi tudi ljudje, ki pojejo ali igrajo, kot so lepa tudi sama glasbila. Apolon igra na prelepo formingo (I, 603); Ahilova forminga je lepo izdelana in ima srebrno prečko (IX, 187); kitharis je omenjena skupaj z darovi Afrodite, ki naj bi jih imel Paris (III, 54); spanec, ljubezen, sladka pesem in ples so na drugem mestu naštet v isti sapi (XIII, 636–637); Polymele je lepa v plesu med pojčimi mladenkami (XVI, 180); deček, ki poje linos, poje lepo, z nežnim, milim glasom; ljubko igra na glasno formingo (XVIII, 569–571). Težko je reči, kaj pomenijo Homerjevi pridevniki in še zlasti, kaj mu je pomenilo »lepo«; vsekakor pa je očitno, da so homerski ljudje doživljali lepo in da so kot lepo doživljali tudi glasbo. Doživljanje glasbe pa ima v homerskem svetu tudi razločne učinke. Ahil si z igranjem in petjem razveseljuje in vedri duha, svojo notranjost (IX, 186–188); pastirca se razveseljujeta s piskanjem na sirinks (XVIII, 525–526); ljudem, ki opazujejo plesni prizor s formingo, je to v razvedrilo (XVIII, 603–604). Čeprav je težko s stališča današnjega pojmovanja natančneje določiti, kaj pomenijo Homerjevi glagoli in deležniki, je razvidno, da ima glasba, se pravi prečiščena abstrakcija zvokov z lastno vsebino, na homerske ljudi in na njihove duševnosti prepoznaven učinek.

Glasbeni prizori v Iliadi

Mesto	Pevci: zvrst	Igralci: glasbilo	Plesalci
I, 1	boginja (Muza)		
I, 470–474	Grki: paian		
I, 601–604	Muze	Apolon: forminga	
II, 594–600	Thamyris (aoid)	Thamyris: kitharis	
II, 594–600	Muze		
III, 54		Paris: kitharis	
III, 392–394			Paris
VI, 358	prihodnji rodovi		
IX, 185–189	Ahil	Ahil: forminga	
X, 11–13		Trojanci: avlos, sirinks	
XIII, 636–637	(neimenovani)		(neimenovani)
XIII, 731	(neimenovani)	(neimenovani): kitharis	(neimenovani)
XV, 508			Trojanci
XVI, 180–183	Polymele in mladenke		Polymele in mladenke
XVI, 617			Meriones
XVIII, 219–221		oblegovalci: salpinks	
XVIII, 491–496	(neimenovani:) himenaj	(neimenovani:) avlos, forminga	mladeniči
XVIII, 525–526		pastirji: sirinks	
XVIII, 569–572	deček, mladeniči, mladenke: linos	deček: forminga	mladeniči, mladenke
XVIII, 590–606		aoid: forminga	mladeniči, mladenke, voditeljja
XXII, 391	Grki: paian		
XXIV, 62–63		Apolon: forminga	
XXIV, 719–724	aoidi, ženske: tren		

SUMMARY

Music is quite frequently mentioned in The Iliad and there are descriptions of several specific events in which music is an essential part of the scene. References to singing, playing and dancing (listed in the table) may be considered from three different aspects. Firstly, they include expressions that can be interpreted as technical descriptions of the music played or sung, especially if compared to other iconographical and literary sources. Besides singing (men's, maidens', mixed, with or without instruments, bard's singing to the phorminx), Homer mentions five instruments: the phorminx music, there is the playing of the phorminx (alone or accompanying dance), the sounds of the salpinx (as war music), the playing of syringes as the music of the pastoral world, and the playing of syringes and auloi as an element of revel. Thirdly, Homer's descriptions and vocabulary reveal the aesthetic impact of the music. The characters in The Iliad experience the beautiful (whatever this might have implied) and among the things considered beautiful we also find music. An interesting clue as to the very nature of music can be found in the text: the sound of the salpinx, although mentioned only metaphorically, functions in the epic as an imitation of the war cry. It cannot escape notice, however, that this must have been realised through a series of harmonics, i.e., through the most raw material of music. In Homer's imagination, music thus appears to be a specific abstraction of natural sounds with its own content, a necessarily musical content.

UDK 784.15Filippo de Duc
Metoda Kokole

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana
Institute of Musicology, Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, Ljubljana

»Sequamini o socii« ali vesela glasbena družčina s Kranjske in Štajerske: Prva knjiga pet- in šestglasnih madrigalov Filippa de Duca (1586)*

“Sequamini o socii” or the Merry Musical Company
from Carniola and Styria:
The First Book of Five- and Six-Part Madrigals by
Filippo de Duc (1586)

Ključne besede: Filippo de Duc, madrigali, posvetila, družina Khisl, plemiški študentje v Padovi, Lenart Merherič, pivska pesem v latinščini in nemščini

Keywords: Filippo de Duc, madrigals, dedications, Khisl family, noble students in Padua, Leonard Mercheritsch, drinking song in Latin and German

IZVLEČEK

ABSTRACT

Posvetilo zbirke madrigalov Filippa de Duca iz leta 1586 omenja vrsto imen kranjskih in štajerskih plemičev. Zbirka je naslovljena na Janeza Jakoba in Karla Khisl, v nadaljevanju pa so omenjeni tudi oče Janez, brata Jurij in Vid ter »častljiva družčina«: Friedrik in Jurij Hartman Stubenberg, Volk Egk in Hungerspach, Gašper Gleispach (vsi študentje prava v Padovi) ter njihov preceptor Hieronim Megiser. En madrigal je posvečen Lenartu Merheriču. Prvi madrigal ima posvetilno besedilo, ki opeva oba osrednja posvečenca, in en drug verjetno hvali njuno sestro Ano Khisl. V zbirki je objavljen tudi primer pivske pesmi v mešanici latinščine in nemščine, ki živo ponazarja veselo življenje takratnih univerzitetnih študentov.

The dedication of Filippo de Duc's madrigal collection of 1586 contains a number of names of Carniolan and Styrian nobles. The collection is dedicated to Giovanni Giacomo and Carlo Khisl, but De Duc's dedicatory text praises also their father Hans and two brothers, Georg and Veit, as well as their "illustrious company" comprising Friedrich and Georg Hartman Stubenberg, Volcard Egk and Hungerspach, Kaspar Gleispach (all at the time students of law in Padua) and, finally, their tutor Hieronimus Megiser. The first piece has a dedicatory text that praises the two main dedicatees; one madrigal is dedicated to Leonard Mercheritsch, and a further one is possibly a compliment to Ana Khisl. The collection also contains a "goliardic" song in a mixture of Latin and German vividly illustrating the merry life of university students of the time.

* Prispevek je nastal kot moj osebni poklon profesorju Rijavcu, katerega duhovita in zanimiva predavanja so se nam – njegovim študentom – dodobra vtisnila v spomin in nas nekatere, ob profesorjevih tiskanih delih, spodbudila k nadaljnjemu muzikološkemu delu. Profesor Rijavec je prvi v slovenski strokovni literaturi omenil De Ducovo zbirko madrigalov in prepričana sem, da bi se, če bi živel v daljnem 16. stoletju, ki mu je namenil svoje doktorsko delo, tudi sam v študijskih letih z veseljem pridružil veseli glasbeni družini, »compagnii«, o kateri pišem v svojem prispevku.

»Blagorodnima gospodoma, gospodoma Janezu Jakobu in Karlu Khisl s Fužin in Konjic, itd., dednima lovskima mojstroma vojvodine Kranjske in Slovenske marke ter točajema preslavne Goriške grofije, svojima prečastitima pokroviteljema.

Novi knjigi pripada, skoraj tako kot to pristoji novemu svetišču, da je kot svetišče, čeprav je le-ta samo izdelek najbolj domiselnega stavbarstva, okrašen z najdražjimi kamni, torej z vsem tistim, kar, če ni posvečeno božjemu ali nebeškemu Duhu, ne bo nikoli posvečala in čistila tako velika množica ljudi. Iz tega razloga sem si zaželel, da bi ta moja glasbena dela imeli pred očmi in jih čistili bistri in virtuozni duhovi ter mi je prišlo na misel, da bi jih objavil pod okriljem Vajinih blagorodnih in slavnih imen, a tudi zato, ker sta že izven sveta amaterjev in sta podpornika vrlin, predvsem pa glasbe, tako kot tudi Vajin gospod oče, velezaslužni vitez in svétnik njegovega cesarskega veličanstva ter predsednik dvorne komore presvitlega nadvojvode Karla, in še Vajinih gospostev brata, to sta blagorodna gospod Jurij in gospod Vid. In to sem spoznal tudi ob stalnem muziciranju tako z Vašimi gospostvi kot tudi skupaj z vso Vašo častitljivo družčino, to je blagorodnima gospodoma bratoma Friderikom in Jurijem Hartmanom, baronoma Stubenberg, pa gospodom Volkardom baronom Egk in Hungerspach ter gospodom Gašperjem pl. Gleispachom, vsemi moji prečastitimi gospodi, skupaj z Vašim najzvestejšim učiteljem, gospodom Hijeronimom Megiserjem, ki naj Vam vsem Bog nakloni dobro in se Vam najponižneje globoko priklanjam.¹

S temi besedami je v Padovi, 15. januarja leta 1586 (če je bila datirana po beneškem štetju, bi to seveda pomenilo, da je šlo pravzaprav za januar 1587),² pospremil svojo prvo zbirko pet- in šestglasnih madrigalov, *Il primo libro de madrigali a cinque et sei voci*, nizozemski skladatelj Philippe oz. Filippo de Duc, in jo nato oddal v beneško tiskarsko delavnico družabnikov Giovannija Vincentija in Ricciarda Amadina.³ Glasbena zbirka, posvečena članom znane glasbene družine s Kranjskega, v slovenski muzikološki literaturi seveda ni ostala neopažena, beležke o njej pa so se vse do sedaj omejevale zgolj na osnovno posvetilo bratoma Janezu Jakobu in Karlu Khislu ter na splošno znana zgodovinska dejstva, ne pa tudi na glasbeni del zbirke in vsebino zgoraj navedenega posvetilnega besedila.⁴

O nizozemskem oz. flamskem (sam se imenuje »Fiamengo«) skladatelju Filippu de Ducu je znanih le malo dejstev.⁵ Roditi se je moral nekeje okoli sredine stoletja na Flamskem, prvi znani dokumenti o njegovi glasbeni poti pa so beležke o izplačilih dvorne kapele cesarja Maksimilijana II. na Dunaju, v kateri so pod vodstvom takratnega kapelnika prav tako Nizozemca Jacobusa Vaeta (umrl je januarja 1567) mladega De Duca glasbeno vzgajali in je pel v tamkajšnjem deškem zboru.⁶ Maja leta 1568 je bil iz cesarske blagajne izplačan denar ob zaključku njegove »službe«

¹ Glej tudi transkripcijo posvetilnega besedila v Prilogi 1 oz. faksimilno reprodukcijo (slika 3).

² Pri datumih beneških dokumentov je treba upoštevati tudi možnost datiranja po takratnem uradnem štetju (*mos venetus*), po katerem se je leto začelo 1. marca, in je zato treba dokumente iz januarja in februarja v našem štetju nominalno prestaviti v naslednje leto. Če je tiskar upošteval uradni koledar, bi bilo mogoče leto izdaje razumeti tudi kot januar 1587.

³ Izvira naslovnica se glasi: «DI FILIPPO DE DUC FIAMENGO IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQUE ET SEI VOCI, Novamente composti, et dati in luce. IN VENETIA Presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino, compagni. M DM LXXXVI.- (RISM, Serija A/I: D 3613). Glej tudi faksimilno reprodukcijo (slika 1). Zbirka je popisana tudi v najpopolnejšem repertoarju italijanskih madrigalov: Emil Vogel [...]. *Bibliografija della musica italiana vocale profana pubblicata dal 1500 al 1700*, zv. 1, Pomezia: Staderini-Minkoff, 1977, str. 573–574.

⁴ Prvi je na De Ducovo zbirko opozoril prav slavljence pričujočega slavnostnega zbornika razprav. Gl. Andrej Rijavec, *Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma*, Ljubljana: Slovenska matica v Ljubljani, 1967, str. 116–117. Zbirko so pozneje omenjali tudi Janez Höfler, O nekaterih slovenskih skladateljih 16. stoletja, *Kronika* 23 (1975), str. 87–94; 92; Janez Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*, Ljubljana: Partizanska knjiga, 1978, str. 30; predvsem pa Danilo Pokorn, Baroni Khisli in njihovo mecenstvo, *Grafenauerjev zbornik*, ur. V. Rajšp [...], Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU [...], 1996, str. 447–459; 456.

⁵ Osnovni biografski podatki so povzeti po večjih glasbenih leksikonih: Patricia Ann Myers, Duc, Filippo, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 7, London [...]: Macmillan Ltd., 2001, str. 636–637 in Elizabeth Theodor Hilscher, De Duc, Philippe, *Österreichische Musiklexikon*, zv. 1, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002, str. 305.

⁶ Več o članih, delovanju in pravih dvorne kapele, odgovornosti kapelnika in njegovih pomočnikov za vzgojo dečkov ter navodilih za njihovo prehrano, oblačila, glasbeno delovanje izven kapele itd. v Walter Pass, *Musik und Musiker am Hof Maximilians II*, Tutzing: Hans Schneider, 1980 (= *Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 20). Nekaj tudi v Carmelo Peter Comberiat, *Late Renaissance Music at the Habsburg Court: Polyphonic Settings of the Mass Ordinary at the Court of Rudolf II (1576–1612)*, New York [...]: Gordon and Breach Science Publishers, 1987, str. 25–29.

oz. usposabljanja.⁷ Verjetno je kmalu zatem odpotoval v Padovo, kjer je očitno deloval vsaj do leta 1586, ko se v dokumentih – prav v tisku, ki je predmet te razprave – zadnjič omenja. V to severnoitalijansko mesto je prišel najpozneje leta 1570, ko je v Benetkah 15. julija podpisal posvetilo svoje prve znane tiskane zbirke, *Il primo libro de madrigali* [...].⁸

Njegova prva znana glasbena dela⁹ so bila objavljena leta 1568 v antologiji *Novus atque catholici thesaurus musicus*,¹⁰ ki jo je pripravil in objavil Pietro Giovanelli (Petrus Joanelus) in jo posvetil cesarju Maksimilijanu II. oz. vladajoči habsburški cesarski družini. De Duc je prispeval kar deset svojih motetov, za katere je bil iz dvorne blagajne 30. septembra 1567, tako kot tudi njegov kolega Lambert de Sayve, nagrajen z dvajsetimi zlatniki.¹¹ Svojih stikov z dvorom na Dunaju tudi po odhodu v Italijo ni povsem zanemaril, saj so mu leta 1577 iz dvorne blagajne izplačali še 25 zlatnikov za »dve maši«, ki ju je posvetil cesarju Rudolfu II.¹² Ena od teh je verjetno v rokopisu ohranjena petglasna parodna maša na Palestrinov motet *Io sono ferito*.¹³

De Ducova duhovna dela, ki se jih je nekaj ohranilo tudi v rokopisih in dveh večjih tiskanih antologijah,¹⁴ so pisana v takrat sodobnem poznorenesančnem polifonem slogu, medtem ko vsa znana posvetna dela izpričujejo nagnjenost h lahkotnejšemu, psevdo-dramatičnemu glasbenemu jeziku, kot je izpričani za hibridne oblike tedanje madrigalne literature.¹⁵

Že v prvi knjigi štiriglasnih madrigalov, *Il primo libro de madrigali a quattro voci, con una Serenata et un Dialogo a otto nel fine*, je devetim slogovno raznolikim madrigalom z ljubezensko vsebino dodal še serenato, to je predhodnico krajše kantate v smislu štiridelnega dramskega madrigala, in osemglasni dialog, ki prav tako sodi med zgodnje glasbeno-dramatske zvrsti.¹⁶ Zbirko, ki jo je natisnil eden od obeh najpomembnejših beneških glasbenih tiskarjev, Girolamo Scotto, je skladatelj posvetil vsem flamskim študentom v Padovi, ki jih v posvetilu nadvse hvali.¹⁷ Že v tej zbirki je De Duc pokazal, da je mojster sodobnega madrigalističnega pisanja, saj v madrigalih združuje »resne« principe tradicionalne polfonije s priljubljenimi lahkotnejšimi akordskimi, tudi kitičnimi zvrstmi, kot so bile vilanele, kanconete ipd. Vsebinsko parodira sentimentalno pripoved, ki ji prida občasno celo vulgarne tone. Za poudarjanje glasbenega izraza uporablja vrsto postopkov, ki so jih pozneje poimenovali s skupnim izrazom »madrigalizmi«. Leta 1774 je v Benetkah, tokrat

⁷ Podatek, ki ga avtorica gesla v *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* ne pozna, prinaša geslo E. Theodor Hilscher, nav. delo, str. 305.

⁸ *Di Filippo Duc il primo libro de madrigali a quattro voci, con una Serenata et un Dialogo a otto nel fine. Novamente posti in luce. In Vinegia, appresso Girolamo Scotto 1570.* Navedeno po E. Vogel [...], nav. delo, str. 573.

⁹ O De Ducovih (posvetnih) glasbenih delih je doslej najpodrobneje pisal Alfred Einstein v svoji monumentalni knjigi o italijanskem madrigalu. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton in New Jersey: Princeton University Press, 1949, str. 757–760.

¹⁰ Antologija, ki jo je natisnil beneški tiskar Antonio Gardano, obsega pet delov v petih glasovnih zvezkih: motete za vse glavne praznike liturgičnega leta, za vse nedelje, za vse svetiške praznike, motete v čast Mariji, apostolov, mučencev itd., ter posvetilne motete članom vladajoče družine. Izvod tega dela hrani tudi Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani, Inv. št. 23784. Ljubljanski izvod je vezan v rjavo usnje v petih knjigah. Deloma je poskodovan, saj manjkajo naslovne strani in posvetila, ima pa na notranjih straneh platnic veliko rokopisnih zaznamkov, med katerimi je ime verjetno prvega lastnika (Adamus Sobalitsek), podpisana pa sta tudi dva ljubljanska škofa (Janez Tavčar in Tomaž Hren), saj so knjige iz protestantskih rok proti koncu stoletja ali pozneje očitno prešle v fond gomjegrajske knjižnice. Zanimivo je, da je bil za vezavo platnic notranje strani glasu *sextus* prvotno uporabljen testament Primoža Trubarja, ki je bil leta 1955 iz knjige strokovno izločen. Podroben opis dela in vsebine je objavljen v Mary S. Lewis, *Antonio Gardano. Venetian Music Printer: 1538–1569. A Descriptive Bibliography and Historical Study*, zv. 3, New York in London: Rutledge, 2005, str. 355–388. O antologiji glej tudi Walter Pass, *Reformation und katholische Erneuerung, Musikgeschichte Österreichs: Von den Anfängen zum Barock*, zv. 1, ur. R. Flotzinger, Wien [...]: Böhlau Verlag, 1995, str. 215–252; 229–230.

¹¹ C. P. Comberiat, nav. delo, str. 99; in W. Pass, nav. delo, 1980, str. 150.

¹² Albert Smijers, Die kaiserliche Hofmusik-Kapelle von 1543–1619 [III. Teil], *Studien zur Musikwissenschaft* 7 (1920), str. 102–142; 132.

¹³ Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Mus.Hs.15946, 38v–65. O parodnih mašah na Rudolfovem dvoru glej tudi C. P. Comberiat, nav. delo, str. 132–145, 154–155 (De Ducova maša z incipiti) in 177–181 (opis korne knjige z De Ducovo mašo).

¹⁴ V že omenjenem *Novus thesaurus musicus* (1568) z desetimi De Ducovimi skladbami in v *Tertius Gemae musicalis liber. selectissimas diversorum autorum cantiones. Italis madrigali et napolitanis dictas, octo, septem, sex, quinque et quatuor vocum continens* (Nürnberg: K. Gerlach, 1590) z dvema skladbama Philippa de Duca. *RISM Recueils imprimés XVI^e–XVII^e siècles*: 1568², 1568³, 1568⁴, 1568⁵ in 1590².

¹⁵ Anthony Newcombe, Madrigal: Italy: The 1570s: Hybrid Styles; The 1580s: The Ornamented Style; Dissemination of the Hybrid Style, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 15, London [...]: Macmillan Ltd., 2001, str. 553–555; Jerome Roche, *The Madrigal*, Oxford in New York: Oxford University Press, 1990.

¹⁶ Seznam skladb je objavljen v E. Vogel [...], nav. delo, str. 573. Analizo serenate prinaša A. Einstein, nav. delo, str. 758–760.

¹⁷ Transkripcija celotnega posvetila in opis zbirke je objavljen v Jane A. Bernstein, *Music Printing in Renaissance Venice: The Scotto Press (1539–1672)*, New York in Oxford: Oxford University Press, 1998, str. 449–451. Posvetilo je izrazito osebno in toplo ter seva skladateljevo domotožje po rodni Flamski.

pri tiskarju Antoniu Gardanu, izšla njegova druga samostojna tiskana zbirka.¹⁸ Tokrat je zbirko motetov, *Le Vergini*, posvečeno paraduhovni temi »devic«,¹⁹ naslovil na brata Giovanniya in Giorgia grofa Montfort,²⁰ ki sta bila v tistem času najverjetneje študenta padovanske univerze.²¹ Morda se je pri tem delu zgledoval po istoimenski šest let zgodnejši zbirki padovanskega skladatelja Francesca Portinara, katere prva skladba, sedemglasni dialog, je posvečen cesarju Maksimiljanu II.²²

Vsa znana De Ducova posvetna dela sodijo v skupino madrigalov, ki jo Alfred Einstein obravnava v okviru družabne glasbe za zabavo. Njegove zbirke navaja kot značilne primere glasbenega repertoarja, ki je živel med študenti večjih univerz izven takratnih »akademijskih« krogov.²³ Prav skladateljeva zbirka, posvečena leta 1586 veseli glasbeni družini bratov Khisl, po njegovem mnenju predstavlja prerez skozi tedanji študentski glasbeni repertoar.

Univerza v Padovi, ustanovljena že leta 1222, je poleg študija prava (Universitas Iuristarum) nudila tudi »umetniški« študijski program (Universitas Artistarum), v okviru katerega so predavali astronomijo, dialektiko, filozofijo, gramatiko, medicino in retoriko, v okviru svobodnih umetnosti pa so poučevali tudi glasbo.²⁴ Študentje so se delili na Italijane in »druge«. Med zadnjimi je bila med 15. in 17. stoletjem še posebno močna skupina študentov »nemške narodnosti«, med katerimi je bilo med drugim tudi veliko uka in še bolj plemenite zabave željnih Kranjcev in Štajercev.²⁵ Prav v 16. stoletju je padovanska univerza doživela izjemen vzpon s svetovnimi dognanji na področjih medicine, astronomije in fizike. Zaradi sorazmerno velikih svoboščin, ki jih je omogočala beneška jurisdikcija, je univerzo obiskovalo tudi lepo število protestantskih plemiških sinov, kot so bili tudi vsi, ki jih De Duc imenuje v svojem posvetilu iz leta 1586.

Živahno kulturno dogajanje v Padovi je seveda vključevalo tudi glasbo, ki se je v mestu razcvetela ne samo v okviru cerkvenih glasbenih kapel, npr. stolnice in minoritskega središča, imenovanega Il Santo, temveč tudi pod okriljem mestnih humanističnih akademij (med 1556 in koncem stoletja je za krajši ali daljši čas delovalo vsaj šest večjih akademij, katerih pomemben del aktivnosti je prestavljala prav glasba) in celo bolj ali manj zasebnih glasbenih šol,²⁶ društev in amaterskih krožkov.²⁷ Glasbeniki, predvsem instrumentalisti so bili tako iskani, da so se z glasbo lahko tudi preživljali in so občasno imeli celo svoja združenja,²⁸ kar je morda veljalo tudi za Filippa de Duca.

Mesto je bilo tudi v sedemdesetih in osemdesetih letih, ki nas v zvezi z obravnavano De Ducovo zbirko še posebno zanimajo, zbirališče vrste bolj ali manj znanih glasbenikov in skladateljev.

¹⁸ Naklada je bila verjetno majhna, saj v prodajnem katalogu, ki so ga izdali tiskarjevi dediči leta 1591, zbirka ni več zabeležena. Prim. M. S. Lewis, nav. delo, zv. 3, str. 449–451.

¹⁹ Večina besedil je iz zbirke Antonia Paganija, *Le rime spirituali*, ki je izšla v Benetkah 1570, nekaj pa po tedaj povsem novi izdaji Gabriella Fiamme, *Rime spirituali*, prav tako tiskane v Benetkah leta 1573. Glej RePIM, ur. A. Pompilio: <http://repim.muspe.unibo.it>. O RePIM glej tudi op. 36, spodaj.

²⁰ Monforti so bili pomembna avstrijska plemiška družina, ki je imela veliko posestev tudi na Štajerskem, v okolici Gradca. Sredi 16. stoletja je veljala celo za edino družino grofovskega stanu na Štajerskem. Glej Arnold Luschin-Ebengreuth, Studien zur Geschichte des Steierischen Adels im 16. Jahrhunderte, *Mitteilungen des historischen Vereins für Steiermark* 23 (1875), str. 6, op. 4 in str. 7, op. 5. Brata Georg in Hans grofa Montfort sta v osemdesetih letih 16. stoletja zabeležena kot lastnika gradu in mesta Peggau v bližini Gradca. Podatek je priobčen po Tobert Baravalle, *Burgen und Schlösser des Steiermark*, Graz: Stiasny Verlag, 1961, str. 167.

²¹ E. Vogel [...], nav. delo, str. 574–575.

²² Francesco Portinaro (ok. 1520–po 1577) je deloval predvsem v Padovi, kjer je leta 1555 ustanovil nekakšno kratkotrajno društvo glasbenikov (*societas musicorum*). Povezan je bi tudi z nekaterimi humanističnimi akademijami v mestu. Leta 1568 se je verjetno potegoval za prosto mesto kapelnika na Dunaju in je zato svojo zbirko *Le Vergini*, deloma na set Petrarkovih besedil v čast Devici Mariji, posvetil cesarju. Tudi sam je odšel v avstrijsko prestolnico, a se je leta 1569 vrnil v Padovo. Prav nekako v tem času se je z Dunaja v Padovo preselil tudi Philippe de Duc in se preimenoval v Filippo de Duc. Leta 1571 je Portinaro postal kapelnik v padovanski katedrali. O Portinaru glej Maria Archetto, Portinaro, Francesco, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20, London [...]: Macmillan Ltd., 2001, str. 189 in A. Einstein, nav. delo, str. 471–757.

²³ A. Einstein, nav. delo, str. 757.

²⁴ O zgodovini Padove glej spletno stran: <http://www.unipd.it/ateneo/storia/storia.htm>.

²⁵ Glej tudi študijo Ingrid Matschinegg, *Österreichischer als Universitätsbesucher in Italien (1500–1630). Regionale und soziale Herkunft – Karrieren – Prosopographie*, Graz: Karl-Franzens Universität Graz (doktorska disertacija), 1999, str. 27–31 (o univerzi v Padovi).

²⁶ Znana je bila predvsem šola lutnjista Antonia Rote, ki je med drugim poučeval tudi vrsto »nemških« učencev. O Roti glej Elda Martellozzo Forin, Il maestro di liuto Antonio Rota († 1549) e studenti dell'Università di Padova suoi allievi, *Atti e memorie dell'Accademia patavina di scienze, lettere ed arti. Memorie della Classe di scienze morali, lettere ed arti* 79 (1966–67), str. 425–443.

²⁷ Prim. Pierluigi Petrobelli/Sergio Durante, Padua, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 18, London [...]: Macmillan Ltd., 2001, str. 878–881: 879.

²⁸ Glej tudi op. 22, zgoraj.

Naj na tem mestu omenim le nekatere, navedene kot padovanske avtorje («diversi nobili spiriti di Padova») v zbirki triglasnih kanconet, ki jih je zbral Angelo Barbato (znan v Padovi med 1583–1587 kot amaterski glasbeni založnik in skladatelj; sam je prispeval dve skladbi) in jih junija leta 1587 na pobudo Giovannija Battista Mosta (učencem Claudia Merula v Benetkah in v letih 1580–1589 kapelnik padovanske stolne cerkve; tudi avtor dveh kanconet) posvetil Vidu, Janezu Jakobu in Karlu Khisl,²⁹ torej istim pokroviteljem, kot jim je dobro leto prej svoje skladbe poklonil Filippo de Duc: Annibale Padovano, Giulio Renaldi, Francesco Pigna, Marc'Antonio Pordenon, Domenico Paci, Giovanni Maria Renaldi, Luigi dalla Balla, Girolamo Boni, Francesco del Sole, Fede Saloni, Nadalino Dinarelli, Pier Andrea Bonini in Paulo Bozi.³⁰



Sliki 1 in 2: Izvirna naslovnica in posvetilo v glasu alto. (Po izvorniku iz Bayerische Staatsbibliothek v Münchnu: sig. 4 Mus.pr. 189, Beibd. 3, z dovoljenjem.)

Edini znani izvorni natis De Ducove *Prve knjige pet- in šestglasnih madrigalov* se danes nahaja v Bavarski državni knjižnici (Bayerische Staatsbibliothek) v Münchnu (4 Mus.pr. 189, Beibd. 3). Pet glasovnih zvezkov je zvezanih v obsežnejše knjige, skupaj s še devetnajstimi drugimi glasbenimi deli, natisnjenimi z eno samo izjemo v Benetkah med 1563 in 1686. De Ducova zbirka, četrta po vrstnem redu, je najmlajša med zbranimi. Vse zbirke vsebujejo lahkotnejši tip posvetne italijanske vokalne glasbe; največ je petglasnih madrigalov, nekaj je tudi štiri- in šestglasnih madrigalov, ena zbirka prinaša neapeljske kanconete in nekaj maskerat, v zbirkah Mattea Flecche in Andree Gabrielija pa sta objavljena tudi osemglasna dialoga. Vsebinsko torej De Ducova zbirka ne odstopa od ostalih. Skupaj zvezanih dvajset glasbenih knjig je bilo prvotno del glasbene knjižnice Johanna Georga pl. Werdensteina (1542–1608), ki je bil znan zbiralec glasbenih del.³¹

²⁹ Izvirna naslovnica se glasi: «CANZONETTE A TRE VOCI DI DIVERSI ECCELENTISSIMI MUSICI. LIBRO PRIMO. Novamente poste in luce. IN VENETIA, MDLXXXVII. Appresso Ricciardo Amadino.» Posvetilo pa se glasi: «ALLI MOLTO ILLVSTRI SIGNORI LI SS. GUIDO GIO. GIACOMO ET CARLO CHISELLI da Coltenprun, et Gonobiz, et Hereditarii Maestri di Caccia nel Ducato del Cragno, et della Marca Schiavona, et Scudieri dell'Illustriss. Contado di Goritia, Padroni miei Colendissimi. Non potevano queste Canzonette à Tre Voci composti da diversi nobili spiriti di Padova ricever maggior ornamento di quello, che potete loro porgere lo splendore di voi tre Illustrissimi Signori fratelli, ne cui giovenilli petti, si come rende la stretta congiunzione del sangue con puro affetto, et volere una concordante armonia, così unite si porgono tutte quelle celesti doti, onde cotanto i più maturi, et perfetti ingegni vi pregiano, et ammirano; A voi dunque liete elle compariscono, poiche portando in fronte il glorioso nome vostro securissimamente sono dover esser al mondo via più care, et gradite. piacciavi di accettar la loro protezione con quell'affetto, co'l quale suole il Signor Gio. Battista Mosto ottimo conoscitore della benignità loro andar bene spesso predicando la cortesia, et il valore, ch' in voi unitamente riverisce, et ammira, et io baciandole humilmente la mano, prego a tutti tre l'adempimento d'ogni honorato vostro desiderio.»

³⁰ Podatki so zbrani iz kopije izvornika (edini ohranjeni izvod se danes nahaja v poljskem Gdańsku), ki jo hrani Fondazione Cini v Benetkah. Zbirka je izšla pri Ricciardu Amadinu v Benetkah, prvič s posvetilnim pismom, drugič in tretjič pa brez (1589 in 1594). O zbirki in skladateljih iz Padove več v Paola Del Piero, *Antologie polifoniche padovane nel XVI secolo, Rassegna veneta di studi musicali* 2–3 (1986–87), str. 65–80.

³¹ Za podatke se zahvaljujem vodji glasbenega oddelka Bavarske državne knjižnice Sabine Kurth. Več o Werdensteinu glej v Richard Charteris, *Johann Georg von Werdenstein (1542-1608): A Major Collector of Early Music Prints*, Sterling Heights, Mich., Harmonie Park Press, 2006 (= *Detroit Studies in Music Bibliography* 87).

De Ducova zbirka je bila natisnjena v beneški tiskarski delavnici Giacomina Vincentija in Ricciarda Amadina, prav tako kot tudi *Canzonette a quattro voci [...] libro primo* Matthie Ferrabosca, sicer člana graške glasbene kapele, ki jih je avtor posvetil očetu že omenjenih bratov Khisl, Janezu, leta 1585 oz. 1586, če je bil tisk izdan po uradnem beneškem štetju.³² Tiskarja sta imela skupno tiskarsko delavnico prav v letih 1583 do 1586, potem pa sta se prijateljsko ločila in tiskala vsak samostojno, Vincenti tudi še globoko v 17. stoletju. Natisnila sta približno 20 knjig letno, kar pomeni, da je iz skupnega podjetja izšlo okoli 80 predvsem glasbenih knjig, med katerimi so bili tudi prvotiski takrat najbolj znani skladateljev, kot so na primer Asola, Bassano, Marenzio, Stivori itd.³³ Izdaja De Ducovih mardigalov je značilno prečnega formata z borovim storžem v tiskarskem znaku³⁴ (glej tudi sliko 1) in je le skopo ornamentirana; celo inicialke so le rahlo okrašene (glej tudi sliko 3). Nekaj je tiskarskih napak, na primer pri označevanju glasov, sicer pa je glasbeno tisk precej zanesljiv. Notni zapis je jasen in opremljen z akcidenkami, celo na mestih, kjer jih za rabo poklicnih glasbenikov ne bi bilo potrebno tiskati. Einstein je sklepal, da je bil tisk namenoma jasen in preprost, saj naj bi naročnik ne bil tako večš glasbenik.³⁵

VSEBINA ZBIRKE

- **Giovan Giacomo et Carlo**
- Quanto di bel il cielo
- Alma leggiadra e bella
Partomi vita mia (Seconda parte)
- Errando un di per un bel prat'ameno
Et io chi bramo una di quell'al seno (Seconda parte)
- **Anna bella gentil cortes' et saggia**
Luce degl'occhi miei (Seconda parte)
- Lucente Apollo a salutar venia
All'hor vedendo il suo bel viso (Seconda parte)
Che nova luce hor m'arde (Terza parte)
- Deh hor foss'io co'l vago della luna
- Non è questa la mano
- Prima ch'il paradiso
- Non hai potuto in cotanti anni Amore **Al sign. Leonardo Mercherich**
Ma se d'honor ti cale (Seconda parte)
(A sei) Et tu che vincerai (Terza parte)
- La piaga ch'hò nel core
- Sequamini ò socii. Zu einem guten vulen wein
Sint bacho grates. Der uns den wein (Seconda parte)
- Sapete voi qual sia (Alla Napolitana)

³² Izvirna naslovnica se glasi: «CANZONETTE A QUATTRO VOCI DI MATTHIA FERRABOSCO DA BOLOGNA: Servitore del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria. LIBRO PRIMO. Novamente composte, et date in luce. IN VENETIA Presso Giacomo Vincenzi, et Ricciardo Amadino, compagni, MDLXXXV.» Posvetilo pa se glasi «Al molto Illustre Signor Cavaglier Cesareo: Il Signor Giovanni Khisl da Khaltenprun Khilstein, et Gonoviz, Capitano di Postoima, Supremo Mastro di Caccia del Cragno, et della Marcha di Schiavonia, Gran Scudiero del Contado di Goritia, Consigliero di S. Mae. Cesarea, et Presidente della Camera Aulica del Sermissimo Principe Carlo Arciduca d'Austria, mio Sign. colendissimo.» Glej Hellmut Federhofer, Matthia Ferrabosco, *Musica disciplina* 7 (1953), str. 205–233. Glede datacije prim. tudi op. 2, zgoraj.

³³ Thomas W. Bridges, Vincenti [Vincenci, Vincenzil, Giacomo, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 26, London [...]: Macmillan Ltd., 2001, str. 651–652; Thomas W. Bridges, Amadino, Ricciardo, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 1, London [...]: Macmillan Ltd., 2001, str. 440–441.

³⁴ Ta znak je po ločitvi obdržal Vincenti. De Ducova zbirka je bila v prodaji podjetja Vincenti vsaj še do leta 1696, ko je zabeležena kot št. 49 v njegovem prodajnem katalogu in je stala 12 soldov. Glej Oscar Mischiati, *Indici, cataloghi e avvisi degli editori e librai musicali italiani dal 1591 al 1598*, Firenze: Olschki, 1984.

³⁵ A. Einstein, nav. delo, str. 757.

Zbirka vsebuje trinajst madrigalov, od tega je deset petglasnih in trije šestglasni. Štiri skladbe so dvodelne in dve tridelne. Uglasbena besedila so glede kvalitete zelo raznolika od vrhunske poezije do anonimnih del v slogu popularnih popevk tipa vilota (it. *villotta*) ali vilaneta (tudi *napolitana*), pa skladateljevega avtorskega dela, in celo presenetljive mešanice latinščine in nemščine v pravi študentski pivski pesmi v slogu mnogo zgodnejše vagantske lirike.

Predvsem s pomočjo sedaj javno dostopnega repertoarja italijanske posvetne vokalne glasbe, *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700*,³⁶ sem lahko identificirala besedilne vire petih madrigalov, ostala besedila pa ostajajo anonimna. Razen že omenjenega Filippa de Duca, ki je nedvomno sam sestavil besedilo svojega posvetilnega madrigala (prvi madrigal, ki opeva brata Juri-ja Jakoba in Karla Khisl, ki jima skladatelj posveča svoje pesmi), je zadnji madrigal »Alla Napolitana«, *Sapete voi qual sia, donna la pena mia*, iz zbirke lahkotnih pesmi Antona Giacoma Corsa *Le rime* (1550),³⁷ tridelni madrigal, ki ga je skladatelj uglasil za Lenarta Merheriča (Leonardo Mercherich), *Non hai potuto in cotanti anni Amore*, je kvalitetna ljubezenska poezija iz zbirke rim toskanskih pesnikov, ki jih je leta 1565 v Benetkah dal tiskati Pompeo Pace,³⁸ *Non è questa la mano, che tante e sì mortali*, osmi madrigal De Ducove zbirke,³⁹ pa je uglasben na besedilo iz zbirke *Rime* Torquata Tassa, ki je bil v Padovi v šestdesetih in sedemdesetih letih 16. stoletja celo osebno znan in zato seveda še toliko bolj priljubljen pesnik.⁴⁰ Prav besedilo tega madrigala je bilo v začetku osemdesetih let še posebno priljubljeno in je doživelo vrsto madrigalnih uglasbitev; med 1579 in 1586 je v tiskih izšlo kar deset uglasbitev, do konca stoletja pa še sedem in razen treh so bili vsi tiskani v Benetkah. Med bolj znanimi uglasbitelji tega besedila so Luca Marenzio (1581 in 1594), Ruggiero Giovannelli (1588 in dva ponatasa), Giovanni Giacomo Gastoldi (1588) ter Philippe de Monte (1591).

Najkvalitetnejše je nedvomno besedilo sedmega madrigala De Ducove zbirke, *Deh, hor foss'io col vago della luna*, izpod peresa Francesca Petrarke. Kot večina pesnikovih del iz njegove zbirke *Il Canzoniere*, je bil tudi ta odlomek 237. pesmi tega dela,⁴¹ deležen velike pozornosti skladateljev. Morda zaradi refinjene ljubezenske vsebine, pa motiva neuslišaneга hrepenenja in aluzije na samo »pesem«:⁴²

Dal Bog, da bil bi že z ljubimcem lune
zaziban v sen med bujnimi gozdovi;
ko ta, ki mi priganja mrak večera,
prišla bi z njo in z Amorjem k obali
in z mano sama bi ostala v noči,
a sonce, dan, ne vzšla bi več iz vala!

Nad krutim *valom*, ob bleščavi *lune*,
pesem, rojena v *noči* med *gozdovi*,
obalo uzreš mi jutri do *večera!*

³⁶ Podatkovna zbirka *Repertorio della Poesia Italiana in Musica, 1500–1700* (=RePIM), ki jo ureja Angelo Pompilio, je dostopna na spletnih straneh Univerze v Bologni, Oddelek za glasbo in predstavitvene umetnosti (Università di Bologna, Dipartimento di Musica e Spettacolo) na že citirani strani <http://repim.muspe.unibo.it>.

³⁷ Znana je samo uglasbitev Filippa de Duca.

³⁸ Pompeo Pace, *De le rime di diversi nobili poeti toscani raccolte da M. Gionigi Atanagi, libro secondo*, Venetia: Lodovico Avanzo, 1565. Poleg De Ducove ni znana še kakšna druga uglasbitev te pesmi.

³⁹ Znana je samo De Ducova uglasbitev tega besedila.

⁴⁰ Tasso, ki se je po letu 1564 iz Bologne umaknil v bolj svobodomiselnno Padovo, je v tem mestu ustanovil celo svojo akademijo, Accademia degli Etereii. A. Einstein, nav. delo, str. 472–473.

⁴¹ Skladatelj je uglasil zadnjih devet stihov pesmi št. 237, *Non à tanti animali il mar fra l'onde*. Glej Francesco Petrarca, *Il Canzoniere*, ur. Giuseppe Rigutini, Milano: Ulrico Hoepli, 1908, str. 291–294. Zbirka *Il Canzoniere* vsebuje 366 pesmi za vsakodnevno branje v enem koledarskem letu. Večinoma so soneti, osrednja figura pa je Laura oz. »ona«, stilizirana ženska, ki pooseblja idealno ljubezen, lepoto in vero, opeva pa jo tako še za časa življenja kot tudi potem, ko je bila že mrtva.

⁴² Spodaj navedeni prevod je delo Andreja Capudra v dvojezični izdaji *Francesco Petrarca. Izbor in prevod po: Canzoniere*, prev. Andrej Capuder, Ljubljana: Založba Mladinska knjiga, 1998, str. 74–77.

Prav zbirka *Il Canzoniere*, čeprav jo je sam Petrarca imel za drugorazredno in jo temu primer-no poimenoval *Rerum vulgarium fragmenta*, je v 16. stoletju doživela izjemno popularnost. Od Aldinovega beneškega natisa leta 1501 v redakciji Pietra Bempa je doživela vrsto ponatisov, tudi priročno »žepno« izdajo, priljubljeno med mladimi plemiči dobrega okusa in izobrazbe. Verjet-no so se med te prištevati tudi mladi Khisli, Stubenbergi in drugi iz družčine, ki ji je Filippo de Duc posvetil svojo zbirko madrigalov. Vsekakor je znano, da so bila Petrarkova dela poleg *Dvor-jana* Baldassara Castiglioneja, obvezni izvodi v knjižnicah kranjskih plemičev, rojenih okoli sre-dine 16. stoletja.⁴³ Petrarkova oz. petrarkistična melanholična ljubezenska besedila so bila kot nalašč za prosto glasbeno obliko (madrigal), ki se ni več oslanjala na vodilno sopransko linijo zgod-nejših frotol. Iz 16. stoletja je znanih skupaj sedemnajst uglasbitev zgoraj navedenega Petrarkovega šesterca. Vse razen dveh so izšle v Benetkah tiskanih zbirkah madrigalov, predvsem štiriglasnih.⁴⁴ Zanimivo je, da je zadnja znana uglasbitev pred De Ducovo izšla v zbirki madrigalov padovanskega skladatelja Marc'Antonia Pordenona, ki je znan tudi iz že omenjene zbirke kan-conet Angela Barbata iz leta 1587.⁴⁵

Dve besedili, ki sta sicer anonimni, sta bili že pred letom 1586, ko ju je uporabil De Duc, večkrat uglasbeni, *Alma leggiadra e bella* (tretji madrigal) in *La piaga ch'hò nel core* (enajsti madrigal). Sodita med lahkotnejši vrsti blizu anonimnim kanconetam in vilanelam. *Alma leggiadra e bel-la, sin dal'età novella* je znana tudi iz druge knjige štiriglasnih vilanel Guglielma Gonzage iz leta 1585. Znanih je nadalje šest uglasbitev besedila *La piaga [...]* in razen dveh (De Duc in Orazio Vecchi) so vse dejansko uglasbene kot strofične kanconete.⁴⁶ Pri obeh madrigalnih skladateljih pa je opazno za tisti čas značilno mešanje posvetnih vrsti in stapljanja elementov visokega ni-zozemskega polifonega sloga s priljubljenim akordskim kitičnim slogom z refreni, kar je tudi sicer ena od značilnosti De Ducovega glasbenega sloga.

Glede mešanja različnih besedil in žanrov je zanimiv tudi madrigal *Anna bella gentil*, katere-ga drugi del *Luce degl'occhi miei* je začetek neapeljske vilanele z nadaljevanjem *perché si cru-da e dispietata sei* (znana iz štiriglasne uglasbitve Giovannija Domenica Montelle iz leta 1574). V De Ducovi uglasbitvi »Seconda parte« razen začetka ne povzema besedila znane vilanele. Po analogiji s podobnimi pesmimi tistega časa, za katere so že dokazali, da se naslavlajo na prav določene osebe, gospe,⁴⁷ bi lahko morda sklepali, da tudi besedilo prvega dela De Ducovega madrigala pravzaprav govori o prav določeni Ani, ki jo je skladatelj poznal. Morda bi lahko bila to celo Ana Khisl,⁴⁸ sestra nosilcev glavnega posvetila in leta 1577 opevana prečudovita neves-ta vdovca Adama Egk in Hungerspacha z gradu Brdo pri Kranju,⁴⁹ strica Volkarda Egk in Hungerspacha, enega od poimensko omenjenih članov Khislove družčine iz leta 1586. Ana se

⁴³ Maja Žvanut, *Od viteza do gospoda*, Ljubljana: Viharnik: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994, str. 154, 161–162. Marko Mugerli v svo-ji študiji ugotavlja, da so v tistem času italijanske knjige predstavljale približno 3 odstotke del v knjižnicah kranjskega plemstva. Glej Marko Mugerli, *Pomen in vloga izobrazbe v plemiškem stanu od 16. do 18. stoletja*, Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani (magistrska naloga), 2003, str. 47. Maja Žvanut, *Knjižnice na Kranjskem v 16. stoletju*, *Zgodovinski časopis* 41 (1987), str. 277–283.

⁴⁴ Od leta 1560 pa do De Ducove so znane uglasbitve naslednjih avtorjev: Orlando di Lasso (1560), Ippolito Camaterò (1561), Cipriano de Rore (1562), Salvatore Essenga (1566), Giovanni Pierluigi Palestrina (1568), Giovanni Nasco (1569), Biagio Pesciolini (1571), Marc'Antonio Por-denon (1571). Glej spletno stran <http://repim.muspe.unibo.it> in prim. op. 36, zgoraj.

⁴⁵ Prim. op. 30, zgoraj.

⁴⁶ Glej spletno stran <http://repim.muspe.unibo.it> in op. 36, zgoraj. Ostali skladatelji, ki so posegli po istem besedilu, so: Antonio Mogavero (1591), Flaminio Trești (1594) in dva neimenovana (1584 in 1589).

⁴⁷ Robert Lindell, *Marta gentile, che'l cor m'ha morto* – Eine unbekannte Kammermusikerin am Hof Maximilians II, *Musikologische austriaca* 7 (1987), str. 59–69. Zanimivo je, da je bila Gorzanasova vilanela *Marta gentile* objavljena prav v zbirki, posvečeni Juriju Khislu.

⁴⁸ O Ani Mariji Khisl glej Barbara Žabota, *Rodbina Khisl – novoveška zgodba o uspehu*, *Kronika* 51 (2003), str. 1–26: 15–16. Iz ene od obeh posvetilnih pesmi – dalje izpod peresa Thobiasa Stengla –, ki sta nastali za to poroko, izvemo, da je bila Ana lepa po telesu in duši, ter da je imela rdeča usta, blede roke in slonokoščen vrat, ki so ga krasile zlate ogrlice z jaspisi in smaragdi, črne oči, rdeče-zlate lase, spete v zlati mreži in naglavni trak posut z dragimi kamni, nosila pa je biserne uhane. Avtor jo primerja z mitološkimi ženskami, saj da je zvesta kot Penelopa, da pa je tudi sramežljiva in mila. Navedeno po B. Žabota, nav. delo (2003), str. 15. Glej tudi *Carmen encomiasticum: in celebres nuptias generosi, et claris: viri, domini Adami L. Baronis an Egk et Hungersbach, domini in Flednich, etc. sponsi [...]* d. nae Annae Chisildis, Labacum: I. Manlii, 1577. Izvirnik hrani Rokopisna zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

⁴⁹ Lidija Slana, *Brdo pri Kranju*, Ljubljana: Arterika, 1996, str. 51. Za vse podatke o družini Egk in Hungerspach in pomoč pri iskanju ustrezne literature o Volkardu se gospe Lidiji Slana na tem mestu najlepše zahvaljujem.

je dve leti po soprogovi smrti (umrl je 1589) še enkrat poročila in to v Gradcu z nekim Janezom Gleispachom,⁵⁰ ki je bil po vsej verjetnosti sorodnik Štajerca Gašperja Gleispacha (tudi Kaspar, Caspar ali Gasparo), od leta 1584 člana Khislove glasbene družčine v Padovi, sicer pa študenta prava in vojaka.⁵¹

Anna bella gentil cortes'et saggia
d'ogni virtù di fede e d'amor tempio
stella del alto ciel, ch'oue s'irraggia
L'alta beltà ne pat'ogn'altro scempio.

Luce degl'occhi miei, lucido sole,
riposo del mio cor alma mia bella,
Deh per pietà non siate si rubella.
Ahi che mi fate torto,
l'asciandomi mancar senza consorto.

Ker glede številnih znanstev z notranjeavstrijskim plemstvom ni izključeno, da je skladatelj De Duc družino svojih posvečencev v času njihovega znanstva⁵² obiskal tudi na domu, na primer na Fužinskem gradu pri Ljubljani, bi zelo verjetno tam lahko spoznal tudi Ano. Zdi se, da je bil v tem primeru nad njo celo navdušen in ga je očarala, vendar ostaja zadržan in njenega imena ne razkriva, kar se zdi, glede na to, da se je bila medtem poročila, seveda tudi logično. V primeru, da je moje sklepanje o posvetilni naravi besedila De Ducovega madrigala pravilno, bi to pomenilo, da zbirka vsebuje poleg številnih že omenjenih posvetil iz uvoda tudi dve glasbeni posvetili, eno glavnima posvečencema in drugo Ani, sestri le-teh.

Tako *Anna gentil* kot tudi uvodna posvetilna skladba *Giovan Giacomo et Carlo* sta uglasbena kot kvalitetna madrigala v priljubljenem »hibridnem« slogu sedemdesetih in osemdesetih let 16. stoletja.⁵³ Oba madrigala sta petglasna in grajena v zmerno imitativni polifoniji. Začetki verzov so imitativni, predvsem na začetku skladbe, medtem ko so notranje kadence med posameznimi verzi manj izrazite. Polifona zgradba zaradi pretežno jasne silabične obravnave besedil, torej poudarjene deklamativnosti, daje vtis večje preglednosti in razumljivosti, ki je bila sicer značilnost lahkotnejših posvetilnih vokalnih zvrsti. Glasba ni virtuoza in madrigalizmi ter virtuoznije pasaže so redke, očitno zato, ker so bile skladbe vendarle namenjene muziciranju amaterskih plemiških glasbenikov in ne poklicnim pevcem – virtuozi.

Tovrstni madrigali so bili v zadnjih desetletjih tako priljubljeni, da so se v njih skladanju preizkušali celo bolj nadarjeni amaterji, med katere je nedvomno sodil tudi naš Janez Jakob Khisl. Leta 1591 je namreč v Benetkah pri Ricciardu Amadiniju izdal lastno zbirko madrigalov in motetov za štiri in pet glasov *Il primo libro de Madrigali et Motetti a 4 et 5 voci composti gia dal molto ill. Signor, il Signor Giovanni Giacomo Khisl L. Barone in Kaltenprun, Khiselstain et Gonobitz etc. [...]*. Več kot naslov se do danes žal ni ohranilo, tako da o glasbeni vsebini zbirke ne moremo govoriti.⁵⁴

Pri *Anna gentil* tako razen manjše predkadenčne okrasne melodične fraze na besedo »saggia« v obeh najvišjih glasovih, pa v pasaži hitrih »črnih« not na »ogn'altro« v zaključnem verzu prve-

⁵⁰ B. Žabota, nav. delo (2003), str. 16.

⁵¹ I. Matschneegg, nav. delo, str. 378. Gašper Gleispach je bil sin Wilhelma in brat Jorga Andreasa in Sigismunda. Na univerzo v Padovi se je med juriste vpisal 1. junija 1584, leta 1585 pa ga septembra zasledimo na univerzi v Sieni in oktobra istega leta na univerzi v Bologni.

⁵² Med 1570, ko je v Padovi spoznal očeta Janeza, pa verjetno tudi Jurija Khisla in Wolfganga, poznejšega skrbnika obeh v posvetilu imenovanih baronov Stubenberg, in 1584–1586, ko je mlajša družčina tam študirala. Glej tudi op. 58 in 69, spodaj.

⁵³ Glej A. Newcombe, nav. delo, str. 553–555 in J. Roche, nav. delo, str. 46–91.

⁵⁴ Naslov je znan iz nekaterih starejših katalogov (Draudius) in virov kot je Gerberjev leksikon. Glej Othmar Wessely, Tubingensia, *Die Musikforschung* 7 (1954), str. 397–402; 400–401; J. Höfler, nav. delo (1975), str. 92 in 94.

ga dela, ko v ponovitvi *basso* imitira melodično frazo, ki jo prvi prinaša *tenore*, niso opazni drugi elementi virtuoznega sloga. Morda lahko omenim še poskus glasbenega slikanja na besedo »alto ciel« (visoko nebo), kjer se melodija v glasu *cantus* povzpne do najvišje točke, minime e². Oba dela se začenjata z zaporednim vstopanjem glasov, ki prinašajo enak ritmično-melodični motiv. V prvem delu vstopajo glasovi po naslednjem redu: *alto – canto – tenore – basso – quinto* (ta je zapisan v tenorskem ključu in predstavlja drugi tenor; verjetno zato, ker je bilo v družbi, ki jim je bila zbirka namenjena več moških glasov kot sopranov), v drugem pa: *canto – alto in quinto* (v vzporednih tercah) – *tenore – basso*. Skladba ostaja v obeh delih v isti A-tonaliteti – finalis na a brez predznakov za ključem in s tremi višaji v notnem zapisu, kar pomeni, da je bil De Duc na tekočem s tedaj še sorazmerno novim sistemom dvanajstih modusov.

Oglejmo si še glasbene značilnosti osrednje posvtilne skladbe De Ducove prve knjige pet-in-šestglasnih madrigalov (skladba je v celoti transkribirana v Prilogi 2). V tem elegantnem madrigalu Filippo de Duc ni preveč eksperimental in se je očitno bolj zanašal na tradicionalno oblikovanje v smislu niza jasno ločenih glasbenih delov, sosledja polifonih in homofonih delov, ki pa ne sledijo vedno besedilnim odsekom. Besedilo je namreč deljeno na tri dovolj jasne dele po 3, 4, in 3 verze. V prvem je opis naslovljenec, drugi hvali njune vrline in skromno govori o poklonjeni »pesmi«, tretji pa izraža iskreno prijateljstvo. Skladatelj vseskozi ohranja vzvišeno *alla breve* mero, glasbeno teksturo pa jasno deli v kontrapunktske polifone in akordske odseke.

Giovan Giacomo et Carlo,
spirti felici et rari,
di generoso ardir di virtù pari.

Di vostri merti al segno,
non gionge stil di pelegrino ingegno,
ne'l mio si roco canto,
può darvi pregio o vanto.

Pur consacro Chisel,
al vostr'honore lo stil e'l canto,
e'l canto e'l core.

*Janez Jakob in Karel,
srečna in izjemna dubova,
obdarjena s plemenito drznostjo in vrlinami.*

*Do vajinih zaslug
ne seže slog velike spretnosti,
kajti moja pesem je bripava
in prinašati vama ne more časti in hvale.*

*A kljub temu, Khisla,
Vajini časti posvečam svoj slog in pesem
ter pesem in svoje srce.*

Kot pri drugih madrigalih te zbirke tudi tu posamezni glasovi imitativno vstopajo z značilnimi ritmično-melodičnimi signalnimi motivi. Besedilo je obravnavano pretežno silabično, brez daljših melizmov, razen na najočitnejše besede kot je na primer »canto« (pesem; m. 25–26, 36–37, pred-

vsem pa v nekoliko bolj ornamentirani zaključni kadenci v m. 44). Sicer pa je glasbeni stavek preprost in jasen; le občasno nastopajo minimalne kadenčne okrasne note manjših vrednosti, kot na primer na ime »Carlo« v *quinto* in *alto* (m. 7 in 9). Tam, kjer je skladatelj želel, da se besedilo jasno razume, ga je uglasbil deklamativno akordsko, na primer v prvem odseku vzklík »spirti felici et rari« (m. 7–8), kjer je poseben efekt dosegel tudi z izmenjavo samo treh zgornjih glasov s *tutti*. Hitri akordski parlendo je uporabil za odsek besedila »non gionge stil di pelegrino ingegno« (m. 22–23) v drugem vsebinskem delu besedila. Glasbeno najjasnejša je cezura pred tretjim delom, kjer je teža posvetila: »Pur consacro Chisel«, pri katerem vsebine ni poudaril le z akordsko obravnavo temveč tudi z dolžino not (m. 29–30 in 38–40).

De Ducov posvetilni madrigal pa ni bil prvi te vrste posvečen kakemu domačemu plemiču. Leta 1556 je prav tako flamski skladatelj, ki je deloval v Italiji, Cipriano de Rore, skupaj s pismom iz Ferrare poslal ostarelemu Wolfu Auerspergu s Šumberka svoj posvetilni latinski petglasni madrigal *Rex Asiae et Ponti*, ki je bil mnogo pozneje dvakrat natisnjen; prvič v zbirki *Le Vive Fiamme de vaghi e dilettevoli Madrigali dell'ecellentissimo Musico, Cipriano Rore [...]* (Benetke, 1565) in drugič v *De Cipriano de Rore il Quinto libro di Madrigali a cinque voci* (Benetke, 1566).⁵⁵

Med »resnimi« madrigali obravnavane zbirke, uglasbenimi na zgoraj opisan način, ne manjka tudi pastoralno-liričnih, melanholično-ljubezenskih in celo mitološko obarvanih tematik, ki so bile tudi sicer značilnost tedanje madrigalistične literature in uporabljenih literarnih virov. Med temi so seveda v prvi vrsti *Deb hor foss'io co'l vago*, na Petrarkovo besedilo, a tudi tridelni madrigal *Non hai potuto in cotanti anni*, na besedilo toskanskega avtorja. Prva dva dela madrigala sta petglasna, tretji, pa v smislu komentarja za zbor – šestglasen. Ta skladba ima poleg glasbene vrednosti tudi poseben pomen za kulturno zgodovino, saj je oseba, ki ji je delo posvečeno, Lenart Merherič, čeprav je bil dosedanji muzikolog, ki so posvetilo opazili, neznan, v slovenski zgodovini, kot bomo videli v nadaljevanju, dovolj opaženo ime. Je pa zanimivo, da je v kontekstu De Ducove zbirke njegovo ime prvič povezano z glasbo, s skladbo izrazito ljubezenske vsebine.

Zagotovo med zanimivejše skladbe sodi tudi *Luccente Apollo a salutar venia la delicata Aurora*. Gre za nekakšno »serenado«, ki ob sklicevanju na mitološke vsebine pravzaprav opeva lepoto gospe z razpeto platenico (po mnenju Einsteina je to personifikacija mesta Padova), pred katere lepoto v prvi zori bleščeči Apolon skrrije svoj obraz. Od treh delov je prvi opis zore in lepote »gospe«, v drugem, *All'hor vedendo il suo bel viso*, se Sonce, ob pogledu na njeno lepoto obrne na Apola, ki mu v tretjem delu, *Che nova luce hor m'arde*, oznani, da sedaj sveti nova luč in Apolon je osramočen.

Zadnja skladba zbirke *Sapete voi qual sia* je označena »Alla Napolitana«, vendar njen neapeljski značaj ne razkrivata niti formalna (ni namreč skladana kot vilanela, čeprav bi besedilo lahko predstavljalo kitico le-te) niti jezikovna plat, bolj lahkotna vsebina samega besedila in skriti refren. Gre torej za madrigal, v katerem je prisoten namig na lahkotnejšo glasbeno obliko v smislu hitre deklamacije in kvazi-dramatske izmenjave različnih skupin glasov z »zborom« oz. *tutti* deli za šest glasov. Na refren spominja tudi odsek besedila, ki se rahlo variiran trikrat ponovi »Onde di nuovo ve lo torn'à dire«.

Še bolj kot lahkotnost zadnje skladbe pa na pestrost študentske glasbene poustvarjalnosti in to ne le v literarni italijanščini temveč tudi v drugih jezikih, s poudarkom na veselih, občasno celo vulgarnih tonih skupnega veseljačenja, spominja najbolj nenavadna skladba te zbirke – napitnica oz. kot jo imenuje Alfred Einstein »himna Bachusu« *Sequamini o socii – Zu einem guten vullen Wein*. Preseneča nas manj njena vsebina, saj je jasno, da so v svojem študentskem živ-

⁵⁵ Bernhard Meier, *Rex Asiae et Ponti*. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja, *Muzikološki zbornik* 6 (1970), str. 5–11. Glej tudi izdajo Bernhard Meier, *Cipriani Rore, madrigalia 3–8 vocum. Opera omnia*, zv. 5, Rome: American Institute of Musicology, 1971 (= *Corpus mensuralis musicae* 14), str. XI–XII in 88–91.

⁵⁶ Alfred Einstein je na primer »po njegovem imenu« napačno sklepal, da je bil iz spodnjega Porenja. A. Einstein, nav. delo, str. 757. Več o Merheriču v op. 92 in 93, spodaj.

ljenju mladi plemiči, ki tudi niso bili povsem brez sredstev, veseljačili, kot dejstvo, da je skladatelj tovrstno skladbo dal tudi natisniti. Je imel za to kak poseben razlog? Je to sploh njegova skladba, ali jo je zaradi posebne priljubljenosti med v posvetilu omenjenimi člani kranjsko-štajerske družčine kot šalo vključil v zbirko? Glasbeni del morda celo govori v prid De Ducovem avtorstvu, o družabnem življenju naše plemiške mladine pa še nekaj v nadaljevanju.

Sequamini ò socii,
 Zu einem gueten vulen wein,⁵⁷
 laetamini vos ebrii,
 und lasst uns frish und frelich sein,
 vinum maestis fert gaudium,
 und macht ein engen sevel weit,
 mutisque dat eloquium,
 der ander schreitit der ein der singt,
 cum bibo semel bis aut ter,
 den edlen safft von reben,
 tunc cano Musicaliter,
 o wie ein frelich laben.

Sint bacho grates bibulo,
 Der uns den wein lest wachsen,
 de cocto bibant lupulo,
 die Böhmen und die sachsen,
 alacriter bibamus,
 der wien ist da zu beshaffen,
 laeti semper vivamus
 bis man uns fühler schlaffen,
 levate.

Skladba je šestglasna in ima dva formalna dela, besedilo pa je v slogu nekaterih pivskih *Carmina Burana* pol latinsko in pol nemško,⁵⁷ kot kaže zgoraj navedeno celotno besedilo. Latinski del je ortografsko in slovnično pravilnejši kot nemški (*prepis namenoma točno sledi izvirniku), kar kaže na večjo neizdelanost nemškega pravopisa v 16. stoletju oz. slabše poznavanje tega jezika od latinščine. Kar se tiče uglasbitve je značilno to, da so latinski deli polifono bolj izdelani – glasovi na primer kot v drugih madrigalih vstopajo imitativno z značilnim uvodnim ritmično-melodičnim motivom kvintnega skoka in ponovitvama istega tona – medtem ko je večina uglasbenega nemškega besedila, vsaj v prvem delu, v akordsko oblikovanih blokih in hitrejši triglasni meri, v *proporatio sesquialtera* in *tripla* ali pa tudi v t. i. »črnih notah«. Ti deli so zborovski in blizu ritmični deklamaciji na nekaj tonih, medtem ko so latinski deli bolj razgibani, predvsem v smislu velikih skokov (oktavni skok v šestem glasu na besedo »laetamini«), ali pa melizmatično uglasbenih značilnih besed, npr. »vinum«, pa bolj običajne »laeti« ali »laetati«, v nemškem besedilu, pa proti koncu, ko se družba razživi na besedo »singt«. Nekateri glasovi občasno molčijo in nato zopet vstopajo, kar daje skladbi bolj razgibano in plastično dramaturgijo, ki pelje od vabila k družbi, hvalnici vinu in njegovim učinkom do dejanskega pitja in njegovega dokončnega učinka (»bis [...] schlaffen«) ter na koncu budnice (»levate«).

⁵⁷ Prim. pesem *Audientes audiant / diu schande uert al ueber daz laut* iz tretjega dela obsežnega rokopisa, namenjenega prav pivskim, kockarskim in veseljaškim pesmim. Glej *Carmina Burana* [5. revidirana izdaja po izvorni kritični izdaji B. Bischoffal, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991, str. 636–638. V De Ducovem pivskem madrigalu je zaznavna tudi značilna metrična podoba teh pesmi. Več o tem v: Primož Simoniti, Spremná beseda, *Carmina Burana*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976, str. 81–93; 85.

Slika 3: Začetek sopranskega glasu skladbe *Sequamini o socii* Filippa de Duca. (Po izvirniku iz Bayerische Staatsbibliothek v Münchnu: sig. 4 Mus.pr. 189, Beibd. 3, z dovoljenjem.)

De Duc te pesmi ni pomotoma uvrstil med svoje madrigale in nedvomno danes predstavlja dragocen namig na osebni in zelo prijateljski, morda skoraj družinski odnos med skladateljem in posvečenci, predvsem družino Khisl. Zato si pogledimo še, kdo so pravzaprav le-ti bili in koliko so se med seboj poznali.

Naj posežem najprej malo pred leto 1586, ko so bili madrigali De Ducove zbirke natisnjeni. Skladatelj, ki je, kot smo videli, v Padovi deloval vsaj od leta 1570, je prav v svojih prvih italijanskih letih tam lahko bolje osebno spoznal Jurija Khisla (med juriste se je vpisal decembra 1568)⁵⁸ in Lenarta Merheriča (v Padovo je prišel kot preceptor dveh baronov Stubenberg s Štajerske),⁵⁹ vsaj deloma pa se je seznanil tudi z očetom Janezom Khislom (ok. 1530–1593),⁶⁰ ki je moral v času svojega obiska pri sinu vsaj malo spoznati tudi radoživo okolje študentske Padove in nekatere tam delujoče umetnike, morda vsaj katerega od padovanskih skladateljev, ki so prispevali svoja dela za antologijo triglasnih kanconet, ki jo je Angelo Barbato leta 1587 posvetil Janezovim trem mlajšim sinovom,⁶¹ ali pa Lodovica Balbija, kapelnika pri sv Antonu v Padovi, ki je pod okril-

⁵⁸ Theodor Elze, *Die Universität Tübingen und die Studenten aus Krain*, München: Dr. Dr. Rudolf Trofenik, 1977, str. 67.

⁵⁹ T. Elze, nav. delo, str. 66.

⁶⁰ V virih in literaturi imenovan tudi Janž, Hans in Giovanni Khisl (tudi Kisel, Kis ali Chisel). O Janezu glej D. Pokorn, nav. delo, str. 450–451 in predvsem B. Žabota, nav. delo (2003), str. 10–14. Janez je potoval v Padovo leta 1570 skupaj s Herbertom Turjaškim, v času ko so tam študirali njegovi sinovi. Podatek prinašata T. Elze, nav. delo, str. 21 in B. Žabota, nav. delo (2003), str. 11.

⁶¹ Glej op. 29, zgoraj.

jem imena očeta Janeza Khisla (in imen vseh sinov) leta 1589 v Benetkah izdal zbirko *Musicale essercitio*.⁶²

Janez Khisl je značilen povzpnetnik, ki se je od vpisa med ljubljanske meščane leta 1551 skupaj z rastjo svojega premoženja tudi strmo vzpenjal po družbeni lestevici – leta 1569 je bil sprejet med viteze in 1590 je bil povzdignjen v baronski stan. Imel je zaupne in vplivne službe na nadvojvodskem dvoru in Gradcu, kjer je denar posojal celo samemu cesarju, kar je posredno povzročilo njegov finančni zlom proti koncu življenja.⁶³ Sredi osemdesetih let je bil vsekakor med največjimi posestniki in najbogatejšimi Kranjci. Ker je imel očitno še posebno nagnjenje do raznih umetnosti, posebej pa do glasbe,⁶⁴ seveda ni presenetljivo, da je bil pokrovitelj in zaščitnik številnih umetnikov, če ne drugače je izid njihovih del vsaj finančno podprl.⁶⁵ Ne presenečajo nas seveda tudi ne njegovi dokumentirani stiki z italijanskimi glasbeniki v Gradcu.⁶⁶

Glasbena dela posvečena članom družine Khisl s Fužin pri Ljubljani

- Giacomo GORZANIS, *Intabolatura di liuto [...] Libro primo* (Venetia, 1561): posvetilo Janezu
- Giacomo GORZANIS, *Il Primo libro di Napolitane* (Venetia, 1570): posvetilo Juriju
- Claudio MERULO, *Il primo libro de ricercari da cantare a quattro voci* (Venetia, 1574): posvetilo Juriju (na prvem mestu pa Wolfgangu Stubenbergu)
- Pietro Antonio BIANCO, *Il primo libro de madrigali a quattro voci* (Venetia, 1582): posvetilo Juriju
- Matthia FERRABOSCO, *Canzonette a quattro voci. Libro primo* (Venetia, 1585): posvetilo Janezu
- Filippo de DUC, *Il Primo Libro de Madrigali a cinque et sei voci* (Venetia, 1586): posvetilo Janezu Jakobu in Karlu (tudi Juriju in Vidu ter ostali družini)
- Angelo BARBATO, *Canzonette a tre voci. Libro primo* (Venetia, 1587): posvetilo Vidu, Janezu Jakobu in Karlu
- Lodovico BALBI, *Musicale essercitio [...] a cinque voci* (Venetia, 1589): posvetilo Janezu in vsem štirim sinovom (Jurij, Vid, Janez Jakob in Karl)
- Romano MICHIELI, *Musica vaga e artificiosa* (Venetia, 1615): posvetilo Janezu Jakobu

⁶² Izvirna naslovica se glasi: «MUSICALE ESSERCITIO DI LUDOVICO BALBI MAESTRO DI CAPELLA DEL SANTO DI PADOVA A CINQUE VOCI. In Venetia Appresso Angelo Gardano. M.D.LXXXIX.» Na naslovnici je namesto tiskarjevega grafičnega znaka natisnjen Khisllov grb, kar kaže na njegovo pomembnost, velik finančni prispevek k izdaji, ali pa kar na oboje. Posvetilo pa se naslavlja na «Al Molto Illustrate Cavaliere Il Signor Giovanni Chisel da Coltemprun, et Gonobiz, etc. Hereditario Maestro di Caccia nel Ducato del Cragno, et della Marca Schiavona, et Scudiero supremo dell'Ilustriss. Contado di Goritia Consigliero di sua Maestà Cesarea, Presidente della Camera Aulica del Sereniss. Arciduca Carlo d'Austria, et Capitano di Pistogna. Et alli molto Illustri Sig. Suoi Figlioli Gli Signori Giorgio, Guido, Gioan Giacomo, et Carlo Chiseli Da Coltemprun, et Gonouiz, etc. Hereditarij Maestri di Caccia nel Ducato del Cragno, et della Marca Schiavona, et scudieri supremi dell'Ilustrissimo Contado di Goritia miei Signori Colendissimi.» V antologiji so objavljeni lahki madrigali naslednjih skladateljev: J. Arcadelt, J. Berchem, I. Chamatero, G. A. Cardillo, G. Contino, F. Corteccia, B. Donato, A. Gabrieli, M. A. Ingegnerio, O. Lasso, B. Lupachino, L. Marenzio, T. Massaino, C. Merulo, P. de Monte, G. Nasco, A. Padovano, G. P. da Palestrina, B. Perisone, C. Porta, G. Rinaldi, C. de Rore, V. Ruffo, A. Striggio, P. Verdelot, G. Wert in A. Willaert. Izvirnik hrani Biblioteca Nazionale Marciana v Benetkah. Glej tudi E. Vogel [...], nav. delo, str. 125–126.

⁶³ Helfried Valentintsch, *Der innerösterreichische Hofkammerpräsident Hans Khisl von Kaltenbrunn (ca. 1530–1593). Einer frühkapitalischer Unternehmer zwischen protestantischen Ständen und katholischem Landesfürsten, Forschungen zur Geschichte des Alpen-Adria-Raumes, Festschrift für em.o. Univ.-Prof. Dr. Othmar Pickl zum 70. Geburtstag*, ur. Herwig Ebner [...], Graz: Karl-Franzens-Universität Graz, 1997, str. 403–431.

⁶⁴ Ferrabosco njegov odnos do glasbe v posvetilu zbirke štiriglasnih kanconet leta 1585 opisuje takole: «[...] sapendo io molto bene, quanto ella (oltre l'esser vero scudo di tutte le virtù) sia anco particular amatrice, et protrettrice della Musica.» Glej tudi op. 32, zgoraj.

⁶⁵ O tem je pisalo že več avtorjev, tako zgodovinarjev kot tudi muzikologov, npr. Maja Žvanut, Barbara Žabota, pa Hellmut Federhofer, Danilo Pokorn in Alenka Bagarič. Prim. M. Žvanut, nav. delo, 1994, str. 158–169; 168; B. Žabota, nav. delo (2003), str. 13; Hellmut Federhofer, *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzbischofe Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz: Schott, 1967, str. 238; D. Pokorn, nav. delo in Alenka Bagarič, *Posvetila Giacoma Gorzanisa v knjigah glasbe za lutnjo (Benetke 1561, 1563, 1564), Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. N. Čigoj Krstulović [...], Ljubljana: Založba ZRC, 2004, str. 15–26 (predvsem v zvezi s posvetili G. Gorzanisa).

⁶⁶ Poleg posvetil graških glasbenikov naj omenim tudi Janezovo posredovanje leta 1590 glede zaposlitve Annibala Perinja, sicer člana nadvojvodne dvorne kapele, kot organista v protestantski šoli v štajerski prestolnici (to delo je opravljal do leta 1594). Italijanski glasbenik si je v tej vlogi očitno privoščil kar malo preveliko svobodo, za kar je bil deležen graje. Leta 1593 se je inšpekcija pritožila, da se med bogoslužjem izvaja preveč italijanskih posvetnih pesmi, kot so fantazije, vilanele, madrigali in Se kaj, celo plese. Hellmut Federhofer, Annibale Perini, *Die Musikforschung* 7 (1954), str. 402–414; 409, in Hellmut Federhofer, *Die Musikpflege an der evangelischen Stiftskirche in Graz (1570–1599)*, *Musik und Geschichte. Aufsätze aus nichtmusikalischen Zeitschriften*, Hildesheim [...]: Olms, 1996, str. 225–262; 248.

Če De Duc morda Janeza Khisla ni tako dobro poznal, saj se zdi njegovo posvetilo očetu bolj formalnega značaja v smislu vljudnostne poteze (oče je namreč tedaj drago plačeval študij treh mlajših sinov v Padovi in verjetno primaknil tudi kaj zlatnikov za De Ducov žep), pa je bil zagotovo dober prijatelj njegovih sinov. Jurij Khisl (tudi Georg, Giorgio; ok. 1555–1605)⁶⁷ je bil prvi Kranjski velikaš, saj je od očeta po 1583 dobil veliko posesti, nekatere pa je tudi sam dokupil. V Padovo je očitno potoval še zelo mlad, saj se imenuje »mladi Jurij Khisl iz Ljubljane«, koliko časa je tam ostal pa ostaja nejasno. Vsekakor je potem precej potoval, vse do Pariza. Njegov spremljajoči učitelj in varuh je bil Lenart Merherič, ki je bil v Padovi tudi preceptor barona Wolfganga Stubenberga (vpisal se je 2. aprila 1570).⁶⁸ Wolfgangu Stubenbergu in Juriju Khislu je leta 1574 Claudio Merulo, takrat organist pri sv. Marku v Benetkah, posvetil svojo prvo knjigo štiriglasnih ricercarov,⁶⁹ kar pa ni bilo prvo posvetilo kakega glasbenega dela družini Khisl. Že v prejšnjih štirih letih je bil Jurij naslovnik dveh beneških glasbenih tiskov, prve knjige vilanel Giacoma Gorzanisa in prve knjige štiriglasnih madrigalov Pietra Antonia Bianca. Jurij je bil vpisan na pravo skupaj s Samuelom Budino, sinom Lenarta Budine, rektorja ljubljanske stanovske šole, kar je nedvomno vplivalo na njegov odnos do književnosti in tudi glasbe. Samuel Budina se je leto prej, junija 1567 v Padovi vpisal tudi k artistom.⁷⁰ Zanimivo je morda tudi to, da so Juriju Khislu posvečene prav vse izdaje prve slovenske glasbene pesmarice *Eni psalmi*, ki so jo med 1567 in 1595 kar petkrat natisnili.⁷¹ Za bolj izobražene protestantske kroge na Kranjskem in Štajerskem je bilo splošno znano, da so radi muzicirali in so gojili tudi posvetne glasbene zvrsti, o katerih katoliški viri molčijo.

Veliko manj je znanega o drugem Janezovem sinu, Vidu Khislu (tudi Veit, Guido; ?–1609). Opravljal je vojaško službo, v kateri je imel visoke položaje – leta 1601 je bil imenovan celo za polkovnika. Umrl je samski.⁷² Njegovo ime se omenja v treh posvetilih glasbenih del med 1586 in 1589 (De Duc, Barbato in Balbi), a v vseh nastopa le kot eden od treh ali štirih bratov Khisl. Tudi glede De Ducovega znanstva z družino ne predstavlja pomembnejšega elementa.

Vse kaže, da je bil glasbeno najbolj nadarjen in izobražen Janez Jakob Khisl (Johan Jacob, Giovanni Giacomo; 1565–1637), ki je, kot je bilo že rečeno zgoraj, izdal celo svojo lastno zbirko italijanskih madrigalov. Med drugim je bil leta 1615 edini posvečenec zbirke *Musica vaga et artificiosa* Romana Michiellijia,⁷³ sicer pa je med glavnimi pokrovitelji De Ducove, Barbatove in Balbijeve zbirke. Od vseh Janezovih sinov se je povzpел najvišje, saj je bil po spreobrnitvi h katoliški veri leta 1623 celo povzdignjen v grofovski stan – postal je grof Kočevski, prebival pa je večina v Gradcu, kjer je bil tudi dvakrat poročen. Njegova prva žena je bila Maria Thannhausen, verjetno sorodnica Doroteje, ki se je poročila z Georgom Hartmanom Stubenbergom, prav tako članom vesele padovanske družine.⁷⁴

⁶⁷ Barbara Žabota, *Družina Khisl v zgodnjem novem veku*, Ljubljana: Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani (diplomska naloga), 2001, str. 84–86.

⁶⁸ I. Matschinneg, nav. delo, str. 582. Wolfgang Stubenberg je bil stric in pozneje varuh obeh v De Ducovem posvetilu imenovanih baronov Stubenberg.

⁶⁹ Izvirna naslovnica se glasi: »IL PRIMO LIBRO DE RICERCARI DA CANTARE, A QUATTRO VOCI DI CLAUDIO MERULO DA CORREGGIO Organista in San Marco dell' Illustissima Signoria di Venetia. Novamente composti et dati in Luce. CON PRIVILEGIO. LIBRO PRIMO In Venetia Appresso li Figliuoli di Antonio Gardano 1574.« Posvetilo pa se glasi »ILLUSTRIBUS WOLFGANGO BARONI A STUBMBERG, ET GEORGIO KHISL A KHALTEMPRUN. Adolescentibus non solum genere ac nobilitate Claris, sed etiam ingenio gratia, Naturae, Virtutisque bonis omnibus ornatisimis. CLAUDIUS MERULUS CORRIGGIENSIS.«

⁷⁰ T. Elze, nav. delo, str. 65.

⁷¹ Trubarjevo izvirno posvetilo je bilo datirano v Derendingnu na Sv. Jurija 1667 in se glasi: »Dem Edlen und Ehrmuesten Junckern Georgen Kisel zum Khaltenbrun vund Rasbor Pfandthern zum Weichselburg etc.« Enako posvetilo je bilo v ponatisu leta 1574. Revidirana in razširjena izdaja iz leta 1684 ima predgovor Jurija Dalmatina, datiran 1. januarja v Wittenbergu in se naslavlja na »Georg Kisel zum Kaltenbrun und Gonouwitz Erblandjägermeister in Crain, unnd der Windischen Marck, auch Erbrucksässen der Fürstlichen Graffschaft Görtz, Fürstliche etc. Regiments Rath etc.« Posvetilo v ponatisu iz leta 1595 je podpisal Felician Trubar.

⁷² B. Žabota, nav. delo (2003), str. 17.

⁷³ Izvirna naslovnica se glasi: »MUSICA VAGA ET ARTIFICIOSA Continente Motetti con oblighi, et Canoni diversi, tanto per quelli, che si diletano sentire varie curiosita professare d'intendere diversi studij della Musica. DI D. ROMANO MICHELI ROMANO. Novamente composta, et data in luce. IN VENETIA. APPRESSO GIACOMO VINCENTI. MDCXV.« Na naslovnici je natisnjen Khislav grb.

⁷⁴ O Janezu Jakobu glej B. Žabota, nav. delo (2003), str. 21.

Karla Khisl (tudi Carlo; ?–1648) zgodovinska literatura skorajda ne pozna,⁷⁵ očitno pa je bil dovolj priljubljen med glasbeniki, saj ga omenjajo tri posvetila. Filippo de Duc mu je skupaj z bratom Janezom Jakobom napisal celo posvetilni madrigal (gl. Prilogo 2). Skladatelj De Duc je torej od vseh Khislov najbolj poznal prav najmlajša brata, s katerima – in njuno družbo – je očitno večkrat veseljačil med njunim nekajletnim študijem v Padovi.

Kako resen je bil študij tujega plemstva v Padovi težko sklepamo, jasno pa je, da so se ob njem v osemdesetih letih tudi počeno zabavali.⁷⁶ Michel de Montaigne je v svojem popotnem dnevniku za november 1580 zgroženo zapisal, da je v Padovi videti, kot da mladež predvsem sablja, pleše in jaha, ter da je vzdušje na splošno zelo sproščeno in se dobro živi, kar je tudi razlog, da se tam zadržuje veliko tistih, ki niso več študentje.⁷⁷ Sodeč po pismu dveh plemenitih Wurmbbrandov, ki sta leta 1578 študirala v Padovi, materi, je bila na primer voda v Padovi tako zanič, da si takoj zbolet in zato mati prosita, da jima pošlje več denarja za vino, saj da je ceneje piti vino, kot plačati zdravnika (ko zboliš zaradi slabe vode).⁷⁸ Torej ne preseneča, da je kot »hit« De Ducove prve knjige pet- in šestglasnih madrigalov objavljena prav hvalnica vinu.

Sicer pa, če je bilo potrebno še dodatno plačevati »zdravo« pijačo, ne preseneča, da je bil študij v Padovi zelo drag, o čemer imamo na voljo več dokumentov. Med temi je še posebno zanimivo pismo, ki ga je Janez Khisl leta 1585 pisal grofu Wolfu Stubenbergu v zvezi z močno naraslimi stroški za študij njegovih nečakov in mladih varovancev Friedricha (ok. 1568–1620)⁷⁹ in Georga Hartmanna (1563–1605)⁸⁰ grofov Stubenberg, ki sta skupaj s Khislovima najmlajšima sinovoma med 1584 (Stubenberga sta se vpisala 1. junija) in 1588 (Stubenberga sta se septembra že vpisala tudi v Sieni in oktobra v Bologni) študirala v tem mestu. Janez tolaži Wolfa Stubenberga, da »se pri stroških ne da nič prihraniti. Gospodiča se morata tudi dobro imeti, njima je to lažje kot meni enakim [...] raje vidim, da se čim več naučita, kot da bi mi denar, ki ga porabita, ležal v skrinji.«⁸² Kako dober očka! Wolf Stubenberg je za štiri leta študija obeh nečakov odštel 5902 zlatnika in 27,5 kron, oče Khisl pa verjetno vsaj toliko, ali pa raje še malo več, ker je vsekakor kak cekin padel tudi v žep glasbenikov in skladateljev, ki so sinovom in ne nazadnje njemu samemu posvečali svoje umetnine. Tu je bila tudi plača preceptorja,⁸³ ki je skrbel za disciplino in študij varovancev. S Stubenbergoma in Kisloma je bil v Padovi Hijeoronim Megeris, ki je v De Ducovem posvetilu omenjen kot »najzvestjši učitelj«, ki pa svojih gojencev očitno ni »odvrčal« od dobre glasbene družine.

V družini, ki jo imenuje skladatelj, je bil tudi mladi baron Volkard Egk in Hungerspach, sin Jerneja, in Elizabete Klugel (poročena od 1564), gospoda s Smlednika pri Ljubljani.⁸⁴ Ker je Elizabeta že po dveh letih umrla,⁸⁵ se je moral Volkard roditi ok. 1565 ali 1566. V času svojega bivanja, verjetno študija, v Padovi bi bil torej star okoli 17 let, s Khislovo družino pa se je moral poznati vsaj od poroke svojega strica Adama s sestro bratov Khisl Ano leta 1577. Volkard je ostal na Smledniku tudi po poroki s Katarino Tannhausen. Leta 1601 se je moral kot prepričani protestant s svojimi šestimi otroki odseliti, tako da je umrl leta 1609 v Regensburgu.⁸⁶ Kaj več o Volkardu

⁷⁵ B. Žabota, nav. delo (2003), str. 17.

⁷⁶ Zgodovinarji na splošno ugotavljajo, da je bilo življenje študentov precej nenadzorovano ter da so živeli razpuščeno; večino časa so namenjali vinu, požitjam in ženskam, kar De Ducova zbirka tudi nazorno dokazuje. M. Mugerli, nav. delo, str. 81–82. Glej tudi P. Del Piero, nav. delo.

⁷⁷ Michel de Montaigne, *Journal de voyage en Italie*, Paris: Librairie Générale Française, 1974, str. 175–177, 181.

⁷⁸ Odlomek iz pisma navaja I. Matschinneg, nav. delo, str. 72, op. 80.

⁷⁹ Podatek o rojstvu je priobčen po <http://www.familysearch.org>. Navaja tudi, da je bila mati Benigna von Scharffenberg ter da se je 1617 poročil z Anno Susanno Stubenberg.

⁸⁰ Podatek je priobčen po <http://www.familysearch.org>. Navaja tudi, da je bila mati Benigna von Scharffenberg ter da se je 26. maja 1595 poročil z baronico Dorotejo Thannhausen. Zadnja je bila sestra Katarine, žene Volkarda Egk in Hungerspacha.

⁸¹ Podatke o vpisi na univerzo je priobčila I. Matschinneg, nav. delo, str. 580, ki navaja tudi ime očeta – Johann.

⁸² Citat povzet po M. Žvanut, nav. delo, 1994, str. 63. Izvirni nemški odlomek, ki ga je prvi objavil A. Luschin-Ebengreuth, nav. delo, str. 3–60: 28, citira ga tudi I. Matschinneg, nav. delo, str. 72, op. 80. Izvirnik poimensko navaja oba mlada Stubenberga, ne pa tudi Khislovih sinov (samo »Söhne«). Sumim, da je M. Žvanut napačno sklepala, da je bil poleg Janeza Jakoba v Padovi Vid, saj je v matrikah zabeležen samo še Karl.

⁸³ O tem več M. Žvanut, nav. delo, 1994, str. 63.

⁸⁴ Majda Smole, *Graščine na nekdanjem Kranjskem*, Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1982, str. 445.

⁸⁵ L. Slana, nav. delo, str. 41.

⁸⁶ L. Slana, nav. delo, str. 53.

ni znanega, razen morda notice, da se je njegov prijatelj baron Georg Hartman Stubenberg pozneje poročil z njegovo teto po materini strani, Dorotejo Tannhausen.

Glede na to, da je bil tudi pl. Gašper Gleispach, zadnji študent prava, ki ga v posvetilu omenja Filippo de Duc, doma s Štajerskega, lahko ugotovimo, da je bila družina resnično mešana, saj so bili Khisli in Egk Kranjci, ostali pa so verjetno po vrnitvi s študija prispevali h glasbenemu utripu ali vsaj domačemu muziciranju v Gradcu in okoliških gradovih. Gašper Gleispach je bil sicer poklicni vojak in je preminil v neki bitki s Turki pri Kaniži.⁸⁷ Med juriste v Padovi se je vpisal istega dne kot oba Stubenberga in verjetno so tudi potovali skupaj, kot je to zabeleženo za leto 1585.⁸⁸ V Padovi so pred njim študirali tudi njegova starejša brata in oče.⁸⁹

Ali je bil mentor mladega Gleispacha prav tako Hijeronim Megiser ni znano, je pa glede na to, da se v več dokumentih pojavlja skupaj s preceptorjevimi ostalimi varovanci, to več kot mogoče. Hijeronim Megiser (1554/55–1619) je predvsem znan kot protestantski jezikoslovec, literat in zgodovinar.⁹⁰ Megiser je od leta 1571 študiral na univerzi v Tübingenu, kjer je spoznal več najpomembnejših slovenskih protestantov. Od leta 1582 je služboval na gradu Fužine pri Ljubljani kot domači učitelj mlajših sinov Janeza Khisla. Te je dve leti pozneje tudi spremljal v Padovo. Grad je takrat že pripadal starejšemu Juriju Khislu (Janez Khisl se je 1582 odselil v Gradec, na Fužinah pa naj bi stanoval Jurij in ostali sinovi pred odhodom v Padovo), ki mu je Megiser pozneje posvetil prvo izdajo svojega dela *Paroemiologia Polyglottus* (Gradec, 1592). Očitno je v Padovi ostal do konca študija svojih varovancev – poleg Khislov še vsaj obeh Stubenbergov – saj so ga leta 1588 nemški slušatelji prava izbrali za svojega prvega knjižničarja. V letih 1588–1589 je prepotoval vso Italijo. To pa ni bil zadnji stik Megiserja s Khislovimi, saj so se pozneje očitno družili tudi v Gradcu. Megiser je namreč 2. maja 1591 od tam poslal v Tübingen izvod na prav takrat tiskane izgubljene knjige madrigalov Janeza Jakoba Khisla, ki naj bi jo uporabili za izvedbo na univerzi.⁹¹

Zanimiv je morda podatek, da je bil v času Megiserjevega službovanja na Fužinskem gradu, zakupnik le-tega sicer upravitelj premoženja Janeza Khisla na Kranjskem, Lenart Merherič (Leonardo Mercheritsch; ?–po 1603),⁹² ki mu je De Duc leta 1586 naklonil svoj madrigal *Non hai potuto in cotanti anni Amore*. Merherič je bil očitno hrvaškega rodu, saj se v matrikah imenuje »Dal-mata« ali »Illyricus«, znan pa je tudi kot sodelavec Konzula in Ungnada pri prevodu biblije v hrvaščino. Podobno kot v osemdesetih letih Megiser je bil tudi Merherič po zaključku študija v Tübingenu domači učitelj in mentor, prav tako Stubenbergom in Juriju Khislu, s katerimi je, kot smo že videli, bival v Padovi med 1567 in 1571. Merherič je v letih 1582 in 1583 s knjigami iz Khislove fužinske knjižnice oskrboval rektorja Frischlina v Ljubljani, tako da sta se z Megiserjem nedvomno tudi osebno poznala. Bil je očitno zelo podjeten, saj se je hitro dvigal po družbeni lestvici in so ga leta 1587 že sprejeli med deželane. Pozneje je dal zgraditi grad Lesičje pri Zalogu.⁹³ Morda je leta 1584 celo osebno spremljal mlade Khisle in Megiserja v Padovo, ali pa se ga je leta 1586 Filippo De Duc spomnil iz prejšnjih let.

Tega, ali so tudi na Kranjskem in Štajerskem kdaj slišali madrigale, ki jih je Filippo de Duc napisal za domače plemstvo, seveda ne vemo, je pa bila zbirka zabeležena tudi v inventarju ljubljanske stolnice: na fol. 5v najdemo citat »Madrig. Philippi de duce à 5«, v delu, ki ni bil več sis-

⁸⁷ I. Matschneegg, nav. delo, str. 378. O Gašperju Gleispachu glej tudi op. 51, zgoraj.

⁸⁸ Georg Hartman Stubenberg je, po podatkih, ki jih priobča Mascineggova, v Sieno leta 1585 potoval v družbi svojega brata Friderika, Gašperja Gleispacha ter Karla in Johanna Jakoba Khisla. I. Matschneegg, nav. delo, str. 580.

⁸⁹ I. Matschneegg, nav. delo, str. 379.

⁹⁰ Vsi podatki o Megiserju so povzeti po: Janez Logar, Megiser, Hijeronim, *Slovenski biografski leksikon*, ur. F. Kidrič in F. Lukman, zv. 2, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1933–1952, str. 84–87. Glej tudi T. Elze, nav. delo, str. 13.

⁹¹ O. Wessely, nav. delo, str. 400–401 in D. Pokorn, nav. delo, str. 457.

⁹² France Kidrič, Merherič (Mercheritsch, Mercharitsch) Lenart, *Slovenski biografski leksikon*, ur. I. Cankar [...], zv. 1, Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1925, str. 95–96; T. Elze, nav. delo, str. 66–67 in B. Žabota, nav. delo (2003), str. 11–12.

⁹³ M. Smole, nav. delo, str. 257.

tematično urejen po zvrsteh.⁹⁴ Ker so bili vsi naslovljenci De Ducovih posvetil očitno dobri prijatelji in, kot smo videli, tudi družinsko povezani, lahko sklepamo, da se se tudi po letu 1588 kdaj sestali in skupaj muzicirali.

Posvetila zgoraj omenjenim plemičem vsekakor pomenijo, da so bili glasbi naklonjeni in vsaj odlični amaterski glasbeniki, ki so tedaj naj sodobnejšo italijansko posvetno glasbo nedvomno gojili tudi na svojih domovih, pa naj je bilo to na Štajerskem ali pa na kranjskem Smedniku, Lesičjem, predvsem pa čudovitem renesančnem Fužinskem gradu. O tem ne nazadnje pričajo tudi dokumenti, ki govorijo o prisotnosti glasbil in glasbenih tiskov oz. rokopisov po gradovih konec 16. stoletja. Tako sta zabeleženi dve tabulaturi za lutnjo v knjižnici Franca Galla, dve rokopisni tabulaturi, neka šestglasna skladba in klavikord pri Francu Rainu v Ljubljani, pa virginal pri Wolfgangu Engelbertu Auerspergu in spinet pri Bittorferjevih itd.⁹⁵

Žal se je v obliki materialnih glasbenih ostankov (glasbenih tiskov ali rokopisov) ohranil le drobec tistega, kar so sodeč po sekundarnih zgodovinskih virih, kot so inventarji (tisti že omenjeni in slavni, v katerem je dal v dvajsetih letih 17. stoletja Tomaž Hren popisati glasbena dela v ljubljanski stolnici, a kot smo videli tudi vrsta manj znanih plemiških zapuščinskih inventarjev, pa opombe o obsežni Bohoričevi knjižnici,⁹⁶ vrsta ohranjenih pisem, raznih uradnih zapiskov, predvsem pa posvetil glasbenih del domačemu plemstvu, pričajo o razvitemu glasbenemu življenju.

Priloga 1: Transkripcija posvetila Janezu Jakobu in Karlu Khisl ter njuni družini⁹⁷

ALLI MOLTO ILLUSTRY SIGNORI, LI SIGNORI GIO: GIACOMO ET CARLO CHISELI da Caltenprun et Gonobiz, etc. Hereditarii Maestri di Caccia del Ducato di Cragno, et della Marca Schiavona, et Scudieri dell'Illustriss. Contado di Goritia, Padroni miei Colendissimi.

Accade à un libro nuovo, quell'istesso quasi, che suol'occorrer' à un tempio nuovo: atteso, che il tempio, quantonque sia fabricato con architettura ingeniosissima, et con pietre preciosissime, con tutto ciò, se non è consecrato à un Spirito divino et celeste, già mai sarà con tanta copia de popoli riverito et celebrato. Le onde bramoso et desideroso io, che queste mie fatiche Musicali, da Spiriti svegliati et virtuosi siano vedute et riverite, son caduto in pensiero di publicarle sotto l'illustre, et celebratissimo nome delle Signorie VV. et anco, per esser loro fuor di modo amatori, et fautori delle virtù, et specialmente della Musica: si come ancora è l'illustre Signor suo Padre, benemerito Cavaliere, et Consigliere di S.M. Ces. et Presidente della Camera Aulica del Serenissimo Arciduca Carlo, et li fratelli delle VV. cioè, l'illustre Signor Giorgio et Signor Guido. Et di ciò certo me n'hanno fatto palese i continui essercitii virtuosi, si con le SS. VV. fatti come anche con la honoratissima compagnia vostra, cioè de gli Illustri S S Federico, Gior: Artmano fratelli Baroni da Stubenberg, et del Signor Volcardo Barone da Egk et Hungerspach, et del Signor Gasparo da Glaispach, tutti miei Signori osservandissimi, insieme co'l vostro fedelissimo Governatore, il Signor Girolamo Megisero, à quali priegho da Iddio ogni bene, et con grandissima humiltà faccio profonda riverenza.

Di Padova il dì 15. di Genaro 1586.

Delle SS. VV. molto Illustri, Fidelissimo Servitore, Filippo de Duc Fiamengo.

⁹⁴ J. Höfler, nav. delo, 1978, str. 152–153. Zelo verjetno gre prav za zbirko iz leta 1586, saj je edina znana, ki vsebuje petglasne madrigale. Večina drugih del, navedenih na isti strani seznama, je poznejših in so tako duhovnega kot tudi posvetnega značaja. Morda je šlo za kake pridobitve iz zaplenjenega premoženja oz. knjižnic protestantskih plemičev, ali pa zbirka sodi celo med možne pridobitve iz Gradca. Prim. Metoda Kokole, Zgodnja duhovna monodija v notranjeavstrijskih deželah in prispevek Isaaca Poscha, *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*, ur. N. Cigoj Krstulović [...], Ljubljana: Založba ZRC, 2004, str. 27–44: 30–31.

⁹⁵ M. Žvanut, nav. delo, 1994, str. 154.

⁹⁶ A. Rijavec, nav. delo, str. 139–142.

⁹⁷ Transkripcija avtorice v posodobljeni pisavi je objavljena po izvirniku, ki ga hrani Bayerische Staatsbibliothek v Münchnu pod signaturo 4 Mus.pr. 189, Beibd. 3, z dovoljenjem.

Priloga 2: Posvetilni madrigal bratoma Janezu Jakobu in Karlu Khisl⁹⁸

Giovan Giacomo et Carlo

Filippo de Duc (1586)

C Gio - van Gia - co - mo, Gio - van Gia -

Q Gio - van

A Gio - van Gia - co - mo, Gio - van

T Gio - van Gia - co - mo,

B Gio - van, Gio -

4

- co - mo, Gia - co - mo et Car - lo, spir -

Gia - - co - mo et Car - - lo, spir -

Gia - co - mo, Gio - van Gia - co - mo et Car - lo, spir -

Gio - van, Gio - van Gia - co - mo et Car - lo,

-van, Gio - van Gia - co - mo et Car - lo,

8

- ti fe - li - ci - et ra - ri, et Car - - - lo, spir - ti fe -

- ti fe - li - ci - et ra - ri, et Car - - - lo, spir - ti fe -

- ti fe - li - ci - et ra - ri, et Car - - - lo, spir - ti fe -

et Car - - - lo, spir - ti fe - li -

et Car - - - lo, spir - ti fe -

⁹⁸ Transkripcija avtorice je objavljena po izvorniku, ki ga hrani Bayerische Staatsbibliothek v Münchnu pod signaturo 4 Mus.pr. 189, Beibd. 3, z dovoljenjem.

20

mer-ti_al seg - no, di vos - tri mer-ti_al seg - no, non gion - ge stil di pe - le -
 mer-ti_al seg - no, di vos - tri mer-ti_al seg - no, non gion - ge stil di pe - le -
 Di vos - tri mer-ti_al seg - no, non gion - ge stil di pe - le -
 mer-ti_al seg - no, di vos - tri mer - ti al seg - no, non gion - ge stil di pe - le -
 Di vos - tri mer-ti_al seg - no, di vo - stri mer-ti_al seg - no, non gion - ge stil di pe - le -

23

-gri-no_in - ge - gno, ne'l mio si ro - co can - - - to,
 -gri-no_in - ge - gno, ne'l mio si ro - co, ne'l mio si
 -gri-no_in - ge - gno, ne'l mio, ne'l mio si ro - co can - - - to,
 -gri-no_in - ge - gno, ne'l mio, ne'l mio si ro - co can - - - -
 -gri-no_in - ge - gno, ne'l mio si ro - co can - - - -

26

can - - - to, può dar - vi pre - gio o_van - - - to.
 ro - co can - to, può dar - vi pre - gio o_van - - - - - to.
 can - - - to, può dar - vi pre - gio o_van - - - to.
 - - - to, può dar - vi pre - gio o_van - - - to.
 - - - - - to, può dar - vi pre - gio o_van - - - to.

29

Pur con - sa - - - cro Chi - sel, al

Pur con - sa - - - cro Chi - sel al

Pur con - sa - - - cro Chi - sel al

Pur con - sa - - - cro Chi - sel al

Pur con - sa - - - cro Chi - sel

33

vost - r'ho - no - - - re, al vost - r'ho - no - - - re lo

vost - r'ho no - - - re, al vost - r'ho - no - - - re lo

vost - r'ho - no - - - re, al vost - r'ho - no - - - re lo

vost - r'ho - no - - - re, al vost - r'ho - no - - - re lo

al vost - r'ho - no - - - re lo

36

stil e'l can - - - to, e'l can - to, e'l co - re, pur

stil e'l can - - - to, e'l can - to, e'l co - re, pur

stil e'l can - - - to, e'l can - to, e'l co - re, pur

stil e'l can - - - to, e'l can - to, e'l co - re, pur

stil e'l can - - - to, e'l can - to, e'l co - re, pur

39

— con - sa - cro Chi - sel, al vost-r'ho-no - re, al vost-r'ho-no -
 — con - sa - cro Chi - sel, al vost-r'ho-no - re, al vost-r'ho-no -
 — con - sa - cro Chi - sel, al vost-r'ho-no - re, al vost-r'ho-no -
 — con - sa - cro Chi - sel, al vost-r'ho-no - re, al vost-r'ho-no -
 — con - sa - cro Chi - sel, al vost-r'ho-no -

43

- re lo stil e'l can - - - - to,e'l co - re.
 - re lo stil e'l can - - - - to, e'l can-to_e'l co - re.
 - re lo stil e'l can - - - - to, e'l can - to_e'l co - re.
 - re lo stil e'l can - - - - to, e'l can-to_e'l co - re.
 - re lo stil e'l can - - - - to, e'l can - to_e'l co - re.

SUMMARY

Very little is known of the movements of the Flemish composer Philippe de Duc – a boy-singer at the Imperial chapel in Vienna and later a musician and composer active in Padua, where he was known as Filippo de Duc – between around 1570 and 1586. He possibly acted in Padua as a private teacher of university students. Three books of mostly secular music, all printed in Venice, have survived. The last, *Il primo libro de madrigali a cinque et sei voci*, printed in 1586 by the Venetian publishing house of Giovanni Vincenti and Ricciardo Amadino, is preceded by a most interesting dedicatory letter, containing many names of considerable importance for the local cultural history of Carniola and Styria, which were then Inner-Austrian provinces but today belong to Slovenia and Austria. De Duc's collection of thirteen madrigals, dated Padua, 15 January 1586, is dedicated primarily to the brothers Giovanni Giacomo and Carlo Khisl, law students at the university of Padua who were members of a leading noble family in Carniola, whose main seat at the time was the castle of Kaltenbrunn (Fužine) near Ljubljana. The Khisls, especially the father Hans and his eldest son Georg, both similarly named in the dedication, were fervent supporters of the Reformation; even more, they were known as leading patrons of mu-

sic in the Inner-Austrian lands who took a special interest in contemporary Italian secular music. Nine printed collections of Italian light vocal and instrumental music were dedicated to different members of this family between 1561 and 1615, some of them by well known composers (including Giacomo Gorzanis, Pietro Antonio Bianco and Claudio Merulo). The first dedicatee of De Duc's collection, Giovanni Giacomo, was apparently musically the most talented, and even tried his hand at composition. Unfortunately, Giovanni Giacomo Khisl's *Il primo libro de madrigali et motetti a 4 et 5 voci*, printed by Ricciardo Amadino in Venice in 1591, is now lost. Moreover, De Duc's letter of dedication reveals other Carniolan connections, since in it the composer addresses himself in addition, as already mentioned, to the father, Hans, and to two older brothers, Georg and Veit, as well as to the whole "illustrious company" comprising the brothers Friedrich and Georg Hartmann, Counts of Stubenberg, Baron Volk of Egk and Hungerspach, and Kaspar of Gleispach (all members of staunchly Protestant families in Carniola and in Styria, linked also by inter-family marriages), together with the Khisl family's private tutor Hieronimus Megiser (1554/55–1619), a famous humanist, linguist and historian. However, not only is the collection as a whole dedicated to the Khisl family, but it also contains two individually dedicated pieces. The first of these is a madrigal in honour of the same two brothers, *Giovan Giacomo et Carlo, spirti felici et rari* (analysed into some detail as the core piece of the collection and transcribed in appendix 2), while the tenth piece of the collection, *Non hai potuto in cotanti anni Amore*, is a tripartite madrigal for five voices dedicated to another well-known person, Leonard Mercheritsch ("Al sign. Leonardo Mercherich"; in Slovenian, also Lenart Merherič), who was another relatively prominent Protestant writer active, variously, in Tübingen and Carniola. He is known to have been a private tutor to Georg Khisl and to two sons of the Styrian nobleman Stubenberg, all of whom studied in Padua from 1567 to 1570. He possibly accompanied the younger Khisl brothers to Padua in 1584 (they remained there together with their tutor Megiser till 1588), or perhaps he was known to De Duc from earlier contact. An attempt has been made to interpret also the madrigal *Anna bella gentil cortes' et saggia* as a specific dedicatory piece – in praise of the sister of the two main dedicatees, Ana Khisl (married in 1577 to Baron Volk Egk and Hungerspach), who was known as a beautiful, gentle, faithful, pious (etc.) woman. The madrigals of Filippo de Duc's 1586 collection reflect musically the then current hybrid style, marked by the inclusion of elements typical of lighter secular genres. A salient example of such a piece is the concluding madrigal *Sapete voi qual sia*, labelled *Alla Napolitana*, which contains a hidden refrain. The texts vary from the extremely belletristic (one of the pieces is composed on a section of a poem by Petrarch and another on Tasso's verses) to a rather vulgar half-Latin, half-German drinking song, *Sequamini ò socii. Zu einem guten vülen wein*. The latter piece is a rather interesting composition in the tradition of Goliardic *Carmina Burana*, such as were sung by merry students in Padua and elsewhere – a genre that otherwise rarely found its way into print. All the dedications and the contents of the entire collection furnish eloquent testimony to the popularity of Italian secular music among the Protestant upper classes in the Inner-Austrian lands, and to the genre's migration from Northern Italy to the German-speaking lands.

UDK 929Mozart:316.343-058.12

78Mozart:316.343-058.12

Aleš Nagode

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Vloga plemstva iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel v življenju in delu Wolfganga A. Mozarta

The Nobility of the Slovene Part of Austrian Lands and its Role in the Life of W. A. Mozart

Ključne besede: klasicizem, W. A. Mozart, aristokracija, Slovenija

Key words: classicism, W. A. Mozart, aristocracy, Slovenia

IZVLEČEK

Avtor v prispevku orisuje vpliv, ki so ga imeli člani plemiških rodbin s slovenskega dela avstrijskih dednih dežel na življenje in delo W. A. Mozarta. Pri tem opazuje vlogo, ki jo je imela dejavna podpora pripadnikov tega družbenega sloja v Mozartovem uveljavljanju v evropski kulturni javnosti.

ABSTRACT

Author observes the nobility of the Slovene part of Austrian lands and its role in the life of W. A. Mozart. He stresses the importance of the few key aristocratic benefactors in Mozart's rise to the European fame.

Tematika, ki se ji nameravamo posvečati v sledečem članku, se bo zazdela dobremu poznavalcu slovenske kulturne zgodovine nekoliko nenavadna. Najprej zato, ker najprej pomislimo na recepcijo Mozartovega ustvarjanja na Slovenskem, ki je že dokaj dobro raziskana. Odmev njegovih oper v slovenskih gledališčih tega časa dobro poznamo iz temeljitih študij Jožeta Sivca.¹ Simfonična in koncertantna dela so lahko pred občinstvom slovenskih dežel zaživela le v izvedbi ljubljanske *Filharmonične družbe*, ustanovljene nekaj let po skladateljevi smrti. Njeno delovanje je bilo v kratkem času deležno kar nekaj monografskih obdelav, nazadnje izpod peresa Primoža Kureta,² v katerih lahko zlahka razberemo obseg in kontekst izvajanja Mozartovih del v Ljubljani. Končno lahko iz vedno popolnejših katalogov glasbenih zbirk s konca 18. in iz začetka 19. stoletja sklepamo tudi na stopnjo razširjenosti cerkveno-glasbenega opusa velikega mojstra, ki je – kot je bilo za ta čas značilno – le stežka prehajal regionalne meje znotraj avstrijskih dednih dežel. Velika praznina sicer zeva v našem poznavanju vloge Mozartove glasbe v domačem muziciranju, a ta zvrst se – nenazadnje zaradi zasebnega značaja in s tem povezanega pomanjkanja oprijemljivih virov – nasploh izmika znanstvenemu opazovanju.

Drugi razlog, zaradi katerega bi se slovenskemu bralcu zdelo ukvarjanje z izbrano tematiko nekoliko nenavadno, je splošni odnos do plemstva, kakršen se kaže v pretežnem delu dosedanje slovenske kulturno-zgodovinske literature. Tega je v veliki meri narekoval politični razvoj najprej avstrijske, nato pa jugoslovanske države v zadnjem dobrem stoletju in pol. Visoko plemstvo slovenskega dela dednih dežel je kar po vrsti postalo tarča političnih sil, ki so zmagovito določale politično usodo in vladajočo resnico na ozemlju slovenskih dežel. Najprej je bil to politični liberalizem, ki je v starem plemstvu videl predvsem okostenelo oporo habsburškega aboslutizma. Nato goreči nacionalizem let po 1. svetovni vojni, ki si je prizadeval iz slovenske kulture izgnati vse kar je spominjalo na preteklo, z nemško govorečim delom dednih dežel povezano kulturo in ki je iz slovenskih dežel pregnal velik del tega sloja ter ob tem brezbrizno spremljal propad dobršnega dela njegove premične kulturne dediščine. Delo je končala bojevita proletarska revolucionarnost s popolno gospodarsko in v nekaterih primerih celo fizično likvidacijo tega sloja, ropanjem preostale premične in uničevanjem nepremične kulturne dediščine. Končala je proces, v katerem so gradovi in plemiška kultura postali simbol socialnega in narodnostnega zatiranja ter ga s surovo učinkovitostjo svoje propagande vsadila globoko v zavest vsakega slovenskega državljana.

Pa vendar se že površnemu bralcu slovenske glasbene zgodovine vsiljuje vprašanje, kako to, da ima geografsko, politično in kulturno dokaj trdno povezan prostor avstrijskih dednih dežel, tudi glede vpliva na Mozartovo življenje in delo, tako različno zgodovino. Na eni strani imamo avstrijsko zgodovino, katerega pogled je – vsaj glede druge polovice 18. st. – še danes usmerjen le na Dunaj, ki se je v tem času povzpел med evropske glasbene metropole, in nam kaže blišč »avstrijske« glasbene zgodovine, katerega kronski dragulj je delo treh velikanov dunajske klasike. Na drugi strani imamo slovensko glasbeno zgodovino, ki se izčrpuje v vernem naštevanju vseh drobnih odblikov prestolne slave v slovenskem delu avstrijskih dednih dežel in ob tem tarna o prislovičnem slovenskem »zamudništvu«. Ob tem pa obe glasbeno-zgodovinski šoli spregledujeta dejstvo, da prostor med Salzburgom in Dunajem – v katerem se je odvijal dobršen del Mozartove kratke življenjske poti – kljub sorazmerno višji gospodarski razvitosti nikakor ni mogel tvoriti gospodarskega in kadrovskega zaledja, ki bi lahko vzdrževalo glasbeno življenje evropske glasbene metropole in omogočalo ustvarjalni razcvet genijev, kakršni so bili J. Haydn, W. A. Mozart in L. van Beethoven. Že površen pogled na ekonomsko plat biografij velike trojice pokaže, da je bil njihov dohodek tako ali drugače odvisen od tanke plasti aristokracije iz vseh

¹ Sivec, Jože. *Opera v stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1961*. Ljubljana: Slovenska matica, 1971.

² Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba : 1794-1919 : kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2006.

pokrajini habsburške oblasti. Na njenem čelu je bila cesarska družina iz katere so nekaj stoletij zapored na prestol sedali strastni ljubitelji glasbe, celo skladatelji in odlični amaterski glasbeniki. Prav navdušenje vladajoče dinastije je ukvarjanje z glasbo povzdignilo v družabno konvencijo, še več, v modno obsedenost, zaradi katere so nekateri manj preudarni aristokrati celo zapravljali premoženja (npr. Haydnov prvi delodajalec grof Morzin.) Za glasbo navdušena aristokracija je bila tista, ki je s svojimi velikodušnimi honorarji vzdrževala glasbo srednjeevropske metropole in s svojim obiskom ali odsotnostjo pogosto odločala o uspehu ali neuspehu posameznega glasbenega dogodka in s tem tudi marsikaterega glasbenika. Ekonomsko in socialno zaledje Mozartovega uspeha na Dunaju je bilo torej veliko širše in je – kot bo vsaj delno poskušal pokazati priču-joči prispevek – zajemalo tudi slovenski del avstrijskih dednih dežel.

Dosedanji pregledi so se, pri opazovanju stikov slovenskega dela avstrijskih dednih dežel z Mozartovim življenjem in delom, omejevali na opazovanje posameznikov in korporacij, ki jih lahko uvrstimo v srednji, meščanski sloj. Med prvimi so predvsem ugledne osebnosti iz vrst novega, hitro vzpenjajočega se denarnega in uradniškega plemstva (npr. Zois), med drugimi pa *Filbarmonična družba*. Popolnoma spregledan pa ostaja sloj visokega in starega deželnega plemstva, ki je zaradi svojega premoženja, družbenega ugleda in nenazadnje opravljanja vrste pomembnih posvetnih in cerkvenih služb imel bistveno večje možnosti vplivati na razvoj glasbene kulture. Te so bile v nekaterih primerih tolikšne, da so močno presegle lokalne razmere v slovenskem delu avstrijskih dednih dežel, ter so pomembno vplivale tudi na nekatere, za evropski glasbeni razvoj ključne osebnosti.

Mozart je že v otroštvu prišel v stik z osebnostmi, ki jih lahko umestimo v krog visokega plemstva, povezanega s slovenskim delom avstrijskih dednih dežel. Verjetno najpomembnejši med njimi je bil prav njegov vladar in prvi delodajalec, salzburški nadškof Sigismund Krištof grof Schratzenbach. Izhajal je iz pomembne plemiške rodbine, ki je imela posesti tudi v slovenskem delu Štajerske, v vzporedni veji pa se je razmahnila še na Moravskem. V Gradcu rojeni Sigismund Krištof je prišel v posebno tesen stik s slovensko govorečimi sodeželani v času šolanja na takrat slovit latinski šoli v Rušah (vpisan leta 1687). Šola, ki jo je 1645 ustanovil tamkajšnji župnik Jurij Kozina, je bila do ustanovitve jezuitskega kolegija v Mariboru edini tovrstni zavod v tem delu Štajerske. Obiskovali so jo dijaki različnih socialnih slojev od cvetobera štajerskega visokega plemstva do preprostih kmečkih otrok. Šola je dosegala izredno visoko raven pedagoškega dela, ki ni bistveno zaostajala za ravno bolj znanih jezuitskih kolegijev. Kot zanimivost lahko omenimo, da sta bili del učnega načrta tako uprizarjanje gledališčih iger kot učenje slovenskega jezika.³ Kasnejši nadškof je študij nadaljeval v Salzburgu in v Rimu, opravljal nato nekaj pomembnih služb v okviru salzburškega kapitlja ter bil leta 1753 izvoljen za salzburškega nadškofa in deželnega kneza.

Odnos med nadškofom Schratzenbachom in družino Mozart je bil precej ambivalenten. Na eni strani lahko v družinski korespondenci mestoma zasledimo zlasti Leopoldovo užaljenost zaradi nadškofovega podcenjevanja domačih glasbenikov in favoriziranja Italijanov, ki je še zaostrena z značilno razsvetljsko nenaklonjenostjo do klera nasploh. Na drugi strani pa ne moremo prezreti dejstva, da je nadškof družini dopuščal veliko svobodo pri razvijanju in izkoriščanju Wolfgangovega talenta. Leopold Mozart je lahko več let popotoval s svojimi otroci po evropskih deželah, brez skrbi za svojo plačo ali delovno mesto. Tako ravnanje je bilo v tistem času redko in ga lahko dejansko razumemo kot podporo pri razvijanju in razkazovanju čudežnega daru, ki je bil dan deželi Salzburg. Vrednost te tihe nadškofove podpore je družina znala ceniti šele pod njegovim naslednikom, ki je na vprašanje odnosa do družine Mozart gledal s pogledom hladne poslovnosti.

³ Mlinarič, Jože in dr. (ur.). *Ruska latinska šola*. Ruše, 1995.

V Salzburgu je družina Mozart prišla v stik še z vrsto drugih predstavnikov visokega plemstva, ki so prihajali iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel. Nekaj je bilo znancev in sorodnikov, ki jih je na knežji dvor pritegnil nadškof Schrattenbach, spet druge je v cerkveno prestolnico severnega dela slovenskih dežel pripeljal študij na salzburški univerzi ali možnost vzpona v cerkveni hierarhiji. Med njimi lahko tu omenimo le nekaj najzanimivejših. Wolfgangov soigralec pri njegovem prvem javnem nastopu v šolski drami *Sigismundus Hungariae Rex*, ki so jo izvedli 1. in 3.9.1761, je bil predstavnik stare in celo z legendami ovenčane kranjske plemiške rodbine Maksimiljan Jožef grof Lamberg, takrat magister filozofije in študent prava na salzburški univerzi.⁴ Pri izvedbi baleta *Appolo et Les Muses*, načrtovani za za pustni ponedeljek (10.2.) leta 1777, naj bi ob Mozartu sodelovala tudi neimenovana grofica Auersperg.⁵ V krog salzburških znancev, katerih usodo je družina Mozart v svojih pisnih pozornostno spremljala še daleč v osemdeseta leta, sodijo še Janez Gudaker grof Herberstein (opravljal različne službe na dvoru, mož Marije Avguste roj. grofice Schrattenbach, nadškofove nečakinje),⁶ Janez Anton grof Herberstein (lastnik zaseženih posesti v Šleziji, ki se je preselil v Salzburg),⁷ Jožef Franc Anton grof Auersperg (sin Henrika kneza Auerperga, vojvode Kočevskega. Lavantinski, nato krški in končno passauski škof, 1789 kardinal),⁸ Ferdinand grof Attems (dvorni kancler),⁹ Vincenc Jožef Franc Saleški grof Schrattenbach (lavantinski škof, od 1799 škof v Brnu; imel je pogoste družabne stike z družino Mozart),¹⁰ Seyfried grof Gallenberg (odstavljeni dekan iz Tittmoning, ki se vrača domov z majhno pokojnino)¹¹ in Janez Krstnik grof Thurn-Valsassina-Taxis (Leopoldov prvi delodajalec, nato ohranja družabne stike z družino Mozart).¹²

Ključno vlogo so imeli predstavniki visokega plemstva iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel tudi pri uspešni izvedbi velikih potovanj, na katera se je Leopold Mozart vedno znova podajal s svojimi otroki. Del poti na prvem večjem potovanju leta 1761 (Passau-Linz), je družino spremljal Ernest Janez Leopold grof Herberstein, tedaj še pomožni škof v Passau.¹³ Ker se je družina dlje časa zadržala v Linzu, je grof Herberstein odpotoval naprej na Dunaj in tam pripravil pot za senzacionalno predstavitev čudežnih otrok v salonih visokega plemstva.¹⁴ (Družina je ostala s kasnejšim linškim škofom v stiku tudi kasneje, kar lahko razberemo iz pogostih omemb v korespondenci.¹⁵) Teh koncertov so se udeleževali tudi predstavniki na Dunaju živečega visokega plemstva iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel (npr. Anton Franc baron Lamberg¹⁶), če jih niso pripravljali celo sami, kot npr. Franc grof Thurn-Valssasina¹⁷ ali Jožef Karel grof Windischgrätz.¹⁸

Plemiški podporniki iz vrst avstrijske aristokracije so bili družini v veliko pomoč tudi na velikem potovanju med leti 1763 in 1766. Med njimi je bil najpomembnejši Janez Karel Filip Cobenzl (1712-1770). Rojeni Ljubljčan je bil eden zadnjih predstavnikov družine, ki je v jožefinskem času pomembno vplivala na avstrijsko in evropsko politiko. Bil je sin Janeza Gašperja grofa Cobenzla, ki je imel na Notranjskem znatno posest (Jama, Logatec, Planina pri Rakeku), bil kranjski dežel-

⁴ Deutsch, Otto E. *Mozart: Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1961. 15-16.

⁵ Deutsch, 142.

⁶ Bauer, Wilhelm A. in Otto E. Deutsch (ur.). *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*. Kassel, etc.: Bärenreiter, 1962. 121/16-17, 861/11, 947/41. Wurzbach, Constant v. *Biographisches Lexicon des Kaisertums Österreich*. Wien, 1857. 8. zv., 337.

⁷ Bauer in Deutsch, 905/44.

⁸ Bauer in Deutsch, 92/240; 399/36; 438/58; 746/7; 900/57.

⁹ Bauer in Deutsch, 947/40; 895/49-50.

¹⁰ Bauer in Deutsch, 880/62; 943/78; 948/77; 982/90; 1020/33; 1026/39. Wurzbach, 31. zv., 269-270.

¹¹ Bauer in Deutsch, 448/127.

¹² Deutsch, 3, 398. Bauer in Deutsch, zu 533/75, 86; 1212/8.

¹³ Deutsch, 17. Bauer in Deutsch, 32/17.

¹⁴ Bauer in Deutsch, 32/17.

¹⁵ Bauer in Deutsch, 732/19; 863/14; 956/17; 1041/91.

¹⁶ Deutsch, 17.

¹⁷ Deutsch, 18-19.

¹⁸ Deutsch, 19. Wurzbach, 57. zv., 40-41.

ni glavar, zraven pa – kar je za nas pomembneje – navdušen ljubiteljski glasbenik, ki je nekaj časa celo vodil ljubljansko Academijo philoharmonicorum (1740). Janez Karl Filip se je odlikoval v diplomatski službi in postal 1753 namestnik na Avstrijskem Nizozemskem (današnja Belgija). V zgodovino se je zapisal ne samo kot spreten politik in gospodarstvenik (»nizozemski Colbert«), temveč tudi kot razgledan razsvetljski razumnik, ki je zbral sijajno knjižnico, bil predan podpornik umetnosti in ustanovitelj belgijske akademije znanosti. Politične zasluge so mu prinesle brezpogojno podporo cesarskega dvora, ki se ni kazala le v podeljenih časteh (postal je vitez reda zlatega runa), temveč tudi v tem, da mu je zaradi mecenstva finančno obubožanemu cesarici dvakrat odplačala dolgove in njegovi vdovi dodelila dostojno pokojnino. Ta velikodušni podpornik umetnosti je poskušal po svojih močeh utreti pot tudi Mozartovim, jih podpiral med obiskom v Bruslju in jim priskrbel priporočilna pisma za pariško aristokracijo (ki pa so bila – kot je v nekem pismu ugotovil L. Mozart - vredna manj kot poznanstvo in vpliv Friedricha M. v. Grima).¹⁹

V Bruslju je družina navezala stik še z enim predstavnikom plemstva iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel. To je bil sorodnik družine Cobenzl, Rudolf grof Coronini-Cronberg. Pripadal je družini, ki je izhajala z Goriškega. Rojen je bil v Gorici (1731), študiral na Theresianumu na Dunaju in se nato mojstril v državniških znanostih v Bruslju. Očitno je moral biti dober znanec družine Mozart, saj se v korespondenci omenja kot »H: graf Coronini unser bester Freund, der alle Täg zu uns kommt«.²⁰ Kmalu po obisku Mozartovih v Bruslju se vrnil v Gorico, kjer je postal 1767 pooblaščen komisar goriških stanov in postopno napredoval do podpredsednika deželnega glavarstva. Pomemben je kot avtor vrste razprav o zgodovini Goriške. V svojem življenju se je – tokrat nevede in posredno – dotaknil Mozartovega življenja in dela: v svojem goriškem domu je nekaj časa nudil zavetje velikemu libretistu Lorenzu da Ponte.²¹

Tudi v najbolj kritičnih trenutkih se je družina Mozart lahko oprla na pomoč svojih aristokratskih podpornikov. Najtežje obdobje mladosti Wolfganga A. Mozarta je bil brez dvoma čas drugega potovanja na Dunaj (1767), ko sta najprej Wolfgang, nato pa še sestra Maria Ana zbolela za kozami. Na paničnem begu z epidemijo prizadetega Dunaja so Mozartovim ob drugih zopet priskočili na pomoč Franz Anton grof Schratzenbach (brat salzburškega nadškofa in kasnejšega deželnega namestnik na Moravskem), njegova žena Maria Josepha (roj. Wrtna) in hči Maria Augusta grofica Herberstein (roj. Schratzenbach).²²

Predstavniki visokega plemstva iz slovenskega dela avstrijskih dednih dežel pa so imeli pomembno vlogo tudi pri Mozartovi uveljavitvi v dunajskem glasbenem življenju po dokončnem prelomu s Salzburgom leta 1781. Kot ena ključnih osebnosti v tem procesu se kaže Janez Filip grof Cobenzl (nečak prej omenjenega Janeza Karla Filipa grofa Cobenzla), ki je bil rojen v Ljubljani leta 1741. Po študiju na univerzi v Salzburgu (ok. 1759-65), je svojo poklicno pot začel pod okriljem svojega strica v Bruslju. Že 1767 je postal uradnik v osrednjih dunajskih finančnih uradih, kjer je sodeloval pri uvajanju pomembnih finančnih reform. Očitno si je pridobil zaupanje, morda celo prijateljstvo cesarja Jožefa II., saj ga je leta 1777 spremljal na potovanje v Francijo. Odtlej je dobival vedno pomembnejše diplomatske naloge, postal vicekancler in prejel najvišja državna odlikovanja (veliki križ sv. Štefana, 1783; red zlatega runa, 1792). Umrli je brez potomcev leta 1810 na Dunaju, kot zadnji svojega rodu.²³

Janez Filip Cobenzl je prišel v stik z družino Mozart že v času študija v Salzburgu.²⁴ Najbolj odločilno pa je na Mozartovo življenjsko pot vplival v času njegovega osamosvajanja. Kot ugled-

¹⁹ Deutsch, 174. Bauer in Deutsch, 69/3; 83/126.

²⁰ Bauer in Deutsch, 68/63.

²¹ Schenk, Erich. *Mozart. Eine Biographie*. Mainz: Schott, 1983. 90.

²² Bauer in Deutsch, 121/40; 123/6-7

²³ Wurzbach, 2, 391-392.

²⁴ Bauer in Deutsch, 69/35-37.

na osebnost dunajskega družabnega življenja in – kot lahko razberemo iz ohranjenih virov – zapni cesarjev svetovalec je verjetno precej prispeval k Mozartovem bliskovitem vzponu v oboževanega virtuozu in opernega skladatelja. Razmerje med aristokratom in glasbenim genijem je bilo očitno zelo enakopravno in je precej presegalo okvire, ki so bili tedaj običajni v stikih med pripadniki aristokracije in ostalim prebivalstvom. V korespondenci se omenja cela vrsta družabnih stikov, od koncertov pri grofu, izletov na Cobenzlovo posestvo pri Dunaju, poučevanju njegove nečakinje, ipd.²⁵ Mozart je znanstvo s Cobenzlom izkoriščal za čisto praktične usluge, kot so bile prenašanje pisem in pomoč pri načrtovani selitvi očeta in sestre na Dunaj.²⁶ Stopnjo zaupanja kaže zaupna informacija o cesarjevem odnosu do papeževega obiska na Dunaju, ki jo je Mozart dobil od Cobenzla in jo nato posredoval svojemu očetu.²⁷

Mozart je vzdrževal stike tudi z drugimi člani družine Cobenzl. Med njimi moramo omeniti Janeza Ludvika grofa Cobenzla, dolgoletnega poslanika na carskem dvoru v Rusiji in pomembnega soustvarjalca avstrijske zunanje politike napoleonskega časa. Njegovi ženi Therese (roj. de Montelabate) je Mozart posvetil izdajo treh sonat (Sonata za klavir v B, K. 333, Sonata za klavir v D, »Dürnitz«, K. 284 in Sonata za klavir in violino v B, K. 454), ki so leta 1784 izšle kot njegov opus 7.²⁸

K uveljavitvi Mozarta, kot ene od osrednjih osebnosti dunajskega glasbenega življenja, je močno prispevala tudi pozornost, ki jo je na Dunaju živeča aristokracija posvečala obiskovanju njegovih akademij. Seznam subskribentov za akademije spomladi leta 1784 je pravi kdo-je-kdo avstrijske aristokracije. Na njem najdemo tudi celo vrsto plemiških imen, katerih ožja domovina so bile tiste avstrijske dedne dežele, ki so bile v celoti ali delno poseljene s slovenskim prebivalstvom. Družino Auersperg zastopata knez Janez Adam in knez Karl s soprogo Marijo Josepho (roj. grofica Trautson-Falkenstein) ter grofje Karel, Viljem in Janez Ernest. Številčno močno je zastopana tudi družina grofov Herberstein (ljubljski škof Karel Janez, Jožef, Jožef Franc Stanislav, Jožef Janez Nepomuk). Izmed predstavnikov nižjega plemstva ne smemo spregledati Jožefa Zoisa, brata bolj znanega Žige Zoisa.²⁹

Verjetno najbolj očiten pa je bil delež kranjskega plemstva pri prvi dunajski izvedbi Mozartove opere Idomeneo, 13.3.1786. Pripravila jo je gledališka skupina, sestavljena iz plemiških ljubiteljev v gledališču kneza Auersperga, ki je stalo ob palači te družine v dunajskem predmestju.³⁰ Izvedba je bila del obširnejše sezone, o kateri je javnosti poročala *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1787*. Spored sezone je prinašal nemške in italijanske opere in nemške in francoske komedije.³¹ Izvedbe Mozartovega Idomenea pa s slovenskim ozemljem ne povezuje le velikodušnost aristokratskega mecena kneza Auersperga. Med nastopajočimi v vlogi Idamanteja omenjeni Pulini je najverjetneje Ljubljčan Franc baron Pollini, sin ljubljanskega zdravnika Janeza Zlatoustega Pollinija in kasneje sloviti pianistični pedagog in skladatelj. Polinija je najverjetneje že leta 1783 Mozart kratek čas poučeval kompozicijo.³² Očitno pa njegov nastop pri izvedbi ni bil naključje, saj je Mozart prav zanj zložil celo dve vložni točki ter mu jih tudi posvetil.³³

²⁵ Bauer in Deutsch, 585/60; 606/24; 612/61; 624/46.

²⁶ Bauer in Deutsch, 611/2, 29; 625/43.

²⁷ Bauer in Deutsch, 656/11.

²⁸ Deutsch, 200. V opombi je napačno navedeno, da je bil mož naslovnice posvetila Ludvik grof Cobenzl, sin Janeza Ludvika grofa Cobenzla poslanika v Rusiji. Dejansko gre za samega Janeza Ludvika grofa Cobenzla, ki je bil zadnji svojega rodu in je umrl brez potomcev.

²⁹ Bauer in Deutsch., 780.

³⁰ Palača stoji še danes v dunajskem osmem okraju, gledališče pa je bilo porušeno.

³¹ Eisen, Cliff (ur.). *New Mozart Documents*. Stanford, Stanford UP, 1991. 44.

³² Schenk, 372.

³³ Scena in Rondo za sopran ali tenor, K. 490 in Duet za sopran in tenor, K. 489. Prim. Bauer in Deutsch, 937/6.

* * *

Ta kratek in nikakor izčrpen pregled vpliva plemiških posameznikov na življenje in delo Wolfganga A. Mozarta ne prinaša toliko novega v vedenje o biografskih okoliščinah ustvarjanja velikega skladatelja. Morda pojasnjuje sem in tja kakšno napačno navedbo, ali dopolnjuje že znana, a v virih in literaturi raztresena in spregledana dejstva. Pomembneje je, da nas predstavljena dejstva opozarjajo na to, da je bila usoda umetniških dragotin, v katerih lepoti lahko danes uživamo, nemalokrat odvisna od pomoči in dobre volje plemiških podpornikov, ki so se navduševali nad spretnostjo čudežnega otroka, ga znali nagrajevati, mu utirali pot v vrhove tedanje družbe, ga negovali v boleznih in podpirali na poti umetniške slave. Kaže nam, da je bil v tedanjih avstrijskih deželah – drugače kot v Parizu ali Londonu – za uspeh v kulturnem življenju odločilen tanek sloj med seboj tesno prepletenih plemiških družin, ki so s svojimi sredstvi omogočili čudež dunajske klasike. Mnogi od njih so v odnosu do glasbenega genija, ki so ga sprejemali kot sebi enakega, naredili velik korak k uresničitvi razsvetljenskih idealov.

Na drugi strani pa zbrana dejstva terjajo nov premislek o izhodiščih slovenskega glasbenega zgodovinopisja. Do sedaj začrtana omejenost na slovensko etnično ozemlje je mogoče nujna in v predmetu opazovanja utemeljena v zgodovini slovenske književnosti in jezika, ki je bil od začetkov slovenskega narodnega preporoda najbolj očitni znak slovenske samobitnosti. Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem pa nam ob upoštevanju te omejitve riše nejasno in pomanjkljivo podobo. Opazovalcu se zdi, da vidi večje in manjše dele sestavljanice, ki pa združeni ne tvorijo zaključene celote, saj so le delček večje slike. Vzrok za to lahko vidimo v dejstvu, da omejitev na etnično ozemlje predoloča literarno in glasbeno zgodovino na različna načina. Medtem ko je pri literarni zgodovini omejitev na posamezni jezik smiselna – saj je osnovno izrazilo te umetnosti – pomeni v glasbi nekakšno arbitrarno, zunajglasbeno omejitev. V glasbeni umetnosti, ki za nastajanje in recepcijo zahteva bistveno večja materialna sredstva, vodi – vsaj v slovenskem primeru – slepo enačenje socialno-kulturnega okvira z etničnim ozemljem do popolnega izkrivljanja zgodovinske podobe.

Slovensko ozemlje ni nikoli v svoji zgodovini predstavljalo take kulturne in politične celote, ki bi bila lahko okvir za razvoj celovite glasbene kulture. Knežji dvori, škofijski sedeži, industrijske metropole; vsi ti potrebni nosilci vrhunske glasbene kulture so v primeru slovenskega etničnega ozemlja ležali izven njega samega. Pa vendar je to ozemlje tja vedno znova pošiljalo denar in najboljše moči, ki so hranile kulturni cvet avstrijskih dednih dežel. Slovensko glasbeno zgodovinopisje bo moralo sprejeti dejstvo, da je bil slovenski etnični prostor vsaj do sredine 19. st. pač neločljiv sestavni del avstrijskih dednih dežel, katerih glasbena kultura je bila prav toliko slovenska kot je nemška. Droben prispevek k temu je tudi pričujoči sestavek, ki je želel pokazati, da se v guldnih, ki so jih aristokratski glasbeni ljubitelji potrošili za Mozartovo ustvarjanje, skriva tudi kri in znoj prebivalstva slovenskega dela avstrijskih dednih dežel.

SUMMARY

The higher nobility originating from the Slovene part of Austrian lands was till recently neglected by the Slovene historians. Author observes the nobility of the Slovene part of Austrian lands and its role in the life of W. A. Mozart. He stresses the importance of the few key aristocratic benefactors in Mozart's rise to the European fame. He observes certain points in his life (childhood in Salzburg, travels, breakthrough in Vienna) and the individual aristocrats connected with them. The personalities such as Salzburg archbishop Siegmund Christoph Count Schrattenbach, Johann Karl Phillip Count Cobenzl or Johann Phillip Count Cobenzl had

very important role in Mozart's development and success with European and Viennese audience. The nobility of Slovene part of Austrian lands, living in Vienna, has significantly supported Mozart's activities, partly as subscribers to his musical academies and editions of his works, or as patrons and pupils. The extent and importance of its role call for new understanding of interweavensness between German-speaking and Slovene-speaking Austrian lands, and demands a new approach in research on Slovene cultural history.

UDK 785.7Schumann
Katarina Bogunović Hočevar (Ljubljana)

Estetika fragmenta kot ključ za razumevanje Schumannove *Hausmusik*

The Aesthetic of the Fragment as a Key to Understanding Schumann's *Hausmusik*

Ključne besede: Robert Schumann, fragment, romantična estetika, samospevi, klavirska glasba

Keywords: Robert Schumann, the fragment, the romantic aesthetic, lieder, piano music

IZVLEČEK

Schumannova glasba – predvsem tista, ki je nastala nekako do leta 1840 – velja danes za paradigmo romantične glasbene umetnosti. Skladateljstvo navdušenje nad sočasno romantično literaturo ni ostalo zgolj na ravni recepcije in posameznih literarnih poskusov, temveč je močno zaznamovalo tudi njegovo glasbeno poetiko. Ta pa brez poznavanja estetike (literarnega) fragmenta ostaja zgolj področje številnih interpretativnih vrzeli.

ABSTRACT

Schumann's music – especially the music composed until approximately 1840 – is today regarded as a paradigm of romantic instrumental music. The composer's enthusiasm for the romantic literature of his time did not remain simply on the level of reception and isolated literary experiments, it strongly influenced his musical poetics. Without a knowledge of the aesthetic of the (literary) fragment, however, the latter remains merely a field of numerous interpretive gaps.

»Estetika ene je estetika drugih umetnosti; samo material je različen.«¹

Schumannov stavek, ki sporoča »zanesenjaško predstavo o 'eni' umetnosti«², lahko razumemo ne zgolj kot tezo 19. stol., temveč tudi kot eno temeljnih idej romantike. Carl Dahlhaus ga uporablja kot argument pri utemeljevanju metafizike lepega in s tem tudi estetike. Pri tem poudarja, da gre misel razumeti kot ločevanje med umetnostjo (poezijo) in obrtjo (prozo).³ Meni še, da Schumannovo pojmovanje umetnosti izhaja iz estetike Jeana Paula, enega prvih literarnih romantikov, ki so udeležili odpor do klasicističnih oblikovnih teženj v korist prihajajočega subjektivizma.⁴

Zgornji navedek je prav tako mogoče opaziti v Taruskinovi interpretaciji Schumannove ustvarjalne poetike. Ta ga umešča v kontekst razmerja med besedo in glasbo, ki v skladateljevi (predvsem klavirski, pa tudi samospevni) govorici kaže izvorno sintezo obeh medijev. Še več: Taruskin govori v zvezi s Schumannom o 'literarni glasbi'.⁵ To na prvi pogled sicer zelo problematično oznako⁶ argumentira s tezo Schumannovega biografa in zgodovinarja romantike Johna Daveria, da bi bil za Schumanna ideal »glasba kot literatura«. Po Taruskinovem mnenju misli ne gre razumeti kot glasbo z določeno literarno zgodbo ali 'programom', temveč kot glasbo z 'intelektualno vsebino'. Kot pravi, je Schumann svoje poslušalce spodbudil, da so v glasbi prepoznavali več kot zgolj čutni dražljaj, da so v njej iskali miselno in duhovno angažiranost, ki so jo lahko našli v literaturi.⁷ S tem naj bi se skladatelj zoperstavil tudi razsvetljenski misli, ki je pripisovala glasbi status zabave in ne kulture.

Obema interpretacijama uvodnega navedka (Dahlhausovemu umeščanju v kontekst zgodovinskega risa estetike glasbe in Taruskinovem zagovarjanju 'literarne glasbe') je skupno, da Schumannovo estetiko in poetiko tesno povezujeta z literarno umetnostjo skladateljevega časa.

Bayreuthski pesnik Jean Paul⁸ je predstavljal kulturno osebnost svojega časa, uspeh njegovih del pa je postavil v senco celo samega Goetheja. V tej evforiji jeanpaulizma je odraščal tudi Schumann, ki se ga je ta literarna 'moda' na poseben način dotaknila. Tako je ne le prebral večino del Jeana Paula, temveč se je tudi sam preizkušal kot literat v pesnikovem slogu. Ali je šlo pri tem za duhovno sorodnost z zanesenjaškim pesnikom in njegovo razdvojeno naravo (s katero se je Schumann lahko še posebej identificiral), ni toliko pomembno, kot je pomembno, da se je ob estetiki Jeana Paula izoblikovala Schumannova ustvarjalna poetika (predvsem poetika klavirske glasbe in samospeva). Kot pravi Dahlhaus: »Schumannova klavirska dela vsebujejo poezijo, prežeto z duhom Jeana Paula, poezijo literarnih in tudi avtobiografskih aluzij, motov in zgornjih naslovov, za katere se včasih zdi, da pomenijo več kot dejansko govorijo.«⁹

Peter Rummenhüller ponazarja ob naslovih Schumannovih klavirskih del navzočnost literarnih motivov Jeana Paula: motiv maškarade kot simbol nejasnega vrvenja sveta, motiv maske kot simbol problematike romantične identitete, motiv dvojčkov kot simbol dveh nasprotij v človeku ipd.¹⁰ V Schumannovem klavirskem opusu (ne gre pozabiti, da je skladatelj prvih 23

¹ V: Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*. Prevedel Andrej Rijavec. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986, 8.

² Cit. po: Carl Dahlhaus, *ibid.*

³ Gl. *ibid.*

⁴ Skladateljevo navdušenje nad literaturo je izhajalo že iz gimnazijskih let, vendar je dobilo odločen pomen v času, ko je Schumann, na materino željo, obiskoval študij prava. V študijskem času se je skladatelj bolj kot pravo posvečal poeziji Jeana Paula. Prim.: J. Daverio: 'Robert Schumann', *Grove Music Online* ed. L. Macy (dostop 3. septembra 2007) <<http://grovemusic.com>>.

⁵ Gl. Richard Taruskin. *The Oxford History of western Music*. Vol. 3. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005, 294-316.

⁶ Bralec se ne more izogniti slabšalni konotaciji oznake in poskusu opredelitve njenega dejanskega pomena.

⁷ R. Taruskin. *The Oxford History of western Music*. Vol. 3. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005, 293-294.

⁸ Polno ime: Jean Paul Friedrich Richter (1763-1825).

⁹ Carl Dahlhaus. *Nineteenth-Century Music*. Wiesbaden: Berkeley. Los Angeles, London: University of California Press, 1989, 145.

¹⁰ Gl. Peter Rummenhüller. *Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1989, 150-152.

opusov namenil izključno klavirski glasbi) obstajajo, po besedah Rummenhüllerja, namigi tudi na ustvarjalnost E. T. A. Hoffmanna. Zelo majhna verjetnost je, da bi lahko imela umetnika dveh različnih generacij osebne stike. Kljub temu pa je znana neverjetna podobnost med njima. O obeh lahko govorimo kot o tipu umetnika z več talenti: oba sta vpisala pravo, la da ga je Hoffmann uspešno končal, Schumann pa prekinil, oba sta se ukvarjala s pesništvom in pisanjem o glasbi (Schumann je kot ustanovitelj, urednik in pisec revije 'Neuen Zeitschrift für Musik' dosegel, da je postala povsod priznana), oba sta delovala kot kapelnika in skladatelja.¹¹ Zato ne presenečajo številne aluzije, kot denimo naklonjenost bizarnemu in demonskemu ali pa nagnjenost k tajnemu združenju, ki ju lahko opazimo tako v literarnem delu E. T. A. Hoffmanna kot publicističnem in glasbenem delu R. Schumanna.

Da pa Schumannovo spogledovanje z romantično literaturo ni ostalo zgolj na ravni intimnega doživljanja literarnega miljeja, lahko razberemo iz teh Schumannovih stavkov: »Zu Ende des Jahres 1833 fand sich in Leipzig, allabendlich und wie zufällig, eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war, – die Musik. Man kann nicht sagen, dass die damaligen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren (...) Da fuhr denn eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: lasst uns nicht musig zusehen, greift an, dass es besser werde, greift an, dass die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik. (...)»¹² Odlomek Schumannovega pričevanja sugerira, da so srečanja glasbenikov na ravni dialogov postajala plodna osnova pri izmenjavi glasbenih, literarnih in tudi filozofskih idej. S tem postane razumljivo, da je tudi glasba sama začela zrcaliti duha kulturnega miljeja, v katerem je nastajala.

Dahlhaus označuje Schumannovo glasbo, nastalo nekako do 1840. leta (klavirske miniature in samospevi) kot *Hausmusik* ali glasbo za poznavalce.¹³ Ta je torej nastajala v ozkem krogu izbrane družbe, kulturnem okolju, zaznamovanem z romantično estetiko, ki je skladateljevo govorico tudi razumelo. To okolje se je kazalo v sprejemanju novih idej in literarnih motivov, simbolov kot tudi naslovov skladb, v pripisovanju statusa poezije glasbi, torej na ravni estetskega dojetja glasbene umetnosti. To dokazuje tesno povezanost Schumannove ustvarjalnosti z literaturo, ne pa tudi neposrednega vdora literature v glasbo.

Pri tem se poraja vprašanje, ali lahko najdemo konkretno, oprijemljivo osnovo, ki bi lahko bila skupna tako glasbi kot literaturi, oz. ali bi glasba lahko še bolj neposredno zrcalila literaturo, kot je bilo mogoče doslej razbrati iz razprave.

V svoji razpravi Rummenhüller omenja, da je bistvena značilnost romantičnega svetovnega nazora in deloma tudi romantične estetike fragment. Kot pravi, se protislovje vsega romantičnega mišljenja – med neskončnostjo in sedanostjo, utopijo in resničnostjo – uresničuje v estetskem programu fragmenta, saj bi lahko bila neskončnost snovi sicer le omejeno predstavljena v konkretni, končni obliki. Prav zato se po njegovem mnenju romantično oblikovanje izogiba eksaktnemu začetku in eksaktnemu koncu, saj bi s tem postala forma »brezmejna« (»entgrenzt«).¹⁴

Kako se estetika fragmenta zrcali v samem glasbenem delu, Rummenhüller ne pojasnjuje, vendar z analizo Schumannovega klavirskega dela »*Warum?*« nedvomno sugerira interpretacijo, ki prestopa meje zgolj kompozicijskotehnične razlage oz. že vstopa na področje romantične estetike.

¹¹ Gl. *ibid.*, 153-154.

¹² Robert Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Cit. po: Rummenhüller, *ibid.*, 154.

¹³ C. Dahlhaus. *Nineteenth-Century Music*, 145.

¹⁴ Gl. P. Rummenhüller, *ibid.*, 18.

Analizo skladbe začenja s stavkom: »Skladba nima ne začetka ne konca.« (»Das Stück hat keinen Anfang und keine Ende.«)¹⁵ Pri tem ima v mislih začetek, ki bi ga glede na značaj in funkcijo težko opredelili kot začetek, kakršnega je poznala dotedanja klasicistična tradicija: raba franske dominante že v prvem taktu daje misliti, da glasba preprosto »od nekod vstopa« in potem (tisto, kar naj bi označili kot zaključek) »zapusti prizorišče dogajanja«. Poleg linearnega načina mišljenja kot prepletanja prekrivajočih se glasov izstopa pogosta verižna raba dominant. Ta povzroča nenehno gibanje glasbenega toka, ki pa v izkušnji poslušalca vodi do odlašanja pričakovane razveze. Nenehno zamikanje pričakovane tonike z verižno rabo dominant se v zavesti poslušalca manifestira kot neizpolnjeno pričakovanje ali tudi hrepenenje. V tem harmonsko-tehničnem prijemu lahko po mnenju Rummenhøllerja prepoznamo romantično idejo neskončnosti. Če prvi akord skladbe (dominanto dominante) interpretiramo kot nadaljevanje nečesa imaginarno že obstoječega, nizanje dominant kot odlaganje razrešitve, sklepne takte ne kot »popoln«, temveč »neskončni zaključek«, sintaktično členjenje (nihanje med simetrijo in asimetrijo) kot spoznanje romantične preudarnosti, hitro ugotovimo, da skladba razgrinja nekatere značilnosti romantičnega mišljenja in občutenja. Izkaže se, da so te neločljivo vpete v tehnične prijeme Schumannove poetike.

Rummenhøllerjeva interpretacija sicer na izviren način razkriva uresničitev romantične estetike v Schumannovem klavirskem delu, vendar ne pojasnjuje, v kakšni korelaciji bi lahko bila literarni fragment (ki ga v uvodu svoje razprave označuje kot bistveno značilnost romantične estetike) in Schumannova klavirska miniatūra.

Da je mogoča eksplicitna razlaga povezanosti med fragmentom kot literarno obliko in Schumannovo poetiko samospevov ter klavirskih del, dokazuje Charles Rosen v svojem prodornem delu *The Romantic Generation*.¹⁶ Ob pojmovanju jenske romantične šole ponazarja oblikovne in estetske lastnosti literarnega fragmenta, pri tem pa se sklicuje na fragmente Friedricha Schlegla. Kot pravi, je Schlegel že sam ponudil definicijo oblike (fragmenta), ki pa je tudi sama po sebi eden od 451 'Fragmentov', natisnjenih v literarnem časopisu 'Athenäum'¹⁷:

»Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgeondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.«¹⁸

»Fragment mora biti kot majhna umetnina povsem ločen od sveta, ki ga obdaja, in sklenjen sam v sebi tako kot jež.«¹⁹

Po mnenju Rosena je oblika fragmenta jasno definirana, pa vendarle nejasna, ko skušamo določiti njene meje. In čeprav je fragment ločen od preostalega sveta, namiguje na oddaljeno perspektivo.

V literarnih razlagah lahko preberemo, da s fragmentom kot duhovito, dvoumno domisljico sporoča Schlegel na videz protislovna stališča, v katerih pa gre prepoznati izrazito romantično potezo.²⁰ Njegova dinamična, 'subjektivistična' narava omogoča »vzdrževanje napetosti med idejo in resničnostjo, neskončnostjo in končnostjo«, zato se kaže kot primeren 'medij' kritiške misli.

Virk piše, da se je Friedrich Schlegel, zvest univerzalističnemu duhu romantike oziroma svoji lastni definiciji le-te, poskusil v domala vseh vrsteh pisanja: bil je bolj slab pesnik in dramatik, a zanimiv romanopisec, izjemen pisec aforizmov, kritik in esejist, prenikav filozof, filolog, estetik, celo pisec zgodovinskih, političnih in teoloških razprav. Njegova posebnost je

¹⁵ Ibid., 135.

¹⁶ Gl. Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press, 1995, 41-115.

¹⁷ Friedrich in njegov brat August sta leta 1798 ustanovila literarni časopis 'Athenäum', ki se je posvečal predvsem kritiški misli, prav tako pa je razvijal romantične ideje.

¹⁸ Cit. po: C. Rosen, ibid., 48.

¹⁹ Prosti prevod K. B. H.

²⁰ Gl. Tomo Virk. 'Spremná beseda'. V: *Friedrich Schlegel. Spisi o literaturi*. Prevedel in spremno besedo napisal Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 1998, 188.

bila živahen temperament, bržkone posledica notranje razdvojenosti, ki je pri njem vodila v aforistično, paradokсно pisateljsko obliko in posebno vrsto romantične ironije. Schlegel je bil kar najgloblje usidran v duha časa, zato upravičeno velja – kljub protislovnostim, ki včasih kažejo na restavracijsko miselnost – za paradigmatškega predstavnika romantike.²¹

Aforistično naravnana literarna oblika pa je imela, kot pravi Rosen, svojo tradicijo že v 17. in 18. stoletju – zlasti v maksimah²² La Rochefoucaulda in La Bruyèreja. Z romantičnim fragmentom so se »meje besednih pomenov začele širiti, to pa pomeni, da so hkrati pomenile več, kot so dejansko označevale.«²³ Čeprav se je težnja po objavljanju fragmentov začela kazati že nekaj desetletij pred nastankom fragmentov Friedricha Schlegla (eno najbolj znanih del nemške literature, Goethejev Faust, je bilo prvič objavljeno leta 1790 kot fragment), je ta – s tem da je namignil, da je prav fragmentarno stanje njegova pozitivna lastnost (»Mnoga dela starih so postala fragmenti. Mnoga dela novejših so to že takoj ob nastanku.«²⁴) – obliki zagotovil trdnejšo osnovo. Za Schleglov umetniški nazor je bila klasicistična estetika nesprijemljiva, zato je koncept 'lepote' zamenjal z dinamičnim konceptom nepopolnosti, to pa pomeni, da je njegova estetika zagovarjala novo in progresivno pojmovanje umetnosti.²⁵

Vsak fragment je oz. bi moral biti zaokrožena forma: nepopolna je njegova vsebina – oz. z vsakim branjem se ta razvija naprej. Zato sproža proces, katerega zaključek ni viden. Pritrdimo lahko, da je romantični fragment zaprta struktura, vendar pa je njegov zaključek zgolj zunanja oblika – čeprav ga je mogoče ločiti od preostalega sveta, pa implicira obstoj zunanjega – ne z referenco, temveč z lastno nestabilnostjo.²⁶

Rosenove ugotovitve so nedvomno v skladu s tezo, da je »fragment (pol)literarna forma, ki je osredinjena na trenutek izrekanja in že s svojo pojavnostjo zanika možnost v času obstojnega diskurzivnega sistema.«²⁷ Ta miselni drobec je torej svojo romantično estetiko postopoma razpršil na vse strani literarnega izražanja (tudi na ustvarjalnost Jeana Paula in E. T. A. Hoffmanna), prav tako pa je ta pustila sledi v nekaterih drugih umetnostih. V glasbi bi lahko, po ugotovitvah Rummenhøllerja in Rosena, za najvidnejšega predstavnika estetike fragmenta označili prav Roberta Schumanna.

In kako se estetika fragmenta zrcali v Schumannovi tako imenovani *Hausmusik*?

Schumannovo navdušenje nad literarnim delom Jeana Paula in E. T. A. Hoffmanna ter njegovi literarni poskusi v jeanpaulovskem slogu so nedvomno pomenili poistovetenje ustvarjalnega kreda z romantično estetiko. Kot je ob analizi klavirske miniature potrdil Rummenhøller, se je ta kazala na semantični ravni tako oblike kot vsebine. Tisto vrzel, ki pa jo je izpustil – most, ki povezuje estetiko fragmenta s konkretnimi kompozicijskoanalitičnimi izsledki – je temeljito razvozlal prav Rosen v omenjenem orisu.

Da je estetika fragmenta še posebej zaznamovala Schumannove cikle samospevov, je podrobno ponazoril ob analizi posameznih samospevov. Tako je domnevno samostojnost le-teh, pa tudi pripadnost večji celoti argumentiral s stališča estetike fragmenta. Kot ugotavlja, so posamezni samospevi cikla na videz samostojne pesmi, a večinoma ne morejo biti izvedene

²¹ Gl. *ibid.*, 191.

²² Maksima je kratka zgoščena misel s splošno vsebino. Do 17. stoletja je izraz maksima pomenil življenjsko vodilo ali načelo, ki v nekaj kratkih stavkih nedvoumno izraža določeno pravilo ali nauk. Nov pomen je maksimi dal La Rochefoucauld, ki je v svoji knjigi ljudi opominjal, da se za njihovimi maskami skrivajo strasti in pohlep. Z La Rochefoucauldom je postala maksima ne samo splošno načelo, ampak tudi vsak aforizem, ki je duhovit, paradoksalen ali presenetljivo zaostren. Gl. Djurdja Flere. 'Spretna beseda'. V: *Francoski moralisti: Pascal, La Rochefoucauld, La Bruyere, Vauvenargues, Montesquieu, Chamfort, Rivarol*. Prev. Bogo Stopar. Ljubljana: Mladinska knjiga 1977, 162.

²³ C. Rosen, *ibid.*, 49–50.

²⁴ Prevedel Tomo Virk. V: F. Schlegel, *ibid.*, 21.

²⁵ C. Rosen, *ibid.*, 50.

²⁶ *Ibid.*, 51.

²⁷ Vanesa Matajc. 'Interakcija literature in teorije: od romantike do moderne'. V: *Primerjalna književnost*. 29/ posebna številka (2006), 125.

samostojno. Če torej samospev (iz cikla) enačimo s fragmentom, ugotovimo, da njegova semantičnost presega 'povedano', zato postane izločanje iz konteksta vprašljivo. Novo semantičnost samospeva pa razkrivajo kompozicijskotehnični prijemi, ki prinašajo spremembe tradicije. To pa se ne nanaša zgolj na proces harmonskega gibanja (začetek, potek in zaključek) in dvoumnega sintaktičnega členjenja – kot ju je v prej omenjeni Schumannovi miniataturi že analitično razčlenil Rummenhüller – temveč tudi na novo razmerje med besedami in glasbo.

Romantična estetika je glasbi dodelila abstraktni model jezika, to pa pomeni, da je ni zgolj povzdignila na raven kulture, ji pripisala kategorije poetičnosti in botrovala emancipaciji instrumentalne glasbe, temveč je tudi, kot kaže umetnost samospeva pri Schumannu, temeljito preoblikovala razmerje med besedilom in glasbo. Razmerje med vokalom in instrumentalno spremljavo je bilo v preteklosti jasno definirano, v začetku 19. stol. pa se je nekoliko zameglilo.

Rosen je mnenja, da so bile ideje Schleglovega kroga v Jeni – identificiranje glasbe z govorom in zavestjo samo – Schumannu znane. Te naj bi prevzel E. T. A. Hoffmann v svoji *Kreisleriani*.²⁸

In kako se je to spremenjeno razmerje med некоč estetsko neenakopravnima medijema uresničevalo v Schumannovih samospevih? Tradicionalno razmerje med pesmijo in spremljavo je preoblikoval skladatelj tako, da je celotna melodija (pesem) bodisi v klavirju bodisi prehaja iz melodije klavirja v glas, to pa pomeni, da je določena pričakovana (splošna) melodija uresničena v besedah le pretrgano oz. v presledkih. Če je bila ta znotraj vokala prej koherentna in sklenjena celota, je v Schumannovi poetiki doživela »nepopolno destrukcijo samostojnosti vokala«. ²⁹ To pomeni, da je vokalna melodija izgubila samostojnost v pomenu razumljive strukture; ker pa melodija ni bila v celoti postavljena v instrumentalni part, je bila njena samostojnost le deloma zatrita. Kot pravi Rosen, je prav to nepopolno zlitje besede in glasbe postalo eden temeljnih principov Schumannovega snovanja samospevov. Tovrstno zlitje besede (vokala) in glasbe (instrumentalne spremljave) pa je bilo lahko uresničeno le tako, da je glasba prevzela prednost in ne dominantne vloge.

In prav ta nenehna igra z negotovostjo – premeščanje poudarka z vokala na instrumentalno spremljavo in narobe – se ujema z estetiko fragmenta. Tako kot sega pomen dvoumne domislice čez meje 'povedanega', tako se tudi glasba nanaša na nekaj zunaj sebe. Čeprav se zdi oblika literarnega in glasbenega fragmenta 'od daleč' definirana, pa ob izostrenem pogledu postane zamegljena. Semantičnost obeh se kaže v ločenosti od preostalega sveta in vendarle oba sugerirata oddaljeno perspektivo, ki je njun cilj. To potrjuje tako Rummenhüllerjeva analiza Schumannove klavirske miniature kot Rosenovo razkrivanje spremembe tradicije samospeva.

Če skušamo pojasniti transfer z literarnega fragmenta na glasbenega, ugotovimo, da se narativnost literarnega fragmenta manifestira tako na semantični kot sintaktični ravni skladbe. Sintaksa kaže spremenjeno rabo kompozicijskih sredstev (harmonski jezik, členjenje struktur, razmerje med vertikalo in horizontalo), katerih pomenskost sugerira dvoumnost, nejasnost, odprtost. 'Brezmejnost' (Entgrenzung³⁰) oblike – skladba brez primerne gramatikalnega (začetka in) zaključka – uteleša estetiko fragmenta tako, da njen pomen presega meje povedanega. Najočiteje se to potrjuje v razmerju med samospevom in ciklom, iz katerega ta izhaja. Podoben položaj razkriva tudi klavirska miniatūra, bodisi kot samostojna entiteta bodisi kot del večjega cikla.

Da se narativni model fragmenta najočitneje manifestira v poetiki miniature in samospeva Roberta Schumanna, potrjujeta tako Rummenhüller kot Rosen. Pod izjemnim vplivom literature,

²⁸ Gl. C. Rosen, *ibid.*, 58-60.

²⁹ *Ibid.*, 61.

³⁰ Samostalniško obliko glagola 'entgrenzen' uporabi Hans Heinrich Eggebrecht. Gl. Hans Heinrich Eggebrecht. *Musik im Abendland. Prozesse und Situationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. München, Zürich: Piper, 1991, 590.

predvsem pa romantične estetike, s katero se je skladatelj poistovetil tako na osebni kot ustvarjalni ravni, je ujel originalnost in eksotično razsežnost oblike ter jo 'prevedel' v glasbeni jezik svojega časa.

V tem kontekstu postane tudi uvodni Schumannov citat še posebej zgovoren in pomenljiv. Po značaju aforizem, primerljiv z literarnimi fragmenti jenske romantične šole, lahko razumemo kot stičišče skladateljevega navdušenja nad literaturo in notranje potrebe po prenosu le-te v glasbo. Ta prenos pa ne pomeni glasbe z določeno literarno zgodbo ali programom, temveč uresničitev 'intelektualne vsebine', tiste, ki jo je postulirala romantična estetika ob prelomu stoletja.

Schumannov aforizem tako kaže poistovetenje skladateljeve umetniške esence z literarnim miljejem. Hkrati pa kot literarni fragment, formalno sicer zaprta struktura, namiguje na nekaj, kar presega meje 'izrečenega', na smisel, ki obstaja onstran meja zamegljene forme, da glasba ni več zgolj užitek, temveč se je (kot enakovredna literaturi in filozofiji) povzdignila na raven kulture.

SUMMARY

The article derives from Schumann's statement "the aesthetics of one art is that of the others too; only the materials differ", which Dahlhaus and Taruskin each established within their own interpretive domain: Dahlhaus placed it in the context of the historical outline of the aesthetics of music, and Taruskin in the context of the relationship of words and textless music in Schumann's piano pieces. Both interpretations share a common basis: that Schumann's aesthetic and poetics are closely connected with the literary art of the composer's era. It is known that Schumann grew up in the euphoria of Jean Paulism, and that he himself tried his hand at the poet's style in some literary experiments. The fact that romantic literature clearly marked the composer's musical poetics is evident from the discussion of Peter Rummenhüller, who illuminates the presence of the literary motives of Jean Paul in Schumann's piano works. He also determines that an essential characteristic of the romantic world view, and also partly of the romantic aesthetic, is the fragment. Precisely how the aesthetic of the fragment is reflected in the actual musical work is not clarified by Rummenhüller, but with his analysis of Schumann's piano work "*Warum?*" he undoubtedly suggests an interpretation that oversteps the border of compositional-technical explanation and enters the realm of the romantic aesthetic. In Charles Rosen's discussion, however, he demonstrates that it is possible to explicitly explain the connection between the fragment as a literary form and Schumann's poetics of *lieder* and of piano works. Rosen gives an historical outline of the literary fragment and defines its aesthetic, and by analysing certain of Schumann's works he illustrates how the aesthetic of the fragment is reflected on the compositional-technical level. Here the narrative nature of the literary fragment is manifested both on the semantic and syntactic levels of the compositions. At the same time, the demonstration of the transfer from literature to music becomes the key to the interpretation of the composer's musical poetics.

In the context of the entire discussion, the introductory quotation of Schumann becomes even more meaningful. Not only does it reveal the aesthetic of the composer's creative milieu and suggest the intersection of his enthusiasm for literature and his inner need to transfer this to music, but it is also itself a fragment. As such, it hints at something that surpasses the border of the "narrated"; namely, that music is no longer simply a pleasure, it has raised itself to the level of culture.

UDK 374.73(497.4)»18«
Manica Špendal

Prispevek k verodostojnosti podatkov o ustanovitvi čitalnic na Slovenskem

Contribution to the Credibility of Data Concerning the Foundation of Reading Societies in Slovenia

Ključne besede: slovenska glasba, 19. stoletje, čitalnice, zgodovina glasbe

Keywords: Slovenian music, reading societies, 19th century, history of music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Mnenja o datumi ustanovitve čitalnic na Slovenskem so deljena. Zlasti velja to za mariborsko in ljubljansko čitalnico. Medtem ko nekateri muzikologi trdijo, da je za Narodno slovansko čitalnico v Trstu (29. januarja 1861) bila kot druga ustanovljena ljubljanska Narodna čitalnica (20. oktobra 1861) in nato kot tretja mariborska Narodna slovanska čitalnica (4. septembra oziroma 10. novembra 1861), meni večina raziskovalcev tega obdobja, da je treba upoštevati formalni datum ustanovitve, ko so ustanovitelji s podpisom potrdili ustanovitveni zapisnik, kar je bilo v Mariboru 17. julija 1861.

The musicological debate can not agree about the date of the births of the reading societies in Slovenia. This holds true especially for the foundation of reading societies in Maribor and Ljubljana. Some musicologist are convinced that the birth of National Slavonic Reading Society in Trieste (on 29th January 1861) was followed consecutively by foundation of National Reading Society in Ljubljana (on 20th October 1861) and National Slavonic Reading Society in Maribor (on 4th September or on 10th November). However the majority of scholars points out that as the formal foundation date should be considered the day on which the founders confirmed with their signatures the first protocol what happened in Maribor already on 17th July 1861.

Pri prebiranju muzikološkega tiska zadnjih nekaj let sem zasledila razhajanja v navajanju podatkov glede ustanovitve čitalnic na Slovenskem pa tudi dvojna merila v ugotavljanju datuma ustanovitve prvih treh – tržaške, mariborske in ljubljanske. Ivan Klemenčič v svojem članku Glasbeni prispevek slovenskemu narodnemu prebujanju. Vloga čitalnic med Trstom, Ljubljano in Mariborom (1848–1872) – objavljenem v spominskem zborniku, posvečenem Danilu Pokornu, piše med drugim: »Tako ni brez simbolike dejstvo, da je bila 1861 najprej ustanovljena Slovanska čitalnica v Trstu (29. januarja), za njo Narodna čitalnica v Ljubljani (20. oktobra) in nato Slovanska čitalnica Maribor (10. novembra)«. ¹ Klemenčič se je očitno oprl na podatek, ki ga je davnega leta 1960 zapisal v svoji Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem Dragotin Cvetko: »Prva čitalnica se je osnovala v Trstu. Njeni utemeljitelji so se v ta namen prvič zbrali 29. januarja 1861, odbor pa se je konstituiral na ustanovnem občnem zboru 24. marca istega leta. Društvo se je imenovalo Slovanska, tudi Narodna slovanska čitavnica; oblasti so mu potrdile pravila v začetku septembra 1861 [...]. Ljubljanska narodna čitavnica je imela ustanovni občni zbor 20. oktobra, mariborska Slovanska čitavnica pa 10. novembra 1861«. ² Nataša Cigoj Krstulović navaja v svoji magistrski nalogi Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem, do ustanovitve Glasbene matice 1848–1872 spet nekoliko "drugačne" podatke: »Ljubljanska Narodna čitalnica, ki se je ustanovila kot druga za tržaško, je v prvem desetletju zadržala privilegij središča slovenskega kulturnega in političnega življenja v habsburški provinci«. V 110. opombi pa zapiše: »Cesarsko kraljevo predsedstvo v Ljubljani je ljubljanski Narodni čitalnici odobrilo pravila 30. avgusta 1861. Nekaj dni zatem (4. septembra) pa je cesarsko kraljevo namestništvo v Gradcu dovolilo mariborsko Narodno čitalnico, zato se je le-ta ustanovila kot tretja in ne kot druga, kot je večkrat navedeno«. Ne navede pa natančnega vira in ne avtorjev. ³

Ko sem zbirala gradivo za diplomsko nalogo o mariborski čitalnici (mentor je bil D. Cvetko) in sem nalogo pozneje v predelani in skrajšani obliki objavila v reviji Nova obzorja 1962 z naslovom Slovensko glasbeno življenje v Mariboru v dobi čitalnice⁴, sem se obrnila za nasvet na najvidnejšega raziskovalca zgodovine mariborske Narodne čitalnice, pesnika in bibliotekarja Janka Glazerja. Posebej me je opozoril na svoja dva članka, natisnjena v Mariborskem večerniku Jutra leta 1931 in 1932. V prvem, O ustanovitvi čitalnice v Mariboru ob 70-letnici ustanovitve (18. julija)⁵ navaja natančne podatke o poteku dogodkov ob ustanovitvi mariborske čitalnice. Omenja tudi dokumente, ki jih je »v zvezi s prijavo čitalnice politični oblasti« našel v Deželnem arhivu v Gradcu, pri čemer je poleg pravil čitalnice (v izvorniku v nemškem jeziku) zanimiv zlasti nemški prevod zapisnika o ustanovitvi mariborske čitalnice 17. julija 1861, ki ga je podpisalo dvajset rodoljubov, prvih članov čitalnice; priloženo pa je tudi pozdravno pismo škofa Antona Martina Slomška, napisano 18. julija 1861.

Drugi Glazerjev članek Prvi slovenski koncert v Mariboru in njegove posledice. K proslavi sedemdesetletnice⁶ pa opisuje predvsem dogodek – slavnost ob prvi obletnici mariborske čitalnice 3. avgusta 1862. Proslavo ob prvi obletnici mariborske čitalnice 3. avgusta 1862 pa pred Glazerjem omenja že Hinko Druzovič v razpravi Zgodovina slovenskega petja v Mariboru.⁷

¹ Ivan Klemenčič, »Glasbeni prispevek slovenskemu narodnemu prebujanju. Vloga čitalnic med Trstom, Ljubljano in Mariborom (1848–1872)«, Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn, ur. Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel, Metoda Kokole. Ljubljana: Založba ZRC SAZU, 2004, 105.

² Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III*. Ljubljana, Državna založba Slovenije 1960, 138.

³ Nataša Cigoj Krstulović, Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848–1872), magistrska naloga. Ljubljana 1997, 42.

⁴ Manica Špental, Slovensko glasbeno življenje v Mariboru v dobi čitalnice, Nova obzorja 15 (1962) 5–6, 246–256.

⁵ Janko Glazer, O ustanovitvi čitalnice v Mariboru, Mariborski večernik Jutra 5 (1931) 160, 18. 7., 2. Manica Špental, Prispevek Janka Glazerja k zgodovini mariborske čitalnice, Glazerjev zbornik, Časopis za zgodovino in narodopisje 67 (1977) 13, 72–75.

⁶ Janko Glazer, Prvi slovenski koncert v Mariboru in njegove posledice. K proslavi sedemdesetletnice, Mariborski večernik Jutra 6 (1932) 249, 2. 11., 3.

⁷ Hinko Druzovič, Zgodovina slovenskega petja v Mariboru, Časopis za zgodovino in narodopisje 19 (1924) 2, 96–100.

Dogajanje v času čitalnic – osrednjih slovenskih kulturnih organizacij, so – poleg muzikologov in glasbenih pedagogov – raziskovali tudi drugi slovenski kulturni zgodovinarji. Poleg J. Glazerja literarni zgodovinar Ivan Prijatelj. V četrtem delu Slovenske kulturne in politične zgodovine (1848–1895), iz leta 1938, meni med drugim: »Prva čitalnica, ki se je v tej dobi ustanovila na slovenskih tleh, je bila torej tržaška, njen rojstni dan je 29. januar 1861 [...]. Medtem je Ljubljano z ustanovitvijo čitalnice prehitel še Maribor. Že v prihodnji številki je namreč 'Novicam' poročal dopisnik iz tega mesta: 'Česar smo pri nas davno že živo potrebovali, se je ustanovilo: društvo, kjer se slovensko govori in bere [...]. Tedaj je dne 14. julija dr. Sernec sklical v stanovanje dr. Dominkuša družbo rodoljubov, 17. julija so se izdelala pravila, in sedaj, glej ptujec, če te naša reč zanima, pri g. Šramelju⁸ stopaj brez nekoliko stopnic v prav mičen vhod in zagledaš zlasti napis: 'Slovanska čitavnica'.⁹

Poleg tega moremo v Novicah, 16. septembra, («Iz Tersta») prebrati tudi: »Z veseljem smo slišali, da tudi v Ljubljani snujete veliko čitavnico, kakršne je po pravici pričakovati v prvem slovenskem mestu.¹⁰ Že 1. septembra pa so Novice zabeležile, da je mariborske Slovence počastil s svojim prihodom »ščit in ljubljenc slovenskega naroda, gospod državni poslanec dr. Lovro Toman. Obiskal je našo mlado 'čitavnico' in z navdušljivimi besedami okrepil pričujoče članove [...].¹¹

Zelo izčrpno je obdelal v svojih razpravah in monografijah kulturno zgodovino Maribora in mariborske Slovanske čitalnice Bruno Hartman. V razpravi Slovanska čitalnica v Mariboru in njeni knjižnici je uvodoma zapisal: »Slovanska čitalnica v Mariboru' (takšno je bilo njeno uradno ime, sicer pa so jo imenovali – tudi njen odbor – Narodna slovanska čitalnica, Slovenska čitalnica, Narodna čitalnica ali kar Čitalnica v Mariboru) je obstajala od 17. julija 1861, ko so njeni ustanovitelji s podpisi potrdili ustanovitveni zapisnik (štajersko državno namestništvo je njena pravila potrdilo 4. septembra 1861), pa do aprila 1941, ko jo je odpravil ukrep okupacijske oblasti. Ustanovili so jo bili mariborski slovenski naravnani meščani pod vodstvom odvetniških pripravnikov dr. Janke Serneca in dr. Janke Ploja.¹²

V monografiji Zgodovina slovenskega dramskega gledališča v Mariboru do druge svetovne vojne pa Hartman meni glede datumov nastanka čitalnic takole: »Ljubljance so prehiteli Tržačani, ki so čitalnico ustanovili 29. januarja 1861, nato pa so bili urnejši od Ljubljancev še v Mariboru, kjer so jo s pravili izoblikovali 17. julija 1861 [...].¹³ Tudi v svoji zadnji monografiji Kultura v Mariboru ugotavlja Hartman podobno: »Osrednja slovenska kulturna organizacija v Mariboru je bila Slovanska čitalnica, ki so jo ustanovili leta 1861, takoj za tržaško.¹⁴

V Enciklopediji Slovenije v članku Čitalništvo pa moremo prebrati: »Prva čitalnica v tej dobi je bila Slovanska čitalnica v Trstu, ustanovljena 29. 1. 1861, sledila ji je mariborska Narodna čitalnica in 30. 8. 1861 ljubljanska [...].¹⁵

V Kroniki slovenske zgodovine Slovenci skozi čas iz leta 1999 je o nastanku čitalnic na Slovenskem zapisano: »17. 7. 1861 so v Mariboru slovenski rodoljubi ustanovili Slovansko čitalnico. Mariborska čitalnica je bila druga na Slovenskem. Prva širšeslovenska je bila ustanovljena že januarja 1861 v Trstu, tretja je bila ustanovljena oktobra 1861 v Ljubljani.¹⁶

Že samo na tem mestu zbrani citati nekaterih najvidnejših raziskovalcev obdobja treh prvih čitalnic na Slovenskem, jasno kažejo, da menijo vsi, da je avtentičen datum ustanovitve mariborske

⁸ Nemški gostilničar Carl Schramel je bil lastnik pivnice Pri moki (Mehlgrube) v severozahodnem kotu Rotovskega trga (danes je na tem mestu Mariborska knjižnica), v kateri je najela svoje prve prostore mariborska čitalnica.

⁹ Davorin Trstenjak iz Maribora, Narodna čitavnica v Mariboru, Novice 19 (1861) 34, 21. 8., 277–278. Nav. po Ivan Prijatelj, Kulturna in politična zgodovina Slovencev 1848–1895, Ljubljana 1938, 12–14.

¹⁰ Novice 19 (1861) 38, 18. 9., 323.

¹¹ Novice 19 (1861) 36, 4. 9., 269.

¹² Bruno Hartman, Slovanska čitalnica v Mariboru in njeni knjižnici, Časopis za zgodovino in narodopisje 15 (1979) 1–2, 295–296.

¹³ Bruno Hartman, Zgodovina slovenskega dramskega gledališča v Mariboru do druge svetovne vojne, Maribor, Obzorja, 1996, 18.

¹⁴ Bruno Hartman, Kultura v Mariboru, Maribor, Obzorja, 2001, 27.

¹⁵ Enciklopedija Slovenije, 2. zv., Ljubljana 1988, 137.

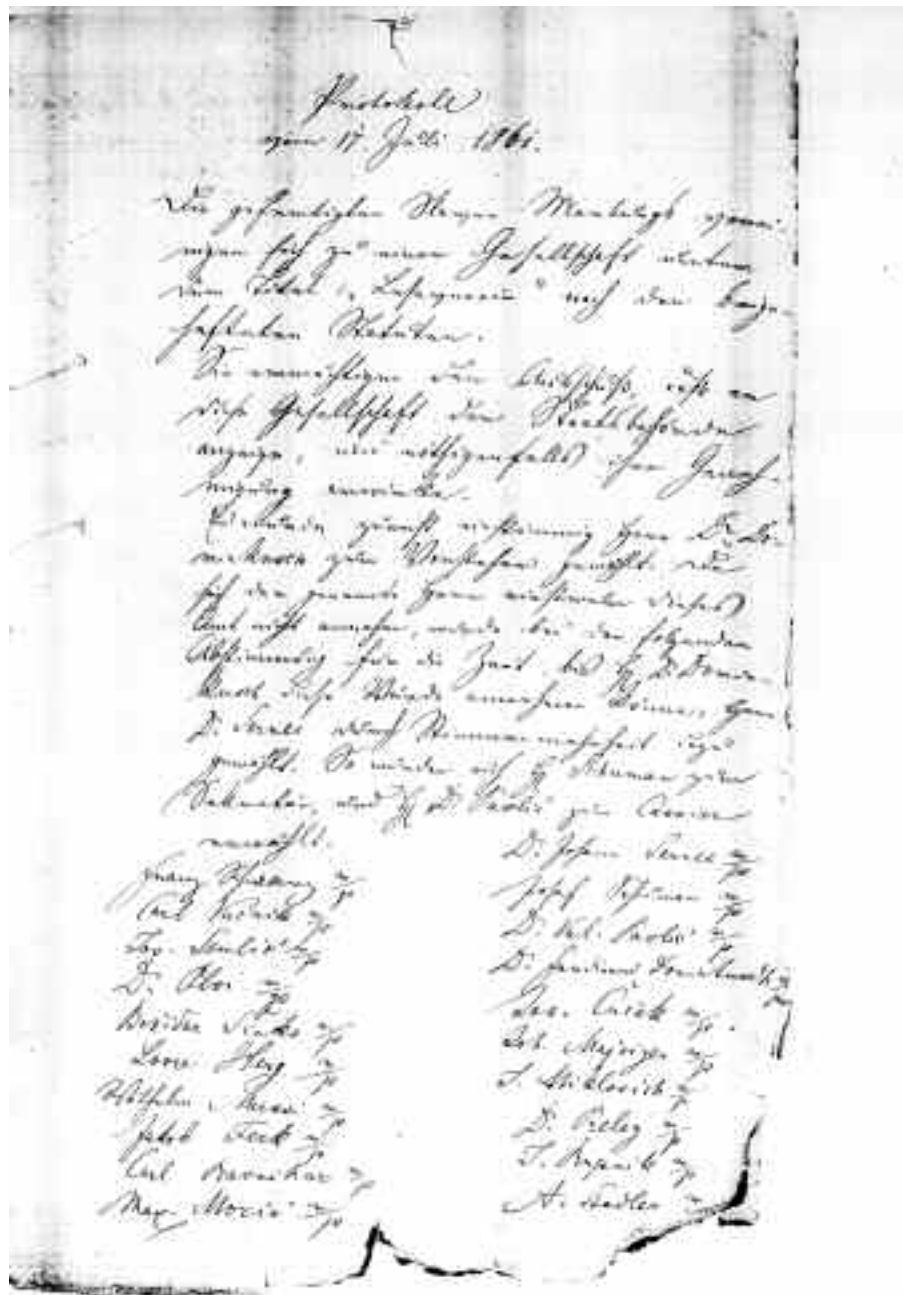
¹⁶ Kronika slovenske zgodovine. Slovenci skozi čas, Ljubljana, Založba Mihelač, 1999, 164.

Narodne slovanske čitalnice 17. julij 1861, torej dan, ko so njeni ustanovitelji (20 rodoljubov) s podpisi potrdili ustanovitveni zapisnik društva. Pomembno je tudi, da so v Mariborski čitalnici takoj po ustanovitvi organizirali čitalniški zbor, ki je nastopil že 23. avgusta 1861 – (ob obisku dr. Lovra Tomana v Mariboru). Omenim naj še enkrat navedbo D. Cvetka v Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem, da so oblasti potrdile pravila Narodne slovanske čitalnice v Trstu v začetku septembra 1861.¹⁷ Če bi veljal kot datum ustanovitve čitalnic dan, ko so jih oblasti »dovolile«, bi tržaška čitalnica potemtakem ne bila prva, ampak bi veljala za prvo ustanovljeno ljubljanska Narodna čitalnica. Vsekakor bodo v prihodnosti morali vsi, ki bodo raziskovali obdobje čitalnic na Slovenskem, upoštevati mnenja navedenih piscev in ne kar pavšalno postavljati datumov ustanovitve posameznih čitalnic.

SUMMARY

The musicological debate can not agree about the date of the births of the reading societies in Slovenia (in Triest, Maribor and Ljubljana). This holds true especially for the foundation of reading societies in Maribor and Ljubljana. Some musicologist are convinced that the birth of National Slavonic Reading Society in Triest (on 29th January 1861) was followed consecutively by foundation of National Reading Society in Ljubljana (on 20th October 1861) and National Slavonic Reading Society in Maribor (on 4th September or on 10th November). However the majority of scholars from other scientific professions (historians, literary historians, library scholars a.o.) points out that as the formal foundation date should be considered the day on which the founders confirmed with their signatures the first protocol what happened in Maribor already on 17th July 1861. This article conceived as collection of credible citations warns the future scholars of similar mistakes and wants to prevent from their repeating.

¹⁷ Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem III, Ljubljana, DZS, 1960, 138.



Faksimile nemškega prevoda zapisnika o ustanovitvi mariborske čitalnice 17. julija 1861, ki ga je podpisalo dvajset rodoljubov, prvih članov čitalnice. Rokopis hrani Enota za domoznanstvo Univerzitetne knjižnice Maribor, Rokopisna zbirka, Ms 201.

UDK 782.8Parma

Darja Frelih

Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra
Slovenske akademije znanosti in umetnosti, Ljubljana
Institute of Musicology, Scientific Research Centre
of the Slovenian Academy of Sciences and Arts

Parmova opereta Caričine amazonke – odmevi ob izvedbah¹

Parma's Operetta The Amazons of Tzarina (Caričine amazonke) – Responses to Performances

Ključne besede: Viktor Parma, slovenska glasba, 20. stoletje, opereta, glasbena kritika

Keywords: Viktor Parma, Slovene music, 20th-century music, operetta, music criticism

IZVLEČEK

ABSTRACT

Opereta *Caričine amazonke* Viktorja Parme so skladateljevo največkrat izvajano glasbeno-scensko delo. Najbolj odmevni sta je bili krstna izvedba 1903 in predelana verzija iz leta 1937; pozornost zbuja tudi koncertna izvedba z novim libretom iz leta 2004.

Viktor Parma's operetta *The Amazons of Tzarina* had the largest number of performances of all of the composer's musical stage works. Most significant were the first performance in 1903 and its restaging in 1937. The concert performance with a new libretto in 2004 also attracted a great deal of attention.

¹ Izvirni naslov v nemškem jeziku *Die Amazonen der Czarin* so sprva prevajali kot *Amaconke carice* oziroma kar *Amazonke*, saj je tedanja cenzura v naslovu črtala označbo *-caričine*. Prim.: Amaconke carice, Opereta v treh dejanjih. Godbo zložil Viktor Parma. *Slovenski narod*, 35, št. 293 (22.12.1902), str. 1; Amaconke carice, *Slovan*, 1, 1902-3, str. 65-66; Parmova opereta Amaconke. *Slovan*, 1, 1902-3, str. 394; Viktor Parma in njegova dela (K premijeri operete Amaconke). *Slovenski narod*, 36, št. 65 (21.3.1903), str. 2-3; Lavoslav Pahor, Amazonke, opereta v treh dejanjih, spisal A. D. Borum, uglašbil Viktor Parma. *Ljubljanski zvon*, 23, 1903, 5, str. 317-319. Za podatek o cenzuri gl.: Viktor Parma. *Zrnje*, 1-2, št. 9 (18.12.1920), str. 67. Zanimiv je še podatek, da je pri uprizoritvi cenzura prepovedala rabo historičnih imen [ruska cesarica Katarina II in avstrijski cesar Jožef II sta osebi, ki imata v opereti govorni vlogi, op. p.]; 'nazivati se je smelo le 'vladarica' in 'inostranski vladar'. Prim.: L. Pahor, nav. članek, str. 318.

Namen pričujočega prispevka je pregledati pri nas dostopno gradivo o izvedbah operete *Caričine amazonke* slovenskega skladatelja Viktorja Parme (1858–1924) in ugotoviti, kakšni so bili odzivi na izvedbe v časopisnih poročilih oziroma v luči bolj ali manj strokovne glasbene kritike. Gre za skladateljevo prvo opereto, ki je med vsemi njegovimi glasbeno-scenskimi deli doživela največ izvedb.² Prispevek temelji na pred leti objavljenem kronološkem pregledu izvedb Parmovih oper in operet z bibliografijo, nov pa je podatek o zadnji verziji *Caričinih amazonk* v koncertni izvedbi, ki so jo pripravili po dobrih sto letih, odkar je bila uprizorjena prvič, to je leta 2004.³

Viktor Parma je Opereto *Caričine amazonke* dokončal leta 1902, njena krstna izvedba je bila 24. marca 1903 v Ljubljani. 45-letni skladatelj, po izobrazbi pravnik in po poklicu policijski uradnik, tedaj delujoč kot okrajni glavar v Črnomlju, je imel za sabo že premierne izvedbe svojih prvih treh oper: *Urb, grof celjski* (1895), *Ksenija* (1897) in *Stara pesem* (1898). Če izvzamemo Foersterjevega *Gorenjskega slaučka*, ki je bil sprva komponiran kot opereta (1872), a ga po predelavi v opero (1896) v prvotni obliki niso več izvajali, in *Tebarske plemiče* (1892) Benjamina Ipavca, ki so opera z govornimi dialogi (singspiel), so torej Parmove *Caričine amazonke* prva prava opereta, skomponirana na slovenskih tleh in se je, upoštevajoč dva večja posega, obdržala do danes – če že ne na odru, pa vsaj v zavesti nekaterih posameznikov.⁴

Tisk na Slovenskem ni vedno enako pozorno spremljal izvedb omenjene operete. Največ odmeva v časopisnih sta doživeli dve izvedbi v Ljubljani: krstna izvedba leta 1903 in izvedba leta 1937, ko sta opereto temeljito predelala Vera in Anton Balatka. Odmevale so še izvedbe v Trstu leta 1912, Mariboru 1920 in 1941 ter predstava mariborskega gledališča v Celju 1930. Brez odmeva pa ni ostala niti 'novodobna' izvedba v Ljubljani leta 2004.⁵

Iz tega, kako so napovedali krstno izvedbo *Caričinih amazonk* v Ljubljani, je razbrati, da je tisk pozorno spremljal tedanja glasbeno gledališka prizadevanja. Očitno je bil Parma v tem času že znana domača skladateljska osebnost, in to ne le zaradi omenjenih treh oper. V članku, ob katerem se je bralec na koncu lahko seznanil s kratko vsebino operete in napovedano zasedbo vlog, se je nepodpisani avtor članka čutil poklicanega, da predstavi Parmo javnosti tudi kot človeka, čemur je sledil krajši biografski prispevek z orisom skladateljeve dotedanje kompozicijske bere. Pri tem je v uvodu poudaril, da je Parma »najpopularnjši slovenski skladatelj. Njegove plesne skladbe se igrajo leta in leta, njegove koračnice svirajo vojaške in privatne civilne godbe na Slovenskem in Hrvaškem, njegove opere ... so se uprizorile opetavno v slovenskem in tudi hrvaškem gledališču, posamezne točke iz njih pa se igrajo na klavirju v naših najboljših in tudi v naših skrom-

² Po doslej dostopnih podatkih o številu izvedb (vključno z znanimi številkami o ponovitvah) si Parmova glasbeno-scenska dela sledijo takole: *Caričine Amazonke* (63), *Ksenija* (55), *Zlatorog* (37), *Stara pesem* (29), *Urb, grof celjski* (25), *Nečak* (19), *Venerin [Apolonov] bram* (7). Podatki se nanašajo na gledališča v Ljubljani, Mariboru, Trstu in Zagrebu. Po navedbi A. Balatke se je opereta, razen v že omenjenih mestih, izvajala še v Osijeku, Novem Sadu, Sarajevu, Sušaku, Opatiji, Plznu, Pragi in Clevelandu (ZDA). Prim.: Parma-Balatka, *Amakonke. Gledališki list* NGL Opera, 1937/38, št. 1, str. 2. Po navedbi iz tržaškega tiska so jo izvajali še v Beogradu (=Belogradu) in leta 1948 v Brnu (v redakciji A. Balatke iz leta 1937). Za podatek o beograjski izvedbi prim.: Leon Dragutinović, *Caričine amazonke. Edinost*, 28 (26.1.1912), str. 2, za podatek o izvedbi v Brnu prim.: Kozma Ahačič in Igor Grdina, *Caričine Amazonke* [Dva medijal]. Ljubljana, Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2005, notranja naslovnna stran platnic.

³ Prim.: Darja Frelih, Viktor Parma – raziskovalna izhodišča. *Muzikološki zbornik* 29 (1993), str. 39-58. Za zadnjo, koncertno izvedbo *Caričinih amazonk*, sta prevlečeno besedilo po motivih izvirnega libretoa napisala Kozma Ahačič in Igor Grdina, izvedli so jo Simfonični orkester iz Novega mesta s solisti pod vodstvom Zdravka Hribarja; izvedba je dokumentirana na dvojni zgoščenci, ki jo je izdal Inštitut za civilizacijo in kulturo v Ljubljani, 2005.

⁴ Partituro v dveh zvezkih (prvo dejanje, drugo in tretje dejanje), z zlato vgraviranimi napisoma na bordo rdeči podlagi platnic in trdi vezavi, hrani Glasbena zbirka NUK. Tako notni del kot peto besedilo v nemškem jeziku sta izpisana s skladateljevo roko in s črnim črnilom; pozneje pa so nad besedilom in pod njim s svinčnikom dodali slovensko oziroma hrvaško verzijo besedila. Tudi sicer sledovi raznobarnih svinčnikov kažejo na številne drobne posege v partituro in pričajo o tem, da so njeni uporabniki v preteklosti upoštevali predvsem praktični vidik in da se niso kaj dosti spraševali o odnosu oziroma spoštovanju [do] originala. Prepisovanje not je bilo zamudno, naprave za reprodukcijo pa tedaj še neznana iznajdba.

⁵ Poleg prve izvedbe v Ljubljani 1903 je dokumentirana tudi prva izvedba v Zagrebu iz leta 1904 (o njej so poročali: *Agramer Tagblatt*, 19/1904, 55, 2-3 in isti 297, 6 ter *Agramer Zeitung*, 79/1904, 54, 5 in *Narodne novine*, 70/1904, 55, 1-2); poročila o slednji žal zaradi objektivnih okoliščin niso zajeta v tej razpravi. Podobno velja še za izvedbi v Osijeku leta 1909 (ki so jo dokumentirali *Die Drau*, 42/1909, 237, 5), *Narodna obrana*, 8/1909, 238 in *Slavonische Presse*, 25/1909, 238, 4) in v Zagrebu 1918 (*Agramer Tagblatt* [več. izd.], 33/1918, 112, 3). K uprizoritvam, ki so zabeležene na Slovenskem, sodita še mariborski izvedbi iz let 1920 in 1922, a o njuni ni zaslediti bibliografskih zaznamkov. Za vse gornje navedbe prim.: Darja Frelih, nav. delo, str. 49-55. Za kritiko izvedbe iz leta 2004 gl. Gregor Pompe, *Caričine amazonke* v Slovenski filharmoniji. *Rast*, 15, št. 2 (92), april 2004, str. 243-244.



Naslovnica *Potpurija* iz *Caričinih amazonk*, ki ga je natisnil dunajski založnik Berté. Hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani.

nih domih, kjer se ljubi domača glasbena umetnost. Lav. Scwentner, Oton Fischer, Iv. Giontini, Emil Berté & Co. na Dunaju ter *Novi akordi* so izdali že celo vrsto njegovih del, tako da ni slovenske muzikalne hiše, v kateri ne bi bilo znano in čislano ime skladatelja Viktorja Parme.⁶

O vsebinski in formalni zasnovi operete

Kot je razumljivo, je tisk spričo dotlej še neznanega odrsko-glasbenega dela posvečal veliko pozornost vsebini operete oziroma zgodbi, ki naj bi temeljila na resničnih zgodovinskih dogodkih. O avtorju libreta A. D. Borumu tudi danes ni zaslediti kakšnih podrobnejših biografskih podatkov. Kot navaja Lavoslav Pahor, se pod psevdonimom Borum »skriva libretist A. D. [Dolleccek], Poljak, ki je posebno znan kot pisatelj za vedo vojaških stvari in odlikovan s svetinjo za znanost in umetnost. Libreto je pisan v nemškem jeziku.«⁷ Izmed vseh člankov, ki so bolj ali manj obširno opisali v opereti obravnavano snov, prispevek v *Slovanu* v najbolj strnjeni obliki prinaša vsebino oziroma zgodovinsko ozadje operete: »Dejanje se vrši za časa ruske carice Katarine II. v južnem delu Besarabije in na polotoku Krimu. Ruski knez Potemkin, ki je imel oskrbovati te dežele, je hotel pomnožiti svoje zasluge v očeh carice, zato je opisoval te kraje s tako pestrimi in svitlimi barvami, da se je odločila Katarina, sniti se tu z avstrijskim cesarjem Jožefom II., kar se je tudi res zgodilo l. 1786. V resnici pa so bile dežele skrajno zanemarjene in ubožne; zato je naročil Potemkin že l. 1785 veliko število delavcev in inženirjev, ki so napravili krasno cesto, a samo tam, kjer se je imela voziti cesarica. Tudi je dal sestaviti s pomočjo poslikanih desk takoimenovane 'Potemkinove vasi'; prebivalci pa so morali hiteti praznje oblečeni in vedno drugače maskirani pred cesarico po stranskih potih od postaje do postaje ter so jo povsod prijazno sprejemali. Preslepljena Katarina je bila očarana in je imenovala rafiniranca Potemkina knezom Krima«. Nadalje avtor navaja, da je poleg zgodovinskega ozadja zgodovinska tudi glavna oseba operete, to je »lepa in mlada udova Helena Zurandov, smrtna sovražnica moštva, ki je sestavila četo 'amaconk', ki se ne smejo in baje tudi nočejo omožiti. Toda knez Židanski se zakolne, da se mora vanj zaljubiti amaconka Helena. Kot kmetica preoblečen vstopi v četo amaconk. A tudi on se zaljubi v Heleno. Četa se končno razkropi, ker se hočejo vse omožiti, kakor se omože Helena in njeni pobočnici Anastazija in Olga.« Kot zaključuje pisec, je dogajanje v opereti »živahno, decentnopikantno in vseskoz veselo.«⁸ Leon Dragutinović, ki je bil režiser predstave v Trstu leta 1912, se je še nekoliko bolj kot dotedanji pisci, poglobil v dogodke, povezane z zgodovinskim ozadjem operete; kratko in slikovito pa je prikazal tudi dogajanje po posameznih dejanjih, ki je povzeto v celoti:

»Prvo dejanje se vrši v gostilni Žida Moška, kamor nosijo ženske svoje pridelke, a Moško jih preskrbuje z vsem potrebnim. Tudi državni svetnik Židanski se je hotel prepričati na lastne oči, kako je z deželo. V ta namen se je preoblekel v kmeta. Tu se je seznanil z lepo vdovo Heleno, ki silno črti moške, a Židanski se je zaljubil vanjo na prvi pogled. In da bi mogel vedno ostati pri njej, se je preoblekel v žensko in se dal vpisati v amaconsko četo. V tem pride cesaričino dovoljenje za ustanovitev amaconskih čet.

⁶ Gl. Viktor Parma in njegova dela (K premjeri operete Amaconke), *Slovenski narod* 36, št. 65 (21.3.1903), str. 2.

⁷ Prim.: Lavoslav Pahor, Amazonke. *Ljubljanski zvon*, 23/1903, 5, str. 318. Razpravljano o zgodovinskem ozadju operete pa se niso mogli izogniti niti pisci poznejših komentarjev k opereti. Tako neznani avtor navaja, da je »Vzpodbudo k temu delu [...] dal avtorju neki feljton iz l. 1890, kjer G. Jesipow na podlagi raziskovanj v petrograjskem dvornem arhivu poroča, da se je v prvih mesecih leta 1787, torej tedaj, ko je Carica Katarina v spremstvu avstr. Cesarja Jožefa II. posetila Vlaško in Krim, na Potemkinovo povelje stvorila 100 žen in deklet obsegajoča amaconska legija, ki je vladarskemu paru v vasi Kajduk blizu Baklave priredila sprejem in mu služila v spremstvo. Za ustanovitev te garde se je največ trudila njena poveljnica, gospa Helena Ivanovna, vdova po kapitanu Zurandovu, nekoliko ekscentrična dama, ki se je pozneje zopet poročila z drž. svetnikom Židanskim ... in naposled vsled starosti oslepele umrla v svojem 100. letu.« Isti avtor v opombi razlaga da »Amaconke imenuje starogrška pravljica ženski rod, ki med seboj ni trpel moških in je slovel po svoji bojevitosti.« Gl.: K besedilu Parmovih Amaconk. *Zrnje*, 1/1920-21, št. 7, str. 55.

⁸ Prim.: M. [podpisani avtor], Amaconke carice. *Slovan*, 1/1902-03, str. 65-66.

Drugo dejanje se vrši na dvorišču. Delavci gradijo poslopje, kjer bo bivala carica Katarina. Inženir Arkulak [v drugih virih imenovan Cirkulak, op. p.] in intendat Galganov sta zaljubljena v dve Amaconki, in sicer v Olgo in Anastazijo. Četa amazonk se vrača s svojih vaj. Židanski se izda, kdo da je in prosi Heleno njene ljubezni. Ona je razsrjena radi njegove prevare. Na njegov strel se razmaknejo zidovi in je videti Amaconke, kako plešejo z delavci.

Tretje dejanje. Prihod carice Katarine. Vse je v najlepšem redu. Potemkinove vasi so že postavljene in carica lahko pride s svojim visokim gostom. Carica je navdušena radi lepote nove dežele ter obdarja bogato vse navzoče. Potemkina imenuje krimskim knezom. Končno se razpusti amaconska četa. Židanski ponovno prosi Heleno za njeno ljubezen in tudi ona se je med tem zaljubila v Židanskega. Opereta končuje tako – s trojno poroko.⁹

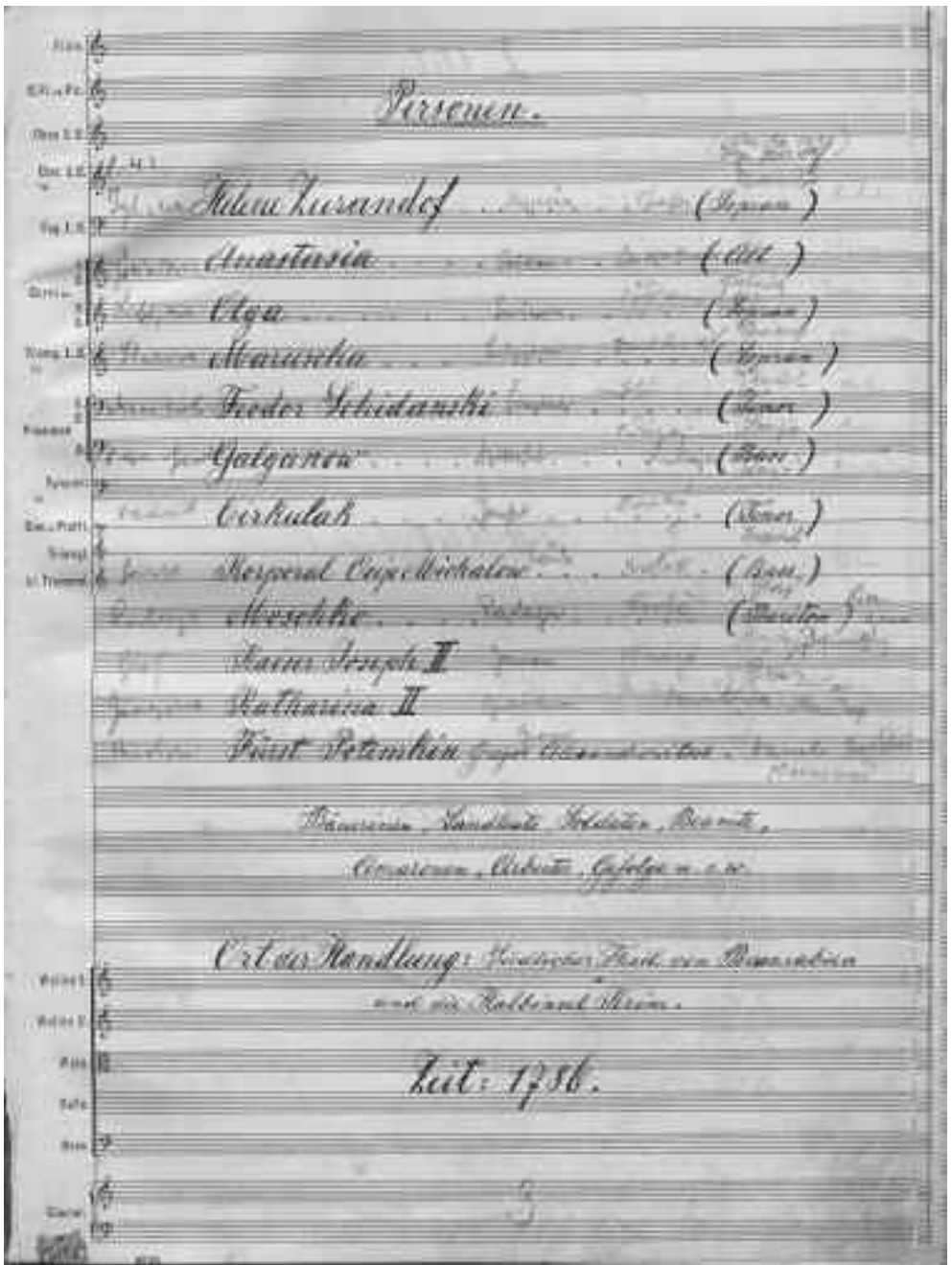
V napovedi prve izvedbe operete so zapisali, da ima delo »celo vrsto krasnih točk, valčkov, koračnic, napitnico, dvospev, peterospev, moških, ženskih in mešanih zborov, kupletov in plesnih pies.«¹⁰ Nasprotno pa L. Pahor v svoji kritiki ugotavlja, da »razen nekaj zborov, molitve 'Angelus, angelus!', pesmi delavcev, slavospeva, dueta o 'poljubu', tria in kvinteta v prvem dejanju, so druge pevske vloge koračnice, valčki, polke, kupleti.« [...] »Najbolj ugaja dvospev o 'poljubu', ki je tudi umetniške vrednosti, zbor 'Angelus' (žal ni v pristnem ruskem duhu uglasben), koračnica amazon in zbor delavcev.«¹¹ Z inicialko Y podpisani avtor kritike v Slovenskem narodu je naklonjeno pisal o posameznih točkah operete: »Takoj uvertura zveni jako značilno za vso opereto; uglasbena je v živem, razposajenem tonu, spominjajoča na salonsko plesno glasbo. Prepletena je z motivi iz pevskih točk, ki se prepevajo kasneje med dejanjem. Spočetka nastopi zbor kmetič, ki poje turobnodoneče spev o hudih slabih časih in lep zbor 'Angelus'. Temu sledi humoristični duet, ki ga pojeta Moško in Židanskij, nadalje izvrstni kvintet in efektni zbor, s katerim se zaključí prvo dejanje.« [...] »Simpatično sta delovali tudi naslednji dve dejanji, ki sta polni pikantnih pies razkošnega, veselega, malce sentimentalnega in narodnega značaja. Lepi lirični motivi so odsevali marsikje iz glasbe, ki postane dvomno kmalu popularna. Krasen je kvartet, ki prehaja v valček, izredno ljubk je zbor delavcev in valček poljuba je naravnost šampanjec. Do popolne veljave je zopet prišla slikovita koračnica Amaconk, ki so tudi vrlo eksercirale. Koračnica se odlikuje po živahnem ritmu kot Parmovi slavnoznani 'Mladi vojaki'. Izborna je vseskoz orkestracija. Na dejanju je opereta prav bogata; jako zanimiva je in spretno sestavljena ter izdaje prav rutiniranega pisatelja. Nekaj prizorov je zelo komičnih in zabavnih; takšno je celo prvo dejanje in tudi scena pred Potemkimovi vasmi je zelo humoristična. Značaji nastopajočih oseb so dosti karakteristično izdelani.« Svojo oceno zaključuje z ugotovitvijo, da je Parma s svojimi 'Amaconkami' podal »najboljšo slovensko opereto, polno krasnih melodij, dražestnih valčkov, efektnih zborov, koračnic in romanc, ki postanejo izvestno narodova last prav tako, kakor njegova koračnica 'Mladi vojaki' ali pevske točke v 'Rokovnjačih'« Ugotavlja, da »Parma orkestrira izredno spretno ter je pristen opereten komponist, ki ga doslej še nismo imeli«. Prepričan je, da so 'Amaconke' »prodre popolnoma in ostanejo gotovo stalno na repertoarju.«¹²

⁹ Prim.: Leon Dragutinovič, Caričine amazonke. Opereta v treh dejanjih. Spisal A. D. Borum. Uglasbil Viktor Parma. *Edmost*, 37/1912 (26.1.1912), str. 2.

¹⁰ Gl.: Viktor Parma in njegova dela. *Slovenski narod*, 36, št. 65 (21.3.1903), str. 3.

¹¹ Prim.: Lavoslav Pahor, nav. članek, str. 318.

¹² Gl.: Slovensko gledališče. Izvirna noviteta, opereta 'Amaconke'. *Slovenski narod*, 36, št. 68 (26.3.1903), str. 3.



Viktor Parma, *Caričine amazonke* – Zasedba vlog. Avtograf. Hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani.

I. Uct.

Curvature.

I. Ober der Bräusenmen, *Wenn ich dich, dich in Liebe und Ehrliche*
schilt von dem" (Altensteine)

II. Ober der Bräusenmen, *Angenehm Angenehm*

III. Quitt, *Ich sage dir" (Frieder, Altensteine)*

IV. Terzett, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine)*

V. Quintett, *Ich gebe dir die Schwärze" (Altensteine - Altensteine - Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

VI. Quitt, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

VII. Terzett, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

VIII. Finale, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

II. Uct.

IX. Ober der Arbeiter, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

X. Quitt, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

XI. Quartett und Wäber, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

XII. Finale, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

III. Uct.

XIII. Romantische, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

XIV. Kymn, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

XV. Melodramatische Musik

XVI. Ballet, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

XVII. Amazonen, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

XVIII. Finale, *Ich bin bereit, alle Nacht" (Altensteine - Altensteine - Altensteine)*

Viktor Parma, *Caričine amazonke* – opereta v treh dejanjih. Avtograf. Hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani.

O splošnem vtisu in o oceni glasbenega deleža

Po navedbah L. Pahorja v Ljubljanskem zvonu so Amaconke »četrto večje glasbeno delo domačega skladatelja gosp. Vikt. Parme.« Z njimi da nam je ustvaril »prvo večjo opereto, ki je glasbeno vsekakor boljša od mnogih drugih, že udomačenih nemških operet, in je sposobna, pridobiti si priznanja tudi po drugih večjih odrih. S strogo glasbenega stališča seveda operete ne kaže ocenj[ev]jati. [...] »Pevske vloge so jako ljubke, melodijozne, izvirne, ne presenečajo pa, ker nam je dunajski žaner prinesel že marsikaj podobnega. Ne pogrešamo sicer tudi nekaj slovanških zvokov v glasbi, a vobče prevladuje tuj duh. Pesem delavcev je še celo deloma prikrojena po naši domači pesmi 'Preljubo veselje, oj kje si doma.' [...] Orkestralno je opereta prav dobra in se odlikuje na nekaterih mestih po prav efektni uporabi posameznih godal [glasbil, op. p.], osobito flavt, klarinetov, oboe, fagota. Jako spretno je spremljevanje slavospeva s samimi trobili (Blechharmonie). Lepo, duhovito spremlja orkester zbor 'Angelus', kjer imajo flavte prijeten part. Orkestralno je seveda overtura najboljši del in gotovo si pridobi na koncertnih sporedih med domačimi skladbami odlično mesto. Nekoliko je pač predolga, tembolj ker je ritmično preenolična in v daljšem drugem delu vsa v hitrem tempu.« Menil je, da je prvo dejanje »dramatično in glasbeno najboljše, dasi s pevskimi točkami preobteženo. Melodramatično spremljevanje orkestra bi se na posameznih mestih lahko opustilo, osobito med govorom vladarice, kajti med govor poseza tako, da misli neveščak, da se orkester na tihem tačas kaj vadi; na enem mestu je pa jako izrazovito in lepo. Posamezne točke so res jako prijetno orkestrirane, vobče pa manjka v orkestraciji blagodejne razlike med poedinimi točkami, ker je preveč živahnosti v orkestru in ker je uporaba drugih godal [glasbil, op. p.] poleg goslarjev preobilna; opereti to seveda ne škodi, to velja bolj s splošnega glasbenega stališča. Vsekakor pa sme g. Parma biti ponosen na uspeh *Amazonk* in želeti je, da se opereta ne samo pri nas udomači, ampak da najde mesta tudi na drugih odrih. Opereta se je vprizorila jako dobro.«¹³

Medtem ko sta pisca ocen v Ljubljanskem zvonu in Slovenskem narodu pretežno pozitivno in naklonjeno pisala o izvedbi *Caričinih amazonk*, se je avtor prispevka v Slovanu [podpisan z »Dr. P.«] izrazil nekoliko bolj kritično. Najprej je sicer potrdil, da je opereta »dosegla na slovenskem odru popoln uspeh« in si »mahoma pridobila popularnost s svojo pikantnolahkotno in melodij razkošnobogato glasbo.« Pripomnil pa je, da skladateljeva glasba ni vsekozi izvirna in vsebuje tuje vplive, pri čemer pa da je skladatelj »duhovit in spremljan od okusa« ter da je njegova glasba »ušesu prijetna, polna čuta in elegantnih efektov.«¹⁴ Glede na to, da libreto zajema snov iz ruske tematike, pisec ugotavlja, da je vendarle glasba »italijansko-nemško-slovenskega značaja« in da je »glasbeni del operete tudi neprimerno boljši od besedila, v katerem je komični element le poststranska stvar«. Libreto je pripisal krivdo za zadnje dejanje, ki da »s svojo resnobno svečanostjo ne sodi nikakor v operetni okvir, zato pa tudi uspehu operete vselej izdatno škoduje.«¹⁵ Meni, da bi bilo treba tretje dejanje, ki je »odločno najšibkejše« v besedilu radikalno predelati in da »v sedanji obliki zaostaja daleč za I., zlasti pa za izvrstnim II. dejanjem.«¹⁶ Podobno kot meni Lavoslav Pahor, da naj bi pri izvedbi operete izpustili spremljavo orkestra na tistih mestih, kjer nastopajo posamezne govorne vloge, pa pisec v Slovanu svetuje skladatelju, »da vse melodramatske točke uglasbi za petje, ker v sedanji obliki se izgublajo docela!« Preden je na koncu pohvalil posamezne nastopajoče, je izpostavil še »v glasbenem oziru [...] najlepše točke«, ki da so »tercet in finale v

¹³ Prim. Lavoslav Pahor, nav. članek, str. 318 in 319.

¹⁴ Originalno se je izrazil, da »gosp. Parma sicer ni vedno in v vsakem taktu izviren glasbenik, reminiscenc se ne izogiblje skupulozno [...] Prim.: Dr. P., [?] Parmova opereta »Amaconke«. *Slovan*, I, 1902-03, št. 12, str. 394.

¹⁵ Na tem mestu se spušča v še večje podrobnosti kot npr., da so »značajni Helene, Anastazije in Olge [...] premalo različno slikani, da bi zanimali posamezno. Da med njimi sploh ni subrete [sopranistka, ki poje vesele vloge, tudi spogledljiva služkinja v komediji – op. p.], je za opereto pač čudno. Takisto imata žid in korpokal je podrejeno ulogo, dasi bi mogla uspešneje zastopati komiko. Korpokal se hipoma prelevi v resnega ljubimca, s čimer mu je igra pokvarjena, ker je nedosledna.« Gl. Isti [kot op. 14].

¹⁶ Gl. Isti.

I., simpatični duet in kvartet ter moški zbor v II. in fini moški samospev v III. dejanju. Prav dobra je tudi koračnica Amaconk, dasi zaostaja za 'Mladimi vojaki'.¹⁷

Devet let po prvi izvedbi v Ljubljani so *Caričine amazonke* uprizorili tudi v Trstu; kot rečeno, je tamkajšnji režiser predstave Leon Dragutinovič v časniku *Edinost* napovedal izvedbo operete in obširno predstavil njeno vsebino. Po njegovem mnenju je libretist napravil »dostojen libreto, ki ima finega humorja, ki pa ni nikjer nezmožen in brezsmiseln, marveč sloni celo na historični dogodbi. Parmova glasba je melodična in se strogo drži teksta. Nekatere točke so naravnost sijajne in se dvigajo nad vsakdanjo dunajsko operetno glasbo. V instrumentaciji pa se je pokazal Parma mojstra. *Caričine amazonke* so menda edino slovensko operetno delo, ki je tudi izven naše ožje domovine doseglo velik uspeh.«¹⁸

Ocena v istem časniku, ki je izšla po prvi tržaki izvedbi, štiri dni po objavi prej omenjenega članka, podpisana z »r«, med drugim prinaša zanimiv pogled na Parmovo glasbo: »Parma ni operetni skladatelj modernega kova in v njegovih operetah je pač težko najti tudi le en stavek, ki bi spominjal na Leharja, Falla in drugih predstaviteljev moderne operete; pač pa spominja v njem marsikaj starejših, solidnih operetnih skladateljskih firm, Offenbacha, Straussa, zlasti glede na tehnično stran. Parmi pa se ob enem pozna, da je temeljito zahajal v šolo k italijanskim glasbenim velikanom in da je tako združujoč gracijozno melodiko italijanske glasbene šole z neprisiljeno, srce ogrevajočo komiko starejših prvakov operete ustvarjal svoja glasbena dela, pri čemer pa je skoraj vedno čuti, da sozveni tudi struna naše preproste slovenske narodne pesmice, kar ravno daje njegovim skladbam obeležje našega domačega, in po čemer smemo Parmo še prav posebej smatrati za svojega.« Tako pisec meni, da bi se na primer »z uvodnim valčkom tertjega dejanja mogle z vso pravico ponašati sam 'valčkov kralj' Strauss, ako bi bil njegov.« In da bi »ena najkrasnejših točk, molitev v prvem dejanju, ... delala kras vsaki italijanski operi«, a koračnici amaconk, ki je dobro izvajana, elitna točka operete, »ni najti dosti enakih v vsej operetni glasbi.«¹⁹

Po tem ko so bile *Caričine amazonke* izvedene leta 1912 v Trstu, bibliografija beleži še dve postavitvi z več ponovitvami v Mariboru v letih 1920 in 1922.²⁰ Žal za te predstave ni [bilo] zabeleženih nobenih podatkov o odmevih v časopisju. Pač pa je 5. maja 1930 v celjskem časniku *Nova doba* izšla kratka ocena uprizoritve Parmovih *Caričinib amazonk* v Celju. Avtor, ki se je podpisal »rp«, je bil očitno razočaran nad predstavo, saj je zapisal, da »trud, ki so ga imeli Mariborčani z opereto, se pač ni izplačal.« Menil je, da ta »najboljša slovenska opereta [...]« spada med staro šaro in da je »vsebinsko šibka in tudi muzikalno dolgočasna.« O režiji g. Rasbergerja je sicer zapisal, da je bila »skrbna in si je mnogo prizadevala«, orkester pod vodstvom kapelnika g. L. Herzoga pa da je bil »siguren in točen« in tudi zbor da »se je potrudil«. Po tem, ko je še na kratko ocenil igro in petje posamezni nastopajočih, je zaključil z ugotovitvijo, da je bilo gledališče »dobro obiskano« in da se je publika »kljub vsemu zabavala.«²¹

Po obsežni predelavi *Caričinib amazonk* leta 1937 je bila opereta pred drugo svetovno vojno samo še enkrat na sporedu, in sicer 22. februarja 1941 v Mariboru. Za tamkajšnje gledališče je bila to zadnja glasbena premiera pred okupacijo; predstava je doživela pet ponovitev. Kot je razvidno iz kritike v Večerniku oziroma iz opisane zasedbe vlog, gre za predstavitev ene od »mariborskih« verzij, ki se ni zgledovala po »ljubljski« Parma-Balatkovi priredbi iz leta 1937. Iz poročil

¹⁷ Gl. isti

¹⁸ Kot navaja, je bila do leta 1912 opereta izvedena v Zagrebu, Pragi, Plznu in Beogradu, kjer »so slavili ime slovenskega komponista Viktorja Parme.« In zaključuje: »Ali naj bi Trst zaostajal [za navedenimi mesti op. p.]? Gl. Leon Dragutinovič, nav. članek [gl. op. 2].

¹⁹ Prim.: *Caričine amazonke*. *Edinost*, 30 (30.1.1912), str. 2.

²⁰ 30. novembra 1920 je postavitev operete v režiji J. Povheta in pod dirigentskim vodtvom H. Vogriča doživela dvanajst ponovitev. Bibliografija v zvezi s to predstavo navaja prispevek v Zrnju, mariborskem gledališkem listu, kjer je govora le o vsebini operete. Gl. tudi op. 7: *Zrnje*, 1/1920-21, št. 7, str. 55-56. Postavitve 25. maja 1922 je režiral P. Razberger, dirigiral pa avtor Parma, ki je leta 1920 prevzel mesto častnega kapelnika Opere v Mariboru. Prim. Darja Frelih, nav. delo, str. 53 in str. 45.

²¹ Prim.: -rp- [Rado Pečnik?], *Caričine amazonke*. *Nova doba*, 12, št. 36 (5.5.1930), str. 3. [Verjetno gre za enako postavitev operete kot leta 1922 v Mariboru, ker je bil režiser isti; glasbeno vodstvo pa je bilo v rokah L. Herzoga, saj je Parma medtem 1924. leta umrl. – op. p.]



Viktor Parma, *Koračnica amazonk* iz operete – začetek. Avtograf. Hrani Glasbena zbirka NUK v Ljubljani.

la o izvedbi naj izvzamemo naslednje poudarke: po več letih je mariborsko gledališče postavilo na oder »priljubljeno Parmovo opereto *Caričine Amazonke* in s tem znova počastilo spomin pokojnega Viktorja Parme, katerega dela bodo nedvomno ostala stalno v repertoarju slovenskih glasbenih odrov.« Čeprav »izvira delo iz dobrih starih časov« [...] »more še vedno osvojiti tako v libretskem kakor v glasbenem oziru; v zadnjem še posebno. Človeku kar dobro de, koliši znova to prijetno, melodiozno in živahno Parmovo glasbo.« Preden je poročevalec nadaljeval z razčlenjevanjem posameznih režijskih prijemov in posameznih solističnih vlog, je zabeležil, da je bila premiera še posebej slovesna, ker sta se je udeležila tudi komponistova vdova »ga. Parmova in sin Bruno Parma iz Ljubljane.«²²

O predelavah operete

Predelave operete *Caričine amazonke* sta se lotila režiserka Vera Balatkova in kapelnik Anton Balatka in rezultat njunega dela je bila premiera Parma-Balatkove operete leta 1937. Balatka je v gledališkem listu utemeljil, da imajo vse tovrstne predelave isti cilj oziroma se soočajo s podobnim vprašanjem in sicer »kako rešiti dobro staro opereto pozabe.«²³ Dvomil je, da bi bila Parmova opereta po tridesetih letih lahko tako uspešna kot v času njenega nastanka. Menil je, da se je občinstvo medtem že privadilo na »jazzove ritme«, in da »opereta spada med tisto vrsto lahke muze, ki je močno vplivana od modernih struj in trenutnega okusa.« Vera Balatkova je prvotni libreto preuredila tako, da je »od prejšnjih 'Amaconk' ostala le še osnova. Prejšnja tri dejanja je razširila in razdelila na več slik, nekaterim nastopajočim osebam je povečala vloge, nekatere vloge pa je sploh na novo vpletla v dejanje. « Kapelnik Balatka pa je »na novo instrumentaliral vse glasbene točke, prej pa jih je izgledil in tehnično izpilil. Večino glasbenih točk je samostojno izdelal, pri tem je uporabil glasbene motive iz 'Amaconk', pa tudi iz nekaterih drugih Parmovih skladb.«²⁴

Dva pisca ocen po premieri prenovljenih *Caričinib amazonk*, Vilko Ukmar v Slovencu in Pavel Šivic v Jutru, sta se izogibala razsojanju o tem, ali je bila predelava operete upravičena ali ne.²⁵ Skoraj gotovo nobeden od njiju ni poznal Parmove originalne verzije dela, a očitno ju je predstava navdušila do te mere, da sta z njo bolj ali manj odkrito soglašala. Ukmar je zapisal, da lahko samo ugotavlja, »da je iz Parmove klasične operete [...] nastala potom besedilne predelave Vere Balatkove in potom glasbene priredbe Antona Balatke nova, moderna revialna opereta, ki ima vse značilne poteze sočasnih tovrstnih tvorb, a jih celo prekaša po neki umirjeni čistosti in doslednosti« [...] »Glasba je tudi ukrojena po vzorcih sodobne šlagerske tvornosti, čeprav se v njej prav vabljivo bočijo Parmovi klasični motivi in je ostala pri svojem v celoti stara Parmova koračnica. Ta glasbena snov pa je izdelana zelo okusno, sočno in pisano, da zapušča notranje zadovolj-

²² Prim.: '-r' [?], Premiera Caričinib amazonk. *Večernik*, 15, št. 46 (25.2.1941), str. 3.

²³ V namišljenem pogovoru s skladateljevo podobo na sliki [to je bilo 13 let po Parmovi smrti, op. p.] Balatka zatrjuje, da se predelave starejših del doletele tudi Joh. Straussa, Suppečja in druge mojstre lahke muze. Zavedal se je, da je spreminjanje originalnih del tvegano početje in mnenja o tem različna. »Eni pravijo, naj se igrajo tako, kakor so bili prej; drugi pravijo, prilagoditi novemu času, tretji pa kličejo, starih komadov sploh ne igrajte, zastareli so, saj je dosti novih! Pa vendar ni vse novo dobro, kakor tudi ni vse staro slabo – in seveda tudi narobe! Prim.: Anton Balatka, Amaconke po 30 letih. *Gledališki list* NGL Opera, 1937/38, št. 1, str. 3.

²⁴ Na primer iz operet Venerin hram in Nečak. Prim. isti, str. 2. Prim. še: Caričine Amaconke v Balatkovih priredbi. *Gledališki list* NGL Opera 1937/38, št. 1, str. 8.

²⁵ Oba sta bila takrat še tako mlada, da originalne izvedbe izpred več kot trideset let nista mogla poznati. Prvi je zapisal, da bi se rad izognil razpravljanju o dopustnosti ali nedopustnosti take »stilistično novotarske predelave, kot jo je doživela Parmova opereta v Balatkovih rokah, zlasti zato ker ga »po eni strani srce boli za klasiistično lepoto Parmove muze«, a ker mora »z druge strani zopet priznati velike vrednote Balatkovega umetniškega občutja in tankočutnosti.« Prim.: V. U. [Vilko Ukmar], Parma – Balatka: Amaconke (Operetna premiera). *Slovenec*, 65, št. 210 (14.9.1937), str. 7. Drugi avtor pa je zapisal, da je uprizoritev Amazonk rodila neizbežne komentarje, ali je bila predelava potrebna in je-li upravičena. Domneval je, »da je starejši generaciji ta opereta v lepem spominu od takrat, ko so časi stavili pri nas drugačne zahteve na taka dela, ki so se takrat tudi presojala z drugačnimi merili.« Prepričan pa je bil, da bi »marsikoga izmed starejših izvirnik danes razočaral. Kajti g. Balatka je prav spretno spravil današnji šlagerski ritem v Parmovo glasbo, s prekomponiranjem obilnega melodičnega materiala pa se je [...] vendar približal opereti starejšega datuma.« Prim.: P. Š. [Pavel Šivic], Po premieri Caričinib amazonk. *Jutro*, 18, št. 214 (14.9.1937), str. 7.

stvo. Posebno vabljivo je skladatelj izdelal instrumentacijo, kar daje zvočnosti neko posebno žlahtnost. «[...]»Glasbeni del je vodil dirigent Neffat, ki je stvar izredno skrbno naštudiral in ji vlil mnogo pravega ognja.« [...]»Svojo mikavnost je dodal opereti tudi balet, ki ga je vodil inž. Golovin.«²⁶ Prej omenjeni avtor ocene v Jutru, Šivic, ki je med drugim obširno razpravljal o posameznih nastopajočih in njihovih zaslugah za uspeh predstave, pa je zaključil, da so *Caričine amazonke*, v primerjavi z nekaterimi operetami, ki »smo jih čuli v poslednjih letih, [...] solidno glasbeno delo, ki bo vsakomur nudilo z bogato glasbo in v sedanji izvedbi ter inscenaciji obilo užitka in zabave. In posrečilo se bo morda, na ta način rešiti nekaj Parmove glasbe, ki pozabljenja pač ne zasluži.«²⁷

Drugačno težo pa imajo besede v kritiki tedaj 66-letnega Frana Govekarja, ki je originalno verzijo Parmove operete skoraj zagotovo poznal, prav verjetno pa je imel s skladateljem tudi tesnejše stike, saj je slednji napisal glasbo k njegovima dvema ljudskima igrama Rokovnjači (1897) in Legionarji (1903). Po tem ko je uvodoma predstavil kratko zgodovino te Parmove operete oziroma navedel vse večje uprizoritve Parmovih *Caričinib amazonk* doslej, je ocenil, da sta oba avtorja predelave [V. in A. Balatka] dala opereti »sodobno obliko v prozi in pevskem besedilu, pa v glasbi, instrumentaciji, solih in zborih, v predigrah in celi vrsti plesnih točk.« Tako sta opravila »težko delo z veliko spretnostjo, iznajdljivostjo in teatrsko rutino.« Nadalje je ugotavljal, da je Balatkova z mnogimi docela novimi osebami in prizori ustvarila prvo dejanje skoraj na novo in da je Balatka uporabil ne le glasbo iz Parmovih operet in koračnic, pač pa je »ustvaril in dodal marsikaj tudi iz svojega« [...]»Novi ritmi, nove harmonične barve [...] namesto marša fox, namesto valčka tango, na namesto prejšnjega instrumenta novodobni saxofon.« Po opisu nadaljnjih dogodkov in spletk ter po ocenah nastopajočih je zaključil, da je »balet [...] ves čas polno ustrezal, zbori so v igri in petju sodelovali, zlasti amaconke so razvijale čim več razgibanosti ter je orkester želel za uverturo in za medigro z deloma preinstrumentiranimi in efektno izfiguriranimi Mladimi vojaki, posebno priznanje. Scensko in režijsko je zlasti ugajalo zadnje dejanje, dasi je oder pretesen in je vsebinsko vse dogajanje nekam dolgovežno.«²⁸

Kot kažejo bibliografski podatki, je bila omenjena postavitev *Caričinib amazonk*, če izvzamemo mariborsko predstavo iz leta 1941, zadnja pred drugo svetovno vojno. Ni zaslediti podatkov o tem, da bi opereto po drugi svetovni vojni uprizorilo katero od slovenskih gledališč.²⁹ Zato je spodbudno, da je, takorekoč na privatno pobudo, opereto ponovno pripravila za izvedbo v koncertni obliki skupina zanesenjakov, ki je realizirala svoj projekt v letu 2004. Besedilo sta po motivih izvirnega libreta A. D. Boruma napisala Kozma Ahačič in Igor Grdina, za glasbeno izvedbo pa je poskrbel Novomeški simfonični orkester, ki mu je dirigiral Zdravko Hribar.³⁰

Kritičski zapis ob izvedbi v ljubljanski dvorani Slovenske filharmonije izpod peresa Gregorja Pompeta ne ocenjuje le Parmove glasbe in omenjene izvedbe, ampak tudi dogodek kot tak, v

²⁶ Gl.: Vilko Ukmar, isti.

²⁷ Gl.: Pavel Šivic, isti.

²⁸ ...Balatka je ustvaril deloma po Parmovih motivih, deloma samostojno celo vrsto baletnih točk raznega značaja. Nekdanja opereta treh dejanj se je izpremenila v plesno revijo uprav filmske izpremenljivosti z nič manj kakor 23 slikami. Prizorišča se menjajo neprestano, a z njimi nastopajoče osebe; iz Petrograda nas prenašajo v Besarabijo, iz Patjomkinove sobane v spalnico Helene Durandove, izpred judovske krčme v sredo Patjomkinovih vasi, kjer doživljamo končno sprejem carice Katarine II in avstrijskega cesarja Jožefa II. »[...]»Bilo je mnogo odobavanja in so prejeli vsi solisti sopkov in vencev, še posebej pa pozhrtvovalna libretistka in režiserka gospa Vera Balatkova, ki je prejemale za hvalvo tudi za svojega vrliga komponista, g. A. Balatko.« Gl.: Fr. G. [Fran Govekar], Viktor Parma – Anton Balatka: Amaconke. V razkošni novi uprizoritvi in izvrstni režiji je žela Parmova opereta navdušen sprejem. *Slovenski narod* 70, št. 208 (13.9.1937), str. 2.

²⁹ Izven domovine so jo leta 1948 profesionalno izvedli še v Brnu (v redakciji A. Balatke). Prim.: Amazonke na srednjeevropskih odrih. Kozma Ahačič in Igor Grdina, *Caričine amazonke* [Dva medijal]. Ljubljana, Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2005 [na ovitku].

³⁰ Pevski solisti so bili: Marjetka Podgoršek Horžen (sopran) v vlogi Helene, Irene Akweley Yebuah Tiran (sopran) kot Anastazija, Katja Konvalinka (sopran) kot Olga, Andreja Brlec (sopran) kot Maruška, Marjan Trček (tenor) kot Teodor, Zoran Potočan (bas) kot Galganov, Dejan Vrbancič (tenor) kot Cirkulak, Saša Ivaci (basbariton) kot Mosco in isti še kot korporal Osip Mihajlov; povezovalka je bila Eva Longyka Marušič. Kot je zapisano v spremni knjižici k posnetku na dveh zgoščenkah, je ta verzija operete doživela krstno koncertno izvedbo 8. februarja 2004 v Novem mestu. Nato je bila predstavljena še v Banja Luki in Ljubljani. V živo jo je posnel Radio Slovenija 7. marca 2004 na koncertu v čast 7. obletnice Inštituta za civilizacijo in kulturo. Gl. isti. Obstaja tudi pozitivna in izvedenemu projektu naklonjena glasbena kritika koncertne novomeške izvedbe operete, ki ni vključena v razpravo, ker sem žal, zanjo izvedela prepozno. Gl.: Bogdan Učakar: Koncertna izvedba operete *Caričine amazonke*. Presežen operetni okvir – z Viktorjem Parmo. *Večer*, 12.2.2004., str. 11.

luči njegove vpetosti v kulturni kontekst glasbenega življenja v Ljubljani in z vpraševanjem, kdo je dolžan skrbeti za dela iz slovenske glasbene preteklosti oziroma za njihovo »obujanje od mrtvih«. ³¹ Bralca pouči, da Parma ni najpomembnejši slovenski operni skladatelj, da pa je bil v svojem času gotovo najpopularnejši. Tak sloves si je utrdil »s pomočjo nepresahljive, pa vendarle nekoliko šablonske melodične invencije in dovolj dobrim kompozicijsko-obrtniškim znanjem«. Po njegovem se »problem umetniškosti [...] kaže prav v odstopu od šablone: tako Puccini mestoma vendarle zapiše konvencije opera serie 19. stoletja, Parma pa ostaja brez svojih 'izumov'«. Meni, da so *Caričine amazonke* spretno napisane, da je glasbeni stavek tekoč, orkestracija suverena, melodična pa spevna. Da pa »glavni problem vendarle ostaja: nikjer ne pride v odnosu med glasbenimi parametri do pravih zaostritev, zaradi česar je glasbeno-dramaturški tok bolj kot ne enoličen (dolgočasen), izstopiti pa ne more praktično nobena točka.« ³²

Sklep

Pregled 'starejših' člankov, ki so izšli ob posameznih uprizoritvah Parmove operete *Caričine amazonke*, je pokazal zlasti dvojce: da je bila večina ocen delu res naklonjena in da je bilo število izvedb, vključno s tistimi izven ožje domovine, najpogostejše v času pred prvo svetovno vojno. Redkeje so bile izvedbe operete v času med obema vojnoma, po drugi vojni pa jih takorekoč skoraj ni bilo. Obe ugotovitvi sovpadata s splošno znanim dejstvom, da je bila opereta kot žanr izrazito povezana s časom nastanka, v katerem so tovrstna dela potrebovali za zadovoljevanje točno določene vrste potreb, povezanih z družabnim življenjem in zabavo. Zato je verjetno odveč razpravljanje, zakaj so si tako redka dela tega žanra pridobila tak status, da jih izvajajo še danes, in zakaj podobna usoda ni doletela naše prve operete ali slovenskih operet nasploh, kolikor jih premoremo.

Nadalje podrobnejši vpogled v glasbene ocene dela pokaže, da so bili posamezni pisci različno strokovno usposobljeni; medtem ko se nekateri zadovoljili že s pisanjem o vsebini operete in jim večinoma ni bilo težko razpravljati o skladateljevi bogati melodični invenciji in njegovem smislu za orkestracijo, pa se je le redkim zapisalo, da v poteku Parmove operete vendarle nekaj manjka, kar pa so tolmačili na različne načine. Najštevilnejši vzrok za to, da je glasbeno-scenska dinamika premalo izrazita, iskali in našli v libretu. V tej luči si lahko tolmačimo tudi oba posega v opereto, starejšega in novodobnega, ki sta oba začela prav s spremembo libreta.

Sklep pa bi bil vendarle nepopoln brez upoštevanja 'novodobne' izvedbe operete leta 2004, ki je vsekakor prinesla vsaj dvojce pozitivnih stvari: glasbeni kritik se je v svoji strokovni oceni od vseh piscev doslej morda najbolj točno približal resnici o Parmovi glasbi in ubesedil tisto, kar so nekateri pred njim samo intuitivno nakazovali; izvajalci koncertne izvedbe z libretistoma na čelu pa so, kljub vsemu izrečenemu, izven okvirov 'poklicanih' institucij, morda iznašli dovolj dober model za oživljanje 'zapašenih' del iz zakladnice naše kulturne dediščine.

³¹ V ljubljanskih tiskanih medijih menda ni bilo napovedi koncerta, izvedba pa je bila namenjena nekakšni prezentaciji Inštituta za civilizacijo in kulturo. Prim.: Gregor Pompe: *Caričine amazonke* v Slovenski filharmoniji. *Rast. Revija za literaturo, kulturo in družbena vprašanja*, 15, (april 2004), št. 2 (92), str. 243-244. Kritik se je tudi spotaknil ob prirediteljevo formulacijo, da je Viktor Parma naš »najpomembnejši operni skladatelj« in da »se ga je v koncertnem listu primerjalo s Puccinijem«. Zdi se mu hvalevredno, da se je 'nekdo' tokrat zelo potrudil za slovensko glasbeno-kulturno dediščino, da pa se mu zdi nedopustno, da 'plod največjega slovenskega skladatelja Črne maske Marija Kogoj gni-je nekje v pozabi' »kar pa zgoraj omenjenga Inštituta preveč ne moti.«

³² In nadaljuje: »Rekel bi, da je opereta kar preveč lepo 'spolirana': surovost invencije odsotna – zato se zdi Parma civiliziran in kultiviran.« [v tej formulaciji kritik nedvomno usmerja svoje puščice na Inštitut za civilizacijo in kulturo. – op. p.] Gl. Gregor Pompe, nav. članek.

SUMMARY

The article is based on a chronological survey of the operatic production of the Slovene composer Viktor Parma (1858-1924), including a bibliography of articles [see: Darja Freljih, Viktor Parma – Raziskovalna izhodišča. *Musicological Annual XXIX*, Ljubljana, 1993].

Parma's operetta *Caričine amazonke* (*The Amazons of Tzarina*) attracted the attention of music critics in March 1903, when the work was performed for the first time, and in 1937, when it was arranged by Vera Balatka (libretto, scenography) and Anton Balatka (composition, orchestration).

Newspaper reports often focused on the operetta's humorous plot, based on events from Russian history, with the Russian tsaress and the Austrian tsar appearing in the operetta as speaking roles. The most sensational aspect of the work is the guard of Amazons, man-hating women who do not want to get married. At the end of the story, however, all of the rules of the Amazons are broken, and in the Finale a grand triple marriage of the three main Amazon heroines is celebrated. The three acts of the operetta consist of attractive duos, trios, choruses, a quintet, a waltz, a romance and the famous March of the Amazons. Parma's operetta was performed successfully in the opera houses of Ljubljana, Maribor and Trieste, as well as in Zagreb, Osijek, Novi Sad, Sarajevo, Sušak, Opatija, Plzen, Prague, Belgrade, and also in the United States (Cleveland).

Thirty years after the first performance, the question arose as to how to save the 'good old operetta' (in the words of A. Balatka) from oblivion. The three acts were enlarged, some new roles were added (as well as some musical themes being taken from Parma's other works), and the instrumentation was revised. New rhythms and the ballet were also added. The performance in Ljubljana in 1937 was positively received. The operetta was later revived in a concert performance in 2004, when a new libretto by Kozma Ahačič and Igor Grdina was presented together with the 'good old music' of Viktor Parma.

UDK 78.072.3Ohm-Januschowsky

Špela Lah

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

Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani

Julius Ohm-Januschowsky and His Criticism in Ljubljana

Ključne besede: Julius Ohm-Januschowsky, Nemško Deželno gledališče, operne predstave, kritika

Keywords: Julius Ohm-Januschowsky, German Land Theatre, opera performances, critiques

IZVLEČEK

ABSTRACT

Nemški novinar češkega rodu Julius Ohm-Januschowsky je bil ena vidnejših osebnosti glasbene publicistike zadnjega četrletja 19. stoletja pri nas. Njegovo osrednje delo je bilo namenjeno poročanju in ocenjevanju predvsem glasbeno-gledaliških, pa tudi drugih koncertnih dogodkov. Prav zato je prispevek tega vsestranskega glasbenega poznavalca in pedagoga bistven pri rekonstrukciji kvalitete glasbenega življenja tedanje Ljubljane. Pričujoči članek poskuša izluščiti temeljne značilnosti njegovega kritiškega dela. Pri tem se opira na osrednji vir Laibacher Zeitung in na pomembnejše kritike Januschowskega, napisane med leti 1892 (ob otvoritvi nove ljubljanske gledališke hiše Landschaftliches Theater je pisec prevzel kritiško delo glasbeno-gledaliških predstav) in 1914 (Januschowsky naj bi Ljubljano zapustil leta 1915).

German journalist of Czech origin, Julius Ohm-Januschowsky, was one of more important personalities in music journalism of the last quarter of 19th century in Ljubljana. His main work was to report and evaluate music-theatrical performances. His contribution to the reestablishment of the quality of Ljubljana's musical life was, therefore, essential. The present article tries to reveal the main characteristics of his critical work. The main sources were the daily newspaper Laibacher Zeitung and important critiques by Januschowsky written between 1892 (when he took over the task of critiquing music-theatrical performances) and 1915 (when is assumed to have left Ljubljana).

Leta 1892 je Ljubljana dočakala otvoritev nove gledališke hiše, v kateri so v okviru nemškega in slovenskega gledališča izvajali peta in igrana dela. Poročila, ocene in kritiko glasbenogledaliških del, uprizorjenih s strani nemškega Landschaftliches Theater, je prevzel Julius Ohm-Januschowsky¹ in jih vse do leta 1915, ko naj bi zapustil slovensko prestolnico, objavljval v dnevnem časopisu Laibacher Zeitung. Vsestranski glasbenik češkega rodu², ki je prišel k nam predvidoma v 80-ih letih 19. stoletja, je pustil v Ljubljani pomemben pečat na področju šolstva in glasbeno kritičnega dela³. Iz njegovih poročil o opernih (in drugih glasbeno-gledaliških) izvedbah veje dobro poznavanje zgodovinskih dejstev, glasbene govorice preteklega in sodobnega časa ter odlično razumevanje pevskih tehničnih zahtev. Pričujoče besedilo se osredotoča na tiste značilnosti njegovih besedil, ki so bistveno zaznamovale slog njegove pisane besede.

Januschowsky je znal ceniti in pohvaliti dobro glasbeno-gledališko delo, še posebno, kadar je šlo za noviteto na ljubljanskem odru. Pri tem ni zanikal kakovosti drugih predstav, tudi operetnih ali plesnih del ne. Poleg tega se je oziral na uspešnost novega dela zunaj meja slovenskega prostora, še posebno na Dunaju, kar kaže tudi na njegovo poznavanje razmer in dogajanja v tedaj vodilnih opernih oziroma gledaliških hišah. Že prvo sezono je tako, na primer, z zanosom napovedal novo baletno delo **Die Puppenfee**⁴, ki da je »najbolj priljubljeno baletno delo Dvorne dunajske opere»⁵ in nato poglobljeno spregovoril o sami izvedbi. Ta naj bi »doživela prepričljiv uspeh»⁶, vsi nastopajoči pa naj bi dobro opravili svojo nalogo. V sezoni 1894/95 je opozoril na novo opereto Johanna Strauša **Jabuka, das Apfelfest**, v kateri je poudaril »... visoko razvit tonski stavek in ... skrivnost veličastne, barvno bogate orkestracije»⁷. Iz ocene se jasno kaže kritikova naklonjenost resnejši glasbeno-gledališki produkciji, o kateri je v svojem, več desetletji dolgem, poročanju večkrat odkrito pisal: »Naj ne bo zamolčano, da so bila poročila o novem opusu, ki so prispela z Dunaja, precej skeptična. Govorili so o preveč resnem, okornem libretu, ki presega okvire operetnega področja. Nič čudnega torej, da je publika pričakala premierni večer s hladno, nadzirano zadržanostjo. ... [K]ar pa zadeva resnost, ponuja opereta dokazilo, da je Strauß visoko cenil glasbeno razumevanje svojih poslušalcev in jih imel za zrele»⁸. Kljub jasni naklonjenosti tehtnejšim glasbeno-gledališkim delom je Januschowsky podrobno poročal tudi o številnih operetnih novostih, ki so polnile dvorano ljubljanske gledališke hiše. Na drugi strani je večkrat opozoril na pretirano 'uporabo' obrabljenih operetnih del, ki so služile zgolj za zaslužek. Tako je v začetku sezone 1893/94 poudaril, »kako neprimerno je bilo od direktcije, da je sezono otvorila z obrabljeno opereto, in nam daje dokaz, da je tudi publika v boju proti enostranskemu kultu operetnih neumnosti popolnoma na naši strani»⁹.

Osrednjo pozornost je v vsej svoji kritični 'karieri' namenil operam. O pomembnosti teh je pisal že ob prvi operni prestavi v novem Deželnem gledališču, ko je ob zaključku sezone 1892/93 v Ljubljani gostoval celovski operni ansambel. Predstavil se je s sedmimi opernimi deli¹⁰, v okviru prve, **Der Troubadur**, pa je Januschowsky zapisal: »Verdijeva popularna opera je vžgala kot novite-

¹ Edini (do sedaj) razpoložljivi vir je publikacija Budkovič Cvetka, iz katere izzvem, da je prišel Januschowsky v Ljubljano že vsaj leta 1882 (ko je sodeloval v sekstetu), da je 25 let deloval kot nemški novinar, da je vodil ljubljanski Liedertafel, čitalniški pevski zbor, pevski zbor društva Slavec, na glasbeni šoli Glasbene matice pa poučeval klavir, solopetje in zborovsko petje. Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem: Od začetka do nastanka konservatorija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1992, str. 203.

² O piscu ni (do sedaj) nobenih razpoložljivih biografskih podatkov. Pa vendar lahko o njegovi narodnosti sklepamo iz podatkov o sestri in pevkki Georgini Januschowsky, za katero je znano, da naj bi bila rojena v Olomützu. Kutsch, K.J., Riemens Leo. *Großes Sängerlexikon, Band III*. München: Saur, 1997, str. 1709-1710.

³ Poleg kritik o glasbeno-gledaliških predstavah je pisal tudi poročila o ljubljanskih filharmoničnih in šolskih koncertih. Budkovič, Cvetko. *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem: Od začetka do nastanka konservatorija*. Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1992, str. 203.

⁴ Glasba Joseph Bayer, koreografija Joseph Haßreiter.

⁵ *Laibacher Zeitung* 1893 I, str. 154.

⁶ Prav tam.

⁷ *Laibacher Zeitung* 1894 II, str. 2429.

⁸ Prav tam.

⁹ *Laibacher Zeitung* 1893 II, str. 2063.

¹⁰ Gostujoči ansambel iz Celovca je takrat uprizoril naslednje opere: *Faust; Die Jüdin; Die Hugenotten; Lobengrin; Der Trompeter von Säckinger; Der Freischütz*.

ta, saj podobnega uspeha ni imela nobena od številnih operetnih predstav, ki so bile v letošnji sezoni na sporedu do naveličanosti. Ta prva operna predstava nemškega gledališča je bila tudi poučna. Bila je jasen dokaz, katero hvaležno področje se bo odprlo v gledališkemu podjetju na področju opere, brž ko se bo iztekla sicer še precej bogata zaloga operetnih novitet¹¹. Precej na široko se je o problematiki razpisal v sezoni 1896/97, ko so uprizorili premierno uprizorili Kienzlovo noviteto **Der Evangelimanna**. Poudaril je pomanjkanje operne produkcije, ki naj bi »... povzročilo bolečo praznino v repertoarju, saj je kulturna institucija brez opere težko pomembna¹². Hkrati je pozdravil trud tedanjega direktorja gledališča Adolfa Oppenheima, ki je v repertoar uvrstil – v primerjavi z večino drugih gledaliških sezon – zares veliko število opernih del, pri tem pa naj bi opera »zadostila vsem visokim zahtevam: obdržati publiko, tisk in direkcijo...¹³. Še posebno se mu je zdel pomemben poudarek na produkciji te zvrsti glede na »pomembnost Ljubljane¹⁴, hkrati pa naj bi bilo nujno, da je »opera dobra; ne le, da se odlikujejo posamezniki, pač pa da zadovolji celoten ansambel¹⁵.

Morda se zdijo kritike Januschowskega mestoma že kar zanesenjaške, zato je nujno treba poudariti, da se je vseskozi odlično zavedal razmer, ki so vladale v posamezni sezoni v Nemškem gledališču, in zavestno izvel pravo vrednostno ocenjevanje. To je v svojih poročilih tudi večkrat poudaril. Prvič že ob otvoritveni predstavi novega gledališča¹⁶, ko sta direkcija in režija »pod vladajočimi težkimi razmerami, ki ne dopuščajo temeljite priprave težkega dela ... pripravili ne sicer vzorno, a vendarle primerno inscenacijo uprizoritve Wallensteins Lager^{17,18}. Upoštevanje razmer je bilo seveda nujno tudi in še posebno pri izvedbah tehtnejših glasbeno-gledaliških del. V okviru že omenjenega gostovanja celovških operistov je kritik ob postavitvi **Lohengrina** poudaril, da se »... moramo pri oceni predstave predvsem pošteno ozreti na razmerje mesečne opere s skupaj zbornanim ansambлом, nepripravljenim zborom in tujim orkestrom, [saj lahko le tako] pravično obravnavamo soliste, orkester in predvsem kapelnika, ki se je pošteno potrudil...¹⁹. Podobno lahko zasedimo skoraj desetletje kasneje, ko je kar nekaj besed namenil razmeram v gledališču, pri tem pa se mu je zdelo že kar nepotrebno poudariti, kako »nepravično se zdi zmogljivost nemškega gledališča vrednotiti z merili bogato subvencioniranih gledališč večjih mest. ... Dober obisk predstav dokazuje, da sta dobra gledališča skupina, ki nima prevelikih lukenj, in zanimiv repertoar nosilna stebra gledališča²⁰. Povsem upravičeno je z veliko mero tolerance poročal o izvedbah velikih scenskih del, še posebno Wagnerjevih oper, ki »ostajajo nedosegljiv ideal provincialnih odrov, zato se moramo zadovoljiti z razumevajočo in dovolj dostojno izvedbo²¹. In: »...dovršenih izvedb Ringa smo lahko deležni le v Bayreuthu, saj na drugih odrih, kjer so morda skupaj zbrani najboljši pevci in pevke, manjkajo spet druge oskrbe...²². Hkrati se je pisec zavedal tudi morebitne nezadostnosti uvodnih predstav posameznih sezon, katerih kvaliteta ni bila nujno odvisna le od zunanjih dejavnikov, pač pa »moramo prve predstave vedno presojati z veliko previdnostjo in popustljivostjo, saj še vedno manjka potreben stik med solisti, zborom in orkestrom²³.

Poročila večjih in velikih opernih dogodkov Januschowskega so izdatna, pozornost pa je avtor navadno namenil tako opisu zgodbe kot umestitvi dela v zgodovinski kontekst in v skladateljski

¹¹ *Laibacher Zeitung* 1893 I, str. 461–462.

¹² *Laibacher Zeitung* 1896 II, str. 2019.

¹³ Prav tam.

¹⁴ Prav tam.

¹⁵ Prav tam.

¹⁶ Gledališče je 29.9.1892 otvorila slovenska direkcija, prva predstava nemškega gledališča je bila na sporedu dva dni kasneje, 1. 10.1892.

¹⁷ drama Friedricha Schillerja, prvi del trilogije Wallenstein.

¹⁸ *Laibacher Zeitung* 1892 II, str. 1951.

¹⁹ *Laibacher Zeitung* 1893 I, str. 713.

²⁰ *Laibacher Zeitung* 1902 II, str. 2275.

²¹ *Laibacher Zeitung* 1906 II, str. 2465.

²² *Laibacher Zeitung* 1907 I, str. 371–372.

²³ *Laibacher Zeitung* 1906 II, str. 2109.

opus. Prav v tem se najbolj pokaže njegovo poznavanje glasbeno zgodovinskih dejstev, kompozicijsko tehničnih postopkov in posameznih skladateljskih osebnosti. Tako se je na primer podrobno razpisal o (že omenjeni) novi operi **Der Evangelimann**, katero je označil za eno najboljših v zadnjih letih. V opisu dela je sledil novonemški glasbeni smeri, kjer sta »v operi tesno združeni pesnivev in drama, eno dopolnjuje drugo... Iz resnično plemenite ideje rojeno dogajanje bo v polnem razpoloženjskem smislu poglobljeno in dopolnjeno s plemenito glasbo, ki priča o občutenjih in originalnosti.«²⁴ Še posebno so ga prevzela velika, še danes živeča dela iz svetovne operne zakladnice, pa tudi druge, danes manj znane ali že pozabljene opere, nekdanje velike uspešnice. Bilo mu je v posebno zadoščenje, da je v sezoni 1898/99 lahko poročal o uspešni izvedbi Puccinijeve **La Boheme**, v kateri se kaže »nova tonska govorica, [...] zlasti v instrumentaciji in v komplikaciji zvočnih elementov v glasbi«²⁵. Bralce je opozoril na »instrumentalne in harmonske pikantnosti, sijajno instrumentacijo, polno duba in razpoloženja, ki nenebno presenečajo in dajejo operi posebno vznurjenje, katerega napetost vztraja do konca«²⁶. Ljubljanski krst **Aide** v začetku leta 1905 je pospremil s kratkim zgodovinskim prerezom Verdijeve skladateljske »čudežne« pot, katero naj bi »prehodil z vedno bolj zrelim dubom in vedno večjo umetniškostjo, a z vedno enako svežino in mladostnostjo občutkov ter z nezmanjšano energijo ustvarjalnosti«²⁷. Med drugim ga je v sezoni 1908/09 navdušila tudi opera **Tiefland** skladatelja Eugena d'Alberta, ki da je »dognal vse skrivnosti mogočnih izraznih faktorjev moderne dramatične tonske pesnitve in orkestra«, pri tem pa ni »nikoli zanikal v sebi občutljivega umetnika mehke natančnosti, finih linij detaljnega slikanja, očarljivih simfoničnih žanrskih slik, še zlasti pa (v nasprotju z Richardom Straussom) mojstrske obdelave pevskih glasov«²⁸.

Navdušenje pisca je bilo veliko tudi pred vsako Wagnerjevo postavitvijo, saj se je zavedal veličine njegovih del. Izvedbe nemškega glasbenega velikana so bile na ljubljanskem odru sicer sila redke, a zato toliko bolj privlačne in zanimive. Prvič je o Wagnerju razmišljal že prvo sezono novega gledališča v Ljubljani, ko so v okviru že omenjenega gostovanja celovških operistov izvedli opero **Lohengrin**: »Na odru, zapisanemu operetam, je izvedba Wagnerjeve opere pomemben kulturni dogodek, saj sili poslušalca k premišljevanju in notranji poglobitvi v področje umetnosti, ki obudi v človeku lasten čut za čisto in vzvišeno, za veliko in globoko, za popolno«²⁹. Še pomembnejši sta se zdeli ljubljanski krstni uprizoritvi **Der fliegende Holländer** in **Die Walküre**. Pri izvedbi slednje je med drugim opozoril, da je treba biti »dober glasbenik, sposoben poznavalec Wagnerja, do podrobnosti je potrebno izvesti tisto, kar piše v partituri, predvsem pa je potrebno imeti v sebi nekaj wagnerjanskega duba«³⁰.

Ob pregledovanju kritičskih ocen Januschowskega ne gre spregledati tistih odsekov, kjer se avtor tako ali drugače navezuje na slovensko oziroma slovansko delo, za kar gre zahvala predvsem njegovim češkim koreninam. Najpomembnejše se zdi temeljito poročanje o **Gorenjskem slavčku** in Foersterju (v začetku sezone 1896/97) – predvsem zato, ker kritika o delovanju Slovenskega gledališča tedaj ni bila tako kakovostna kot tista o Nemškem gledališču (zahvaljujoč prav Januschowskemu). Prav v oceni izvedbe novitete Gorenjski slavček se kaže tudi njegovo dojemanje ljubljanskega Deželnega gledališča, tedaj razdeljenega na dve nacionalni struji – Januschowski ju je očitno smatral kot eno: »Globok učinek treh opernih novitet »Der Evangelimann«, »Gorenjski slavček« in »Das Heimchen am Herd« je še vedno živ spomin«³¹. Od teh je bila sloven-

²⁴ *Laibacher Zeitung* 1896 II, str. 2019.

²⁵ *Laibacher Zeitung* 1898 II, str. 2334-2335.

²⁶ Prav tam.

²⁷ *Laibacher Zeitung* 1905 I, str. 348.

²⁸ *Laibacher Zeitung* 1909 I, str. 191.

²⁹ *Laibacher Zeitung* 1893 I, str. 713.

³⁰ *Laibacher Zeitung* 1907 I, str. 371-372.

³¹ *Laibacher Zeitung* 1896 II, str. 2387.

ska novost izvedena s strani slovenske direkcije³², kritik pa se je čutil dolžnega, da »... se posvetimo še operi domačega skladatelja³³. Pri tem se je še posebej posvetil Foersterjevemu skladateljskemu delu in njegovemu kompozicijskemu postopku: »Njegove stvaritve imajo zaradi dubovitega vodenja glasov in odličnega videza posebno umetniško vrednost... Nadalje ni za spregledati skladateljevo zaslužnost za povzdig slovenske ljudske pesmi, kateri je pripomogel z najrazličnejšimi predelavami do velike razširjenosti. ... Foersterjeva glasba deluje na občutenje in razum, njegova glavna odlika pa je melodična moč, ki je pri sodobnih skladateljih redkost³⁴. O podobnem povezovanju dveh nacionalnih glasbenih institucij govori stavek »Kot nekoč Mascagnieva opera³⁵ pomeni tudi premiera Leoncavalleva iskrece in vročekrvne opere za naše mesto dogodek, ...³⁶, s katerim je v sezoni 1893/94 Januschowski nagovoril bralce ob krstni izvedbi opere **Der Bajazzo** na ljubljanskem odru. Pri tem pa velja poudariti, da se pisec nikdar ni spuščal v primerjavo obeh gledališč z vidika vrednotenja posameznih predstav, saj se je bržkone zavedal morebitne nepravilnosti takih sodb.

V vsakem delu je skušal poiskati najboljše in to nato na svoj lasten način posredovati bralcu. Seveda pa ni bil vedno in nad vsem zgolj navdušen. Eden takšnih, sicer redkih primerov je veristična opera; sicer se je močno ogrel za operi **Cavalleria Rusticana** in **Der Bajazzo**, kateri pa je označil kot »svetlo plat bitro minljive nenavadne smeri v podobi dveh vzorčnih oper mlado-italijanske šole³⁷. Slednja naj bi očarala »z napetim dogajanjem in čudovito lepoto glasbe velikega, pravega talenta³⁸ –In: »Vsekakor so obiskovalci gledališča v malem mestu manj navdušeni nad epidemijo morilskih oper, kakor naveličani ljubitelji opere v velikih mestih³⁹. V celotnem obdobju ljubljanskega kritiškega dela je bil Januschowsky negativno opredeljen le do dveh novosti v operni literaturi. Na prelomu stoletja je tako pisal o neuspehu danes povsem neznane opere **Karin**, kateri »ne moremo peti bvalnic iz glasbenega vidika, saj jo zaznamuje predvsem pomanjkanje sloga – nibanje med romantično opero in trivialno opereto glasbo – in učinkuje povsem nezadovoljivo⁴⁰. Podobno negativno je pristopil do Puccinijeve novitete **Das Mädchen aus dem goldenen Westen**, ki jo je označil kot »glasbeno ilustracijo kavbojskega dela«, ki vzbudi »s svojo grozljivo brutalnostjo le globoko obžalovanje. Dogajanja na odru so večinoma mučna za oko in tudi glasba muči uho s kopičenjem disonanc, katerih vztrajnega nibanja ne najdemo v nobenem drugem delu Puccinija⁴¹.

V svoji poročilih je kritik poudaril predvsem dosežke izvajalcev glavnih vlog, ko pa je šlo za večje dogodke, je skušal zaobjeti tudi delež vseh drugih sodelujočih. Pri tem je posebno pozornost namenil dirigentu in orkestru, pa tudi zboru in stranskim vlogam. Režiserji, scenaristi in kostumografi se sicer niso pogosto pojavljali v njegovih prispevkih, večji pomen jim je pripisoval predvsem v specifičnih glasbeno-scenskih predstavah. Ena takih je Wagnerjev **Der fliegende Holländer**, v kateri je kapelnik Robert Frank »glasbeni del [...] naštudiral s hvalevredno predanostjo, veliko vnemo in spoštovanja vrednim razumevanjem ter ga pripeljal, razmeram ustrezno, do učinkovite veljave⁴². Zelo natančno je tedaj pisal tudi o dosežku zbora – ženski zbor »...je bil okrepljen s solisti in sploh res posrečeno sestavljen...⁴³ in tudi moški zbor »...je opravil, kar je sploh bilo mogoče opraviti, saj tudi najboljši kapelnik ne more nadomestiti manjkajočega gradiva, kot tudi ne pomanjkljive številke. Zlasti bi bila zaželjena ojačitev prvih tenorjev, ki so zveneli prešibko⁴⁴.

³² Preostali omenjeni operi je na repertoar uvrstilo vodstvo nemškega gledališča.

³³ Prav tam.

³⁴ Prav tam.

³⁵ Gre za opero Cavalleria rusticana, ki jo je Slovensko deželno gledališče prvič uprizorilo jeseni 1892

³⁶ *Laibacher Zeitung* 1893 II, str. 2398-2399.

³⁷ Prav tam.

³⁸ Prav tam.

³⁹ *Laibacher Zeitung* 1896 II, str. 2387.

⁴⁰ *Laibacher Zeitung* 1900 I, str. 414.

⁴¹ *Laibacher Zeitung* 1914 I, str. 518.

⁴² *Laibacher Zeitung* 1905 I, str. 202.

⁴³ Prav tam.

⁴⁴ Prav tam.

Opozoril je na večno problematiko premajhnega orkestra, ki se »*pri velikih operah bori z nezadostnim številom godal, še posebno s pičo zastopanimi violinami; pri tem pa seveda pibala izstopajo iz ozadja in otežujejo pridušenost dinamike*«⁴⁵, kar je bilo na primer moteče tudi pri uprizoritvi **Aide**. Pri ljubljanski premieri slednje je poudaril tudi dosežke režije, ki je » *naredila z razpoložljivimi sredstvi najboljše mogoče*«, inscenacije, saj so bila »*dejanja in skupine okusna in učinkovita, [...] celotni scenski aranžma kaže [...] na domišljijo in modro vodstvo*«, kostumi pa so »*naredili dober vtis*«⁴⁶. Podobno pozitivno je pisal tudi ob ljubljanskem krstu **Die Walküre**, kjer je bil še posebno podroben pri poročanju o očitno dobri izvedbi orkestra in uspehu dirigenta: »*Tu človek dobesedno vidi nastajanje motivičnih klic in njihovo razvijanje ter labko sledi gonilni sili, ... Zaradi neznatne kapacitete orkestra in pomankanja pibal se je morala izvedba ogromnega dela skerčiti na 39 glasbenikov, pri tem pa je bil nastavljen en sam pibalec. Toliko bolj se zato zdi hvalevredna izvedba orkestra, ki je slikal z wagnerjanskimi barvami in uspešno izvedel tudi tiste sijajne točke, ki pomenijo velike težave samim koncertnim ustanovam*«⁴⁷.

Kritični pristop pisca do pevskih dosežkov vodilnih solistov posameznih sezon kaže na odličnega poznavalca tehnike petja⁴⁸, kar glede na njegovo pedagoško delovanje sploh ne preseneča. Nenazadnje je bila njegova sestra priznana primadona Georgine von Januschowsky⁴⁹, ki je svojo odrsko pot začela prav v Ljubljani⁵⁰, kjer je kasneje, 17.1.1894, tudi gostovala. Zanos, ki je spremljal kritiko njenega nastopa⁵¹, je seveda razumljiv in je posledica tako kvalitete pevke kot ponosnega kritika: »*Pevka je poveljčala podobo svoje junakinje [Leonore, Trubadur]; na kratko povedano, ustvarila je mojstrovino, kakršne v Ljubljani še nismo videli...*«⁵². Petje je bilo torej družinska domena in je bilo blizu tudi ljubljanskemu poročevalcu, kar je seveda le še doprineslo verodostojnosti njegovih ocen. Že v prvi sezoni novega gledališča je v že omenjeni izvedbi opere **Der Troubadur** v okviru celovških operistov opozoril na moški vlogi: tenorista Arthurja Hoffmanna, ki »*ima mehak, v gornjem registru lepo izenačen in močno zveneč glas, in odlično obvlada italijanski način petja*«⁵³ ter baritonista Adolfa Lorenza, ki pa »*ne spada med italijanske tenor-baritone, kajti njegovemu glasu manjka mehak zven, višini pa harmonija, medtem ko sta osrednja in nižja lega močno in prijetno zveneči*«⁵⁴. Nadvse hvalevredno je – tudi za današnji čas, ko se zdi glavna naloga kritike iskanje dlake v jajcu – nadaljevanje sila pravične sodbe o Lorenzu, kajti, da bi »*podali pravično sodbo o seveda zelo spoštovanju vrednem pevcu, bi ga morali slišati v drugih vlogah, primernejših njegovi predispoziciji*«. Podobno vzpodbudno je poročal tudi o začetniku Reichu⁵⁵, pri katerem »*kot pri mnogih začetnikih na področju liričnega tenorja prevladujejo še vedno grleni položaj, nagnenje k tremoliranju in manj jasna izgovorjava, medtem ko pomenita čista intonacija in glasbena sigurnost pomembni lastnosti*«⁵⁶. Vidimo, da je Januschowsky vedno znal najti pozitivne prvine v izvedbi posameznika na gledališkem odru. Tudi za vsako pomanjkljivost je skušal poiskati globlje razlage. V primeru pevke Zinsenhofer⁵⁷, ki je »*z veliko spretnosti obvladala težke pasaže, v lestvicah, staccatnih potekih in trilerjih pa je pokazala tudi plemenito grleno sposobnost, ...*«, naj bi manj-

⁴⁵ *Laibacher Zeitung* 1905 I, str. 348.

⁴⁶ Prav tam.

⁴⁷ *Laibacher Zeitung* 1907 I, str. 371-372.

⁴⁸ Kje se je Januschowsky šolal, ni znano.

⁴⁹ Georgine von Januschowsky (1859, Olomützu - 1914, NY) je začela svojo operno kariero v Leipzigu, kasneje več let nastopala v ZDA, predvsem kot poustvarjalica Wagnerjevih del. Leta 1899 je bila članica gledališča v Grazu, kjer se je uveljavila tudi kot iskana pedagoginja. Kutsch, K.J., Riemens Leo. *Großes Sängerlexikon, Band III*. München: Saur, 1997, str. 1709-1710.

⁵⁰ V sezoni 1874/75 je na ljubljanskem odru nastopala kot igralka.

⁵¹ Gostovati bi morala še enkrat, ko se je Ljubljani obetala prva izvedba sicer le drugega dejanja Wagnerjevega Letečega Holandca, a je bila predstava zaradi boleznih gostje opovedana. V Ljubljani je gostovala tudi leta 1901 v vlogi Rosalinde (Der Fledermaus).

⁵² *Laibacher Zeitung* 1894 I, str. 115.

⁵³ *Laibacher Zeitung* 1893 I, str. 461-462.

⁵⁴ Prav tam.

⁵⁵ V sezoni 1896/97 je nastopil v premierni predstavi Evangelimanna.

⁵⁶ *Laibacher Zeitung* 1896 II, str. 2019.

⁵⁷ Dolgoletna in zelo uspešna članica nemškega gledališča je v sezoni 1903/04 med drugim nastopila tudi v Donizettijevi komični operi Die Regimentstochter.

kala »labkotnost, gladkost in predusem skladnost«, kar pa se mu je zdelo razumljivo »spričo pomanjkanja vaje⁵⁸.

Svoje ocene pa Januschowsky seveda ni omejil zgolj na pevske sposobnosti izvajalcev, pač pa na celotno interpretacijo posamezne vloge. Tako naj bi gostujoči tenorist Jean Nadolowitsch⁵⁹, čigar »mehak organ ustreza predusem lirično-sentimentalnim mestom vloge [Faust], medtem ko se zdi na izrazito dramatičnih pogosto preveč osladen«, v igri »dobro temperamenten«, posebno gibi rok »pa vendarle kažejo na začetnika: manjka mu enakomernosti in plastičnosti. Tudi izgovorjavo bo potrebo kontrolirati in izboljšati⁶⁰. Kot kritik se je čutil tudi obvezanega, da opozarja in uči, tudi o petju. Posebno, kadar je šlo za specifične, zahteve interpretacije, kot so vloge v Wagnerjevih stvaritvah: »Umetnost petja pri Wagnerju še ni odpravljena z golo tebnično zmožnostjo, saj je izpolnjena v skrivnosti, ki jo združujeta absolutno pravi smisel tona in besede. Glavna zahteva pri tem je jasnost in naraunost izgovorjave in poudarjanja besed, največja natančnost pri upoštevanju notnih vrednosti ter skladnost obraznega izraza, drže in gestike z glasbenim izrazom, ne da bi pri tem zapadli v malenkostno pretiravanje⁶¹. Ob pomembnem dogodku premierne urpizoritve Walküre je nato še posebno pohvalil nosilca glavne tenorske vloge Juliusa Maltna⁶², ki naj bi se v vlogi Siegmunda najbolj približal »wagnerjanskemu duhu«, ter izpostavil umetnikovo »inteligenco, izkušnjo in glasbeno znanje⁶³.

Za prispevke Januschowskega je značilno celostno razmišljanje – v njih se namreč ni osredotočil zgolj na poročanje o glasbenih dosežkih izvajalcev, pač pa je vključil tudi zunajglasbene dejavnike. Predvsem ob ključnih dogodkih kot sta otvoritvi novih gledališč 29. 9. 1892 in 5. 10. 1911⁶⁴ je poudaril pomembnost gledališke hiše, ko se je natančno razpisal tudi o arhitekturnih značilnostih in akustičnih kvalitetah novih stavb. Gledališče mu je pomenilo »bajto kulture in zabave⁶⁵, »vrednoto [...] za vsesplošno izobrazbo, za razvneto plemenite dubovne usmeritve naše ga nedostopnega, kulturno globokumnega prebivalstva, [ki] ne služi izključno zabavi in razvedrilu, ampak naj postane vzgojni zavod v najplemenitejšem pomenu besede⁶⁶. Otvoritev gledališča leta 1911 mu je zopet pomenila »neprecenljivo vrednost za dubovno in družbeno življenje mesta, za splošno izobrazbo in za širjenje plemenitega okusa⁶⁷.

Zelo rad je opozoril prav na vzgojno vlogo gledališča, saj se mu je zdela kulturna izobrazba ljubljanskega prebivalstva nadvse pomembna. Primerno in hvalevredno je vzpodbujal in izobraževal novosti željno publiko. S tem, ko je redno prisostvoval glasbenim dogodkom v drugih, pomembnih kulturnih središčih, je lahko sledil novitetam na področju operne zvrsti in primerno pripravil ljubljansko občinstvo na prihajajoče premierne večere. O 'značaju' domače publike je pisal večkrat, iz njegovih poročil pa je razvidno, kako se je ta spreminjala. V njegovih očeh se je največkrat pokazala kot dobra publika. Ob premiernem večeru opere **Der Bajazza** je pokazala iskreno navdušenost nad izvedbo in samim delom, saj je, »kjer je bila dovoljena vstopna pavza, v avditoriju izbruhnili velik aplavz in pripravil delu po zaključku dejanja navdušen sprejem, kakršnega pri

⁵⁸ *Laibacher Zeitung* 1904 I, str. 326.

⁵⁹ Nekdanji član graškega gledališča Jean Nadolowitsch (1875, Romunija – 1966, Berlin) je bil več let stalni gost ljubljanskega odra, omenjenega Fausta pa je izvajal v sezoni 1904/05. Bil je študent medicine v Bologni, Parizu in na Dunaju, hkrati pa obiskoval glasbeni konservatorij, najprej v Parizu, nato na Dunaju. Z vloge Fausta je leta 1904 debitiral na odru graškega Stadttheater, nato pa bil med leti 1905 in 1911 angažiran v Berlinu. Gostoval je po Nemčiji in Evropi. Zatem se je posvetil medicini in v Berlinu leta 1912 osnoval Institut za fiziologijo glasu (Stimmphysiologie), ki je deloval do leta 1935. Kutsch, K.J., Riemens Leo. *Großes Sängerlexikon, Band IV*. München: Saur, 1997, str. 2478.

⁶⁰ *Laibacher Zeitung* 1904 II, str. 2207.

⁶¹ *Laibacher Zeitung* 1907 I, str. 371-372.

⁶² Julius Malten (1860, Paderborn – 1915, Berlin) je bil sprva aktiven kot violinist v orkestru ameriškega mesta St. Paul. Kasneje je študiral petje v New Yorku, kjer se je že kmalu predstavljal s prvimi opernimi vlogami. Po povratku v Evropo je bil član številnih gledaliških hiš (Basel, Lübeck, Bremen, Würzburg, Augsburg, Weimer, Reichenberg, Ljubljana). Uspešen je bil tudi kot koncertni pevec. Kutsch, K.J., Riemens Leo. *Großes Sängerlexikon, Band III*. München: Saur, 1997, str. 2184.

⁶³ Prav tam.

⁶⁴ Takrat je Ljubljana dobila novo gledališko stavbo Kaiser Franz Josef-Jubiläumstheater.

⁶⁵ *Laibacher Zeitung* 1892 II, str. 1929.

⁶⁶ *Laibacher Zeitung* 1892 II, str. 1951.

⁶⁷ *Laibacher Zeitung* 1911 II, str. 228.

nemških predstavah še nismo doživeli⁶⁸. Tudi Humperdinckova noviteta **Hänsel und Gretel** naj bi pokazala, da je ljubljansko občinstvo dovzetno za novosti in da ima občutek za umetnost: »Pred predstavo smo dvomili, če bo lahko nepripravljen poslušalec že ob prvem poslušanju v celoti razumel prepletenost tonske gradnje s polifono obdelavo njenih motivov in izrazit modern stil z njegovo revolucionarno svobodnostjo ter umetniško navezanostjo. Sprejem nas je prepričal...⁶⁹. Ljubljanski krst Offenbachove **Hoffmanns Erzählungen** je nadalje pokazal, da je publika »povsem sposobna takoj prepoznati nekaj novega in nenavadnega v polni vrednosti, če ji je to podano na pravi način⁷⁰, gostovanje operetne dive Kopácsi-Karzag⁷¹ pa, da je občinstvo »umetniško razumevaljoče, njegov okus pa pravilen in zato ne sprejme vsega, kar mu je predstavljeno kot 'znano', za odlično⁷². Seveda se zdi povsem razumljivo in verjetno, da je lahko takšno občinstvo kaj hitro »... odkrito povedano – nekoliko izbirično in zahtevno...«, pa tudi »zdolgočaseno«, saj naj bi bila »močna želja po opernih predstavah toliko večja, ker publiko začenjajo dolgočasiti stare operete, katere se silijo poslušati le še iz navade in ker ne dobijo boljše glasbene brane⁷³.

Prerez prispevkov Juliusa Januschowskega v Laibacher Zeitung nazorno razkriva umetniško in intelektualno osebnost, ki je pomembno zaznamovala slovensko glasbeno življenje na prelomu stoletja. 25-letno kritiško delo v Ljubljani je z vidika domače muzikološke stroke nadvse pomembno, saj pomeni enega bistvenih virov v raziskovanju operne reprodukcije določenega obdobja pri nas. Iz njegovih kritik, ocen in poročil se zrcali raven glasbenogledaliških predstav, ki so se zvrstile na ljubljanskem odru, s svojim delom pa je vtisnil izrazit pečat slovenski kritiki svojega časa. Glasbenik, teoretik in pedagog je najprej deloval na Dunaju in v Avrstiji, kjer je spoznal velik del vidnejših in pomembnejših glasbenogledaliških del, katerih v Ljubljani ni mogel slišati. Vsak izmed velikih skladateljskih mojstrov je po svoje prispeval v konglomerat njegovega brušenja idej o glasbi in ga hkrati seznanjal z aktualnimi ustvarjalnimi težnjami zunaj slovenskih meja. S publicistiko pa je imel pisec s pedagoško žilico neposreden stik s poslušalci, na katere je prenašal svoje znanje. Izobraževanje ljubljanskega občinstva, o katerem je imel večinoma visoko mnenje, se mu je zdel pomemben parameter njegovega kritiškega dela – bil je hkrati kritik in učitelj.

Januschowsky je bil preudarni mislec, ki je znal objektivno presoditi glasbene razmere, opozoriti na napake in predlagati sprejemljive rešitve. Še rajeji je v izvedbah poiskal tisto dobro, izstopajoče, saj se je vseskozi zavedal vladujočih razmer provincialnega gledališča. V presojo je jemat predvsem novitete in pomembnejša poznana dela, medtem ko je reprizne predstave in manj pomembnejše opuse le omenil. Posebno pozornost je dajal izvedbam opernih del, ki so bila – tako je menil – pomembna tudi za samo gledališko hišo kot institucijo. Pri ocenjevanju je sledil lastni presoji in merilom objektivne in resnicoljubne kritike. Struktura njegovih kritik je bila bolj ali manj ustaljena: najprej je predstavil delo, ga umestil v zgodovinski kontekst in ga kompozicijsko-tehnično razčlenil (kadar je šlo za novost), predstavil izvajalce in vzel pod drobnogled njihovo umetniško raven. Njegovo kritiško mnenje se je nanašalo tako na delo in poustvarjalce kot tudi na odziv občinstva oziroma splošne percepcijske zmožnosti domačega umevanja glasbeno-gledališke umetnosti.

Zahvaljujoč slovanskim koreninam ocene in poročila Januschowskega niso prežeta z nacionalnim momentom, ki je takrat močno zaznamoval razdeljeno umetniško strujo v Ljubljani. Pisec je tako vedno z veseljem pozdravil tudi sprva še redka dela domačih in drugih slovanskih skladateljev.

⁶⁸ *Laibacher Zeitung* 1893 II, str. 2398-2399.

⁶⁹ *Laibacher Zeitung* 1895 I, str. 123.

⁷⁰ *Laibacher Zeitung* 1902 I, str. 4.

⁷¹ Izjemno nadarjena sopranistka Julie Kopácsi-Karzag (1867, Madžarska – 1957, Dunaj) se je začela ukvarjati s petjem že v rotni mladosti. Prve opeme vloge je odpela v gledališču v Budimpešti, leta 1894 pa dobila angažma v dunajskem Karitheater, kjer je vrsto let veljala za najuspešnejšo primadonno. Izstopala je predvsem kot koloraturna pevka dunajske, pa tudi francoske operete. V opernih in operetnih predstavah je gostovala po Evropi in drugod po svetu. Kutsch, K.J., Riemens Leo. *Großes Sängerlexikon, Band III*. München: Saur, 1997, str. 1874. Na gostovanju v Ljubljani je nastopila v Offenbachovi opereti *Die schöne Helena*.

⁷² *Laibacher Zeitung* 1900 I, str. 572.

⁷³ *Laibacher Zeitung* 1902 II, str. 2311.

Tudi s tega vidika je moč njegove kritike jemati za verodostojne, saj niso bile pod vplivom slovensko-nemškega, takrat še kako prisotnega tekmovalnega duha.

SUMMARY

Julius Ohm-Januschowsky, a former reporter of newspapers in Graz and Vienna, took over the reports, critiques and evaluations of German music-theatrical performances in 1892, when a new theatre (The Landschaftliches Theatre) was opened in Ljubljana. His work takes a special place in Slovene musicology, as it is very helpful in the reconstruction of the level of performance in Ljubljana. Januschowsky also took an active part in the pedagogical field (he gave singing and piano lessons at a music school of Glasbena Matica), which gives his judgments even greater value.

Januschowsky laid great stress on important musical events in theatre, especially on opera productions. From his articles, readers of the daily newspaper for which he wrote, *Laibacher Zeitung*, learned about stage premieres and their authors, the historical context of each work and the main characteristics of the musical language that marked each particular work. This also gave Januschowsky an educational and pedagogical role, a service to theatre that he regarded as equal in importance to his critiques. In his articles he focused especially on the success of particular performances, emphasising the achievements of the performers of the principle roles. As an expert on singing techniques he was able to direct, advise and educate the members of the opera ensemble in Ljubljana. Throughout he was well aware of the difficulties that beset the provincial theatre, and he thus never compared it with the larger theatrical stages of the main European cultural centres.

Due to his Czech origin, Januschowsky was not influenced by the national conflicts that dominated Ljubljana's (cultural) life at the end of the century. Even though he wrote exclusively on the German theatre, which did not include the Slavonic works in the repertoire, he occasionally made the point that East European art should also be staged. This fact gives his articles an even greater and special worth.

UDK 784.3Pejačević:Schönberg
Koraljka Kos
Zelenjak 20
1000 Zagreb, Hrvatska / Croatia

"Verwandlung" Dore Pejačević sluhom Arnolda Schönberga

Skladba „Verwandlung“ Dore Pejačević kot jo je slišal Arnold Schönberg

Ključne besede: Dora Pejačević, *Verwandlung*, Karl Kraus, Arnold Schönberg, harmonija

Keywords: Dora Pejačević, *Verwandlung*, Karl Kraus, Arnold Schönberg, harmony

IZVLEČEK

ABSTRACT

Hrvaška skladateljica Dora Pejačević (1885-1923) je leta 1915 napisala skladbo *Verwandlung* za alt, violino in orgle ali klavir na stihe Karla Krausa kot prigodno skladbo ob poroki Sidonije Nádherný von Borutin, do katere pa ni prišlo. Kraus je delo nameraval izvesti na enem od svojih literarnih večerov 4. decembra leta 1916 na Dunaju in ga je pokazal Arnoldu Schönbergu, ki je skladbo pohvalil in še posebno izpostavil eno mesto. Tri kitice Krausove pesniške predloge so osnova za obsežno lirsko sceno z instrumentalnim interludijem med drugo in tretjo kitico, ki ima v uglasbitvi še posebno težo. Težišče izraza je v poznoromantični harmoniji labilne tonalitetnosti. Izziv Krausovih verzov je skladateljico očitno povedel proti svobodnejšemu toku glasbenih fraz in k samosvoji harmoniji.

Croatian composer Dora Pejačević (1885-1923) wrote 1915 an occasional composition *Verwandlung* for alto, violin and organ or piano on verses by Karl Kraus for the wedding of her friend Sidonija Nádherný von Borutin which eventually didn't take place. Kraus planned to have performed the piece on one of his literary readings on 4th of December 1916 in Vienna and he showed the work Arnold Schönberg who praised it and especially commented one place in the score. Three strophes of Kraus's poem are the foundation for an extensive lyrical scene with instrumental interlude between the second and the third strophe which has a special place in the whole work. Late romantic harmony with labile tonality carries the emphasis of the expression. Kraus's verses evidently pushed the composer towards free musical flow and original harmony.

U opusu hrvatske skladateljice Dore Pejačević (1885. – 1923.) posebno mjesto pripada skladbi *Verwandlung* (op. 37a: solistička verzija; 37b: verzija s orkestrom), ne samo zbog njezinih glazbenih značajki, već i radi njezine “sudbine”.

Ovo vokalno djelo za alt, violinu i orgulje ili glasovir skladano je na stihove austrijskoga književnika i publicista Karla Krausa (1874. – 1936.). Ta je pjesma jedan od plodova dugogodišnje Krausove ljubavne veze s češkom barunicom Sidonijom Nádherný von Borutin koja je bila intimna prijateljica Dore Pejačević. O kontaktima skladateljice i Karla Krausa koji su za Doru Pejačević bili višestruko poticajni, pisala sam na drugome mjestu.¹ Ovdje je obrađena samo epizoda koja se odnosi na Krausovu pjesmu *Verwandlung*, njezino uglazbljenje i neostvarenu izvedbu u Beču.²

Karl Kraus napisao je lirsku pjesmu *Verwandlung* (*Preobrazba*) 14. III. 1915. u Rimu. Prema tumačenju Sidonije Nádherný ti su stihovi nastali na njezinu molbu kako bi u glazbenome ruhu Dore Pejačević bili izvedeni u crkvi prigodom Sidonijina vjenčanja za grofa Carla Guicciardinija planiranog za 6. V. 1915. No do vjenčanja nije došlo, uz objašnjenje da je mladoženja bio pozvan u vojsku. Za istu je prigodu stihove napisao i Sidonijin prijatelj, pjesnik Rainer Maria Rilke (*Strophen zu einer Fest-Musik*) koje je Dora Pejačević također trebala uglazbiti. Ali ostvarena je samo skladba na Krausove stihove, koje je skladateljica ispicala na poledini naslovne stranice notnoga autografa. Djelo je posvetila Sidoniji³. Stihovi Karla Krausa evociraju njegovo zajedništvo sa Sidonijom koje datira od 1913. godine. Ona je sama protumačila neka mjesta u tekstu: “grob” je metafora smrti Sidonijinog brata Johannesesa koji si je oduzeo život 28. V. 1913.; “leteće zvijezde” odnosi se na zajedničku vožnju Karla i Sidonije u bečkom Prateru; “otok” je otočić u jezeru perivoja uz dvorac obitelji Nádherný u Janovicama koji su ljubavnici noću posjetili; “zima svijeta” je rat.⁴

Prošlo je više od godinu dana od nastanka skladbe kada je Karl Kraus odlučio izvesti djelo u Beču, u okviru jedne od svojih javnih spisateljskih večeri kojom bi prilikom on običavao čitati iz svojih djela. Njegove planove za tu izvedbu možemo pratiti u pismima Sidoniji Nádherný počam od 6. X. 1916.

“Želio bih u jednu od večeri uključiti “Verwandlung” s Dorinom glazbom. Kako bi se to moglo izvesti?”⁵ (6. X. 1916.)

Vjerojatno je Krausova ideja naišla na odobravanje S. Nádherný, pa je on zamolio D. Pejačević da mu pošalje note. Sljedeća pisma uvijek nanovo spominju note koje ne stižu. Kako je datum predavanja 4. XII. utvrđen, Kraus je sve nestrpljiviji:

“Od Dore P. još uvijek nisam dobio “Verwandlung”. Tako se dakle ne može ništa pripremiti. Kakva bi to bila šteta.”⁶ (5. XI. 1916.)

“Sada čekam Dorin “Verwandlung”.⁷ (6. XI. 1916.)

“Danas je D. P. telefonski saopćila, da će poslati note. Već je tako kasno.”⁸ (9. XI. 1916.)

¹ Koraljka Kos, Dora Pejačević i Karl Kraus. Kontakti, poticaji, *Rad JAZU*, knj. 385, ur. Josip Andreis, Zagreb 1980., 161-170.

² Svi podaci o toj epizodi preuzeti su iz pisma K. Krausa Sidoniji Nádherný, a iz izdanja tih pisma preuzeti su i citati: Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin 1913-1936*. Kösel-Verlag, München 1974.; DTV, München 1977.

³ Autograf solističke verzije nije datiran. Godina 1915. preuzeta je iz popisa skladateljinih djela. Može se pretpostaviti da je skladba nastala između 14. III. (postanak stihova) i 6. V. (predvideni datum vjenčanja S. Nádherný i C. Guicciardinija). Nije datirana niti verzija s orkestrom, ali je ona svakako nastala prije 7. III. 1917. kada je djelo, zajedno s *Liebesliedom*, praižvedeno na koncertu u zagrebačkom Hrvatskom narodnom kazalištu. Oba se autografa čuvaju u Fondu Pejačević u arhivu Hrvatskoga glazbenog zavoda u Zagrebu.

⁴ Vidi tumačenja u korespondenciji: bilj. 2, DTV, 2, str. 161.

⁵ “Ich möchte an einem der Abende “Verwandlung” mit D.’s Musik einschalten. Wie ließe sich das aufführen?”

⁶ “Von der Dora P. die “Verwandlung” noch immer nicht erhalten. So kann also nichts vorbereitet werden. Wie schade wäre das.”

⁷ “Nun warte ich auf Dora’s “Verwandlung”.”

⁸ “Heute hat die D. P. telephonisch mitgeteilt, daß sie die Noten schicken wird. So spät ist es schon.”

Napokon, 11. XI. stižu očekivane note:

"Danas je konačno Dora P. poslala Verwandlung po nekoj djevojci uz kartu s ispričama. Odmah sam naručio glazbenika, no sumnjam da će se to moći tako brzo ostvariti."⁹ (11./12. XI. 1916.)

Kako bi bio siguran da ima smisla izvoditi skladbu, Kraus je već 13. XI. *Verwandlung* pokazao Arnoldu Schönbergu:

"Danas je kod mene bio Schönberg koji je vrijeme patnje (od 11 mjeseci) (vojna služba, op. K. Kos) sretno prebrodio. Pokazao sam mu Dorin Verwandlung. On naravno smatra da žena ne može biti *stvarateljica* glazbe, no *pobvalio* je kompoziciju, navlastito jedno mjesto. (istaknuto: K. Kraus) Jako je za to da je izvedem. No jako sumnjam, hoće li se to moći organizirati do 4. prosinca. Sutra će vjerojatno doći moj pratilac na dogovor. Kakva šteta, što si je Dora P. uzela toliko vremena."¹⁰ (13. XI. 1916.)

U sljedećih nekoliko pisama Karl Kraus izvještava o nastojanjima da se skladba izvede:

"Upravo je ovdje bio dr. Kornauth koji također nalazi mnogo dobra u Dorinjoj skladbi, ponio ju je sa sobom, no ne zna, hoće li naći izvodioca. Poblžiše uskoro. (...) Uspije li Dorina stvar, bit će to neka vrst iznenađenja. Jer najaviti ju nismo mogli, kad nisam imao pojma, hoće li se naći ljudi (za izvedbu, op. K. K.). Dr. K. smatra da je to jako, jako teško. Jednom će to sigurno biti moguće. No sada nema gotovo nikoga. On će se jako truditi."¹¹ (14. XI. 1916.)

U sljedećem pismu Kraus odgovara S. Nádherný na pitanje, što je to Schönberg pohvalio:

"Dr. Kornauth mi je danas u pauzi rekao, da doista nije našao *nikoga*. Dakle teško da će to uspjeti!
Schönberg: mislim da je to međuigra od "Heute ist Frühling"."¹² (17./18. XI. 1916.)

U sljedećem pismu Kraus javlja da bi dionicu orgulja (harmonija) izvodio na glasoviru dr. Kornauth. Pratilac sada nalazi i neke greške u skladbi i predlaže da se djelo izvede iza zastora:

"Glazbenik kaže, danas ponovno, da postoje velike poteškoće. No on još ne gubi nadu. Ako, onda iza zastora. I glasovir (on sam), jer nema harmonija. On nalazi neke greške i kritica "Wüstensturm" nije oblikovana prema tekstu. Iza zastora, prvenstveno zato što se može naći samo muški glas (ako uopće)."¹³ (18./19. XI. 1916.)

⁹ "Heute endlich von Dora P. Verwandlung mit Entschuldigungskarte, durch ein Mädchen gesandt. Nun habe ich gleich den Musiker bestellt, zweifle aber, ob es sich so schnell machen lassen wird."

Der Musiker: Egon Kornauth (1891. – 1959.) austrijski skladatelj i pijanist, aktivan i kao korepetitor, pratilac na glasoviru i dirigent. Kao skladatelj slijedi tradiciju kasnog romantizma. God. 1916.-1917. bio je glasovirski pratilac Karla Krausa. U doba suradnje na izvedbi *Verwandlunga* bio je korepetitor u Bečkoj državnoj operi.
Lit.: Gerold W. Gruber, *Grove* 13 (2002.).

¹⁰ "Heute war Schönberg bei mir, der die Qualzeit (von 11 Monaten) glücklich hinter sich hat. Ich habe ihm Doras Verwandlung gezeigt. Er findet natürlich, daß eine Frau keine *Schöpferin* von Musik sein kann, *lobte* aber die Komposition, besonders eine Stelle. Er ist sehr dafür daß ich es aufführe. Aber ich zweifle sehr, ob es bis zum 4. Dez. sich wird arrangieren lassen. Morgen dürfte mein Begleiter zur Besprechung kommen. Wie schade, daß die Dora P. sich so lange Zeit gelassen hat."
Poudareno: Karl Kraus. Mein Begleiter: Dr. Egon Kornauth.

¹¹ "Dr. Kornauth soeben da gewesen, findet auch manches gut an Doras Komposition, hat sie mitgenommen, weiß aber nicht, ob er Ausführende finden wird. Näheres demnächst. (...)
Gelingt Doras Sache, so wird's auch eine Art Überraschung. Denn Ankündigen ließ es sich nicht, da man ja keine Ahnung hatte, ob sich Leute finden. Dr. K. hält das für sehr, sehr schwer. Irgendeinmal aber wird's gewiß möglich sein. Jetzt sei fast niemand da. Er wird sich sehr bemühen."

¹² "Dr. Kornauth hat mir heute in der Pause gesagt, daß er wirklich *niemand* (poudario: K. Kraus) gefunden hat. Es dürfte also kaum glücken!!
Schönberg: ich glaube, das Zwischenspiel von "Heute ist Frühling"."

¹³ "Der Musiker sagt, heute wieder, es seien die größten Schwierigkeiten. Ich gebe aber die Hoffnung noch nicht auf. Wenn, so hinterm Vorhang. Und Klavier (er selbst), Harmonium gehe nicht. Er findet einige Fehler und die Strophe "Wüstensturm" sei nicht nachgestaltet. Hinterm Vorhang, hauptsächlich weil nur männliche Stimme zu finden wäre (wenn überhaupt)."
Der Musiker: Egon Kornauth

O konačnom odustajanju od izvedbe govori sljedeće Krausovo pismo:

“S “Verwandlungom” ionako neće ići. Navodno se uopće ne može naći glas.”¹⁴
(23./24. XI. 1916.)

Na sljedeću vijest o skladbi nailazimo nakon predavanja održanog 4. XII.:

“Od Dore danas ujutro ovo drago pismo. Zahvalit ću telegrafski i pokušati ju uvjeriti u beznadnost.”¹⁵ (7./8. XII. 1916.)

Posljednji put spominje Karl Kraus *Verwandlung* u tri brzojava upućena Sidoniji Nádherný iz Beča u St. Moritz u proljeće 1917.: 27. III.: “Dora prevela *Verwandlung* (...)”; 29. III.: “Dorin *Verwandlung* bit će objavljen (...)”; i 28. IV.: “Dora koja je jedan dan bila u Beču i ja srdačno pozdravljamo... *Verwandlung* će biti objavljen tako da će tri imena biti sjedinjena.”¹⁶ Prijevod i (nedokumentirano) objavljivanje nota vjerojatno se odnose na zagrebačku izvedbu u ožujku 1917. godine. Posljednje riječi iz brzojava od 28. IV. potvrđuju koliko je djelo u simboličkom smislu značilo Karlu Krausu. Tri imena su njegovo (autor stihova), Sidonijino (kojoj je skladba posvećena) i Dorino (koja je skladala glazbu).

Time je završila ova epizoda. Djelo nije bilo izvedeno zbog kašnjenja nota i poteškoća oko angažmana izvodilaca koji bi skladbu uvježbali u kratkome roku. Ostaje činjenica, da je Kraus jako želio tu izvedbu, koje je i Schönberg bio zagovornikom, sve do posljednjeg časa.

Kraus je organizaciju izvedbe povjerio dr. Kornauthu, no ni on nije, uza sve svoje veze u glazbenom svijetu, uspio naći izvodioce.

Verwandlung je, u verziji za glas i orkestar, konačno praizveden u Zagrebu, na dva dobrotvorna koncerta 7. i 21. III. 1917. u Hrvatskome narodnom kazalištu, uz *Liebeslied* Dore Pejačević na riječi Rainera Marie Rilkea te djela svjetskih klasika. Vokalnu je dionicu izvela ugledna altistica Marta Pospišil-Ivanova, a dirigirao je Fridrik Rukavina. Činjenica da je skladateljica orkestrirala skladbu govori u prilog tome da ju je cijnila. U skladu s općom intonacijom djela Dora Pejačević izabrala je tamne orkestralne boje bas-klarinetu, četiriju rogova i gudača bez violina.

* * *

Verwandlung za alt, violinu i orgulje ili glasovir je opsežna lirska scena koja obuhvaća 65 taktova. Pjesnički predložak Karla Krausa ima tri kitice sa po četiri stiha nejednake duljine i bez rime.

Glazbeni makroplan pokazuje slobodan odnos prema tekstu. Uglazbljenja pojedinih kitica teksta odaju težnju da se posebna težina dade trećoj kitici, čime su uspostavljeni različiti odnosi pjesničkih cjelina u glazbenoj preobrazbi. Prva i druga strofa približno su jednake duljine: prva obuhvaća 12, druga 13 taktova, a razdvaja ih kratki instrumentalni prijelaz od tri takta. Ukupno dakle uglazbljenje prve i druge strofe teksta obuhvaća 28 taktova.

Slijedi opsežan međustavak od 12 taktova koji uvodi u treću strofu, a ona je sama glazbom rastvorena i produljena na ukupno 25 taktova. Čitava se treća strofa dakle odvija u usporenom hodu u odnosu na prve dvije, i to: njezina prva dva pjesnička retka obuhvaćaju šest taktova na koje se nadovezuje četverotaktni instrumentalni prijelaz, a druga dva pjesnička retka – jedanaest taktova. Zaključni dio obuhvaća četiri takta.

Ovim kratkim statističkim sažetkom vidljivo je kako je skladateljskim zahvatom ostvareno usporenje glazbenog tijeka što upravo trećoj kitici daje posebnu važnost, ističući je kao poantu.

¹⁴ “Mit “Verwandlung” wird’s ohnedies nicht gehen. Es soll überhaupt keine Stimme zu finden sein.”

¹⁵ “Von Dora heute früh dieser liebe Brief. Ich danke telegraphisch und werde sie von der Hoffnungslosigkeit zu überzeugen suchen.”

¹⁶ “Dora *Verwandlung* übersetzt (...)”, “Doras *Verwandlung* erscheint (...)”; “Dora die einen Tag in Wien war und ich grüssen innig *Verwandlung* erscheint so dass drei Namen vereinigt”.

Izražajnost je skladbe u kasnoromantičkoj harmoniji¹⁷ koja odaje značajke kolebljive tonalitetnosti.

Ishodišni je tonalitet es-mol koji dominira čitavom prvom strofom i instrumentalnim prijelazom koji slijedi. Skladba pak završava u Es-duru. Između ta dva čvrsta pola “tonalitetni ritam” je različitog intenziteta. Ubrzane promjene počinju s nastupom druge kitice dotičući prolazno niz tonaliteta sa snizilicama, ostvarujući nemir oko stožernog es-mola, s dva naglašena “pada” prema tonalitetima s najvećim brojem snizilica (taktovi: 21-24 i 50-52). Druga kitica dakle ima ovaj tonalitetni plan: b-mol, Des-dur, f-mol, ges-mol (kao posredni tonalitet) i des-mol.

Međustavak koji odvaja drugu strofu od treće nastupa u drugoj polovini (na treću dobu) 28. takta tonikom des-mola, ostvarujući harmonijski “uspon” od des-mola preko es-mola i f-mola do Es-dura kao ciljnog tonaliteta čija dugo očekivana tonika pada na početak 41. takta, ujedno treće strofe na tekst “Heute ist Frühling” (elizija). To je u kontekstu čitave skladbe važan trenutak. Čitav je međustavak obilježen oživljenim homofonim slogom s ornamentikom u pokrenutoj dionici violine.

Prva dva stiha treće strofe odvijaju se u Es-duru (taktovi 41-46), sa zaključnim instrumentalnim četverotaktom na dvostrukom pedalu toničke funkcije (t. 47-50). Na samome kraju tog proširenja, u 50. taktu, zbiva se neočekivani i nagli harmonijski spoj: smioni silazni kromatski pomak akorda es-ges-b u ces-eses-ges, kojim se ostvaruje dojam do tada najizrazitijeg “pada”. Tako je posebno najavljen i istaknut početak trećeg stiha treće strofe (“Oh kniet...”, t. 51, četvrta doba) popraćen modulacijom u as-mol (t. 52).

Skladateljica sljedećim akordima sugerira poniznost molitve sažimanjem orguljske dionice na asketski jednostavne, duge (cjelotaktne) akorde (t. 51-55). Ovo je drugi vrhunac i ključni trenutak skladbe.

Ono što slijedi na treći i četvrti stih treće strofe je ponovni uspon preko as-mola i es-mola do završnog Es-dura kao ciljnog tonaliteta, čija tonika u 61. taktu djeluje poput smirenja. To je ujedno i početak četverotaktnog instrumentalnog postludija u funkciji konačnog završetka skladbe, analognog taktovima 47-50, ali s razrađenijim harmonijama.

Raznovrsna gustoća tonalitetnih promjena (nakon statičkog početka) odaje intenzivnu kinetičku energiju i stavlja težište glazbene izričajnosti na harmoniju koja je realizirana u tipično orguljskom slogu. Melodijska linija vokalne dionice je suzdržana, ritmički jednostavna, dosežući vrhunske točke u 25. i 54. taktu na emotivnim vrhuncima teksta. Njezin se jednakomjerni tijek prekida tek pri samom kraju, uz tekst “Oh kniet...” i dalje, gdje su pojedine kratke fraze odvojene pauzama, što im daje posebnu dojmivost.

No vratimo se Schönbergu.

Činjenica da je skladatelj pregledao i pohvalio skladbu, pa se štoviše i založio za njezinu izvedbu, zanimljiva je i važna epizoda u biografiji Dore Pejačević. Premda je u Schönbergovoj ocjeni očita kontradikcija, kada ističe da žena ne može biti *stvarateljica* glazbe, da bi odmah zatim *po-bvalio* djelo i posebno jedno mjesto u njemu, ostaje pitanje što se to dojmilo Arnolda Schönberga?

Na upit Sidonije Nádherný von Borutin Karl Kraus u pismu od 17./18.XI. 1916. odgovara neodređeno:

“Ich glaube das Zwischenspiel von 'Heute ist Frühling'.” (Mislim da je to međuigra / međustavak/ od 'Heute ist Frühling'.)

Ova je formulacija nejasna, ali nema sumnje da je Schönberg istaknuo nešto u vezi s međustavkom (t. 28-40) ili pak s tekstom kojim započinje treća strofa.

Nakon uvida u partituru nameću se dvije mogućnosti.

¹⁷ Zahvaljujem akademiku Rubenu Radici za dragocjene poticaje u odnosu na harmonijsku analizu.

Prva bi bila kraj međustavaka kada nakon nemirnog modulativnog odsječka tonika Es-dura (41. takt) koincidira s početkom teksta "Heute ist Frühling", čime je ostvareno jedno od najdijeljenijih mjesta u skladbi.

No mjesto koje se svidjelo Schönbergu mogla bi biti i ona neočekivana primjena tonalitetno skokovite kromatske terčne srodnosti iz akorda es-ges-b u posredni tonalitet ces-mola (akord ces-eses-ges, t. 50) kao priprema za nastup posljednjih dvaju stihova ("Oh kniet..." na četvrtu dobu takta 51) i modulaciju u as-mol (t. 52). To je emotivni vrhunac teksta i skladbe.

Ova dva važna harmonijska usjeka zanimljiva su u funkciji glazbene artikulacije i isticanja ključnih trenutaka Krausova pjesničkog teksta.

U cjelini formalnog i harmonijskog plana očita je promišljena dispozicija tonalitetnog kretanja. U čitavoj skladbi prevladava es-mol, a ciljni tonalitet je Es-dur do kojega se modulacije odvijaju u dva navrata, da bi se njegovo puno ostvarenje doseglo tek u drugom "usponu".

Unatoč racionalnom planu skladba djeluje spontano, poput meditacije, tamno obojena dubokim registrom orgulja, tonalitetima s mnogo snizilica i dubokim ženskim glasom. Monotoni jednakomjerni hod orguljske dionice naglašava karakter molitve, u skladu s prvobitnom, nikad ostvarenom namjenom djela.

Susret sa stihovima velikog pjesnika Karla Krausa bio je poticajan za iskorak iz tradicionalnih shema periodičnosti, a prema slobodnijem dahu vokalnih fraza; taj je iskorak ostvaren navlastito na razini harmonije. Sadržajnost skladbe otkriva se još izrazitije ponovljenim slušanjem. Odsutnost svake retoričnosti i vanjske dopadljivosti i težnja smirenoj usrdnosti otkriva prastaru tajnu prave umjetnosti: manje je više.

U susretu lirske pjesme i glazbe oživljavaju prikrivene razine predloška; glazba nije tek "ruho" za stihove, već ih zahvaća na nov način, ostvarujući novu umjetničku sintezu.

* * *

U vrijeme svoga postanka *Verwandlung* Dore Pejačević je u kontekstu hrvatskog glazbenog stvaralaštva moderno djelo. Malo je naših skladatelja, osim daleko radikalnijeg Dragana Plamenca (*Trois Poèmes* na riječi Charlesa Baudelairea iz 1915.) u ono doba tako harmonijski mislilo. Zadivljuje i novina skladateljske poetike Dore Pejačević i u odnosu na vlastite vokalne skladbe koje su neposredno prethodile *Verwandlungu*. One su još čvrsto urasle u tradicionalnu periodičnost i harmoniju. Iskorak prema slobodnijem oblikovanju vokalne fraze i novom harmonijskom izričaju koji teži ekspresivnosti posredstvom intenzivne kinetičke energije i koji je u znatnoj mjeri i autonoman, vlastit upravo za ovu skladbu, svakako je potaknut mogućnostima koje su otvarali i izazovima koje su nudili Krausovi stihovi. Skladateljica će taj put nastaviti maštovito orkestriranom orkestralnom pjesmom *Liebeslied* (op. 39; Našice 16.-19. IX. 1915.; orkestralna verzija svakako prije javne izvedbe u ožujku 1917.) na stihove Rainera Marie Rilkea, a zaključiti vokalnim ciklusom *Drei Gesänge* op. 53. iz 1919. i 1920. na tekstove Friedricha Nietzschea.

The image displays a handwritten musical score for the piece "Verwandlung" by Dora Pejačević. The score is organized into two columns of staves. The left column contains vocal lines, while the right column contains piano accompaniment. Each system consists of three staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript. The score is presented in a clean, black-and-white format, highlighting the intricate details of the musical composition.

Dio skladbe *Verwandlung* Dore Pejačević prema izdanju Antuna Petrušića, Društvo askladatelja Hrvatske, Zagreb 1985



Dora Pejačević, Sidonija Nádherný i Karl Kraus u parku dvorca Janovice u Češkoj [ljetu 1915.]

Prilog

Karl Kraus
Rim, 14. 3. 1915.

VERWANDLUNG

Stimme im Herbst, verzichtend über dem Grab
auf deine Welt, du blasse Schwester des MONDS,
süße Verlobte des klagenden Windes,
schwebend unter fliehenden Sternen –

raffte der Ruf des Geists dich empor zu dir selbst?
nahm ein Wüstensturm dich in dein Leben zurück?
Siehe, so führt ein erstes Menschenpaar
wieder ein Gott auf die heilige Insel!

Heute ist Frühling. Zitternder Bote des Glücks,
kam durch den Winter der Welt der goldene Falter.
Oh knieet, segnet, hört wie die Erde schweigt.
Sie allein weiß um Opfer und Träne.

PREOBRAZBA

U jesen glas, odricanje ponad groba,
tvog svijeta, o blijeda mjesečeva sestro,
slatka zaručnice žalobnog vjetra,
pod zvijezdama lebdeći u bijegu;

Je li te k samoj tebi uznio duha zov?
Ili te pustinjski vihor u tvoj povratio život?
Gle – vodi tako prvi ljudski par
opet neki bog na sveti otok!

Danas je proljeće. Treptavi vjesnik sreće,
dođe kroz zimu svijeta zlačani leptir.
Klanjajte se, blagoslivljajte, čujte kako zemlja šuti.
Samo ona zna za žrtvu i suzu.

S njemačkog prepjevao: Sead Muhamedagić (Zagreb, 1998.)

SUMMARY

In the opus of the Croatian composer Dora Pejačević (1885-1923) the composition *Verwandlung* carries a special position because of its musical importance as well as conditions of its conceiving. The vocal piece for alto, violin and organ or piano was composed upon the verses of the Austrian writer and publicist Karl Kraus (1874-1936) in the spring of 1915 for the wedding of their mutual friend Sidonija Nádherný von Borutin which didn't take place. Kraus planned the Viennese performance in the year 1916 but due to the problems with interprets and score the performance was cancelled. Nevertheless there remained an interesting trace in the correspondence according to which Kraus showed the piece to Arnold Schönberg who praised it, especially one part: the interlude „Heute ist Frühling“. The piece *Verwandlung* is an extensive lyrical scene consisting of 65 bars. The poem consists of three strophes with four verses of different length and without rime. In music the first and the second strophe are equal in their length meanwhile the third consist of 25 bars and is considerable longer. Thus the pace of the piece is slowed down what gives the last strophe special weight. Late romantic harmony with labile tonality carries the emphasis of the expression. The quick changes of tonal centres begin with the second strophe and the long expected tonic comes with the 41st bar what falls in with the beginning of the third strophe “Heute ist Frühling”. Maybe this is the moment that Schönberg praised. Second interesting passage one can find in the third strophe: in the 50th bar there is an unexpected and quick harmonic link and also this could be the moment that Schönberg exposed in his judgment of the piece. The encounter with the verses of Karl Kraus was evidently decisive for Pejačević's retirement from traditional schemata and periodical form towards free musical flow and original harmony. In the context of Croatian music Pejačević's piece *Verwandlung* has a special position as one of the best pieces in the style called *Moderne*. This stylistic step was later continued with Pejačević's pieces *Liebeslied* on the verses of R. M. Rilke and the vocal cycle *Drei Gesänge* on texts by Friedrich Nietzsche.

UDK 78(420)»19»
Niall O'Loughlin
Loughborough University
Univerza v Loughboroughu

What is English music? The Twentieth Century Experience

Kaj je angleška glasba? Izkušnja 20. stoletja

Ključne besede: angleška glasba, ljudska glasba, vokalna glasba, Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi, Edward Elgar, Benjamin Britten

Keywords: English music, folk music, vocal music, Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi, Edward Elgar, Benjamin Britten

IZVLEČEK

ABSTRACT

Mnogo držav je v 19. stoletju želelo uveljaviti svoj nacionalni karakter in glasba je ponujala eno izmed možnih poti. Razlikujemo lahko štiri načine, na katere je mogoče z glasbo vzpostaviti nacionalni karakter: skladatelji lahko uporabljajo ljudsko glasbo, svojo glasbo lahko izpeljujejo iz ljudske glasbe, lahko uglašbijo nacionalno besedilo, zadnja možnost pa najdemo v asociacijah določene glasbe s specifičnimi tradicionalnimi nacionalnimi dogodki in slovesnostmi. Avtor pretresa v nadaljevanju te štiri možnosti vzpostavljanja angleškosti v glasbi 20. stoletja.

Many countries in the 19th century wanted to assert their national character, with music being one way of doing so. We can distinguish four ways in which in music national identity can be established: composers may use the folk music, they can base their music on folk music, they can set the words of a nation to music and the last possibility can be found in the idea of an association of certain music with specific events and festivities in a tradition. The author discusses in detail these four possibilities of the establishment of Englishness in music in 20th century.

‘ ... to tend your soft spot for Englishness ... ’

With the rise in European nationalism during the Nineteenth Century, there was an inevitable search for features to support the nationalistic ideas in individual countries. While political aspirations, especially independence from a small number of ruling nations, were a dominant feature of this movement, there was also a desire to reinforce the identity of each potential nation-state. Certainly under the rule of, for example, the Habsburg Empire, many areas retained their linguistic identity and, as soon as this empire collapsed, they were able to assume some kind of self-assertion. But long before this happened, after the First World War, this character was being established firmly in the consciousness of people locally. One area in which some national identity could be discerned was that of music.

One of the first ways in which national identity can be established is in the use of *folk music*. In the late Nineteenth and early Twentieth Centuries in continental Europe, there was considerable interest in folk music. The collections and notations of the giants of early folk music collection in mainland Europe, Belá Bartók, Zoltan Kodály, Franjo Kuhač and many others, gave musicians much material on which to work. How this material was used varied enormously. Clearly the musicians themselves, the early ethnomusicologists, would study the music for its own sake, making a note of its features and devising classifications to rationalise its techniques and to ensure that it would never be lost to memory. The folk traditions, even in the later Nineteenth Century, were dying out and there was a possibility that the music could be lost forever.

There was also a second development: many serious composers felt that the way forward from Romanticism was *to base their music on folk music* and this in itself was some guarantee that the music would reflect the character of the composer's own nation or national group. Music could be composed which derived some characteristics from folk music itself but which did not actually use folk music melodies. Composers such as Bartók and Kodály would employ such methods in their own music. Bartók in particular did not use much original folk music in his own 'art' compositions, but maintained a loose connection with the techniques and style of folk music, particularly that of his native Hungary.

A third way in which music can be connected with nationalism is in *setting words of a nation to music*. It is sometimes felt that music which sets the words of a nation or national group in the native language produces music that belongs to or reflects the national character of that group. Languages have many different inflections, accents and varied vowel sounds all of which can be mirrored in music setting those words. This is not a new idea, but one that could usefully be employed to create some kind of national music. As an extension of this line of investigation, it has also been thought that, by some form of connection, composers who set music with local words would also create music which transferred these characteristics to music which did not set words. This is less easy to substantiate but enough evidence exists to support the theory to some extent.

A fourth major connection can be found in the idea of an *association* of certain music with specific events, festivities and the like, in a tradition. Some features of music can evoke certain feelings of nationalism in its listeners. This response is often peculiar to the native people of a particular national group, but it is often very strong indeed. Whether there is any connection with characteristics derived from folk music or not is always a possibility that is worth investigation. It is also reasonable to suspect that there is nothing in this music to connect it with folk music nor even to a relationship with the composer's setting of words of his native language.

The four headings to be used in this study are as follows:

1	Folk music
2	Music derived from Folk music
3	Word setting
4	Associations

Fig.1 Topics to study Englishness

1. Folk Music

It was not until the late 19th and early 20th centuries that there was a desire to compose music that was recognisably 'English'. There had, of course, been many composers in other countries at this time who wanted to compose music that showed some kind of national identity, for example, Smetana and Dvořák. For the English the catalyst was the collection and notation of folk music, both songs and dances, by a group of outstanding musicians who wanted, as everywhere else in the world, to preserve the music for posterity before its exponents died and the music with them. Eric Blom dates the beginning of the folk music revival to 1898 when the English Folk Song Society was established.¹ Without any doubt, however, it began many years before, when collectors such as Frank Kidson, Lucy Broadwood, the Rev S. Baring-Gould and others started to search for and notate English folk songs. It continued with considerable purpose with the most famous of all the collectors, Cecil Sharp (1859-1924), who from 1905 onwards dedicated his life to this very activity. Alongside him were the Australian-born Percy Grainger (1882-1961) and the composer Ralph Vaughan Williams (1872-1958).

It was felt, and quite justifiably so, that the use of English folk song would lend a sense of authenticity to composed music. Of course, there are a number of ways in which this can be done. The *first* consists of straightforward arrangements and groupings of songs. Sometimes these are lightly arranged or scored songs or instrumental transcriptions of songs which depart from the original, as far as that can be determined, only in minor ways with the structure and nature of the melody kept intact and with no other material added. The *second* way is to vary the theme in anything from modest changes to full-scale formal variations. A *third* way is to add other material as a contrast while quoting the original in fairly literal form. The *fourth* main manner of using folk song in art music is to extract melodic segments or phrases and treat them in some kind of symphonic method. A fifth technique to be discussed under a separate heading is to use melodic fragments or complete melodies that resemble folk song which, however, are not authentic but 'invented' in folk style.

If we consider direct musical quotations first, we have Vaughan Williams's *English Folk Songs* Suite of 1923 for military band which includes the songs *Seventeen Come Sunday*, *My bonny boy* and *Folk Songs from Somerset* in a fairly literal form. As the English musicologist Michael Kennedy wrote without any hint of criticism: 'The Suite of *English Folk Songs* makes no attempt to develop the tunes or to rhapsodize upon them; it is merely a series of good tunes, strung together with art and artifice.'² There are many examples of this treatment of folk songs, including some among the works of Vaughan Williams, which need not detain us here. In many cases by English composers, folk songs which have been notated from the performances of solo singers have later been presented by English composers with new piano accompaniments. Although these are usu-

¹ Eric Blom: *Music in England* (Harmondsworth: Penguin, 1942), p.182

² Michael Kennedy: *The Works of Ralph Vaughan Williams* (Oxford: Oxford University Press, 2/1980), p.178

ally completely new and many add a new dimension to the music, sometimes unacceptably, the melody is normally retained intact. There are considerable numbers of these types of arrangements, by such composers as Vaughan Williams and, much later in the 20th century, by Benjamin Britten. Their purpose is to make the folk songs more popular and performable, without them lying dormant in unperformable printed collections.

The second method is more fruitful in its examples of transferring national characteristics to art music by using forms of variation to extend the original to a greater length. Taking a few selected examples we can see how this process works. An early 20th-century example of this type came about as the result of competition sponsored by the chamber music enthusiast W.W. Cobbett,³ who was particularly keen to encourage the one-movement Phantasy, as a tribute to and in imitation of the Elizabethan fantasia of the late 16th and early 17th centuries. The idea of the fantasia was very strong in England at this time and one on folk song suited the spirit of the age. For example, in 1916 a Cobbett award for a Phantasy for string quartet based on British folk songs was given to Herbert Howells. Vaughan Williams composed two fantasias in 1910, the *Fantasia on a Theme of Thomas Tallis*, one of the glories of the English string orchestra repertory, and also the *Fantasia on English Folk Song: Studies for an English Ballad Opera*. The *Fantasia on Greensleeves* of 1934 for 2 flutes, strings and harp, taken from the composer's opera *Sir John in Love*, uses the famous anonymous tune *Greensleeves* and treats it in a very freely varied way. *Five Variants of Dives and Lazarus* for strings and harp of 1939 integrates the melody in a much more symphonic but also an improvisatory way and is a pointer to the technique of variation of folk song derivatives. *Dives and Lazarus* in some ways typifies the type of English folk song that Vaughan Williams found appealing (Ex.1). Like many such songs it is anacrusic, following the way that the English language uses the definite and indefinite article (which become the up-beat) and various prepositions before the important noun or verb which will inevitably take the stress at the beginning of a bar. The movement of the melody is generally by step with few large leaps and moving up and down in wave shapes. Significantly, too, it is in the Dorian mode which gives the music with its chosen harmonies a major-minor key ambiguity which Vaughan Williams was to exploit to such great effect in his Symphony No.6. The melody is extended by quasi-improvisation and the extraction of fragments, but the music is never allowed to sound anything other than continuous. It radiates a musical and textural luminescence that is an important feature of Vaughan Williams's orchestral music. A final example is an orchestral work that derives its inspiration from a folk song discovered by Percy Grainger in Lincolnshire. Called *Brigg Fair*, after the town of Brigg where it was discovered, it is a pleasant and gentle song, again in the Dorian mode, that starts *without* an anacrusis, and moves gently by step.⁴ It made an ideal start for what Frederick Delius (1862-1934) also called *Brigg Fair* and subtitled 'An English Rhapsody,' which he composed in 1907. The work's construction is an amalgam of two types of treatment, variation and episodic, the second and third types. In the first instance, there is the theme and seventeen free variations. However, Delius also composed five pastoral episodes in which the flutes and clarinets imitate the birds suggested in the second stanza ('the lark in the morning'): an introduction, an extended middle section after variation 6, two linking sections, the first between variations 12 and 13, and the second between variations 16 and 17, and a final coda. This hybrid form works very well, giving us two ways of communicating Englishness, by the village folksong, and by the country

³ Walter Willson Cobbett (-) was a British businessman and amateur violinist. His chamber music prizes encouraged the composition of a number of excellent pieces, including four by Frank Bridge (1879-1941), the teacher of Benjamin Britten.

⁴ The words of the first verse of the song dictate the metre:

It was on the fift' of august
The weather fine and fair
Unto Brigg Fair I did repair
For Love I was inclined.

sounds. A episodic work in which variation is not employed as a major technique is a short orchestral work called *The Banks of Green Willow* by George Butterworth (1885-1916).⁵ The folk song of the same name is used to enclose a more dramatic and thematically unconnected middle section based on another folk song called *Green Busbes*. Other composers used English folk music to add a national flavour to the sound. For example, in the finale of the *St Paul's Suite* for strings of 1912-13 by Gustav Holst (1874-1934), the main theme is a folk dance melody in 6/8 time called the 'Dargason' which first appeared in the 1651 edition of John Playford's *The English Dancing Master*. As a bonus Holst ingeniously used the folk song *Greensleeves* (in 3/4 time) as a counterpoint later in the movement.

The fourth form of folk music quotation can be found in a number of works in which only parts of melodies are used. A good example of this is the work that Britten composed in his last decade: *Suite on English Folk Tunes 'A time there was...'*⁶ Like Holst, Britten used dancing tunes from John Playford's 17th century anthology, but almost always made fragmentary use of the seven chosen melodies. He also used three original folk songs, but it was only in the final movement that Britten chose to use a complete melody, the haunting song called 'Lord Melbourne' notated by Percy Grainger. It was scored for english horn in the most memorable way, in the words of Peter Evans: 'not so much harmonized as freely suspended from a string texture of interweaving ostinati. The melody is framed by snatches of a dance tune, 'Epping Forest', but its climax recurs and is extended by a process of fantasy in which the impassive pedal at last gives way to a harmonic circuit; the poignancy of the moment seems to illuminate the Hardy quotation which provides the work's subtitle, 'A time there was...'⁷ The poet Thomas Hardy was to play a significant if inadvertent part in the resurgence of English song, as will be noted later.

2. Folk music derivatives

The second heading of this study represents the fifth method of using folk music. In the first half of the 20th century a great deal of English music was composed that did not literally quote folk music, but sounded as if it were folk music. This illusion suited the spirit of the time, because it was generally thought to capture the essence of Englishness. Tunes would be written that moved gently by step without any strong contrasts, and often cast in the Dorian mode or at least with some features of it appearing from time to time. Eric Blom points to something of its purpose when he wrote the following:

And folk music will continue to inspire composers, though the best of those who have been so inspired, as for instance Vaughan Williams and Holst, have shown that it is its spirit and feeling and flavour, allowed to act on their individual inspiration, rather than any direct borrowing which is most fruitful.⁸

A few examples will help to make this clear. As Blom notes above, it was Vaughan Williams who again made the biggest steps in this direction. A minor masterpiece of his from 1914 gives some indication. Similar technically in some ways to *Brigg Fair* by Delius is *The Lark Ascending* for violin and small orchestra by Vaughan Williams, but with one main difference: there is no original folk song involved. Vaughan Williams invented folk-song like melodies to contrast with his bird-song phrases that the violin plays at the beginning and ending of the work. Yet this is

⁵ Butterworth fought in the First World War and distinguished himself at the Battle of the Somme in 1916, but was killed soon afterwards by a sniper's bullet near Pozières.

⁶ The third movement called *Hankin Booby* was composed in 1967, the other four movements in the autumn of 1974. The quotation is from a poem by Thomas Hardy (see below)

⁷ Peter Evans: *The Music of Benjamin Britten* (London: Dent, 1979), p.339

⁸ Eric Blom: *Music in England* (Harmondsworth: Penguin, 1946), p.187

not a criticism because the music sounds pastoral in character and in the words of many commentators quintessentially English. Michael Kennedy put it succinctly when he described it as 'an idyll of transformed folk song'.⁹

A parallel with the finale of Holst's *St Paul's Suite* can be found in the finale of the Concerto for Double String Orchestra of 1939 by Michael Tippett (1905-93). Here Tippett invents his own folk-like tunes and makes his own contrapuntal juxtapositions in a typically skilful way. What is found here is a slow-moving tune from the slow movement combined with the finale's themes in an exuberant closing section that stimulates the normally colourful words of Wilfred Mellers to a paean of praise that might seem surprisingly exaggerated:

Finally, in the coda, the song tune proves to be a derivative of the folk-song melody of the slow movement, now sounding powerfully, joyously, purged of all hint of nostalgia, and accompanied on the other orchestra by a thrilling medley of 6/8 rhythms against the song's 2/4 lilt ... So it's true to say that this work has remade England's past in the light of her present. It's our music, a song-dance of joy, growing from the knowledge – in our nerves and blood – that what we were we still potentially are.¹⁰

Perhaps we can see the same processes of invented 'folk tunes' at work in Vaughan Williams's *Pastoral Symphony* of 1922, although a much more developed and strikingly modern example is to be found in the first movement of his *Symphony No.6* of 1946. The clash of the opening keys of F minor and E minor is distinctly discordant, but in some ways the position of a folk-like tune as a contrasting subject has something of the same disturbing feeling. While at its first appearance, it is clearly cast in the Dorian mode, its impression in the symphonic context is of a minor-key melody with flattened sevenths (Ex.2a). But when it reappears at the end of the movement, it is now mostly in the major key of E with lush triadic harmonies to give it a strong English pastoral sound (Ex.2b). We can see this as perhaps a memory of what was (compare with the Britten Suite discussed above) as opposed to the horrors of war that have often been associated with this symphony. Deryck Cooke expressed this very vividly about the theme's first appearance:

At last, over the relentlessly galumphing rhythm, the final main theme of the movement enters in a broad, relaxed, flowing 6/4; deriving from the pure strain of English folk song, it established the traditional, 'strong' dominant key (B *minor*), and seems to evoke, amid all the welter, a vision of a vanished world.¹¹

With the death of Vaughan Williams in 1958, English folk music and its derivatives fell out of fashion. It was no longer felt necessary to establish one's national identity in music in this way, although there were composers who continued with this tradition. However, they were less influential than Vaughan Williams was. Added to this was the appointment of William Glock as Controller of Music at the BBC, whose mission, together with that of his assistant Hans Keller, was to increase awareness of modernist music from Central Europe and elsewhere at the expense of those who looked to English folk music for their inspiration. Many composers were thus excluded from broadcasts by the BBC, especially those who were following the folk-music connections. The music of composers such as Elisabeth Lutyens who had studied with Webern was now able to blossom, but her music could hardly be thought of as distinctly English. She will

⁹ Michael Kennedy in notes for compact disc *Sir Adrian Boult conducts Vaughan Williams*, Dutton CDBP 9703 (Watford, UK, 2000)

¹⁰ Wilfred Mellers: 'Four Orchestral Works', in Ian Kemp (ed.) *Michael Tippett: a Symposium on his Sixtieth Birthday* (London: Faber, 1965), p.167

¹¹ Deryck Cooke: *The Language of Music* (London: Oxford University Press, 1959), p.257

also be remembered as the inventor of the mildly vulgar epithet which she used for the music of the English pastoral tradition, which she referred to collectively as 'cowpat music'.¹²

3. Word settings

For the third heading we return to vocal music. Corresponding approximately chronologically with the revival of folk music is the beginning of the 19th-century renaissance in English music as a serious art form. The exact time that this took place is not important, but there are a number of pointers to suggest that the last two decades of the 19th century was the time that this arose. The composition by Hubert Parry in 1888-89 of his Symphony No.3, which he called 'The English' is significant. While his general style and formal control was completely that of the 19th-century romantics, his choice of melodic material was more in keeping with the character of English folk dances with clipped phrases and short paragraphs. Blom points to the first performance of Parry's *Prometheus Bound* at the Hereford Three Choirs Festival in 1880 as another indicator.¹³ What is important in this revival of English musical fortunes is that composers wanted to ensure that the English character was established. In addition to the folk music developments already noted, the most obvious and immediate way was to set English words to music. It was this that acted as a catalyst to the large number of talented creative musicians in the last years of the 19th century and the early years of the 20th. The blossoming of song writing at this time was amazing if one takes into account that England was considered 'Das Land ohne Musik'¹⁴ for much of the 19th century.

One of the most important aspects of this renaissance of song writing was the use of the poetry of many outstanding English writers. The catalyst for this resurgence in song writing was the English language and its huge storehouse of excellent poetry. In a short essay such as this it is impossible to do justice to the wide variety of composers and very large number of songs involved; moreover, even in a book of over 600 pages Stephen Banfield has to admit to many omissions.¹⁵ A selection of examples under different topics can give some idea of the techniques involved.

Composers were very selective in the words that they set to music in the first half of the 20th century. Many of the same poets attracted English composers at this time, especially those whose work reflected the spirit of the age. One of the first to appeal to composers in the early years of the 20th century was A.E.Housman,¹⁶ whose collection of 63 poems with the title *A Shropshire Lad* was published in 1896 at the author's expense. They are described in *The Oxford Companion to English Literature* as 'spare and nostalgic verses, based largely on ballad-forms, and mainly set in a half-imaginary Shropshire, a 'land of lost content', and often addressed to, or spoken by, a farm boy or a soldier.'¹⁷ Stephen Banfield remarks on one quality in the poems, 'pastoralism mixed with a strong flavour of fatalistic, *fin-de-siècle* gloom.'¹⁸ These poems were enormously popular in their time and attracted the attention of dozens of different English composers. From this large number, two composers' outstanding settings are selected to represent the kind of Englishness that was carried over from the subject of the poetry to the music to which it was set. The composer George Butterworth chose six poems from this collection for his song-cycle called *Six Songs from 'A Shropshire Lad'* and another five for *'Bredon Hill' and Other Songs*, both sets

¹² *The Concise Oxford Dictionary* defines 'cowpat' as: 'a flat round piece of cow-dung'.

¹³ Eric Blom: *Music in England* (Harmondsworth: Penguin, 1942), p.163

¹⁴ This epithet was reportedly invented by the 19th-century German conductor Hans von Bülow.

¹⁵ Stephen Banfield: *Sensibility and English Song* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p.x

¹⁶ Alfred Edward Housman (1859-1936) was appointed Professor of Latin in London University in 1892, but was much more noted for his English poetry.

¹⁷ *The Oxford Companion to English Literature*, ed Margaret Drabble (Oxford University Press: Oxford, 5/1985), p.477

¹⁸ Banfield: *op.cit.* p.239

composed in the years 1909-11. Ralph Vaughan Williams took six poems for his song-cycle *On Wenlock Edge* of 1908-9. Here we will examine *Six Songs from 'A Shropshire Lad'* and *On Wenlock Edge*.¹⁹

Butterworth keeps his settings as miniatures and his piano accompaniments very sparing. This has the advantage of not detracting from the sound or meaning of the words, yet the composer still has the ability to project the musical side of things in melodic invention that enhances the English language. In the first song, *Loveliest of trees*, the mysterious atmosphere is conveyed by this unadorned vocal line, and in the fifth, the rolling rhythms of the words of *The lads in their hundreds* is emphasised by the triple rhythm and rising and falling of the melody in a way that follows the words to perfection. At no point in this cycle does one lose either the sound or the meaning of the words. Housman's ambiguities are projected without complication. The settings of the six songs of Vaughan Williams's *On Wenlock Edge* are much more extended, have much longer passages of instrumental independence, employ a string quartet in addition to the piano, and last about twice as long as Butterworth's six songs. Above all they have a dramatic interpretation which adds a new dimension to Housman's poetry. The purists found that Vaughan Williams's music overpowered Housman's understated verses, but the final result is incredibly vivid. Like Butterworth, however, he made sure that the words were never obscured and often kept to a monotone or at least within a small range to ensure their clarity.

One other composer whose mastery of the setting of the English language is greatly underrated is Gerald Finzi (1901-56). Nowhere is this more apparent than in his settings of the English poet Thomas Traherne (1637-74) in his song cycle for high voice²⁰ and string orchestra called *Dies Natalis*, completed in 1939. Traherne was a visionary poet whose verses display a calm exuberance that Finzi admired and suited his style very well. Those that he chose to set present a child's vision of the world in all its innocence and glory and his music reflects this. The string orchestra is richly scored, but with a radiance and luminescence to which Vaughan Williams aspired. The setting of the words shows this English calm and reticence in a very measured way. Two characteristics in this setting of English words are especially notable: the flexibility of rhythm that Finzi used to convey the subtle nuances of verbal sound, and an inspired and almost improvisatory emphasis on certain words and syllables that for Finzi carried special significance both for their sound and for their meaning. The first example (Ex.3a) from the opening vocal section called 'Rhapsody' presents a basic 6/8 time which is frequently divided into what is in effect 2/4 time in order to accommodate the different metres and stresses of the poetry and to project the sound of the words with the greatest possible clarity. The means that a composer can use to emphasise a word or a syllable are numerous: a note can be sung more loudly; it can be sustained; it can be sung at a higher pitch. In the central section of the third movement called 'The Rapture', Finzi uses all three techniques, but principally the long note. In the first part of the example (Ex.3b), words such as 'God', 'sent', 'Gift', 'praise', 'name' are selected as well as the second syllables of 'above' and 'enflame'. In the second part of the example, the words 'Stars', 'Sun', and 'Love' rise in pitch with each phrase. It would be very difficult, though not impossible, to replicate this phrasing in another language as it is so directly tailored to the metre, stresses and sonority of the English language. This is what makes this music particularly 'English'.

In addition to his settings of Traherne's writings, Finzi used large numbers of poems by the English novelist and poet, Thomas Hardy (1840-1928). Why he set over 50 of Hardy's poems to

¹⁹ These two sets have only one poem in common, *Is my team ploughing?* Banfield also chose these two sets for particular mention as enhancing English music in the early 20th century (*op.cit.* p.244-45).

²⁰ Finzi was happy with soprano or tenor, but recently this has been almost exclusively monopolised by the tenors, Wilfred Brown, John Mark Ainsley, Ian Bostridge and others.

music has never been fully explained;²¹ the poet's rather epigrammatic style does not lend itself easily to Finzi's broader, but simple melodic shapes, yet the composer was able to show his mastery in three song-cycles, each consisting of ten songs, published in his lifetime, and two shorter ones assembled after his premature death in 1956.

Of the song-cycle *Earth and Air and Rain*, Finzi sets Hardy's words syllabically with virtually no form of melisma in recognition of the importance of the word. He follows his words meticulously, using only the forms of emphasis, e.g. lengthening of the notes, already noted in *Dies Natalis*. Nevertheless, he introduces a freedom in the setting of 'Summer Schemes' by keeping his piano accompaniment strictly in metre, but setting his vocal accents on non-emphasised beats, a form of syncopation that he had made his own. The march-like 'When I set out for Lyonesse' keeps the vocal line firmly anchored to the metrical pattern of the piano. It is firm but understated. Even the exuberant 'Rollicum-Rorum' keeps the tone almost conversational; the jauntiness makes us feel that the poetry was meant to be set to music because reading or speaking Hardy's verses lacks this spontaneity. Perfection is found in 'Sweet Lizbie Browne', a conversational ballad that simply projects the words through the music, but takes nothing away from Hardy's poetry. Stephen Banfield puts it succinctly:

The purity of Finzi's word setting has often been remarked upon. In addition to shaping his melodic contours to the rise and fall of the conversing or the reciting voice, he is thorough, probably not unconsciously, in his application of the 'for every syllable-a-note' dictum.²²

Yet in 'The Phantom' and 'The Clock of Years', Finzi excels himself in serious vein, projecting the sinister undertones of the words by careful pacing, supremely judged emphasis and the placing of each note and syllable in an effectively imagined register. 'Proud Songsters' that ends this collection is a gentle reflection on the cycle of nature as found in the world of English country birds, perhaps the essence of Englishness. Similar observations can be made about Finzi's other song-cycles on Hardy's poetry. This essay also inevitably skates over some of the fine settings of English poetry by such composers as Roger Quilter, the tragic figures of Peter Warlock and Ivor Gurney,²³ and John Ireland.

Following them from the next generation stands the greatest genius of the later 20th century, Benjamin Britten, in his vocal settings of the English language, in his songs with piano, in his songs with orchestra and his operas. This study examines only a small selection which uses words that had already been independently written, rather than those created specially for the music as in most of the operatic librettos. While Britten did on occasion set French and German words, and Latin in his choral works, by far the most common is his use of English words. Here we consider *Winter Words* to poetry by Thomas Hardy, the *Serenade* for tenor, horn and strings and the *Nocturne* for tenor and small orchestra, both including a group of nocturnal poems by different authors, the settings of poetry by Wilfred Owen in his *War Requiem*, and Britten's one opera that uses original words from a play rather than a specially written libretto, *A Midsummer Night's Dream* based on Shakespeare.

In *Winter Words* Britten's technique for projecting the English words is more varied than Finzi's with greater use of melisma, larger intervals and more chromatic melodic lines as well as a sig-

²¹ Stephen Banfield puts forward a number of plausible suggestions in his study of English song. The most compelling is Finzi's optimistic agnosticism which was consistent with Hardy's blunt rejection of Christianity, and Finzi's horror of war, both from the 1914-18 war in which he lost his teacher Ernest Farrar and the approaching Second World War, which was reflected in Hardy's lament for the passing of a golden age in England (op.cit. pp.275-77).

²² Stephen Banfield: op.cit., p.282

²³ Peter Warlock was the *nom-de-plume* of Philip Heseltine (1894-1930), a very talented but unstable composer. Ivor Gurney (1890-1937) suffered from severe shell-shock during the First World War and faced many psychological difficulties right up to his premature death.

nificant amount of 'word-painting'. These features help to convey the sparseness of Hardy's words which thinly disguise a pessimism for the future, which can be seen in the following, which ends the first song, 'At Day-close in November':

I see every tree in my June time
 And now they obscure the sky.
 And the children who ramble through here
 Conceive that there never has been
 A time when no tall trees grew here,
 That none in time will be seen.

Like Finzi, Britten also set 'Proud Songsters' and creates a dramatic and passionate song about the birds, sung mostly in the highest register. Perhaps the most affecting song in the cycle is the last, called 'Before Life and After', which begins with the prophetic words 'A time there was ...'²⁴ These reminiscences tell many things, but in particular the loss of tolerance, a traditional English trait. The fortissimo cry at the end on the emotive falling semitone on the words 'How long?', and sung five times as opposed to Hardy's twice, is as powerful an ending as can be imagined.

More typical of Britten's versatility in setting anthologies of English poetry is illustrated in two superb cycles on the theme of night for tenor and small orchestra. The *Serenade* of 1943 with horn and strings frames settings of six poems with two short horn solos. The metrical freedom which Tennyson's 'Nocturne' elicits from Britten is impressive (Ex.4a), while the sad 'Elegy' by William Blake paints the sinister words of the poem in glowing chromaticism (Ex.4b). The exuberant joy of Ben Johnson's 'Hymn' draws out ecstatic melisma on the words 'excellently bright' (Ex.4c). Another anthology of eight poems is found in Britten's *Nocturne* of 1958 in which each setting except the first is accompanied by solo instruments in turn (woodwind, horn, harp and timpani). The first song has strings only and the last, setting Shakespeare's 'When I most wink, then do my eyes best see', which uses the full orchestra. The solo instruments display a considerable amount of word-painting, a technique ultimately derived from the master of English word-setting, Henry Purcell. Britten's daring use of Wilfred Owen's war poetry in his *War Requiem* of 1961 is mostly set apart from the main choral sections in Latin, though there are thematic and semantic links, with some sections ironically interleaved between the English and Latin settings. The settings for both tenor and baritone, sometimes separately and sometimes together, represent the reconciliation between British (or English) and German antagonists during the World Wars. It was a very English way of conveying the pacifist sentiments of Britten's life-long beliefs and the rapprochement of two peoples after the two World Wars.

The music of Britten's operas is justly famous for its ability to make the English word convey a wonderful sense of drama. Only one opera of his, however, does not use a specially prepared libretto derived from a play, a novel or other poems. This is *A Midsummer Night's Dream* of 1959, which of course, takes the text from Shakespeare's play, suitably abbreviated. What is interesting about Britten's treatment of the words in this opera is the way that he selects an almost innocent phrase and makes it into a motto that dominates a section, giving the whole scene an atmosphere derived from the meaning of the words. Four examples can be used to illustrate this feature. The first gives the evocative phrase 'Ill met by moonlight', sung by Oberon and Titania, the king and queen of the fairies respectively, with a large rising interval, as they emerge from the wood in a distressed state, while the second presents the four lovers trying to sort out their lives. The flutes and oboes give a wailing four-note cry, falling semitone followed by a rising semitone, to which Lysander adds the words 'How now my love?' This phrase acts as an *idée*

²⁴ Britten used this as a subtitle for his orchestral suite on folk tunes (see above).

fixe for this scene. Likewise when Oberon is casting his magic spell he sings the words 'I know a bank where the wild thyme blows, where the Oxlips and the nodding Violet grows'. The melodic line is a sinuous phrase that starts with a tritone and makes the tonality uncertain with alternating minor and major thirds. The fourth example accompanies the 'rustics', the artisans and manual workers who are pretending to be 'cultural' in presenting a play (or in Britten's work an opera) of high artistic pretensions. The words of the title of the play ('of Pyramus and Thisby') are sung to a phrase that might almost have come out one of Mozart's operas and appears again and again as these peasant workers emphasise their aims.

Just as the death of Vaughan Williams in 1958 signalled the demise of folk music in art music, so the death of Benjamin Britten in 1976 gave a clear sign that the golden age of 20th-century English vocal music had lost its chief proponent. It is true that English song still continues, but in a much more fragmented way. For example the outstanding settings of poems by Robert Graves that Hugh Wood (b.1932) has made over the last 30 years stand high in the history of English music. It would be very difficult, however, to identify an innate English character in this music.

4. Associations

The fourth heading in this study of Englishness in music is the idea that certain types of music become associated with the English character, even if this was not the original idea or intention. The composer who falls into this category to a significant extent is Edward Elgar (1857-1934). A small number of his works have now become indelibly fixed as part of the national character as portrayed in music. The music of a number of other composers has been absorbed into this phenomenon, but it is principally Elgar whose music is thought to represent English national aspirations. While Elgar was slowly establishing his reputation as a composer in the last decade of the 19th century, he composed what he called *Variations on an Original Theme* for orchestra, subtitled 'Enigma' or *Enigma Variations* for short. The characters of his friends would feature in each of the variations, with descriptions mostly clearly defined by the composer himself.²⁵ The source of the inspiration for the theme itself, which Elgar hinted at, has always remained a mystery, despite many attempts to solve it.²⁶ Perhaps the most famous of the variations is the ninth, subtitled 'Nimrod'. In mythology Nimrod is the hunter which in German is Der Jäger or Jaeger. Elgar's publisher, Alfred Jaeger, an emigrant from Düsseldorf, was a great supporter of Elgar's music. Thus the variation called 'Nimrod' represents Jaeger and was said by the composer to be a recollection of a stimulating discussion with Jaeger on the subject of the slow movements of Beethoven's music. Although the dignified and mellow slow music does recall, for example, the slow movement of Beethoven's *Pathétique* Sonata, it also proved itself suitably grand and solemn to be used as a funeral piece for British monarchy. Once it had been performed separately in this way, it became an 'essential' feature for any royal funeral by a form of association, despite the fact that it had arisen completely unambiguously from totally different ideas. This is a good instance of an invented tradition, a phenomenon which has been well investigated by Eric Hobsbawm.²⁷

Within two years of the first performance of the *Enigma Variations*, Elgar set out to compose a number of military marches for orchestra. Eventually he completed five with sketches for

²⁵ Elgar prefaced the score with the following: 'Dedicated to my friends pictured within'.

²⁶ The most convincing is that by Joseph Cooper who thought that the original theme is a paraphrase of themes of the slow movement of Mozart's Symphony No.38 in D major ('Prague') K 504.

²⁷ Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds): *The Invention of Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1983)

a sixth. For each of these Elgar employed the traditional march form, a ternary structure (ABA) with a rousing coda. The central section was normally a quieter contrast to the loud and busy outer sections. In the first of the marches, *Pomp and Circumstance March No. 1*, Elgar composed a beautifully phrased and balanced melody that had a strong harmony and easy memorability (Ex.5). The title that the composer gave to it indicated the general character of the piece; it was not definably English, although the march contained all the stylistic features of the composer's music. Very shortly after its composition, however, the poet A.C. Benson²⁸ devised patriotic words to fit the music, the most famous part being the words that are set to the melody of the central section of the march:

Land of Hope and Glory
 Mother of the Free
 How shall we extol thee
 Who are born of thee?
 Wider still and wider
 Shall thy bounds be set,
 God, who made thee mighty,
 Make thee mightier yet.

Despite Jaeger's protests, Elgar included this in his Coronation Ode of 1902 for the new King, Edward VII. It became an instant success. Because of this association with glory and royalty, the new arrangement with the words 'Land of Hope and Glory' took on a new role as a stirring statement of English nationality.²⁹ It was subsequently used as part of the celebrations in the last concert of every season of the Henry Wood Promenade Concerts in London's Queen's Hall (and later the Royal Albert Hall). The suggestion that it no longer appears in this final concert was greeted by almost universal disapproval. A new invented tradition by association had been established. The new situation promoted an Englishness that was never specifically intended in the original music.

This character can be found in numerous pieces by other composers, too. We can sense that 'Jupiter' from *The Planets* Suite by Gustav Holst (1874-1934) has something in common with Elgar's *Pomp and Circumstance March No. 1*. A busy first section leads to a very mellow and memorable theme for the central section (Ex.6). Its scoring, with strings low in the register, doubled by clarinets, bassoons and horns makes it sound much like Elgar's grandest style.³⁰ Yet the music was not especially English until Cecil Spring-Rice³¹ wrote words to fit this melody, with the plan abbreviated and the final cadence smoothed out and rounded off. The words are as follows:

I vow to thee my country, all earthly things above,
 Entire and whole and perfect, the service of my love;
 The love that asks no question, the love that stands the test,
 That lays upon the altar the dearest and the best;
 The love that never falters, the love that pays the price,
 The love that makes undaunted the final sacrifice.

²⁸ Arthur Christopher Benson (1862-1925) published many volumes of biography, reminiscences, and criticism. He was well known for his ability to write public odes.

²⁹ David Cannadine: 'The British Monarchy c.1820-1977', in Hobsbawm and Ranger: *op.cit.*, p.136

³⁰ Elgar often used the word 'Nobilmente' for this type of music.

³¹ Sir Cecil Spring-Rice (1859-1918)

And there's another country, I've heard of long ago,
 Most dear to them that love her, most great to them that know;
 We may not count her armies, we may not see her King;
 Her fortress is a faithful heart, her pride is suffering;
 And soul by soul and silently her shining bounds increase,
 And her ways are ways of gentleness and all her paths are peace.

The patriotic sentiment is now very obvious and the music has now gained an English character which emanates mostly from the words. In short the setting has been adopted as a patriotic hymn and an evocative national symbol, because of the association of the words with the music.

To return to military marches, there have been a number of other such works that create the same effect as Elgar's marches, despite the fact that they have no additional words. The central sections of two Coronation marches, *Crown Imperial* of 1937 and *Orb and Sceptre* of 1953, both by William Walton (1902-83), do exactly this. The melody is smoothly played in the low register and in its initial form is scored for clarinets, bassoons and horns with low strings. They are, of course, intended to conjure up national English sentiment just as Elgar's do. Another similar piece is the march that Eric Coates (1886-1957), especially notable for his light music compositions, composed for the 1954 feature film, *The Dam Busters*.³² The patriotic and nationalistic tone of the film of a daring wartime air raid on German dams was perfectly captured in Coates's march.

A second topic that must be included under the heading of association is a group of orchestral works that centred on the subject of the city of London. Elgar's *Cockaigne Overture* (subtitled 'In London Town'), first performed in 1901, is simply an affectionate translation into music of some of the sights and sounds of the city at the end of the 19th century. The composer himself said of the work: 'It calls up to my mind all the good humour, jollity, and something deeper in the way of English good fellowship (as it were) abiding still in our capital'.³³

A major work with similar connections is *A London Symphony* of 1913 by Ralph Vaughan Williams. There has been some controversy, encouraged by the composer, about whether this is a programmatic work or not. Suffice it to say that, like Elgar's *Cockaigne Overture*, there are themes that can be related to aspects of London's life. The composer, George Butterworth, who was a great friend Vaughan Williams at the time of the symphony's composition and first performance, was very fulsome in his descriptions of what had inspired the composer at various points in the score. We have suggestions of Westminster Chimes, 'an episode of Hampstead Heath high spirits',³⁴ grey skies, various street cries, a mouth-organ and an accordion, and possibly London's ugly underworld. A curious little phrase at the end of the introduction to the first movement proper has the rhythm and notes of the Cockney jingle 'Have a banana'. In short, the connections with pre-First World War days are numerous and identifiable. Yet the work can stand without these associations as an independent symphonic work of large proportions.³⁵ Despite this, a recent incident reminds us of the power of association of such a work as this. On 19 July 2005, the original version was given its first public performance for over 90 years at a BBC Promenade Concert in the Royal Albert Hall in London. This was less than two weeks after the fatal bombings on the London Underground trains and a bus, and just two days before a failed attempt to repeat the atrocities. Such was the emotional effect on the capacity audience of nearly 7000 people of such a personal work associated with the English capital and its experience

³² Associated British Picture Corporation, now available on Warner Bros. DVD.

³³ As quoted by Diana M. McVeagh in *Edward Elgar: His Life and Music* (London: Dent, 1955) p.34

³⁴ Michael Kennedy: *The Works of Ralph Vaughan Williams* (London: Oxford University Press, 2/1980), p.137-39

³⁵ In its recently revived original version, it lasts over an hour.

of the horrors so fresh in everyone's minds that when the work ended, there was total silence for some fifteen seconds before any applause started.

The third work that connects with London by some form of association is by John Ireland (1879-1962) who, despite his name, was emphatically English. He had composed piano works called *London Pieces* in the years 1917-20, and extended these in his *London Overture* for orchestra of 1936. Like the London works of Elgar and Vaughan Williams, it attempted a tribute to London in its choice of themes, but like these works it can also be understood without any necessary local connection.

The third and final example of association to be considered here that identifies English music as such is a type of work sometimes referred to as the 'Cheltenham Symphony'. The Cheltenham Festival, held in the dignified Gloucestershire town in the early summer from 1945 onwards, made a special point of featuring, and later commissioning, works by British, mostly English, composers. Many of these works were symphonies, usually of a fairly traditional style, often neo-classical or neo-romantic. We have, for example, the performance in the late 1940s and 1950s of a collection of 'First' symphonies by various composers: Arthur Benjamin (1948), William Alwyn and Peter Racine Fricker (both 1950), Malcolm Arnold (1951), Geoffrey Bush (1954) and Arthur Butterworth (1957). Other English symphonies performed during these years were Edmund Rubbra's No.2 (1946), the Third Symphonies of the influential Richard Arnell and the traditionalist William Wordsworth (both 1953) and the outstanding Second Symphony of Robert Simpson in 1957.³⁶

After the 1950s, the programming committee was very enthusiastic for performing more advanced music, with the result that the idea of the slightly disparaging term 'Cheltenham Symphony' as a token of English conservatism was beginning to be lost. With the addition to the committee of William Glock, who later transformed the BBC's music output, the Cheltenham Festival would now look to the future and not dwell in the past. Thus in the 1960s there was a more adventurous offering in Malcolm Arnold's Fifth Symphony (1961), Alan Rawsthorne's elliptic and much admired Third Symphony (1964), Gordon Crosse's intense but beautifully sonorous *Sinfonia Concertante* (1965), John McCabe's intensely moving First Symphony, subtitled 'Elegy' (1966) and Lennox Berkeley's lean and almost Gallic Third Symphony (1969).³⁷

Conclusion

This study of Englishness in music of the 20th century has necessarily been very selective in its choice of examples, but it has attempted to show how the renaissance in English music that started at the end of the 19th century progressed. The fact that one of the most important catalysts was the revival of folk music would be no surprise to anyone studying the development of music in almost an European country during the 19th and early 20th centuries. In England it was handled by the genius of Ralph Vaughan Williams and assisted by the outstanding collecting work of Cecil Sharp and Percy Grainger. With his death, and even before, the movement had lost a lot of momentum. At the same time as folk music was being revived, though, English music generally was increasing in quality, quantity and influence. The lead was given by Charles Villiers Stanford and Hubert Parry to start with, and later by the outstanding works of Edward Elgar. The particularly English character was emphasised by a huge flow of vocal music that set the words of English poets in a clear and characterful way, but the generation was severely impeded by

³⁶ The performance in 1953 of the Second Symphony by the Scottish composer, Iain Hamilton, was also a significant event.

³⁷ There was also the powerful Symphony No.2 by the Welsh composer, Alun Hoddinott, in 1962 and the intense *Sinfonia* by the Scottish composer, Thea Musgrave, in 1963.

the terrifying consequences of the First World War. Some composers, like George Butterworth, Ernest Farrar and Denis Browne, died in the conflict and others, like Ivor Gurney, were psychologically damaged by the effects of war. The later developments were dominated by the outstanding gifts for vocal expression of English words of Gerald Finzi and Benjamin Britten. With Britten's passing this era faded, too. The idea of association can be seen in a desire to maintain some form of English nationalism. It remains a form of historic reminiscence or rather some new tradition invented for some less than honourable purpose, for example, political or social. For music in England, and Britain in general, a national character is much less obvious in the later 20th century, and by the early 21st century, a corporate English character is not obvious at all. The quality of the best music is still high, but it does not recognisably belong to England.



Ex.1 Ralph Vaughan Williams: Theme from *Five Variants of Dives and Lazarus*

© Copyright 1940 Oxford University Press.

Reproduced by permission of Oxford University Press



Ex.2a Ralph Vaughan Williams: Symphony No.6 in E minor – first movement subsidiary theme – first appearance

© Copyright 1948 Oxford University Press.

Reproduced by permission of Oxford University Press



Ex.2b Ralph Vaughan Williams: Symphony No.6 in E minor – first movement subsidiary theme – last appearance

© Copyright 1948 Oxford University Press.

Reproduced by permission of Oxford University Press

Ex.3a Gerald Finzi: *Dies Natalis* – Rhapsody (opening)

© Copyright 1946 Boosey and Hawkes Ltd

Reproduced by permission of Boosey and Hawkes Ltd

Piu tranquillo
mp
From God a-bove Be-ing sent, the Gift dothme en-
cresc. *f*
flame To praise his Name
mf *f*
The Stars do move The Sun
cresc. *ff*
doth shine, to show his Love

Ex.3b Gerald Finzi: *Dies Natalis* – The Rapture
© Copyright 1946 Boosey and Hawkes Ltd
Reproduced by permission of Boosey and Hawkes Ltd

Maestosa *con forza*
The splen-dour falls on cas-tle walls And snow-y
sum-mits old in glo-ry The long light shakes a-cross the
lakes And the wild sat-a-nact leaps in glo-ry.

Ex.4a Benjamin Britten: *Serenade* – Nocturne
© Copyright 1944 Boosey and Hawkes Ltd
Reproduced by permission of Boosey and Hawkes Ltd

Recitativo (lento)

(O) Rose - linn art sick: The in - vis - i - ble worm That flies, in the night,
 in the how - ling, storm, Has found out thy bed, Of min - ion joy: And his
 dark, se - unt love Does thy life - - - des - troy - - -

Ex.4b Benjamin Britten: *Serenade* – Elegy
 © Copyright 1944 Boosey and Hawkes Ltd
 Reproduced by permission of Boosey and Hawkes Ltd

Presto e leggiero

God - dess, god - dess, god - dess, god - dess god - dess ex - - -
 cel - lura - ly high.

Ex.4c Benjamin Britten: *Serenade* – Hymn
 © Copyright 1944 Boosey and Hawkes Ltd
 Reproduced by permission of Boosey and Hawkes Ltd



Ex.5 Elgar: Pomp and Circumstance March No.1 in D – central section



Ex.6 Holst: *The Planets – Jupiter* – central section

POVZETEK

Mnogo držav je v 19. stoletju želelo uveljaviti svoj nacionalni karakter in glasba je ponujala eno izmed možnih poti. V Angliji je bila v poznem 19. in zgodnjem 20. stoletju ljudska glasba pomemben del tega procesa. Najprej se je angleška ljudska glasba uporabljala za preproste obdelave, variacije in epizodne postopke, lahko pa so uporabljali glasbo, ki je navidez zvenela kot ljudska, vendar pa ni šlo avtentične primere ljudske glasbe. Osrednji skladatelj, ki je ljudsko glasbo uporabljal na oba načina, je bil Ralph Vaughan Williams. Tretji pomemben način vzpostavljanja angleškosti v glasbi je potekal prek uglasbljevanja besedil pomembnih pesnikov, med katerimi sta bila najpomembnejša A.E. Housman in Thomas Hardy, čeprav se je uporabljalo tudi besedila številnih drugih pesnikov. V tem pogledu so bili pomembni skladatelji Ralph Vaughan Williams, Gerald Finzi in Benjamin Britten, pozabiti pa ne smemo tudi na druge skladatelje, kot na primer na Petra Warlocka, Ivorja Gurneya, Rogerja Quilterja in Johna Irelanda. Vsebina teh pesmi je bila pogosto povezana z angleškim pogledom na preteklost, ki se je spreminjal, kar je bila tipična tema tega obdobja. Najboljši skladatelji so uspeli prenesti zvok in pomen angleških besed na efektne načine. Četrto polje, prek katerega se je vzpostavljala angleškost v glasbi, je povezana z nekakšno asociacijsko potjo, ki določeno glasbo identificira z nacionalni karakterjem, četudi originalno takšna povezava sploh ni obstajala. Elgarjeva koračnica *Pomp and Circumstance No. 1* je bila na primer povezana z angleškostjo šele, ko so dodali patriotsko besedilo in takšna glasba je bila uporabljena ob kronanju kralja Edvarda VII. leta 1902. Druge skladbe so pridobile nacionalni karakter, ko je bilo dodano besedilo ali pa je bil imitiran isti slog oz. karakter. Naslednja asociacija zadeva skladbe, ki so povezane z mestom London, kar naj bi samo po sebi zagotavljalo prirojeno angleškost. Zadnja obravnavana asociacija pa je povezana s t.i. „cheltenhamsko simfonijo“, kar je precej žaljiv pridevek, ki se nanaša na konservativne simfonije, izvajane na zgodnjih festivalih angleške glasbe med letoma 1945 in 1960 v angleškem mestu Cheltenham. Te štiri specifične povezave z angleškostjo, ljudsko glasbo, imitacijo ljudske glasbe, uglasbitvami in asociacijami so v zadnji četrtini 20. stoletja, ko je angleška glasba postala veliko bolj mednarodna v svojem razgledu, izgubile veliko svojega pomena

UDK 781.4Žebre
Karmen Salmič
Univerzitetna knjižnica, Maribor
University Library, Maribor

Melodične in harmonske tonske strukture v orkestralnih skladbah Demetrija Žebreta

Melodic and Harmonic Tone-Structures in Demetrij Žebre's Orchestral Pieces

Ključne besede: Demetrij Žebre, orkestralna glasba, melodika in harmonija, glasbene analize, slovenska glasba, 20. stoletje

Key words: Demetrij Žebre, orchestral music, melody and harmony, music analyses, Slovenian music, 20th Century

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pričujoči glasbeno-analitični prispevek obravnava spreminjanje melodičnih in harmonskih tonskih struktur ter njihovo medsebojno učinkovanje v osmih orkestralnih skladbah Demetrija Žebreta, učenca Slavka Osterca in enega od zmerno modernistično usmerjenih ustvarjalcev slovenske orkestralne glasbe v 1. polovici 20. stoletja. Analiza skladb je pokazala, da se v Žebretovi glasbi "staro" druži z "novim" na različne načine. Večinoma so elementi stare tonalnosti vkomponirani v novo teksturo, zvočnost, stavčno gradnjo in ritmično-metrične kombinacije na nekaj različnih načinov. Skladbe iz časa skladateljevega iskanja radikalnejših rešitev v smeri odklona od tonalnosti pa se skrajno približajo meji neurejene atonalnosti, brez poskusa njihove dodekafonske sistematike.

This analytical article on music deals with the variation of melodic and harmonic tone structures and their reciprocal effects in eight orchestral pieces by Demetrij Žebre – a student of Slavko Osterc and one of the moderately modernistic creative authors of Slovene orchestral music in the first half of the 20th century. The analysis shows that in Žebre's music "old" meets "new" in various ways. The elements of the old tonality are mostly included within a new texture, sound, movement structure and rhythmically metrical combinations in several different manners. The compositions from the composer's period of pursuit of more radical solutions in terms of deviation from tonality almost reach the boundaries of a disoriented atonality without an attempt of their dodecaphonic organization.

Melodične in harmonske tonske strukture – izbira tonskih vrst v horizontali in vertikali, način njihovega povezovanja (strukturiranja) v melodiki kot v sozvočnih kombinacijah ter način njihovega skupnega in medsebojnega učinkovanja v obeh razsežnostih zvočnega prostora – so pomemben indikator novuma v glasbi 20. stoletja. Po prelomu in s koncem funkcionalne tonalnosti gre v skrajno smer doslednega odstranjevanja zadnjih tonalnih elementov iz stavka le nekaj v atonalnost zagledanih skladateljev (med drugimi del nove dunajske šole). Zgledi za svobodno (1908) in urejeno atonalnost so do leta 1923 postavljeni, vendar se veliko skladateljev prve polovice 20. stoletja odloči za nov način strukturiranja starega gradiva oziroma uporabo nekaterih elementov starega sistema. Popolna svoboda izbire tonskih višin v horizontali in vertikali ter njihovih vezav – z ohranitvijo tonikalnih težišč (bodisi središčnih tonov) ali brez njih – kot posledica emancipacije disonance in enakovrednosti dvanajstih kromatičnih tonov odpre široko polje možnosti tovrstnih odnosov in omogoči raznotere individualne rešitve.

Tudi v glasbi Demetrija Žebreta (1912–1970)¹, dirigenta in skladatelja, učenca Slavka Osterca, se tako "staro" družijo z "novim" na različne načine. Večinoma so elementi stare tonalnosti vkomponirani v novo teksturo, zvočnost, stavčno gradnjo in ritmično-metrične kombinacije na nekaj različnih načinov; skladbe iz časa skladateljevega iskanja radikalnejših rešitev v smeri odklona od tonalnosti pa se skrajno približajo meji neurejene atonalnosti in atematičnosti, brez poskusa dodekafonske sistematike. Predstavljeni bodo izsledki analiz melodično-harmonskih struktur zgolj z ozirom na njihovo tonsko vsebino v osmih skladateljevih orkestralnih skladbah, nastalih med leti 1932 in 1949. Z izjemo *Suite* so vse obravnavane skladbe napisane za simfonični orkester. Kot drugačni zvrsti s svojimi specifičnostmi sta bila iz analize izvzeta *Concertino* za klavir in orkester (1946) ter vokalno-instrumentalno delo *Maja in morje* za glas in orkester (1944).

Prerez Žebretovega orkestralnega opusa skozi to perspektivo, čeprav gre le za fragmentaren in opek izsek iz možne množice različnih glasbeno-analitičnih obravnav, bo delno nakazal tudi spreminjanje sloga in skladateljevih kompozicijskih nazorov od študijskih let na visoki stopnji Državnega konservatorija v Ljubljani (1929–1934) do leta 1949, ko je njegovo pero za zmeraj obležalo. Izsledki celovitejše obravnave njegovih orkestralnih skladb, ki pa na tem mestu ne bodo predstavljeni, so pokazali, da je začetku pod vplivom učitelja Osterca (*Suita*) sledil odmik v radikalno obravnavo horizontale in vertikale med ter takoj po študiju v Pragi pri Josefu Suku in Aloisu Hábi (*Tek, Toccata*), le temu epizoda impresionistične zvočnosti (*Bacchanale, Tri vizije*), tej pa "vrnitev" k trdni (klasicistični) oblikovni logiki in motivično-tematični enovitosti (*Svobodi naproti, Žalna glasba, Allegro risoluto-marciale*).

V *Suiti za mali orkester* (1932) sta povezani dve precej skrajni možnosti "tonalno-atonalne" polarnosti. V melodiki so to svobodno kromatično zasnovane melodične linije, s težnjo neponavljanja tonske vsebine in hitrega zapolnjevanja kromatičnega prostora² nasproti linijam, ki so diatonične in tonalno jasno osrediščene, nekatere celo iz tonov durovega trozvoka³. Najbolj tipična pa je melodična linija, ki je razrezana na kratke tonalne segmente. Kot celota je sicer po tonski vsebini svobodno kromatična, vendar nenehnim spreminjanjem tonikalnih centrov navkljub je jasnost tonalne asociativnosti⁴ njenih segmentov tolikšna, da učinkuje zelo znano, kot politonikalna tonalna lepljenka. Različna tonalna (modalna) območja tonov ali tonikalna žarišča so nanizana v horizontali svobodno, brez tonalno-funkcionalne povezanosti,

¹ Pričujoči prispevek je prirejeno poglavje iz magistrske naloge avtorice, ki je nastala na Oddelku za muzikologijo FF v Ljubljani pod mentorstvom izr. prof. dr. Matjaža Barba; raziskovanje na to temo pa se je začelo še pod mentorstvom red. prof. dr. Andreja Rijavca. Več o melodiki in harmoniji, o Demetriju Žebretu in njegovi orkestralni glasbi gl. K. Salmič Kovačič: *Orkestralni opus Demetrija Žebreta*. Ljubljana, [samozal.], 2006.

² Gl. npr. 1. st., linijo solo trobente, t. 11–17.

³ Gl. 2. st., linijo solo trobente, t. 17–29 z dorsko toniko na tonu g, potem na b ter 1. st., linijo trobent (t. 24–27), fagotov (t. 28–31), flavt (t. 31–35), klarinetov (t. 35–37) iz tonov durovega šestakorda.

⁴ To so lahko, denimo, prvi trije toni durove lestvice. Gl. 2. st. vl. I, t. 4–16.

bistvena pa je vertikalna sočasnost ("polifonija") različno tonikalno osrediščenih in tonsko vsebinsko raznolikih ter spreminjajočih se subteksturnih plasti, tako da so vertikalna disonana trenja med njimi "slučajni" izid načrtovane medlinijske politonalne politonikalnosti (zelo znana je ta tehnika pri Šostakoviču ali Prokofjevu).

Pri *Teku* (1935) postane popolno (a svobodno) zapolnjevanje kromatičnega tonskega prostora osnovno vodilo v horizontali in vertikali. Vsaka melodična fraza teži k temu posebej, prav tako spremljevalne teksturne plasti (linije), kot tudi melodično mobilni ritmični ostinati. Kompletan zvočni prostor se kromatično zapolni že v treh ali štirih taktih, medtem ko traja zvrstitev dvanajstih tonov, ki niso soodvisni v zaporedju kot pri dodekafonski tehniki, v horizontalnem poteku glasov nekaj taktov več, odvisno od dolžine fraz. Ker je tekstura izrazito polifonska, kontrapunktično naslojevanje neodvisnih melodičnih linij in linearno mišljenje pa bistvena ideja skladbe, je vir nastanka akordskih struktur treh vrst. Prve so akordske subteksturne plasti, ki so bolj izjema v izrazito linearnem zvočnem okolju, skladatelj pa jih uporabi za zvočno zgoščevanje glasbenega toka v progresijah ali na viških. Druge so sozvočja celotne vertikale, ki nastajajo na "spojnih" mestih (kadencah), ob zaključku ene in začetku naslednje fraze ali ob koncu nekega odseka. Ta mesta so kljub razgibanemu polifonskemu dogajanju znotraj odseka (različnost dolžin melodičnih linij) jasno prepoznavna in njihova vertikalna struktura je dobro premišljena. Še vedno to niso homofonski akordski sklopi, ampak sozvočja kot posledica vertikalne sočasnosti lineranih komponent. Kot mesta s kadenčno funkcijo jih Žebrè obravnava v smislu sprostivne, zato so pogosto terčno razložljiva in poliakordsko (politonalno) diatonična oziroma razširjeno tonalna. Lahko pripadajo eni diatonični lestvici, tedaj sežejo do sedmerezovkov, ali pa so kromatična⁵, a kot kombinacija več diatoničnih tonalnih struktur (trozvokov, septakordov) in so tako tudi instrumentacijsko povezana v teksturi (v posameznih zvočnih skupinah ali subteksturnih plasteh). Vendar je njihova vertikalna razporeditev pogosto neterčna (izstopajo intervali sekunde in kvarte). Tudi vrsta in velikost večzvoka je odvisna od mesta napetosti v skladbi – ali gre za začetek progresije, njen višek ali za sproščanje. Stavek je kljub temu atonalen, saj omenjena kadenčna mesta nimajo nobene zveze z ostalim atonalnim (kromatičnim) okoljem niti nimajo funkcije tonalnega centra, cilja, h kateremu glasba teži, ampak z njimi skladatelj ublaži disonančnost vertikalnih struktur, ki nenehno nastajajo kot tretja oblika sozvočij v sočasnem linearnem poteku polifonsko naslojenih atonalnih melodičnih linij. Kadenčne akordske strukture (vertikalne zareze v skladbi) so tudi edine, ki na opisan način ohranjajo vez s tradicionalno tonalnostjo. Sicer je disonanca emancipirana v enakovrednosti vseh kromatičnih tonov horizontale in vertikale. Melodične fraze so po dolžini zelo raznolike, vendar je za vse značilno, da so daljše in nesimetrične strukture (5, 7, 11, 14 itd. taktov), upirajoče se periodični gradnji.

Tudi v intervalni sestavi melodičnih linij se skladatelj izogiba tradicionalnim intervalom (tercam, sekstam) in izpostavlja sekunde, kvarte ter njihove obrate (septimo, kvinto). Prevladujejo intervali do kvinte, večji skoki so v manjšini. Ideja tonskega polja (enotna tonska vsebina vertikale in horizontale) je sicer v *Teku* prisotna, v kolikor temeljijo odseki na popolni kromatični domeni, vendar slednji med seboj niso jasno teksturno (vertikalno) zamejeni.

Konstrukcijska logika strukturiranja tonske višine v *Toccati* (1936) je podobna. Popolno zapolnjevanje kromatičnega prostora je v obeh skladbah prilagojeno mestu v napetostnem toku skladbe: počasnejše je na začetku progresij (nekaj taktov) ali v statičnih odsekih, hitrejše na koncu progresij oziroma na viških (že v enem taktu), kar je v komplementarnem součinkovanju s teksturnim zgoščanjem in redčenjem.

⁵ Na višku napetosti v t. 393–394, denimo, je ležeči akord celotne vertikale (ena redkih homofonskih mest) sestavljen iz dvanajstih kromatičnih tonov, vendar je v teksturi razdeljen med zvočne skupine na trdoveliki C-durov septakord, trdoveliki D-durov septakord in b-molov undecimakord.

Bistvena sprememba v povezovanju horizontalnih in vertikalnih tonskih struktur se zgodi v Žebretovem orkestralnem opusu pri baletu oziroma simfonični sliki v treh stavkih *Dan* (1938–1942), ki jo poznamo po imenoma *Bacchanale*⁶. Rešitev za enovitost tonske vsebine v obeh razsežnostih prostora (po zgledu stare tonalnosti) najde skladatelj v tonskih poljih, na kateri za vertikalnimi "zarezi" (večinoma tudi teksturnimi) "razreže" skladbo. Zgled za to in za teksturo, ki to omogoči na najbolj učinkovit način, najde pri impresionistih. Polifonsko naslojevanje neodvisnih melodičnih linij zamenja vrsta teksture, ki zelo jasno loči melodično linijo (redkokdaj se ji pridruži kontrapunktična) od ostalega zvočnega okolja. To postane namreč "negibno" – sestavljajo ga melodično, harmonsko in ritmično statične ostinatne subtekture (ponavljajoče se figure, pasaže, akordi). Učinkujejo kot zvočne ploskve s svojo zvočno barvo, saj so za razliko od (večinoma ene) melodične linije številčnejše in izvajalsko dodeljene različnim skupinam glasbil oziroma posameznim glasbilom. Med seboj ritmično in melodično "kontrapunktirajo" (so različne), spremenijo pa se z nastopom novega tonskega polja, ta pa večinoma z nastopom nove melodične fraze. Ker tonsko polje zamenja pojem stare tonalitete (medsebojno odvisna oziroma zaključena zbirka tonov določenega odseka v melodiji in harmoniji), se ta včasih spremeni tudi med potekom ene melodične linije, če ta linearno "modulira". Tedaj ostanejo spremljevalne zvočne ploskve ritmično enake, minimalno pa se spremeni njihova tonska vsebina, prilagojena novemu polju. Celota učinkuje kot "tkanina" iz enako močnih niti – horizontalno naslojenih "utripajočih" zvočnih ploskev (ostinatna "polifonija") brez harmonskega cilja, nad katero se dvigajo melodične fraze, ki členijo skladbo.

Tonska vsebina melodije in spremljave je redko identična, večinoma se razlikuje v enem ali nekaj tonih ter šele skupaj tvori lestvično osnovo polja. Ta nikoli ni diatonično tonalna (v tradicionalnem pomenu), ampak iz novih sestavljenih lestvic različnih dolžin (od šest do dvanajst-tonske), odvisno od mesta napetosti v skladbi. Lahko pa je melodična linija povsem tradicionalne tonske vsebine (durova lestvica, harmonična in melodična molova lestvica), ali pa temelji na pentatoniki, durovem, molovem tetrakordu, celotonski lestvici, starocerkevnen modusu, na lestvici iz dveh tetrakordov dveh različnih lestvic⁷. Predvsem izbira skladatelj takšne (večznačne) lestvične osnove, ki omogočajo "tonalno" polivalentnost (vključno s pentatonsko, celotonsko in modalnimi lestvicami). Tonalno polivalentna je lahko tudi sama melodična linija, največkrat pa pride tonalna večznačnost do izraza v odnosu med melodijo in spremljevalnimi ostinatnimi zvočnimi ploskvami. Vendar zakoni dur-molove (funkcionalne) tonalnosti nikakor ne veljajo več – posamezne tradicionalne lestvice, lestvični segmenti, akordi ali kadenčni koraki so zgolj stari gradniki v novem sistemu. Tonsko gradivo je osvobojeno starih vezi in razširjeno z novimi akordskimi strukturami in intervalnimi razmerji. Kvartni akordi imajo denimo enako veljavo kot zaporedje funkcionalno nevezanih durovih trozvokov, basovski korak zvečane kvarte pa je enakovreden kvintnemu. Vsak dobi svoje mesto v skladbi glede na tendenco napetosti določenega odseka. Skladatelj išče nove harmonske (in zvočne) barve v melodiki z nagnjenostjo k modalnosti in molovskemu občutenju, v harmoniki pa s kvartnimi akordi, zvečanimi trozvoki, trdovelikimi septakordi, sekundno razporeditvijo v vertikalni in podobno.

Harmonska gostota je pri tej skladbi manjša kot pri *Teku* in *Toccati*, prevladujeta štiri in petglasnost, manj in večglasne akorde uporabi skladatelj na mestih manjše oziroma večje napetosti, vendar ne presegajo šestglasja. Akordi so večinoma terčno "sestavljivi", pogosto tudi

⁶ Obsežna tritavčna orkestralna skladba je bila do danes izvajana pod naslovom *Bacchanale*, z domnevno letnico nastanka 1933. Vendar skoraj identična partitura baleta *Dan* (1938–1942), ki je le njena instrumentacijska dodelava, dokazuje, da gre za isto skladbo. Poleg tega rokopisni zaznamki v preostanku skladateljeve zapuščine, ki se nahaja skupaj z zapuščino Ksenije Vidali v Slovenskem gledališkem muzeju, da »partitura Bacchanala ne obstaja«, indicira domnevo, da je Žebre skladbo uničil. Dokaz o tem, da je za časa študija pri Slavku Ostercu zares napisal skladbo pod tem naslovom (zelo verjetno leta 1933), pa je rokopisna ocena le-te izpod peresa Emerika Berana, tedanjega člana komisije pri izpitih Osterčevih učencev (hrani jo Univerzitetna knjižnica Maribor v okviru Beranove zapuščine).

⁷ Denimo drugega tetrakorda melodičnega in harmonskega d-mola in g-mola ali združitve npr. istoimenske durove in molove lestvice, 1. st., t. 13–18.

tradicionalno tonalni, vendar neodvisni od okolice. Pomembna je tudi njihova razporeditev v teksturi in instrumentaciji, kjer skladatelj zaostruje vertikalo z sekundno, kvartno, kvintno, septimno ali mešano razporeditvijo tonov.

Melodika se razlikuje od tiste v *Teku* in *Toccati* po intervalni vsebini, obliki, obsegu in stavčni gradnji. Prevladujejo sekundni postopi, terčni koraki, zaporedni skoki so redkejši (med temi sta pogosti čista kvarta in kvinta). Melodična krivulja ima večinoma obliko počasi ali hitro dvigajočega se loka (navzgor ali navzdol), premočrtnega vzpona ali pa kroži na mestu, odvisno od značaja odseka. Zaradi raznolike izraznosti skladbe se tudi njihov obseg zelo razlikuje (od štirih tonov do dveh oktav ali več); glede na to se spreminja tudi vsebnost zaporednih skokov. Pojavljajo se tudi sekvencirane ponovitve melodičnih fraz, štiritaktij, čeprav prevladuje variacijskost motivike – razvijanje novih melodičnih členov, ki so s predhodnimi v bolj ali manj ohlapni motivični povezavi, vendar na tradiciji bližji način kot v *Teku* in *Toccati*. Pojavlja se že tip melodike orientalskega značaja z metrično asimetrijo, vračanjem enemu poudarjenemu tonu, vmesnim okraševanjem (drobljenjem na manjše ritmične vrednosti, figure), modalnim prizvokom, ozkim obsegom in kroženjem na mestu, kar je ena od značilnosti *Treh vizij*.

Kljub zunajtonalni izbiri tonskih struktur v horizontali in vertikali in svobodni obravnavi njihovih odnosov je v primerjavi s prejšnjima dvema skladbama očiten odločen korak k bolj diatoničnim in blagozvočnim tonskim strukturam ter njihovim razmerjem, s tem pa k bolj "konsonančnim" in "tonalnim" zvokom, z izdatno vključitvijo elementov starega dur-molovega sistema. Bistvena razlika pa je tudi v ponavljanju tonske višine v melodiki, ki je pri *Teku* in *Toccati* popolnoma odsotna in se ji skladatelj izogiba tudi v ostinatnih teksturah (v *Toccati* malo manj). Novo je tudi že opisano urejanje glasbenega prostora v tonska polja (vertikalno) in v različno instrumentirane zvočne ploskve (horizontalno) okoli melodične linije in njenih občasnih kontrapunktov.

Za *Tri vizije* (1939–1943) velja podobna strukturna logika z razliko, da glede na izbrušen in enovit (impresionistični) izraz skladatelj omeji izbor tonskih vrst na manjštevilične (do 8 tonov) in pogosteje uporabi celotonske, pentatonske, durove in molove strukture v melodični liniji ali ostalih zvočnih plasteh. Kromatičnost iz *Bacchanale* še omili z bolj diatoničnimi vrstami, tradiciji bližjimi kombinacijami in "modulira" počasneje iz enega tonskega polja v drugega. Še bolj izostri način tonikalne polivalentnosti (politonalnosti) v vertikali in horizontali z združenjem več tradicionalno prepoznavnih lestvičnih osnov v eno, ki jih potem politonikalno razslojuje po različnih sočasnih linijah teksture. Izbira zelo sorodne ali po številu kromatičnih tonov bližnje "tonalitete"⁸. Tudi harmonska gostota je manjša, prevladujeta tri in štiriglasje. Melodične linije so različnih oblik, od arabesko okrašenih svobodnejšega zamaha do lestvično grajenih in periodično urejenih.

Z logiko tonskih polj skladatelj nadaljuje v *Svobodi naproti* (1944), *Žalni glasbi* (1945) in *Allegru risoluto marziale* (1949), vendar ta ni v več v prvem planu. Zmanjšana je prisotnost (melodično-ritmično) statičnih zvočnih ploskev, ki se pojavljajo le še na skrbno izbranih mestih in so podrejena razgibanemu motivično-tematskemu oblikovanju glasbenega toka, zaradi česar pride do večjega (melodično-harmonskega) aktiviranja posameznih subteksturnih plasti. V ospredju je ideja tonikalne in tonalne večznačnosti iste (diatonične ali kromatične) lestvične osnove tonsko enovitega odseka (dvotaktja, fraze). Če je ta diatonična, teksturo skladatelj različno politonikalno (politonalno) razsloji že z njenimi obrnitvami⁹. Če pa razširi tonski prostor "polja" na več kot sedem tonov, ima možnosti za politonikalne in politonalne izpeljave v melodiki in harmonijah še več¹⁰. Zanimajo ga torej različne podmnožice ene (sedem- do

⁸ Npr. G dur, melodični g-mol, e-mol, F-dur, pentatonika iz teh tonov, različne modalne izpeljave iz teh tonalitet.

⁹ Npr. toni G-durove lestvice v eni subteksturni plasti tonikizirajo ton g, v drugi ton c – lidijski modus, v tretji ton e – naravni e-mol.

¹⁰ Npr. z združitvijo tonov melodičnega e-mola in melodičnega a-mola dobi domeno desetih tonov – c, cis, d, dis, e, f, fis, g, gis, a, h, iz katerih izpelje melodično linijo v melodičnem e-molu, drugo v lidijskem na tonu d, tretjo v dorskem modusu na tonu e, t. 7–10.

dvanajsttonske) zbirke tonov, ki jih razvrsti v sočasnih teksturnih komponentah. V *Svobodi naproti* prevladujejo diatonične linearne podvrste (poleg tradicionalnih durovih in molovih lestvic še modalne), pentatonskim in celotonskim se popolnoma izogne, kromatične oziroma iz kratkih tonalnih segmentov (modulirajoče) sestavljene melodične linije pa so izjema. V *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale* je kromatika tonskih polj in melodičnih linij pogostejša, odvisna od oblikovne funkcije in mesta napetosti v skladbi. Hitrejše je tudi zaporedno menjavanje diatoničnih segmentov v horizontali.

Kljub kromatično razširjenemu skupnemu zvočnemu prostoru (ki se od odseka do odseka spreminja po sestavi) so v vseh treh skladbah subteksturne melodične linije in akordske strukture močno tradicionalno asociativne, čeprav razvezane starih pravil vzajemnega učinkovanja. Stavke je harmonsko gibkejši, harmonski ritem pa hitrejši tudi tam, kjer melodično linijo (v tematskih odsekih) spremljajo ostinatne figuralne plasti. Tudi akordske strukture so vsaka zase večinoma tradicionalne, terčno razločljive in diatonične, vendar svobodne v zaporedjih, sočasnih naslojevanjih in (netradicionalni) teksturni razporeditvi. Harmonika gostota se subtilno spreminja od dvozvočja prek trozvokov in septakordov do višjeterčnih akordov, občasno pa zaostri skladatelj vertikalo tudi z netradicionalnimi sozvočji (na mestih povečane napetosti), ki so lahko tudi izid politonalne (poliakordske) zasnove. Glede na pogosto izbiro lidijskega modusa v melodiki skladbe *Svobodi naproti* sta strukturno izpostavljena interval zvečane kvarte¹¹ in trdoveliki septakord¹². Interval kvarte marsikje disonančno zaostri vertikalo tudi v *Žalni glasbi*, kjer mračno vzdušje izvira iz molovskih lestvičnih osnov, in v melodiki druge teme v *Allegro risoluto-marciale*, za katero je značilno nihanje med durovsko in molovsko zvočnostjo, razširjeno z opisano kromatiko.

Teme imajo v vseh treh skladbah pretežno lokasto in precej tradicionalno periodično strukturo; posebnost sta drugi temi v *Žalni glasbi* in *Allegro risoluto-marciale*, ki v variacijskem razvijanju oblikujeta daljši lok pri enem od kasnejših nastopov v obliki "melodične" izpeljave. Tako kot postane motivično gradivo teh skladb osnova sonatnemu principu oblikovanja, postanejo tudi melodične in harmonske tonske povezave predmet subtilnega spreminjanja in oblikovanja v dinamičnih napetostnih procesih kot tudi v kompleksnem poenotenju mnogoterosti v vseh strukturnih parametrih. V tem je iskati največji skladateljev odklon od kompozicijske tehnike *Treh vizij* v omenjenih opusih.

SUMMARY

This article deals with the variation of melodic and harmonic tone structures and their reciprocal effects in eight orchestral pieces by Demetriy Žebre, a student of Slavko Osterc. The profile of his works from this perspective also indicates alterations in style and composition principles of the composer from year 1932 to 1949, when he wrote his last piece of music. After the beginning of his career which is influenced by his teacher (*Suita*) he introduces a radical treatment of horizontals and verticals right after studying in Prague with Josef Suk and Alois Hába (*Tek, Toccata*). An episode of impressionist sound (*Bacchanale, Tri vizije*) and subsequently a return to a firm traditional form of the structure and homogeneity in terms of motifs and themes (*Svobodi naproti, Žalna glasba, Allegro risoluto-marciale*) follow.

¹¹ Prim. prvo in tretjo temo, ter končno kadenco na znižani V. stopnji.

¹² Prim. tretjo temo in kadenci, v kateri ta akord nadomesti dominantnega, t. 90–91, 192–193.

In *Suita za mali orkester* (1932) he links together two quite extreme possibilities of “tonally-atonal” polarity. In the melodic field this is indicated by loosely chromatically founded melodic lines with a tendency towards a non-repeating tone content and a fast filling up of chromatic space in contrast to diatonic and clearly tonally-centred lines, some even composed of major triads. The most typical part is the melodic line which is divided into short tonal segments. The simultaneousness (“polyphony”) of variable sub textural layers that are differently tonally-centred and of various tone contents is essential in the harmony. In *Tek* (1935) and *Toccata* (1936) the entirely filled up (yet loose) chromatic tone space becomes the guideline in horizontals and verticals. Dissonance is emancipated in an equality of all chromatic tones of the horizontals and verticals, which is why the two are Žebre’s most radical compositions, melodically as well as harmonically. The essential difference in linking together the horizontal and vertical tone structures that occurs in Žebre’s orchestral works is his ballet or symphonic poem consisting of three movements, *Dan* (1938–1942), known under the name *Bacchanale*. To get to a result of a homogeneous tone content in both of the space dimensions (following the example of the old tonality) the composer vertically (mostly texturally as well) divides the composition into tone fields. He finds examples for the composition and for the texture which could enable this as efficiently as possible in impressionist composers. When structuring the melody and textural layers the composer mostly uses such scales (with accidentals) that enable “tonal” diversity (including the pentatonic scale, the whole tone scale and the mode). However, the laws of the major-minor (functional) tonality are not valid anymore – individual traditional scales, scale segments, chords or cadences are only old elements in a new system. The tonal material is liberated from old bonds and expanded with new chord structures and interval classes. A similar structural logic stands behind *Tri vizije* (1939–1943), although the composer limits himself to a total maximum of 8 tones and more often uses whole tone, pentatonic and major-minor structures in melodic lines or other sound layers. In *Svobodi naproti* (1944), *Žalna glasba* (1945) and *Allegro risoluto-marciale* (1949) the idea of tonical and tonal accidentals of the same (diatonic or chromatic) scale of a tone homogeneous segment (simple duple, phrase) is emphasized. Despite the chromatically expanded sound space (that changes its structure from one segment to the next) in all three compositions there can be found sub textural melodic lines and chord structures that are strongly associated with tradition but do not need to follow the old rules of reciprocal effects.

UDK 78.012Lebič
Gregor Pompe

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Lebičeva »metafizična dialektika« – analiza skladateljeve eksplicitne poetike

Lebič's »Metaphysical Dialectics« – Analysis of Composer's Explicite Poetics

Ključne besede: Lojze Lebič, sodobna glasba, poetika, modernizem, postmodernizem

Keywords: Lojze Lebič, contemporary music, poetics, modernism, postmodernism

IZVLEČEK

Članek analizira različne zapise skladatelja Lojzeta Lebiča in skuša iz njih izluščiti skladateljevo eksplicitno poetiko. Ta je razpeta med številne napetostne dvojice, ki tvorijo konstitutivno bistvo skladateljeve glasbe. Takšna dialektika pa prek povezovalnega etičnega principa prevzema metafizične poteze.

ABSTRACT

In the present article written records of composer Lojze Lebič are analysed, revealing the composer's explicit poetics. The latter is stretched between numerous tension dyads that create the formative essence of composer's music. By connecting the ethical principle, such dialectics gain metaphysical features.

Posledica novejšega razvoja človeške duhovne zgodovine, ki v soglasju z dualističnim mitom »strogo ločuje med intelektom in intuicijo, med mišljenjem kot racionalno in občutenjem kot le-tej nasprotujočo zasnovo človeka«¹ – ta je pripeljal do popolne specializacije človekovih duhovnih in materialnih disciplin –, je ostro ločevanje med razmišljanjem o glasbi (muzikologija kot znanost) in njenim produciranjem (skladateljevanje kot umetnost). Prej je veljalo, da »tako kot je *glasba* ena nepogrešljivih konstituant človekove biti v vsej zgodovini njegovega obstoja, je *misel o glasbi*, ki jo ne le spremlja, temveč pogojuje in opredeljuje – del življenja glasbe skozi stoletja.«² Tudi skladatelji, ki morajo biti vse bolj usmerjeni v obvladovanje in poznavanje neštetihih kompozicijskih tehnik in kompozicijsko-tehničnih postopkov – od historičnih do tistih, ki so zaznamovali drugo polovico 20. stoletja – nimajo več veliko časa za poetološko »opravičevanje« svojih kompozicijskih dejanj. Zdi se, da so taka, napol manifestativna skladateljska priznanja izgubila svojo kredibilnost predvsem z modernistično odpovedjo metafizično-transcendentalnemu pojmovanju umetnosti, ki ga je zamenjala vera v tehnično-materialno ustrojenost umetnikovega dela. Tako v širokem rastru skladateljskih zapisov od razgrinjanj osnovnih kompozicijsko-tehničnih vodil ali opravičevanja formalnih dilem do (pre)enostavnih »prigodniških« misli žal prevladujejo slednje.³

Seveda pa moramo biti pri pregledovanju skladateljevih misli o glasbi previdni. Je iz njih dejansko moč izpeljati tudi skladateljevo poetiko oz. že kar glavne značilnosti njegovega ustvarjanja? Na pozornost pri takem opravilu nas opozarja tudi Hermann Danuser, ki ločuje med »eksplicitno« poetiko, ki jo je razbrati iz tistega, kar povedo skladatelji sami o principih lastnega ustvarjanja, in »faktično« poetiko kot muzikološko rekonstruiranim ustvarjalnim procesom.⁴ Za slednjo je prav gotovo odločilen glasbeno-analitični delež, ki na podlagi dejanskih glasbenih del in njihovega ustroja preverja usklajenost med idejami skladatelja, ujetimi v »eksplicitno poetiko« in končno realizacijo, iz katere je mogoče razbrati »faktično poetiko«.

Pomembnosti misli o glasbi se očitno zaveda Lojze Lebič, kar lahko sklepamo po številnih objavljenih tekstih in intervjujih. Zbir takšnih prispevkov lahko razumemo kot skladateljevo »eksplicitno poetiko«, ki na prvi pogled ne kaže kakšne posebne zaključenosti in osredičenosti. Skladatelj se kot avtor publicističnih prispevkov in poljudno strokovnih del ter v bolj osebnih intervjujih dotika širokega spektra problematike, pri čemer prevladujejo vprašanja o bistvu glasbe, poteku kompozicijskega procesa, o odnosu do tradicije, preteklosti, vere v napredek, o domači ustvarjalnosti ter o aktualnem kulturnem (razmerje med »potrošniško« in umetniško glasbo) in družbenopolitičnem trenutku v mladi državi. Značilno je, da so Lebičevi odgovori in rešitve problemov pogosto zelo jasno formulirane, a v svojem bistvu ujete v močna nasprotja, za katere se zdi, da v veliki meri zaznamujejo skladateljevo osebnost, poetiko in s tem tudi umetniška dela. Takih napetostnih dvojic je več in na poti razkrivanja skladateljevih svetovnonazorskih korenin in glasbene poetike bi lahko našli še več stranskih dvojnih vej. V grobem pa bi lahko ločili vsaj pet takih parov:

- Lebičev kompozicijski proces je očitno ujet »med logiko razuma in 'logiko' srca«,⁵ ki se v končni realizaciji zrcali tudi v polarnosti med strogo določenim in bolj svobodnim;
- bistvo glasbe se skladatelju kaže kot nepomirljivo nasprotje med matematično-objektivno opredeljenostjo – torej naravno danim, fizikalnim – in transcendentalno neizrekljivim, saj je zanj glas-

¹ Marija Bergamo, »Muzikologija med znanostjo in umetnostjo«, v: *Muzikološki zbornik* 34 (1998), str. 10.

² Prav tam, str. 8.

³ Gregor Pompe, »Sodobna slovenska kompozicijska praksa in muzikologija«, v: *Muzikološki zbornik* 39 (2003), str. 56-58.

⁴ Hermann Danuser, »Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert«, v: *Archiv für Musikwissenschaft* XLVII (1990), št. 2, str. 87-102.

⁵ Milan Dekleva, »Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagradjencem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzeto Lebičem«, v: *Dnevnik* 42, 7. 2. 1994, str. 4.

- ba po eni strani »stvar razmerij, proporcev [in jo] [p]oslušamo kot nekaj logičnega«,⁶ spet drugič pa jo razume kot »odraz višjega reda«⁷ ali »zvenečo metafiziko«;⁸
- skladatelj glasbo razume v Hanslickovem smislu kot avtonomno umetnost, ki nima sporočilne funkcije, vendar pa hkrati poudarja, da je glasbi »treba vrniti več pripovedne moči, to pomeni ovrednotiti njeno gramatiko in sintakso«;⁹
 - dialektičnost zaznamuje tudi Lebičev odnos med navezanostjo na rodno Koroško in njeno pokrajino, ki »zelo opredeljuje skladatelja, bolj kot njegova narodnost«,¹⁰ ter odprtostjo za najnovejša dogajanja v svetu, preko ozkih mej domače države; tak kozmopolitizem, ki najprej korenini v dojetju in poznavanju lastnega koščka sveta, pa naj bi bil tudi pomembno estetsko merilo, saj mora vse, »kar hoče biti kaj vredno, [...] prenesti mednarodna merila, [t]oda še prej mora biti avtentično doma«;¹¹
 - vsa ta navidezna nesoglasja pa se iztekajo v vprašanje o skladateljevi slogovni opredeljenosti, za katero je na eni strani značilna zvestoba modernizmu, ki se povezuje z zaupanjem v idejo napredka, proti koncu sedemdesetih let pa se skladatelju kljub zavračanju modnega postmodernizma ne zdi smiselno ločevati »več tako neponovljivo na staro in novo«,¹² njegova glasba pa postane razpeta med primarne arhetipske vzorce in aktualno sodobnost.

Vsa ta nihanja, razpetosti in dialektične odnose bi sicer lahko razumeli tudi kot značilnosti avtorjevega nejasnega in heterogenega umetniškega creda, vendar se zdi, da v resnici prav iz njih raste Lebičeva glasba. Za razumevanje Lebičeve glasbene poetike tako niso toliko zanimive prav same skrajnosti, temveč veliko bolj principi, po katerih so te napetosti med seboj urejene: morda kolažno nanizane ali uravnotežene v organsko ustrojeno telo.

Najbolj odločilnega izmed teh principov je mogoče razkriti že, ko skušamo razbrati skladateljev odnos do bistva glasbe. Lebič zelo razločno določa umetniški material, iz katerega skladatelj oblikuje svoja dela; gradivo predstavljajo »akustični pojavilj«,¹³ medtem ko je skladba »selekcija akustičnih pojavov.«¹⁴ V določanju skladbe kot umetniškega dela se že kaže pomemben miselni preskok: neobdelano gradivo, material sam, še nima umetniškega pomena, na tako višjo stopnjo lahko stopi šele skrbno izbran material. Taka izbira je prepuščena skladateljskemu jazu, vendar pa sta glasba in z njo skladatelj vendarle »odvisna od ustaljenih pravil – konvencij, od različnih slovnice in sintaks.«¹⁵ Te pa se najbolj izrazito kažejo v razmerjih, proporcijah, iz katerih izžareva matematična logika, ki je po pitagorejski logiki povezana s kozmosom, transcendenco oziroma Bitjo samo. Zato se zdi skladatelju glasba »svojevrstna emancipirana matematika«,¹⁶ prek nje – simbolnih razmerij – pa je glasba povezana s svetim. Skladatelj torej material izbira sam – Lebič ves čas poudarja, da spoštuje avtorstvo¹⁷ –, vendar pa postaja prek proporcev, ki jih določa, povezan z »višjim spoznanjem«,¹⁸ saj je glasba sama »odraz višjega reda.«¹⁹ Skladatelj mora torej dobro obvladati svojo obrt – pravila, slovnice in sintakse –, vendar pa mu do končnega rezultata – umetniškega dela z estetsko vrednostjo – ne more pomagati le lastna racionalnost, temveč tudi skrita intuicija, »vgrajena« duhovnost in skladatelj je prepričan, »da je za dobro glasbo potrebna milost, šele potem

⁶ Mojca Potočnik, »Pogovor o ustvarjalnosti«, v: *Koroški fužinar* 44 (1994), št. 2, str. 9.

⁷ Lojze Lebič, »Sakralnost je v temeljni nazorski držbi ustvarjalca«, v: *Slovenec* 80, 29. 6. 1996, str. 39.

⁸ Cvetka Bevc, »Glasba je zveneča metafizika«, v: *Slovenec* 76, 11. 6. 1992, str. 21.

⁹ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 117.

¹⁰ M. Potočnik, nav. delo, str. 8.

¹¹ Marjan Kunej, »Umetniška dela so psihogrami našega potovanja skozi čas«, v: *Republika* 3, 8. 2. 1994, str. 15.

¹² L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 22.

¹³ *Ali imamo glasbeno kritiko?*, v: *Sodobnost* 18 (1970), št. 4, str. 337.

¹⁴ Prav tam, str. 357.

¹⁵ Matjaž Barbo, Matija Ogrin in Brane Senegačnik, »Glasba, zveneča metafizika. Pogovor s skladateljem Lojzeto Lebičem«, v: *Tretji dan* 24 (1995), št. 1, str. 20.

¹⁶ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 30.

¹⁷ M. Dekleva, nav. delo.

¹⁸ Borut Loparnik, »Pogovor z Lojzeto Lebičem«, v: *Nova revija*, št. 19-20, 1983, str. 2090.

¹⁹ L. Lebič, »Sakralnost je v temeljni nazorski držbi ustvarjalca«.

veščina.«²⁰ Podoben odnos pa se zrcali tudi v misli, da je »glasba tudi dejanje ljubezni.«²¹ Prav v tej izjavi je že zaslediti tisti nadrejeni princip, ki posreduje med racionalnim principom skladateljeve izbire in končnim zvočnim rezultatom skladbe, v katerem odzvanjajo v kozmos vdoljena matematična razmerja, zaradi katerih se glasba spreminja v transcendentalno »zvonečo metafiziko«: pot do nje vodi prek ljubezni kot posebne visoke oblike ETOSA.

Skladatelj sam poudarja pomen etosa kot posrednika in urejevalca med »razumom« in »emocijo« – H. H. Eggebrecht bi zapisal: med »mathesis« in emocijo²² – tudi na nivoju kompozicijskega procesa. Vsako ustvarjanje je namreč »razpeto med dve skrajnosti – med veliko določenostjo pravil in popolno svobodo skladatelja«,²³ vendar pa se skladatelj v »zlato kletko svobode«²⁴ zapre sam. »Glasbe ni mogoče ustvarjati ali poslušati samo z razumom ali samo s čustvi«,²⁵ kar se kaže v skoraj vseh pomembnih skladateljskih konceptih, ki »združujejo bistvene naravoslovne hipoteze (razumskost) z veliko mero religioznega ustvarjalnega mita (intuitivnost).«²⁶ Pomembno razpetost občuti tudi skladatelj sam, ko priznava, da je »svoje bivanje [...] vedno čutil med zahodno Carto-vo logiko razumevaločega uma (Messiaen, Boulez...) ter vzhodno Pascalovo logiko srca (Ligeti, Lutoslawski...)«²⁷ Nobena izmed skrajnosti pa ne vodi do zadovoljujočega končnega rezultata; leta je posledica ravnovesij, omejitev in ravnotežja – »[m]ojster se kaže v omejitvi«,²⁸ v »ravnotežju med razumom in čustvi, med omejitvami in svobodo.«²⁹ Tako ravnovesje pa je posledica in »sad trdega, dolgotrajnega brušenja, popravljanja in preverjanja.«³⁰ Iz takih izjav je ponovno mogoče spoznati pomen etosa, ki se v ustvarjalnem aktu kaže v obliki odgovornosti do umetniškega dela, ljubezni do ustvarjanja in umetnosti ter z zaupanjem v duhovno vrednost umetniške stvaritve. Lebič sam poudarja, da je »pomembna odgovornost do ustvarjalnega dejanja, do komponiranja.«³¹ Pomembna stvaritev nastane le, »če je ustvarjajoči v 'etičnem stanju'«³² in ko skladatelj nase prevzame »še vsebino nekega etičnega bremena.«³³

»Glasbeno delo [je tudi] spoj glasbene logike (oblike) in psihologike (vsebina),«³⁴ taka trditev pa odpira dve naslednji široki problemski področji: vprašanje forme in semantičnosti glasbenega toka. Lebič priznava, da stiske različnih napetosti »kot skladatelj najbolj čuti na ravni forme«,³⁵ ki je za glasbeno oblikovanje očitno središčnega pomena, saj »so vsa pomembna glasbena dela [...] grajena z velikim arhitektonskim premislekom.«³⁶ Formalna ustrojenost postane še toliko bolj odločilna, saj je glasbeni material – posebno v 20. stoletju, ko je razpadla tradicionalna funkcionalno-harmonska sintaksa – »strašno krhljiv«³⁷ in ga je treba ves čas skrbno nadzorovati in obvladovati. »[B]rez *kako* (oblike) je tudi najboljša misel izgubljena,«³⁸ zato si skladatelj še »pred komponiranjem« pripravi nadroben načrt, v katerem »so polja skladateljskih operacij, časovna razmerja, dramaturgija celote, vnaprej začrtana, prav tako so izbrana tudi vsa gibala, ki bodo vodila pri delu med omejitvami in svobodo.«³⁹ Vendar pa oblika (glasbena logika) ne more obstajati sama zase, saj naj bi

²⁰ isti, *Od blizu in daleč*, str. 141.

²¹ Vida Segula, »Glasba je tudi dejanje ljubezni«, v: *Naši razgledi* 32 (1983), št. 4, str. 99.

²² Carl Dahlhaus in Hans Heinrich Eggebrecht, *Kaj je glasba*, Ljubljana, Cankarjeva založba 1991.

²³ Lojze Lebič, »Vladan Radovanović: Audiospatial«, v: *Zvuk* 1979, št. 4, str. 54.

²⁴ »Pisma skladateljev«, v: *Glasbena mladina* 30 (1990), št. 4, str. 11.

²⁵ Mojca Svobljak Cehner, »Okus po času, ki beži«, v: *Karma* 2 (1993), št. 22, str. 9.

²⁶ M. Dekleva, nav. delo.

²⁷ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 104.

²⁸ Prav tam, str. 29.

²⁹ Luisa Antoni, »V materinščini in glasbi je isti duh«, v: *Primorski dnevnik* 56, 14. 4. 2000, str. 10.

³⁰ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 27.

³¹ isti, »Vladan Radovanović: Audiospatial«.

³² Slavica Borka Kucler in Vesna Velkoverh Bukilica, »Umetniška volja je neobvladljiva težnja ka duhovni samouresničitvi«, v: *Slovenec* 78, 10. 2. 1994, str. 9.

³³ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 18-19.

³⁴ Prav tam, str. 34.

³⁵ M. Dekleva, nav. delo.

³⁶ Prav tam.

³⁷ M. Potočnik, nav. delo, str. 9.

³⁸ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 33.

³⁹ Prav tam, str. 31.

glasbeno delo vedno določala tudi specifična psihologika – prav v njej pa naj bi se skrivala »prava« vsebina skladb. Z odpiranjem vprašanja o semantičnosti Lebičeve glasbe se dotikamo že najbolj perečega problema, ki izstopa iz skladateljeve »eksplicitne poetike«, v kateri je najti precej nasprotujoče si izjave. Skladatelj najprej zatrjuje, da glasbi »ni dana določena sporočilnost«⁴⁰ in da selekcionirani glasbeni material, urejen v smiselno obliko skladbe, nima sporočilnosti, saj je »skladateljvanje predvsem delo z zvoki in formami, ne sporočanje.«⁴¹ Skladatelj v Hanslickovem oz. izrazito fenomenološkem duhu zatrjuje, da so glasba »toni, ki razen sebe ne izražajo ničesar.«⁴² Vendar pa je take izjave zelo težko povezati z nekaterimi drugimi, kot sta na primer tista, da »bi rad v skladbah zajel vso kompleksnost današnjega sveta,«⁴³ ali da so skladbe »seizmograf duševnih stanj in razpoloženj.«⁴⁴ Da skladateljev odnos do semantičnosti glasbe ni do kraja dosleden, nam dokazujejo tudi nekatere kasnejše izjave, v katerih zagotavlja, da se želi dokopati »do takega grammatikalnega občutka, ki bi glasbi vrnil nekaj izgubljene zmogljivosti govornice.«⁴⁵ Skladatelj sicer poudarja pomen grammatike in sintakse, torej strukturiranosti glasbenega dela, vendar pa naj bi le-to omogočalo »prenašanje« nekakšnih informacij, s čimer Lebič odkrito nakazuje možnost »semantičnih enklav«⁴⁶ ali »semantičnih okruškov.«⁴⁷ To postane še bolj jasno ob misli, da mora biti glasbeno delo, »če naj poslušalca pritegne k iskanju globljih plasti in namigov, [...] na površju razumljivo in prekrito z zadostnim številom razpoznavnih znamenj.«⁴⁸ Taka nedorečenost pri vprašanju semantike glasbe in nihanje med obema skrajnima možnostma lepo ilustrirata Lebičovo razpetost med različne, včasih celo diametralno nasprotne možnosti. Vendar pa je dilema ob semantičnosti jasno povezana z razpetostjo med poudarjanjem glasbene logike, ki naj bi bila sama sebi zadostna (»glasba so toni, ki razen sebe ne izražajo ničesar«) in se kaže le v smiselnem in »lepem« oblikovanju zvokov in njihovem razpostavljanju v času, ter »popuščanjem« intuiciji, s katero se v glasbeno delo selijo tudi semantizirane vsebine ali vsaj afektivna stanja.

Na vprašanje semantičnosti pa se veže tudi problematika slogovne opredelitve Lebičevih kompozicij, podobno kot druga problemska področja pa je tudi zanjo značilno, da se ne more ogniti napetostim in nasprotjem. Predvsem zadeva to možnost, da Lebičeva dela na izkazujejo zgolj značilnosti modernističnega sloga, temveč je v njih najti tudi značilnosti postmodernizma. Sam skladatelj sprva odločno zanika kakršnekoli povezave s postmodernizmom, ki ga povsem jasno odklanja. Njegov slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma, iz katerega izhaja.«⁴⁹ Ko je začel s kompozicijo, ga je »gnala ideja napredka«, vendar pa priznava, da je »radoveden, raziskovalen, a ne izumitelj,«⁵⁰ veliko vezi pa ga povezuje s tradicijo, zato »so [njegovi] nazori in dela zasidrani v starem pojmovanju umetniškega, visokega in resnega.«⁵¹ Skladatelj se tudi zaveda, da so skupaj z drugimi slovenskimi skladateljskimi kolegi na festivalu Varšavska jesen, kjer so se večinoma prvič srečali z aktualnejšo glasbeno izraznostjo, »sodobno glasbeno mišljenje sprejemali pravzaprav iz druge roke«⁵² in da je bila poljska skladateljska šola »vendarle samo samostojen odmev tega, kar se je na kompozicijsko-tehničnem in glasbeno-teoretičnem področju dogajalo pred tem

⁴⁰ M. Barbo, M. Ogrin in B. Senegačnik, nav. delo, str. 19.

⁴¹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 117.

⁴² Marjeta Gačša, »Skladatelj išče človeški glas«, v: *Naši zbori* 49 (1999), št. 1, str. 5.

⁴³ Jože Snoj, »Lojze Lebič«, v: Janez Pogačnik (ur.), *Trnovsko zrcalo*, Ljubljana, Župnijski urad Ljubljana-Trnovo 1997, str. 161.

⁴⁴ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 117.

⁴⁵ M. Dekleva, nav. delo.

⁴⁶ Tibor Kneif, »Musik und Zeichen. Aspekte einer nichtvorhandenen musikalischen Semiotik«, v: Vladimir Karbusicky (ur.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, str. 134-141.

⁴⁷ Leon Stefanija, »Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtine 20. stoletja«, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001), str. 113-127.

⁴⁸ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 105.

⁴⁹ Prav tam, str. 146.

⁵⁰ Prav tam.

⁵¹ Prav tam, str. 117.

⁵² C. Bevc, nav. delo.

v Parizu ali Darmstadtu.⁵³ Prav zaradi takega poznega sprejemanja modernističnih izrazil »iz druge roke« Lebič nikoli ni bil zapisan radikalnemu modernizmu, ki se je kazal v absolutni objektivizaciji kompozicijskega postopka in neomajni zvestobi serialističnemu urejevanju vseh parametrov zvoka, ali še revolucionarnejši in agresivnejši avantgardni obliki modernizma, ki je prekinjala z vsemi institucionaliziranimi oblikami umetnosti in je med umetniško prakso in življenje postavljala enačaja. Nikoliji torej ni podeljeval »koncesije modam [ali] tržni rentabilnosti«,⁵⁴ zato ni čudno, da ga ne priteguje »ta sejmarski postmodernistični pogon«,⁵⁵ »postmoderno kulturno barbarstvo«⁵⁶ ali »poljubnost postmodernizma, še manj vračanje k nečemu,« kar ni bilo njegovo.⁵⁷ Izostritev tega odklanjanja, da »v besedi poljubno tiči zlodej«,⁵⁸ pa nam daje misliti, da je negativen odnos do postmodernizma potrebno povezati s temeljno Lebičevo zavezanostjo etosu. Ta pa se v postmodernem času razkrajaja: en sam etos se spreminja v množico najrazličnejših, ki pa se zdijo prav zaradi svoje mnogoterosti povsem brez normativnih vrednosti ali kakršnihkoli moralnih ali duhovnih razsežnosti. Taka »etična« zavrnitev »neetičnega« postmodernizma se kaže tudi v naslednji Lebičevi izjavi: »Kajti zlo našega časa vidim prav v izenačevanju in vsakršnem relativizmu – estetskem, etičnem in moralnem.«⁵⁹

Da skladatelj nikoli ni mogel slediti »najtrši« varianti modernizma in tudi ne postmodernizmu, nam dokazuje izjava, da ga »nihilistični modernizem ni nikoli potegnil vase.«⁶⁰ Ne zaupa zgodbam o koncu zgodovine, vseh velikih pripovedi (J.-F. Lyotard)⁶¹ in zatonu transcendence (A. Toynbee).⁶² Tako postane jasno, da izhaja iz misli, da tako modernizem kot tudi postmodernizem zaznamuje metafizični nihilizem.⁶³ Na njegovi podstati – prvi ga je definiral F. Nietzsche – se je razvijal ves moderni zahodni svet, v postmodernem času pa je dosegel svojo skrajnost, zato je zaslediti že tudi željo po popolni odvrnitvi od njega. Bistvo postmodernizma se torej Lebiču razkriva kot etično negativno, zato sta mu tuja »sesutje vseh glasbeno-umetniških kriterijev in [...] svetovni proces izenačevanja,«⁶⁴ pogreša pa »osrediščenost.«⁶⁵ Vendar mora kasneje priznati, da »je modernizem izgubil verodostojnost,«⁶⁶ obenem pa se mu zdi, da »je prav tako nesmiselno in ne vredno obnavljati in ponavljati vzorce iz preteklosti.«⁶⁷ Proti koncu sedemdesetih let je razpoznavni slogovno spremembo tudi iz Lebičevih del – *Tangram* naj bi tako pisal v letih, ko se je »izvijal iz vse bolj v prazno vrtečega se mlina abstraktnega modernizma,«⁶⁸ –, ne le iz njegove »eksplicitne« poetike, v kateri najdemo tudi misel, da se skladatelju »ne deli [...] več tako nepomirljivo na staro in novo,«⁶⁹ v središču pa postavlja »mit osebnega.«⁷⁰ Vendar pa je prepričan, da je »za ustvarjalca [...] vedno nevarno, če se premočno približa sencam preteklosti,«⁷¹ zato tudi kadar se kot postmodernistični palimpsesti v njegovih delih »oglasijo okruški ljudskih pesmi ali gregorijanski koral, to ni igriv pasticcio, prej želja po ozemljitvi in nečem trajnejšem.«⁷²

⁵³ V. Šegula, nav. delo, str. 108.

⁵⁴ Pavle Merku, »O Lojzetu Lebiču«, v: L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 160.

⁵⁵ C. Bevc, nav. delo.

⁵⁶ M. Gačeša, nav. delo, str. 5-6.

⁵⁷ M. Kunej, nav. delo, str. 15.

⁵⁸ Tatjana Mihelčič, »Da bi zaživeli s svojo ustvarjalno glasbeno sodobnostjo«, v: *Rast* 2 (1991), št. 1, str. 48.

⁵⁹ Lojze Lebič, »Moj pogled na cerkveno glasbo«, v: *Cerkveni glasbenik* 81 (1988), št. 7-9, str. 58.

⁶⁰ Mojca Uršič, »Matica bi morala imeti samo dolžnosti«, v: *Naš tednik* 46 (1994), št. 7, str. 10.

⁶¹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 133.

⁶² M. Dekleva, nav. delo.

⁶³ Prim.: Janko Kos, *Postmodernizem*, Ljubljana, DZS 1995.

⁶⁴ T. Mihelčič, nav. delo, str. 44.

⁶⁵ M. Gačeša, nav. delo, str. 6.

⁶⁶ C. Bevc, nav. delo.

⁶⁷ Prav tam.

⁶⁸ Manca Košir, »Moški, ženske. O tišini,« v: *Fokus magazin* 4 (1996), št. 2, str. 23.

⁶⁹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 22.

⁷⁰ M. Kunej, nav. delo, str. 15.

⁷¹ L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 147.

⁷² Prav tam, str. 141.

Ker Lebič postmodernizem zavrača predvsem iz svetovnonazorskih razlogov – razsrediščene in relativizacija etosa se mu kaže kot izrazito negativna glede na »modernistično« zvestobo ideji – in se ne more strinjati z njegovo duhovnozgodovinsko idejno podstatjo, tudi noče verjeti, da so nekateri umetniški postopki, ki jih sam uporablja, prav posledica postmodernistične razsrediščenosti in zatona vere v napredek.⁷³ Slogovna razpetost Lebičevih del med modernizem in postmodernizem se kaže torej v zvestobi modernističnemu iskateljskemu etosu in temu precej diametralni izrabi nekaterih eksplicitno postmodernističnih postopkov (citat, imitacija, druženje različnih historičnih slogov (diahrono), druženje različnih sinhronih stilov ipd.), ki se jih mora Lebič vsaj podzavestno zavedati, ker drugače v zvezi s svojo estetiko ne bi govoril o »dinamič[em] soočanj[lu] različnega, starega in novega, ljudskega in umetnega.«⁷⁴

Kot smo že spoznali, pa so napetostni pari, ki zaznamujejo Lebičevo poetiko, med seboj tudi povezani. Tako se z vprašanjem slogovne opredelitve Lebičevega opusa, ki niha med modernizmom in postmodernizmom, povezuje problem semantičnosti skladateljevih del. Prav »resemantizacija«⁷⁵ glasbenega toka naj bi bila ena izmed osrednjih značilnosti postmodernistične glasbene ustvarjalnosti. Za H. Klotza⁷⁶ je za postmodernistične arhitekturne objekte značilno »pripovedništvo«, tudi Helga de la Motte pa poudarja, da se glasbena dela, nastala med letoma 1975 in 2000, ne izogibajo »emocionalno-semantični ravni.«⁷⁷ Za Lebičev poznejši opus pa je »značilno [prav] prefinjeno semantiziranje glasbenega stavka.«⁷⁸ Tega gre sicer razumeti v okviru »igre prepletanja oblikovnih prvin, v katere je vpeta domnev(a)na pripoved,«⁷⁹ vendar pa je prav tako posledica druženja različnih plasti – tako historičnih, kot tudi žanrskih ali kompozicijsko-tehničnih –, ki v medsebojnem prepletanju in kolidiranju ustvarjajo »pomene« in »vsebine«.

Za Lebičevo združevanje starega in novega, tradicionalnega in modernističnega pa je še posebej pomenljivo, da prevzema že znane obrazce iz arhetipske zapuščine in ne toliko iz nedavne tradicije klasicistično-romantične dediščine. Skladatelj sam priznava, da je začel »iskati v smeri prvinskih glasbenih doživetij,«⁸⁰ k ljudski glasbi pa ga vlečejo »praliki-arhetipi, ki so v njej.«⁸¹ Prav zaradi tega so »meje med predmodernizmom, modernizmom in postmodernizmom«⁸² v Lebičevih delih zabrisane – arhetipsko je hkrati tudi vseskozi-prisotno, vseskozi-bivajoče, zato ga je težko ločiti od drugih plasti. Zavezanost arhetipom pa opravlja še drugo pomembno funkcijo; arhetipski modeli se obnašajo kot posredniki med tradicionalnim in novim, že znanim in povsem inovativnim, saj gre že po definiciji za praobliko kot temelj vseh drugih, kasnejših oblik, tudi skrajno diferenciranih. Arhetipska plast »živi« skoraj v vseh Lebičevih delih, opravlja pa podobno povezovalno vlogo kot etični princip. Če je slednji »odgovoren« predvsem za ravnovesje na ravni duhovne podstati skladateljevih del in njegove ustvarjalnosti nasploh, pa arhetipskost večinoma zaznamuje »konkretnije« elemente glasbenih del: formo, izraz in material.

Lebičeva poetika je torej ujeta v navidez nepomirljiva nasprotja, ki zaznamujejo praktično vse ravni glasbene »produkcije« in »recepcije«: tako že skladatelj sam priznava, da ostaja razpet med objektivno logiko intelekta in subjektivno nepredvidljivost afekta, zato poteka kompozicijski proces po dveh tirih – najprej nastane jasno premišljen načrt, v katerega pa lahko v samem procesu skladanja vdirajo še povsem intuitivni domisleki. V končni zvočni podobi Lebičevih skladb

⁷³ Prim.: Helga de la Motte-Haber, *Neue Musik zwischen 1975 und 2000*, v: M. Brzoska in M. Heinemann, *Die Musik der Moderne*, Laaber, Laaber-Verlag 2001, str. 374-382.

⁷⁴ C. Bevc, nav. delo.

⁷⁵ Alastair Williams, »Adorno and the Semantics of Modernism«, v: *Perspectives of New Music* 37 (1999), št. 2, str. 29-50.

⁷⁶ Nikolas Kompridis, »Learning from Architecture: Music in Aftermath to Postmodernism«, v: *Perspectives of New Music* 31 (1993), št. 2, str. 6-23.

⁷⁷ H. de la Motte-Haber, nav. delo.

⁷⁸ L. Stefanija, nav. delo, str. 122.

⁷⁹ Prav tam, str. 122.

⁸⁰ B. Loparnik, *Pogovor z Lojzeto Lebičem*, str. 2083.

⁸¹ M. Gačša, nav. delo, str. 4.

⁸² L. Lebič, *Od blizu in daleč*, str. 130.

je še vedno zaslediti dvojnost, ki v resnici izvira prav iz začetne razpetosti med »razumom« in »srcem«: v središču je sam zvok in njegovi fizikalni parametri, kompleksna ustrojenost akordov in melodičnih linij, premišljena forma, ki jo določajo simetrije ali matematična zaporedja, vendar ves ta »objektivno« urejeni glasbeni material skoraj nikoli ni sam sebi namen, temveč prevzema metafizične implikacije. Tako formalno logično razpostavljene zvočne gmote v medsebojni interakciji pridobijo tudi svoj »pomen«, »vsebino«, izraznost.

Take razpetosti in navidezne paradokse pa ne razkrivajo skladateljeve netransparentne in v sebi aporetične poetike, temveč so v resnici vir, iz katerega glasba šele nastaja. Iz medsebojnega trenja in iskanja prave, »harmonične« rešitve nastaja premišljena forma in z njo skladna umetnina z »metafizično vsebino«. Tako se pri raziskovanju Lebičeve poetike izkaže:

- da so take razpetosti konstitutivno bistvo Lebičeve glasbe;
- da so le-te med seboj povezane (ena raste iz druge) in tvorijo široko spleteno mrežo povezav in vzročnih sosedij, ki jo je moč zasledovati na vseh nivojih glasbene produkcije in recepcije (gl. tabelo);
- in da mora natančna analiza bolj kot nihanja in nenadne prehode ter konflikte med skrajnostmi spremljati načine, po katerih so le-ti urejeni in med seboj uravnoveženi (predvsem princip etosa in arhetipski vzorci) v smiselno celoto.

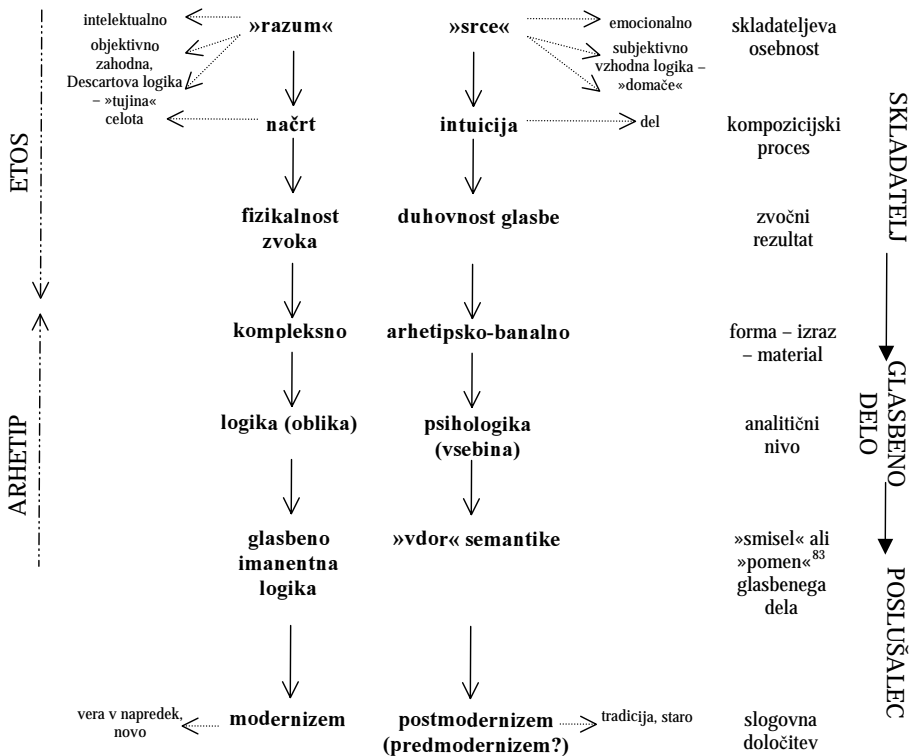


Tabela: mreža povezav med napetostmi, ki definirajo Lebičovo poetiko in njihova sprepletenost po vseh nivojih glasbene produkcije in recepcije

⁸³ Prim.: V. Karbusicky (ur.), *Sinn und Bedeutung in der Musik*.

Interpretacijo skladateljeve eksplicitne poetike je mogoče dovolj trdno potrditi že s površinskim pregledom njegovih simfoničnih del.⁸⁴ Tako so *Sentence* za dva klavirja in orkester razpete med strogo racionalno strukturo in svobodnejšimi prijemi. Skladba se začena za ekspozicijo dveh dvanajsttonskih vrst in končuje »modalno« s pedalnimi akordom. Strog racionalni postopek gre iskati predvsem na ravni formalnega oblikovanja, manj pa na nižji ravni distribucije glasbenega materiala. Ta v ekspoziciji sicer še »živi« v obliki urejenih vrst, vendar pa se v formalnih odsekih, ki so namenjeni dinamičnim spremembam, »razpusti« ali pa je manj strog in zavezujoč ter ne sledi več avtomatizmu dodekafonske sistematike, spet drugač pa je skladatelju »pripomoček« pri strukturiranju tistih odsekov skladbe, kjer je primarna lastnost glasbenega materiala, ujeta v red vrste, drugotnega pomena – v takih primerih je strogi racionalni postopek zgolj v službi skladateljeve svobodne glasbene fantazije. V *Korantu* se »dialektična« shema prenese na dinamično raven: skladba se zdi na prvi pogled in ob prvem poslušanju zgrajena iz vrste mozaičnih delcev, vendar pa nam podrobnejša analiza razkrije, da so na višjem nivoju posamezni odseki vpeti v daljše odlomke gradacij, postopnih umiranj in statičnih barv, ki jih je mogoče opisati s tremi dinamičnimi kategorijami: z gibanjem, statiko in statičnim gibanjem. V središču *Nicime* je druženje različnih »svetov«, ki ju je v kontekstu glasbenega stavka moč opredeliti kot »svet« stare, ritmično urejene tonalne glasbe in abstraktni, modernistični »svet« kompleksnih clusterskih harmonij in aleatorike. Podobna razlika v materialu in »vsebini« določa tudi *Tangram*, v katerem v prvih petih delih prevladuje »modernistični jezik«, medtem ko se razširjena »arhaika« z enostavnostjo, repetitivnostjo, diatoniko in barvno prosojnostjo bistveno razlikuje od principov naslojevanja, izrisovanja likov v notno črtovje ali serialne kontrole glasbenega stavka. Skladbo *Queensland Music* zaznamuje igra med znanim in neznanim, ki poteka na več različnih nivojih, ki pa bi jih v grobem lahko delili na »semantičnega« in kompozicijsko-tehničnega. Prvi je razberljiv že iz samih naslova in podnaslova skladbe (oddaljena dežela in orkester nasproti aktualni slovenski politični pomladi) ter naročnikov (Australian Music Centre in Zveza skladateljev Jugoslavije). Podobno zapleten pa je tudi kompozicijsko-tehnični vidik te »igre«. Na ravni formalne zaključenosti in organskosti skladbe ga je mogoče tolmačiti kot napetostni krog med ekspozicijo (še neznano) in reprizo (že znano), na ravni celotnega skladateljevega opusa pa kot vključevanje »starega« zborovskega dela *Hvalnica svetu* v novo simfonično delo. Šele na tem nivoju lahko povežemo »semantični« in kompozicijsko-tehnični aspekt razpetosti med znanim in neznanim: staro, zdaj razpadajočo državo zaznamuje zborovsko delo, nastalo na besedila srbskega pesnika in prvič izvedeno na Jugoslovanskih zborovskih svečanostih v Nišu, novo domovino pa nastajajoča skladba *Queensland Music*. *Simfonija z orglami* prinaša spet nov tip razpetosti – tokrat skuša skladatelj »obračunati« s tradicionalnim simfonizmom, ki ga povzema naslov. Lebič sicer že v razlagi svojega dela v koncertnem listu ob krstni izvedbi zanika historične zglede, ko zatrjuje, da v *Simfoniji* ne obnavlja »preteklega simfonizma, na katerega je vezanih preveč določnih glasbeno vsebinskih opredelitev iz začetka romantičnega 19. stoletja, pa tudi klasičnega simfoničnega (sonatnega) oblikovnega shematizma danes ni smiselno oživljati.«⁸⁵ Vendar pa se kot ključen kaže premislek, ali se skladatelj v delu res izogiba tradicionalnim »simfoničnim« obrazcem, koliko »preteklega simfonizma« je vendarle sedimentirano v zavesti ustvarjalca in kako vpliva na poslušalca, ki je prebral naslov dela in ga povezal s svojim pričakovanjem. Tega problema se je očitno zavedal tudi skladatelj sam, ko je priznal, da »vse to [pretekli simfonizem in »sonatnost«] vendarle živi v nas kot skupni spomin, ki napoveduje zvočno razsežnejši energetski prostor, v katerem bodo imele izpeljave prednost pred kontrasti, povezave pred prelomi, velik zvok pred komornostjo in širša celota pred posameznostmi.«⁸⁶ V skladbi je ta problematika pretopljena v »semantično zanko«, ki razkriva pravo »temo-

⁸⁴ Prim.: Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča*, magistrsko delo, Ljubljana 2002.

⁸⁵ Koncertni list Simfonikov RTV Slovenija za 1. koncert zelenega abonmaja, 8. 10. 1993.

⁸⁶ Prav tam.

dela, ta pa kroži okoli »sakralne arhaičnosti«. Le-ta je »skrita« v vseh elementih semantične zanke: (1) kot tematski material je eksponirana koralna melodija – gregorijanski koral nas asociira na liturgičnost preteklosti; (2) specifična orkestrska zasedba, iz katere izstopajo solistične orgle – instrument, ki je bil dolgo (in je še) v službi liturgične glasbe; (3) približevanje »sonatnosti«, ki je zajeta že v naslovu dela – tradicionalna, z vidika modernizma »stara« oblika. Podobno pred nas postavlja probleme glasbeno semantičnega oz. nesemantičnega tudi *Glasba za orkester – Cantico I*, ki jo je skladatelj ob krstni izvedbi pospremil s pomenljivim komentarjem: »Naslov torej ni nosilec zgodbe, zgodba je glasba sama.«⁸⁷ Zamisel za delo se je skladatelju porodila »ob dveh vznemirljivih besedilih [...]. Literarni nagib se je pozneje umaknil avtonomnosti glasbene govornice, stopil v ozadje, skladatelju pa je ostal kot ustvarjalni simbol.«⁸⁸ Kot prvi ustvarjalni impulz je skladatelju služila zunajglasbena ideja – himna Frančiška Asiškega *Hvalnica stvarstvu* in *Himna univerzumu* P. Teilharda de Chardina –, vendar pa naj bi bil po skladateljevih besedah njen pomen za končno glasbeno delo precej omejen. V tem smislu gre razumeti tudi skladateljevo postopno spremembo naslova – od *Cantico I – Glasba za orkester* do *Glasba za orkester – Cantico I* – in odsotnost naslovov oz. »imen« pri posameznih odsekih (stavkih) dela. V *Glasbi za orkester – Cantico I* tako sicer lahko iščemo semantičnost – »zgodbo« –, vendar ta ni toliko odvisna od »zunajglasbene« ideje ali programskih naslovov, temveč od svoje vpetosti v oblikovanost zvočne mase in toka – to pa je že »glasba sama.«

Tudi takšen kratek analitičen pregled lahko potrdi, da Lebičevo poetiko in s tem posledično tudi glasbo zaznamujejo številne razpetosti in napetostne dvojice, ki pa preraščajo preproste dualizme, konflikte ali kontraste. Ti so namreč vsakič znova spretno kontrolirani, med njimi pa je vzpostavljena organska povezava. Tako v proces »nastajanja glasbe« nista vključena zgolj dva kontrastna elementa, temveč tudi tretji – »posrednik« med njima. Ti trije elementi pa so med seboj v pravem dialektičnem odnosu. V ospredju je torej značilna dialektična igra – med dvema nasprotnima elementoma posreduje tretji, s katerim je mogoče začrtati »varno«, sredinsko pot. Lebičeve glasbe ne gre razumeti zgolj kot nekakšne akustične igre, saj je v njej iskati tudi »duhovno razpoloženje«,⁸⁹ »celotna struktura skladb[e] (pa ima) pravzaprav globlji, esencialni pomen.«⁹⁰ Taka »duhovnost« raste prav iz součinkovanja treh »dialektičnih« prvin, ki s preiščeno konstelacijo in sopolstitvijo postajajo »odgovorne« tudi za »povednost« Lebičeve glasbe, njeno zavezanost etosu in s tem »metafizični sporočilnosti«. »Dialektiki« Lebičeve glasbe in poetike pa gre pripisovati metafizične razsežnosti, saj navidezna protislovja urejuje prvenstveno nadrejeni etični princip, ki se kaže v razumevanju glasbe kot »duhovnosti«, morda tudi kot »raz-krivanja Biti«.

SUMMARY

Lojze Lebič is one of the few contemporary composers who regularly speaks and writes about music. The author tries to analyse the composer's written records, especially with regard to his conception of music and composition, relations between rational compositional logic and irrational artistic decisions, his understanding of music as non-semantic art and his decisive rejection of postmodernism. Such thorough analysis reveals the composer's explicit poetics, which is stretched between numerous tension dyads. This could be taken as a sign of a heterogeneous artistic credo, but in fact such specific dialectics create the formative essence of composer's music. The tensions are correlated and form a broad network of links, which can be followed at

⁸⁷ Koncertni list četrtega koncerta Simfoničnega orkestra Slovenske filharmonije za modri abonma iz sezone 1997/98.

⁸⁸ Prav tam.

⁸⁹ L. Stefanija, nav. delo.

⁹⁰ Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2001, str. 202.

all levels of artistic production and reception. However, these dialectic tensions are balanced with the aid of mediators: especially the principle of high ethos and archetypical models. By connecting the ethical principle, such dialectics gain metaphysical features.

UDK 78Lebič
Matjaž Barbo

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

Glasba kot globalizacijski jezik? Metajezikovni kontekst Lebičeve glasbe

Music as a Language of Globalisation? The Metalinguistic Context of Lebič's Music

Ključne besede: Estetika glasbe, semantika, modernizem, postmodernizem, Lojze Lebič

Keywords: the aesthetics of music, semantics, modernism, postmodernism, Lojze Lebič

IZVLEČEK

Glasba je izpostavljena kot najbolj odmeven medij globalizirajočega sveta. S svojo navidezno nepojmovnostjo in kulturno nedeterminiranostjo predstavlja model jezika, ki ne razdvaja. Vendarle skuša nova glasbena hermenevtika najti širšo kontekstualno določenost v interpretaciji glasbe. Glasba Lojzeta Lebiča je lahko paradigma glasbe, ki raste iz takega kontekstnega opredeljevanja. Njegove skladbe rastejo iz »besedilne tradicije« njegove kulture in jih določajo tonski arhetipi, stroga strukturalna konstrukcija ter avtorjeva avtonomna odločitev, da se izbranim modelom v nekem trenutku odpove in lastna pravila prekrši.

ABSTRACT

Music is held to be the most significant medium of the globalising world. With its apparent non-conceptual nature and cultural indeterminacy, it represents a model of a non-divisive language. The new musical hermeneutics, however, seeks a broader contextual determinacy in the interpretation of music. The music of Lojze Lebič could be a paradigm of music that grows from such contextual determination. His compositions arise from the "language tradition" of his culture and are determined by basic tonal archetypes, strict structural construction, and the author's autonomous decision to at a certain point deny the chosen models and to transgress his own rules.

Glasba je pogosto izpostavljena kot najbolj odmeven medij globalizirajočega sveta. Zdi se, da se prav z glasbo najjasneje udejanjajo globalizacijski trendi, ki se jim sicer navidez vsaj deloma morejo zoperstavljati jezikovne pregrade, kjer so še postavljene. Zlasti je to značilno za tiste kulture, ki svojo nacionalno identiteto pogojujejo primarno z jezikovno determiniranostjo, kot velja tudi za slovensko kulturo, ki se morda celo izraziteje kot druge identificira z jezikom. Glasbi je v tej zvezi v definiranju nacionalne zavesti dodeljeno drugotno mesto. Vse bolj postaja paradigma govornice, ki ne pozna meja in ki more v pogojih globalne izmenjave informacij brez ovir doseči vse ljudi, preplaviti in osvojiti ves svet. S svojo navidezno nepojmovnostjo in kulturno nedeterminiranostjo predstavlja priročen model jezika, ki ne razdvaja, kot to sicer počno pojmovni načini komunikacije ali – v politični stvarnosti – nacionalne in podobne meje ozkih lokalnih interesov.

Tako razumljen glasbeni jezik ni le vsem pristopen in razumljiv, temveč hkrati tudi povsem odprt za avtonomno in merodajno estetsko ocenjevanje vsakega poslušalca. V ozadju tega prepričanja leži vera v izključno veljavo »sodbe okusa«, kot je to imenoval Kant. Označuje jo mnenje, da živi glasba iz konkretne zvoneče stvarnosti kot sosledje tonov (ne not). Za razumevanje ne potrebuje drugih kontekstualnih informacij, temveč more sama pričati zase, prepričevati in navduševati. Edino pravo doživetje glasbe je tisto, ki se nam ponuja ob poslušanju konkretnih zvokov. V izostrenem smislu je ne opredeljujejo ne čas in pogoji nastanka ne okoliščine njene percepcije. Njeno zaznavanje ni le nepredmetno temveč v skrajni konsekvenci tudi ne-racionalno, saj bi vsak razumski vložek mogel skaliti čisto neposrednost »sodbe okusa«.

Posredno je to stališče mogoče povezovati denimo s sodobnimi analitičnimi tehnikami; vse od Schenkerjeve metode analize do Schönbergove motivične teorije, Fortejeve teorije setov itn. Zanje je značilno, da so se analitiki odpovedovali kontekstualnim informacijam ter odrekli veljavo podatkom, ki bi osvetljevali denimo biografsko ozadje, teoretska izhodišča, avtorjevo poetiko, širše socio-kulturne okoliščine nastanka skladbe in podobno. Tak pristop je bil pozneje izpostavljen kritiki zlasti nove glasbene hermenevtike, ki se v glasbeni analizi oziroma raje interpretaciji (znova) zateka tudi k vprašanjem razlage zunanjih okoliščin oziroma celotnega sklopa kontekstualnega definiranja nekega glasbenega dela. Dahlhaus, ki mu je bil hermenevtski način razlage glasbenega pomena blizu, nasproti »sodbi okusa« izpostavi pomen »umetniške sodbe«. ¹ Slednja poudarja pomen kontekstualnih informacij za razumevanje glasbe, to pa je tudi šele primerena osnova za njeno funkcionalno ocenjevanje oziroma v mejah koncipiranja glasbe znotraj sistema »lepih umetnosti« tudi za njeno estetsko vrednotenje. Jim Samson je v tej zvezi govoril celo o »the failure of the structuralist programme«. ² Ne glede na vse je sicer jasno, da to ne more omajati pomena analize, pa tudi ne njenega svojevrstnega pristopa. Kot pravi Derrick Puffett v svojem znanem »zagovoru« analize: »Analysis, in other words, needs to maintain its own internal logic, its aims and its sense of purpose – which may be described as *formalist* aims and purposes, in the best sense of the word.« ³

Stanje nereflektirane drže, ki ga predvideva »sodba okusa«, je v skrajni konsekvenci seveda nemogoče. Dejansko pri najpreprostejši percepciji glasbe nujno potekajo kompleksni miselni procesi, kot ugotavljajo psihologi. Poslušalec pri identificiranju ospredja in ozadja v glasbi, pri prepoznavanju melodije, ritmičnih vzorcev, še posebej pa pri zaznavanju večjih formalnih struktur sproža celovit proces, katerega kompleksnost je nedvomna. Vendar je to šele eden od pogojev razumevanja glasbenega dela. Izrek, da kdo »ne razume« neke glasbe, govori o tem, kako dejansko jezikovni kon-tekst, v katerega je glasba vpeta (in ki mu pripada poslušalec), odločilno

¹ Prim. Carl Dahlhaus, *Estetika glasbe*, prev. Andrej Rijavec, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1986; predvsem poglavje »Umetniška sodba in sodba okusa«, 45-54.

² Prim. Jim Samson, »Analysis in Context«, v: Nicholas Cook in Mark Everist (ur.), *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press, 1999, 47.

³ Derrick Puffett, »Editorial: In Defence of Formalism«, v: *Music Analysis* 13/1 (1994), 4.

zaznamuje njeno percepcijo. Ti kon-teksti so seveda lahko slišni, prepoznamo jih lahko pri prvem poslušanju in se njihove določenosti pogosto niti ne zavedamo – tako denimo tonalitetni okvir, vpetost v tonalne koordinate, funkcionalna določenost, slogovne določitve in podobno. Pogosto pa jih samo s poslušanjem ne moremo zaznati, a vseeno ravno tako opredeljujejo glasbeno delo. Četudi ne-slišna je ta komponenta sestavni del glasbe in njenega »jezika«, zato bistveno opredeljuje tudi njeno razumevanje. Take vrste je na primer izoritmični model, zrcalna ali rakova permutacija motiva, serialna konstrukcija ali na primer kaligrafsko šifriranje nekega besedila. Pomen glasbe je torej moč razbrati šele s pomočjo razumevanja ustreznega jezikovnega sistema, ki mu glasba pripada. Racionalna de-konstrukcija glasbenega zapisa, ki je pri celoviti recepciji tako brez dvoma potrebna, nas v času postmodernističnega (včasih bolj le navideznega) nagibanja k duhovnim dimenzijam, poziva tudi pri recepciji glasbe »nazaj k (zdravemu) razumu« (*retour à la raison / à le bon sens*).

Glasba Lojzeta Lebiča nedvomno raste iz takega kon-tekstnega opredeljevanja. Skladatelj sam se njegovega pomena za oblikovanje prepričljive glasbene govornice zaveda. Lebičeve skladbe ne nastajajo v praznem prostoru pustega niča vsemožnega, katerega igro bi poljubno določali ustvarjalci ali poslušalci sami, temveč v mejah natančno definiranih pravil, ki jih postavlja kontekst oziroma »besedilna tradicija«, v kateri je ukoreninjen celoten njegov opus. Tradicijske plasti, iz katerih je Lebičev opus sestavljen, so raznolike in si celo očitno nasprotujejo. Pri tem sam skladatelj te paradoksalnosti ne zanika, temveč prav iz nje tvori svoj glasbeni izraz. Glasba je tako ne-slišno določena na ravni opredeljevanja osnovne tonske zaloge gradiva, pa na ravni povezovanja z arhetipskimi modeli, v izbiri konstrukcijskih prvin in nenazadnje v avtonomni odločitvi ustvarjalca, da se izbranim modelom v nekem trenutku odpove in lastna pravila prekrši.

Lojze Lebič se je podobno kot velik del slovenskih ustvarjalcev svojega časa najprej predstavil kot skladatelj vokalnih del, samospjevov ter zlasti zborov. Kot uspešnemu zborovodju *APZ Tone Tomšič* in *Komornega zbora RTV Ljubljana* mu je bilo to področje verjetno še posebej blizu, nenazadnje pa je, kot priča sam, prvo pomembnejšo glasbeno izkušnjo pomenilo prav srečevanje z zborovskim petjem. Vrsta njegovih tovrstnih mladostnih del je še danes reden del repertoarja zborov (*Ta drumelca je zvozlana, Ne vem, kdo bolj je tožen*). Kompozicijski stavek teh skladb je še povsem vpet v določila tradicionalnih dur-molovskih tonalitetnih odnosov, funkcionalno nedvoumnih harmonskih zvez, opazno je tudi pogosto prevzemanje ljudskega izročila.

Skladatelj glasbeni jezik se radikalneje spremeni po vstopu v modernistično usmerjeno skladateljsko skupino *Pro musica viva* na začetku šestdesetih let. Lebič išče nova zvočna izrazila (*Concertino per cinque*) in vse bolj strogo urejuje strukturo. Posebno izkušnjo in novo prelomnico v njegovem ustvarjanju pomenijo obiski najpomembnejših glasbenih središč tega časa. »Doživetje koncertov Varšavske jeseni, Donaueschingena ali Darmstadta je bilo zame tako silovito, ker to niso bile samo informacije, temveč odkritje poti v 'obljubljeno deželo', ki smo jo slutili, a je v naših tesnih razmerah sami nismo mogli najti.«⁴ Skladatelju se odprejo vrata »vsemožnega«. Vendar je svoboda, od katere ga razganja v prsih, varljiva. Pravi, da se je v nekem trenutku ustavil »in premislil tudi o tisti globokoumni prispodobi o zapeljivosti in prepovedanem sadežu. Odločil sem se za omejitve, skušal ostati na tleh med ljudmi, ne da bi se odpovedal kateremukoli tehničnemu, elektroakustičnemu ali drugačnemu sredstvu, ki mi je potrebno pri lovljenju ravnotežja med logiko razuma in 'logiko' srca, med dolgočasjem nereda (igrajte, kar hočete) in plodnim bogastvom zvočnega obilja.«⁵

Lebič tako nikdar ne poseže v avantgardistični izbris institucije umetnosti, ampak ostane »otrok modernizma«, kot pravi o sebi sam. Kot modernista ga označuje obenem z negacijo dur-molovske tradicionalne tonalitetne osrediščenosti, funkcionalne harmonske opredeljenosti, ritmično-

⁴ Cit. po: Vida Šegula, »Glasba je tudi dejanje ljubezni (pogovor z Lojzeto Lebičem)«, *Naši razgledi* 32 (1983), št. 4 (474), 108.

⁵ Cit. po: Milan Dekleva, »Kot da je svet že dopolnjen. Pogovor s Prešernovim nagajcem, komponistom, pedagogom in publicistom Lojzeto Lebičem«, *Dnevnik* 7. 2. 1994, 4.

metrične periodičnosti in formalne vkalupljenosti tudi izhodiščna navezanost na izročila zahodne umetniške glasbe, ki ji je modernizem že po svoji naravi zavezan. Negacije zunaj objekta negiranja pač ni mogoče razumeti.

Razen nekaj redkih poskusov z elektronsko glasbo (*Atelje II* iz leta 1975 in *Atelje III* iz leta 1976), občasne uporabe sintetizatorja in ljudskih instrumentov je Lebičeva glasba praviloma namenjena tradicionalnim zasedbam, kakršen je simfonični orkester, njegove skladbe pa nosijo celo naslove kot so »simfonija«, »koncert«, »godalni kvartet«, »sonata«, »suita« itn., četudi se njihovim nekdanj nedvoumnim zvrstnim opredelitvam odpoveduje. Vendar teh naslovov ne velja jemati v smislu njihovih tradicionalnih pomenov. V komentarju k svoji *Simfoniji z orglami* (1993), ki je hkrati nekakšen koncert in simfonija, skladatelj zapiše, da simfonizma »nima smisla obujati«. Na drugi strani skladbo, ki je zasnovana pravzaprav kot koncert za dva klavirja s tradicionalno kadenco v sredini, naslovi raje *Sentence* (1966, rev. 1972).

Modernizem je Lebiču odprl tudi pot v dosledno urejevanje glasbenega gradiva. Kot njegovi kolegi drugod po svetu je tudi Lebič iskal možnosti za dosledno nadzorovanje vseh kompozicijskih parametrov. Deloma mu je to omogočil naslon na princip vrstnega oziroma »serialnega« urejevanja kompozicijskih parametrov. Vendarle se pozneje vse bolj zateka k modelom urejevanja, pri katerih določi izhodiščno kompozicijsko gradivo za oblikovanje vertikale in horizontale. To je običajno »lestvica«, ki je kot ponavljajoča se zaloga tonov na eni strani podobna konstrukcijsko razsrediščenim serijam, po drugi pa se hkrati približuje modalnemu pletivu z navideznim tonalnim centrom. V poznejših skladbah uporablja celo isto gradivo za vrsto skladb. Sestavlja ga simetrično zaporedje: polton – celi ton – ton in pol – celi ton – polton – celi ton – ton in pol – celi ton ... V skladbi *Cantico I*, kot je pokazal Gregor Pompe, uredi tonske višine v »psevdo-dvanajsttonsko vrsto«. ⁶ Pri urejevanju gradiva Lebič pogosto uporablja razmerje »zlatega reza«. Proporce tovrstnega urejevanja je videti tako v oblikovanju horizontale kot vertikale, pa v določitvi osnovnih formalnih razmerij ali denimo povsem preprosto pri določanju pavz.

Pri tem je za Lebičev način glasbenega mišljenja ključnega pomena, kako si posamezni segmenti sledijo drug za drugim. Skladatelj se namreč odpoveduje enostavni simetriji, obenem pa tudi okostenelemu oklepanju izbranih vzorcev. V skladbi *Tangram* Lebič izhaja iz vzhodnjaške likovno-matematične igre, pri kateri je mogoče iz geometrijskih likov, ki nastanejo pri posebnem razrezu kvadrata, ustvarjati različne oblike iz vsakdanjega sveta. Pri tem se je po lastnih besedah zapletel v magijo števil. »Vse v tej skladbi je ujeto v mreže različnih sumacijskih vrst – tudi fibonačijev – vse do mej grafične simbolike, ko partitura na nekaterih mestih prehaja v nekako 'visible music', glasbo za gledanje.« ⁷

Natančno urejevanje osnovnega glasbenega gradiva ter strogo koncipiranje formalne strukture sta vsekakor med najbolj očitnimi, četudi »ne-slišnimi« plastmi glasbenega dela. Vpeti sta v predstavo o redu kot tistem, v katerem se po pitagorejsko-platonski tradiciji in filozofijah starodavnih kultur razodeva bit sveta. Arhetipski tako niso le vzorci oblikovanja posameznih glasbenih prvin, temveč ideja o urejevanju samem. Paradoksalno tako glasba, očiščena vsega, kar ni čista igra tonov (oziroma, kot bi rekel Hanslick, vsega, kar ne sodi v pojmovanje »tönend bewegte Formen« ⁸), postaja vendarle (znova) del širšega miselnega okolja. Prav ta intelektualni kontekst, nerazberljiv iz zvenenja samega, priznava glasbi tudi posebno etično mesto, obratno pa terja od snovalca zato tudi posebno odgovornost do drugih in Drugega.

V nekem radijskem intervjuju je Lebič to formuliral z besedami: »Pomembna je predvsem moja odgovornost do umetnosti in glasbe. Lahko bi rekel, da postajam bolj toleranten do odločitev drugih, a hkrati vedno bolj neodvisen in sam, s svojim notranjim izkustvom.« ⁹

⁶ Prim. Gregor Pompe, *Simfonična dela Lojzeta Lebiča* (magistrska naloga), Ljubljana, Filozofska fakulteta, 2002, tkp., 164.

⁷ Prim. skladateljski portret Lojzeta Lebiča na RTV Slovenija leta 2001, tkp. v lasti avtorja, 5.

⁸ Prim. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, ¹⁶1966, 59.

⁹ *Ibid.*, 9.

V Lebičevi glasbi torej odneva svojevrsten skladateljev občutek za transcendenco, za preseganje lastne človekove samo-zadostnosti in njegovega samo-zadovoljstva. Skladateljevo držo bi lahko na eni strani označili kot prometejevsko osvobajanje od vezi tradicionalnih in drugih spon, torej svobodomiselnost bežanje »navzven«. Nasprotuje ali bolje, dopolnjuje ga pogled »navznoter« – prisluškovanje lastnemu nedoločljivemu in analitično neulovljivemu muzikalnemu občutku, ki more v globini srca odkrivati pravilnejši red, kot mu ga ponuja navidez popoln, zato pa sterilen racionalni simetrični model. Prav zato v Lebičevi glasbi ne bomo našli hermetično zaprtih struktur, popolnih samih zase in samih v sebi. Nasprotno: vedno nekaj manjka, vedno se nekje »preštevanje« not in taktov ne »izide«. Navidez urejena struktura je v podrobnostih vselej nekoliko »iznakažena«. In ravno v tem je morda ena od glavnih zank njene estetske prepričljivosti. Tako kot človeški obraz nikoli ni povsem simetričen ali kot se izza skrajno urejene razporeditve sončničnih semen vselej skriva množica »nepravilnih« oblik in »pokvek«, tudi za Lebičevo glasbo velja, da »beži« iz »pogubne« sterilne statičnosti meditacijskega »miru« v »raj« dinamičnega nemira, če se znova izrazimo s paradoksom.

Zadnje Lebičeve skladbe kažejo na vse izrazitejše odmikanje tudi od modernističnih determinant. Ne glede na to, ali bi mogli tem delom pridati neko bolj posplošeno slogovno nalepko, kakršna je »postmodernizem«, je dejstvo, da jih zaznamujejo še razvidnejši kontrasti, nasprotja in protislovja. Tudi v teh skladbah se nedvomno kaže zavezanost skrajno resnobnemu ustvarjalnemu konceptu, modernističnemu po svojem nagibu k trdni urejenosti zunaj tradicionalnih tonalitetskih meja. Vendarle pa je hkrati opaziti tudi vključevanje modernistični estetiki tujih elementov. Tako je Lebič sicer zvest prepričanju, po katerem je glasba nepojmovni izraz igre tonov, a vendar je obenem pogosto opaziti odkrito semantiziranje glasbenega gradiva. To se vidi ne le v uporabi zgovornih naslovov, motov, ali besedil, temveč tudi v samem glasbenem gradivu, kot na primer v vključevanju navideznih citatov, melodičnih okruškov iz ljudskih pesmi, koralnih odsekov in podobno. Značilen primer je navedek koral *Rorate coeli de super* v *Simfoniji z orglami* (1993) ali pa nenazadnje durov trizvok na koncu zborovskega *Upanja* (2000).

Lebičeva glasba je vsa vpeta v kulturna in civilizacijska določila, iz katerih raste. Če jih ne poznamo ali ne upoštevamo, je popolnoma nerazumljiva. Zato je tudi vsaka estetska sodba o njej, ki bi prezrla komponente, ki jo določajo, irelevantna. V tem je Lebičeva glasba tudi paradigma procesa današnje glasbene »komunikacije«, možne le med tistimi, ki specifični jezik (pojmovni ali ne) razumejo. Glasba potemtakem ne more biti sproščena globalizacijska govorica, ampak težko razumljiv vaški dialekt, pogosto dostopen le nekaterim posameznikom.

SUMMARY

Music is held to be the most significant medium of the globalising world. With its apparent non-conceptual nature and cultural indeterminacy, it represents a model of a non-divisive language. In comprehending music, one does not need any contextual information; it excludes all biographical data, theoretical implications, aesthetic determinations, poetical positions, or broader socio-cultural conditions. This kind of opinion is subject to the criticism of the new musical hermeneutics, which tries to find broader contextual determinacy in the interpretation of music. This contextual determinacy could be identified in the very first listening to the musical work, or it could be hidden beyond the audible perception of the music. In both cases it forms a legitimate part of the music and its language.

The music of Lojze Lebič grows from such contextual determination. The composer himself is well aware of the importance of context for the persuasiveness of the musical language. His compositions arise from the "language tradition" of his culture, in the broader sense of the term.

The layers of tradition that define his musical opus are heterogeneous and even exist in opposition to each other. Instead of trying to deny this paradox Lebič actually bases his musical expression on it. His music is determined by basic tonal archetypes, strict structural construction and the author's autonomous decision to at a certain point deny the chosen models and to transgress his own rules. In this sense, Lebič's music is a paradigm of today's "communication", being possible only in the (cultural) circle of those who understand the specific (verbal or abstract) language.

UDK 78(100):371.3:378

Nico Schüler

Texas State University, San Marcos

Music is World Music! World Music in the College-Level Teaching of Music

Glasba je glasba svetov! Glasba svetov pri poučevanju glasbe na visokih šolah

Ključne besede: glasba svetov, glasba nezahodnih kultur, poučevanje na univerzah; vključitev; strnjen učni načrt; globalizacija

Keywords: world music, non-Western music, college teaching, inclusion, integrated curriculum, globalization

POVZETEK

Članek ponuja primere, kako vključevanje glasbe nezahodnih kultur prispeva pri študiju v mejah "strnjene" učnega načrta, v katerem so različne glasbene discipline močno povezane druga z drugo: na primer teorija, zgodovina, izvajalska praksa, pedagogika itd. ter njihove poddiscipline. Medtem ko se članek osredotoča predvsem na glasbeno teorijo, zvočne zaznave in muzikologijo, pa so *splošni* komentarji namenjeni razširjanju pogleda na glasbo z globalnim pogledom.

ABSTRACT

This article provides examples of how the inclusion of music from non-Western cultures contributes to the study of music in an "integrated" college music curriculum, in which different music disciplines are strongly related to each other: for example theory, history, performance, pedagogy, etc., and their sub-disciplines. While this article especially focuses on music theory, aural skills, and musicology, *general* comments are made with the goal of expanding the view on music to a *global* view on music.

Introduction

At universities and colleges, music is very often taught without including non-Western music, by just focusing on Western music. But in reality, Western music relates, especially since the late 1800s, quite often to certain styles and genres of non-Western music, and non-Western music also developed in new forms that include elements of Western music. Furthermore, in the electronic age, processes of musical globalization and cross-cultural exchange are part of our everyday-life and are irreversible. Finally, the development of Western popular music – which is dominating today’s musical life – was, and is, strongly influenced by non-Western music. For these reasons, a perspective of world music should dominate and influence our teaching and understanding of music.

Based on major revisions of the music curriculum at Texas State University, this article will provide examples of how the inclusion of music from non-Western cultures will contribute to the study of music in a college music curriculum, in which different music disciplines are strongly related to each other – in an “integrated curriculum” – for instance theory, history, performance, pedagogy, etc., and their sub-disciplines. While this article will especially focus on examples of teaching of music theory, aural skills, and musicology, I will make many *general* comments with the goal of expanding our view on music so it would meet the needs of a global view on music. The article will furthermore show, how such an integrated curriculum will contribute to the globalization of teaching music.

1. Towards the Globalization of Teaching Music at the College-Level

In “K through 12” education (Kindergarten through high school), a world-music-perspective is already very common: students learn about various cultures and sing songs from all over the world. While the depth of such instruction has still much room to grow in K through 12, a global worldview on music can hardly be found at college-level education. If we would look at publications on this topic – some of which are listed in the bibliography –, we can easily see that most publications relate to pre-college education. Patricia Campbell, in her book on *Music in Cultural Contexts*, correctly identified the problem: “Yet even as a more expansive view of curriculum is held by music teachers than ever before, there are challenges to be faced in the selection, curricular design, and instructional delivery of these musical worlds to students. Music educators emanate from collegiate teacher education programs that are strongly rooted in ideas and coursework of earlier, Western (largely European) eras. Theory classes, history surveys, ensemble and studio work still attend to music sonorities and structures of the common practice period (the period of eighteenth century Viennese classicism), the nineteenth-century symphonic, operatic, and chamber music ‘masterworks’ repertoire, and certain few Romantic-flavored works of the twentieth century. In their four or five years as music majors, prospective teachers all too rarely have opportunities to study and perform works of American composers like Ives and Gershwin or the jazz styles of Count Basie, Miles Davis, and Chick Corea or the musical expressions of long-standing American cultural groups – the sacred harp and shape-note songs of Anglo-Americans, the blues and gospel styles of African Americans, and the social dance songs of Native Americans. As for musics of the world’s cultures, most music educators had no exposure in undergraduate studies to the music of Japan, the Zulu of South Africa, Bulgaria, or Indonesia. A single musical culture, Western European art music, is perpetuated through most collegiate programs in music.” (Campbell 1996, 2.)

Before I focus on college-level education, a few comments on post-college level research shall be in order. While the emergence of “musicology” during the late 19th century was the emergence of a “global musicology”, historical musicology with the focus on Western music soon divorced itself from some of the early “global” ideas of music research. Throughout the 20th century, the separation between musicology and ethnomusicology worsened, and the separation of music theory and musicology – and the specialization of music theory over the second half of the 20th century – certainly did not contribute to a global worldview in music. Ethnomusicologists had to remind the “musicologists” and “music theorists” that even Western music developed in specific cultural contexts, and that these cultural contexts change constantly and are influenced by what we generally refer to as “non-Western music”. Only recently, some “Western musicologists” spoke up and called for a globalization of musicology. I specifically refer to the international congress of the Musicological Society of Japan in 2002, at which music scholars such as Nicholas Cook – especially with his lecture on *We Are All Ethnomusicologists Now* openly questioned the separation of musicology and ethnomusicology: “For if musicology is as much about performance as about works, as much about events as about texts, then its methods become as much ethnomusicological as musicological (and notice, by the way, how odd the word ‘musicological’ sounds when you say it straight after ‘ethnomusicological’).” (Cook 2004, 54-55.)

But if we talk about the globalization of musicology and music theory, we must also talk about the globalization of **teaching** music, since the **teaching** of music is responsible for the next generation of musicologists and music theorists. And looking at the ethnic make-up of our so-called “Western world”, we need to expand this global music teaching to all people, including our general education beyond high school, and, thus, to the education of future musicologists, music teachers, professional musicians, sound recording engineers, and so on.

The inclusion of music from non-Western cultures in music theory curricula, for instance, can much contribute to the study and analysis of rhythm and melody in general. Traditionally, students are predestined with Western music, because most of what they hear about music is based on Western music. The only exception may be a world music course or an introduction to ethnomusicology course that most students must take. In such a course, however, non-Western music is presented as a kind of music that is separated from Western music and that has a separate methodology for its discovery and research. But globalization can only be achieved if all kinds of music, for which I am using the term “world musics”, is seen and heard in connection to each other.

The (US-American) College Music Society already reassessed the undergraduate music curriculum as well as the music portion in general education courses – meaning: for all non-music curricula – during the second half of the 1980s. The reassessment paid specific attention to cultural diversity and *larger contexts* of music and suggested that music should be taught with a “global” non-Western approach. Among other things, the report suggested that music students should develop seven essential competencies. Some of the competencies are specific to the US, so I will generalize them in a way in which they could be adopted by countries all over the world (CMS Report Number 7, 1989, pp. 17-18):

1. Students should develop a working knowledge of the country’s musics – their history, literature, and sources in art and vernacular traditions.
2. Students should develop an awareness of the pluralistic nature of most musical traditions – including Western art music.
3. Students should develop an understanding of various music cultures from many perspectives – their value systems, logical relationships, grammar, structure, notations (if they exist) and,

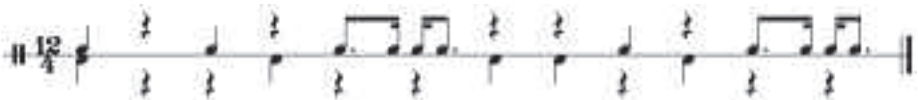
within their contexts, the relationship of music to other arts, religion, philosophy, and human values.

4. Students should develop an ability to make music, by performance, improvisation, and composition, and preferably in more than one tradition.
5. Students should develop an ability to perceive links and connections – by means of comparative studies – that synthesize and extrapolate information gained from different disciplines and specialties.
6. Students should develop a familiarity with technology and the ability to consider the electronic age in aesthetic and humanistic, and scientific and mathematical, terms.
7. Students should develop an understanding of the political, social, and economic factors which affect the arts disciplines in their own country and in the rest of the world, in order to make informed decisions as performers, listeners, composers, consumers, and / or patrons, taxpayers, and voters.

Although the report with its suggestions was written almost twenty years ago, we are still *very far away* from the realization of those suggestions. On the other hand, it is possible to *easily* include non-Western music in *any* college-level course, and thus create global music perspectives.

2. Selected Examples from College-Level Music Theory and Aural Skills Courses

Generally, the core studies of music include a 4- to 6-semester sequence, which includes music theory, aural skills, music literature, music history, and finally practical music performance. Already starting in basic musicianship courses, taken at the high-school level or as remedial courses at colleges, one can include rhythmic structures of non-Western music to broaden the horizon of traditional approaches to teaching rhythm and meter.



Example 1: (Korean) Rhythm for Rhythmic Dictation or Rhythm Performance

The example above shows a Korean rhythmic mode that I usually include in Essential Musicianship (remedial theory) courses at Texas State University. Like similar examples of world rhythms, it is performed as coordinated-skills exercises, in which each hand knocks a different rhythm. To emphasize the two different rhythms, the left hand may *knock* the rhythm and the right hand may *tap the rhythm with a pen*. That way, two distinct timbres emphasize the polyrhythmic structure. These coordinated skills exercises may accompany a recording of a piece of traditional Korean music. – Similar instructional units can be created using African rhythms.

Also in Essential Musicianship, non-Western melodies, for instance maqam-derived melodies, can be introduced and compared to Western melodies. The study of different types of non-Western rhythms and melodies can be continued in the theory core curriculum. That includes the aural approach with rhythmic and melodic dictation and the performance of

rhythms and melodies. Early on, the students' understanding of pitch organization as well as of rhythmic placing of notes in connection to specific meters or modes is enriched from a world music perspective. Such an approach to teaching provides the basis for the analysis of more complex rhythmic, harmonic, and melodic structures in the later courses of the core music theory curriculum. In these courses, students will analyze entire maqam pieces, pieces of African polyrhythmic drumming, or of Gamelan music, for example, and can relate their discoveries to the analysis of Romantic and especially Modern Western art music. Such an approach seems essential, since the naming of non-Western influences on Western music, as in impressionist and in most modern musics, will otherwise remain empty phrases for our students – empty phrases without any music-practical relevance and without the motivation for extending analytical methodology that is necessary for the study of world music.

I would like to give an example from my Aural Skills classes. Everyone knows the song “The Lion Sleeps Tonight”, but most students don't know that it was originally by South African Zulu singer Solomon Linda and his “Evening Birds.” That first recording – from 1939 – is commercially still available, and last semester I showed a published transcription of “Mbube” to my Aural IV class. Subsequently, as part of the review of Aural II and Aural III materials early in the semester, I asked my students to transcribe the Tokens' version of this song from the 1961.

Example 2: Excerpt from a Student's Transcription of *Mbube* (Tokens)

Example 2 shows an excerpt of a student's transcription of the Token's version of the song; that particular student was quite accurate. And while students usually don't like transcribing music, they thoroughly enjoyed this assignments. A little later in the semester, I came back to this song, specifically to Miriam Makeba's version from 1960, which is clearly African in its characteristics. I again asked students to transcribe this version of the song.

Example 3: Excerpt from a Student's Transcription of *Mbube* (Makeba)

Let me give one more example. The *pentatonic scale* is one of the “universal scales”, as it can be found in many musical cultures in the world. It is widely used in Tibet, China, Mongolia, Korea, Japan, Indonesia, Thailand, Malaysia, Oceania, Africa, Russia, and other Asian countries. It can also be found in Australia, Europe, and North America, and so forth. While it is present in many music cultures, the pentatonic scale is used differently in different countries, especially with regard to scale rotations, use of melodic patterns, and ornaments. – At Texas State University, we cover the pentatonic scale at the beginning of the 20th-century-music-Unit in Theory IV. To provide a larger world view, we listen to, and analyze, musical examples – from various cultures – that are based on the pentatonic scale.

3. Teaching Methodology: The Intra-Disciplinary, Integrated Curriculum

The main teaching methodology applied here is the *intra-disciplinary, integrated curriculum*. It is organized in a way in which different subject matters, taught in separate courses, relate to each other to make the study of music as a whole more successful. Thus, teaching objectives of all courses within the curriculum should include cross-references. To support the idea of an intra-disciplinary, integrated curriculum, we included the emphasis on projects in all courses: music theory courses, for instance, include larger analysis and composition projects each semester. Hereby, the music to be analyzed or to be composed often relates to the instrument of a students, to a time period covered in music literature / history, or to music currently performed by the student in one of the ensembles, etc. Thus, the emphasis is on common skills, attitudes, and concepts. The students are able to see a “bigger picture”, making especially the studies of music theory, music history, and world musics more meaningful.

Any college music curriculum can then continue to include world music in any course and even practical performance. While music literature classes should include many examples of

non-Western art and folk music, music history classes can pay more attention to the relationship between Western art music and Western folk music, but also to the influence of non-Western music on Western music. Finally, students may be encouraged to join world music ensembles, such as steel drum ensembles, a Gamelan orchestra, etc.

Jazz Big Bands and Combos

These jazz ensembles explore a full spectrum of big band sounds, ranging from classic swing to high-energy Latin and funk styles.

VocaLibre

VocaLibre features popular musical styles, including vocal jazz, blues, swing tunes, hip-hop, and transcriptions of instrumental works.

Panorama Steel Band

The Steel Band's repertory comprises music from Trinidad & Jamaica.

Gospel Expressions

This group performs traditional and contemporary gospel music.

Salsa Del Rio

Salsa Del Rio is a performing ensemble specializing in Latin and South American music.

Mariachi Manatíal

Our Mariachi ensemble specializes in Mexican folk music.

Afro / Cuban Drum Circle

The Afro / Cuban Drum Circle focuses on the performance of ethnic percussion as well as learning about instruments and dance rhythms from Latin America and Africa.

Example 4: Multi-Cultural Music Ensembles at Texas State University

Some of the graduates of such a college curriculum will go on to graduate studies and will have the basic knowledge necessary to be open for a global view on music and even to be able to develop global theories of music.

4. Popular Music in College Music Teaching

Not many music scholars include popular music in their research and teaching. But popular music is the kind of music that is most widely disseminated among young people in Western (and even non-Western) countries, and that has a great effect on the youth regarding behavior, values, mental health and, certainly, socialization. Therefore, it should be integrated in our curricula, school curricula as well as university curricula.

If we look at the current job market for professional musicians, we may easily recognize a practical need for the inclusion of non-Western and of popular musics in our music curricula: Surely, there are not many orchestra positions available. Many musicians try areas of music making outside of Western art music by performing modern music, non-Western music, and especially popular music and Jazz. That means that our performance majors should also be

trained in these areas. Even composers try more and more to include different styles of music, for instance popular music and jazz idioms included in art music, non-Western musical idioms included in art and popular music, etc. Last but not least, most performers are also teachers: private teachers. As such, they need to have a global view on music as much as other music educators.

Interestingly, popular music and Jazz is, although originally a “Western” development, more influenced by non-Western music – specifically by Sub-Saharan African music – than any other kind of music. The cultural roots were African in general: for instance, the cooperative structure between individual and group, the style of delivery like body movements, facial expressions, hand clapping, foot stamping, etc., also the interaction of dance and music, the unique sound quality like percussive sounds, and the alternation of straight and vibrating sounds, the replication of voices through instruments, improvisations, and other characteristics. These characteristics cannot only be found in Blues, Swing, Gospel, Ragtime, and Jazz, but also in Rhythm and Blues of the 1940s and 1950s, Rock’n’Roll and all rock styles that followed, in soul, funk, disco music, Heavy Metal, Raggae, rap music, and many types of fusion.

If we consider the importance of popular music on our youth, it seems natural that college and university curricula would reflect this importance by including it as one of their objects of study. However, only few universities offer courses on popular music and / or jazz, and even fewer include popular music in the music theory and music history sequence, or even in practical music performance. Thus, the result is a low-quality popular music tradition that is maintained by some of our graduates. And those graduates who go on for graduate studies in music theory or musicology will have little knowledge of the subject area and will not be able to include these styles of music in their to-be-globalizing theories and music research.

For that reason, I would like to suggest that we do include popular music, starting with our essential musicianship courses. Pop tunes and rhythms can even be part of aural learning. The undergraduate music history sequence should include at least a one-semester course on developments of jazz and popular music. And all of these courses can use the global music characteristics of popular music – as mentioned above – to make connections to world music. Our teaching of music – that is directed at the musicians, music teachers, musicologists, and music theorists of the future – must be enriched to solve musicological problems related to popular music, for instance problems that are connected with different instrumentations or with harmonic structures and its representations, etc. I would like to be understood correctly: Western art music should only be supplemented in our curricula, not replaced. With such enrichment, students are forced to multi-cultural thinking. Eventually, curricula that include world music and popular music can also be presented as a global theory of music that will enable musicologists to do research in our globalized world of music.

Final Remarks

One of the requirements of our current music students, most of whom become teachers (including college-teachers), is tackling the following problems: Pre-college education must respond to the students’ interest in popular music and jazz. It also must respond to the multi-cultural situation. That means, we *cannot only teach music from a common-practice-period-perspective*, but must include as many different kinds of music as possible: popular music, jazz, folk music, and *musics from all over the world*.

The inclusion of music from non-Western cultures may contribute to the study of music in a college music curriculum, in which different music disciplines are strongly related to each

other – in an “integrated curriculum.” Traditional (Western-oriented) methodologies should be expanded to meet the needs of a global view on music. Such a curriculum will contribute to the globalization of teaching music and may eventually lead to the development of a global theory of music.

Bibliography

- Anderson, William M. *Teaching Music With a Multicultural Approach*. Reston, VA: Music Educators National Conference [MENC], 1991.
- Anderson, William M., and Patricia Shehan Campbell. Eds. *Multicultural Perspectives in Music Education*, 2nd ed. Reston, VA: Music Educators National Conference [MENC], 1996.
- Anderson, William M., and Marvelene C. Moore. Eds. *Making Connections: Multicultural Music and the National Standards*. Reston, VA: Music Educators National Conference [MENC], 1997.
- Aubert, Laurent. “Non-Western Music in Western Institutions: Survival or Decay”, *Papers of the Fifth International Conference of Ethnomusicology*. Taipei, Taiwan: National Taiwan Normal University, 1993. pp. 39-54.
- Bel, Bernard, and Andreine Bel. “‘Fusion’ Performing Arts: A Plea for Diversity”, *Interface: Journal of New Music Research* 21/3-4 (1992): 263-280.
- Boomgaarden, Donald R. “Undergraduate Music History in Transition: Achieving Cultural Diversity in the Core Music Curriculum”, *The Quarterly Journal of Music Teaching and Learning* 2/4 (Winter 1991): 5-9.
- Boshkoff, Ruth, and Kathy Sorensen. Eds. *The OAKE Collection of Multi-Cultural Songs, Games, and Dances*. Fargo, ND: Organization of American Kodály Educators, 1994.
- Boyce-Tillman, June Barbara. “Conceptual frameworks for World Musics in Education”, *Philosophy of Music Education Review* 5/1 (Spring 1997): 3-13.
- Burton, Bryan. “Weaving the Tapestry of World Musics”, *World Musics and Music Education: Facing the Issues*, ed. by Bennett Reimer. Reston, VA: Music Educators National Conference [MENC], 2002. pp. 161-185.
- [CMS Report Number 7 =] *Music in the Undergraduate Curriculum: A Reassessment*. Report of the Study Group on the Content of the Undergraduate Music Curriculum. Boulder, CO: The College Music Society, 1989.
- Campbell, Patricia Shehan. *Music in Cultural Context: Eight Views on World Music Education*. Reston, VA: Music Educators National Conference [MENC], 1996.
- Cornelius, Steven. “Issues Regarding the Teaching of Non-Western Performance Traditions Within the College Music Curriculum”, *College Music Symposium* 35 (1995): 22-32.
- Cook, Nicholas. “We Are All Ethnomusicologists Now”, *Musiology and Globalization: Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002*, ed. by the Musicological Society of Japan. Tokyo: Musicological Society of Japan, 2004. pp. 52-55.
- Curtiss, Marie Joy. “Research Project to Provide Materials for Teaching Asian Music in United States Public Schools and Colleges”, *Council for Research in Music Education Bulletin* XXVII (Winter 1972): 1-6.
- Dare, Valery. *Vancouver Voices: Celebrating Cultural Diversity Through Music*. Vancouver, BC: Britannia Secondary School, 1999.
- DuPree, Mary H. “Beyond Music in Western Civilization: Issues in Undergraduate Music History Literacy”, *College Music Symposium* 30/2 (Fall 1990): 100-105.
- Durga, S. A. K. *Ethnomusicology: A Study of Intercultural Musicology*, revised and enlarged edition. Delhi: B. R. Rhythms, 2004.
- Falck, Robert, and Timothy Rice. *Cross-Cultural Perspectives on Music*. Toronto: University of Toronto Press, 1982.
- Fleischer, Robert. “World Music in the Theory Curriculum”, *Sonus* III/1 (Fall 1982): 30-38.
- Hughes, David W. “Other Musics: The Debate About Multi-Cultural Music Education in Modern Society”, *Papers of the Fifth International Conference of Ethnomusicology*. Taipei, Taiwan: National Taiwan Normal University, 1993. pp. 62-73.
- Kwami, Robert Ashong. “Non-Western Musics in Education: Problems and Possibilities”, *British Journal of Music Education* 15/2 (July 1998): 161-170.
- Kwami, Robert Mawuena. “On Musical Traditions of the World and Music Education: An Impossible Quest?” *Intercultural Musicology Bulletin* 4/1 (August 2002): 16-24.
- Malm, William P. “Teaching Rhythmic Concepts in Ethnic Music”, *Music Educators Journal* LIX/2 (October 1972): 95-99.

- Musicological Society of Japan. Ed. *Musicology and Globalization: Proceedings of the International Congress in Shizuoka 2002*. Tokyo: Musicological Society of Japan, 2004.
- Norman, Katherine N. "Music Faculty Perceptions of Multicultural Music Education", *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 139 (Winter 1999): 37-49.
- Olsen, Dale A. "Multicultural Music Education, Cultural Sensitivity, and the Ethnographic Truth: A Response to Cornelius", *College Music Symposium* 35 (1995): 33-34.
- Quesada, Milagros A. Agostini, and Terese M. Volk. "World Musics and Music Education: A Review of Research", *Bulletin of the Council for Research in Music Education* 131 (Winter 1997): 44-66.
- Pembroke, Randall G. "A Comparison of Expectations and Insights from Students in Different Types of Music Appreciation Courses", *Missouri Journal of Research in Music Education* 35 (1998): 28-42.
- Rahn, Jay. *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*. Toronto: University of Toronto Press, 1983.
- Reimer, Bennett. "Can We Understand Music of Foreign Cultures?" *Musical Connections: Tradition and Change*, ed. by Heath Lees. Auckland, NZ: University of Auckland Press, 1994.
- _____. Ed. *World Musics and Music Education: Facing the Issues*. Reston, VA: Music Educators National Conference [MENC], 2002.
- Schüler, Nico. *Teaching Music Theory at SWT*. San Marcos, Texas: Southwest Texas State University, 2002.
- _____. "On 'Perspectivism in Music Research. Networks in Intra- / Inter-Disciplinary and Cross-Cultural Research'", *Musik Netz Werke*, ed. by Lydia Grün, Frank Wiegand, et. al. Berlin: Transcript Verlag, 2002. pp. 197-208.
- _____. "Towards a Methodological Globalization of Teaching Music and of Music Research (From a World Music Perspective)", *Musicology and Globalization*, ed. by The Musicological Society of Japan. Tokyo: Academia Music, 2004. pp. 498-502.
- _____. Ed. *On Methods of Music Theory and (Ethno-) Musicology: From Interdisciplinary Research to Teaching*. Frankfurt / New York: Peter Lang, 2005.
- Skelton, Kevin D. "Should We Study Music and / or as a Culture?" *Music Education Research* 6/2 (July 2004): 169-177.
- Solis, Ted. Ed. *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley, CA: University of California Press, 2004.
- Tacke, Thomas Joseph. *Globally Inclusive Music Program Efforts of Three Liberal Arts Colleges*. Ph.D. Dissertation, Michigan State University, 1994.
- Volk, Terese. *Music, Education, and Multiculturalism: Foundations and Principles*. London: Oxford University Press, 1997.
- Winters, Geoffrey. *Musical Instruments in the Classroom*. London: Longmans, 1969.

POVZETEK

Na univerzah in visokih šolah se glasbo pogosto poučuje brez vključevanja glasbe nezahodnih kultur, s poudarkom zgolj na zahodni glasbi. V resnici pa je zahodna glasba, posebej od poznega 19. stoletja naprej, zelo pogosto povezana z določenimi slogi ali žanri glasbe nezahodnih kultur, podobno pa je tudi glasba nezahodnih kultur razvila nove oblike, ki vključujejo elemente zahodne glasbe. Poleg tega postajajo v elektronski dobi procesi glasbene globalizacije in medkulturnih izmenjav del vsakdanjega življenja in jih ni mogoče zaobrniti. nenazadnje pa je na razvoj zahodne popularne glasbe, ki dominira v današnjem glasbenem življenju, močno vplivala glasba nezahodnih kultur. Zaradi tega bi morala pri poučevanju in razumevanju glasbe prevladovati perspektiva glasbe svetov. – Temelječ na pomembnih spremembah učnega načrta za glasbo na Teksaski državni univerzi ponuja članek primere, kako vključevanje glasbe nezahodnih kultur prispeva pri študiju glasbe na univerzah v mejah "strnjene" učnega načrta, v katerem so različne glasbene discipline močno povezane druga z drugo: na primer teorija, zgodovina, izvajalska praksa, pedagogika itd. ter njihove poddiscipline. Medtem ko se članek osredotoča predvsem na glasbeno teorijo, zvočne zaznave in muzikologijo, pa so *splošni* komentarji podani z namenom, da bi se pogled na glasbo razširil do take mere, da bi se učni načrt za glasbo prilagodil potrebam globalnega pogleda na glasbo. Članek še prikazuje, kako lahko strnjeni učni načrt pripomore pri globalizaciji poučevanja glasbe.

UDK 78:7.038.543

Alenka Barber-Keršovan

Inštitut za muzikologijo Univerze v Hamburgu
Institut für Musikwissenschaft, Universität, Hamburg

„Internet Killed the Video Star?“¹ Vizualna glasba med teorijo, tehnologijo, mediji in estetiko

„Internet Killed the Video Star?“ Visual Music between the Theory, Technology, Media and Aesthetics

Ključne besede: vizualna glasba, teorija, tehnologija, mediji, estetika glasbe

Keywords: visual music, theory, technology, media, aesthetics of music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek v grobih potezah skicira razvoj vizualizacije glasbe, ki je v osemdesetih letih prejšnjega stoletja vodila k etabliranju videoklipa kot samostojne estetske oblike ter glasbene televizije (MTV) kot specializiranega medija za ta glasbeni žanr. Omenjeni razvoj obravnava v kompleksnem odnosu med teoretičnimi predpostavkami, estetskimi konvencijami ter tehnološkimi in distribucijskimi možnostmi. Videoklip predstavlja posebno na področju popularne glasbe še vedno pomembno izrazno sredstvo in marketinško strategijo, ceprav se z digitalno tehnologijo in internetom pojavljajo tudi nove oblike glasbene komunikacije in audio-vizualne ustvarjalnosti.

In this article a short historical sketch of the visualisation of music is offered, which led in the 1980ies to the establishing of the video clip as an independent aesthetic form and the music television (MTV) as a specialized medium for this musical genre. The development mentioned is discussed in a complex relationship between theoretical prepositions, aesthetic conventions and technological and distributional possibilities. Currently, especially in popular music video clip still represents an important form of musical expression and marketing strategies, though with the digital technology and the internet new forms of musical communication and audio-visual creativity are coming up.

¹ Naslov je parafraza programatičnega komada „Video Killed the Radio Star“ skupine „Buggles“, s katerim je 1. avgusta 1981 MTV lansirala svoj program.

Pomenski naboj pojma video

Pojem 'video' pomeni dobesedno 'vidim'. Prvotno so z njim označevali elektronski postopek snemanja in predvajanja vizualnega in akustičnega materiala, kot so ga 1948 razvili v interne namene televizijske produkcije. Kasneje se je ta izraz navezoval na dva komplementarna aparata, na video kamero in videorekorder. Po letu 1962 so video kamero pričeli uporabljati tudi izven televizijskih hiš, sprva v svrhu nadzorovanja prometa, javnih ustanov in nakupovalnih centrov (prim. Uka, 1994, s. 333), kasneje pa tudi v individualne namene v smislu zabavne elektronike. V začetku osemdesetih let je bila ta lahko upravljiva tehnologija zadovoljive kvalitete dostopna tudi množičnemu potrošniku in mu omogočila privatno in individualno rokovanje z audio-vizualnimi vsebinami (Uka, 1994, s. 345-346).

Paralelno s kamero je šel razvoj videorekorderja, ki omogoča snemanje in reprodukcijo televizijskih oddaj v časovnem zamiku ter predvajanje najrazličnejših vsebin, od (lastno posnetih) filmov preko napotkov za rokodelce do pedagoških programov. Nadaljnji člen video tehnologije je video sintesajzer. Le-ta omogoča linearno povezavo slike in tona ter uporabo različnih efektov in predstavlja zato prav tako nepogrešljivo oblikovalno sredstvo kot glasbeni sintesajzer na področju glasbene komunikacije.

Možnosti video tehnologije so pogojile tudi specifično estetsko produkcijo. Avantgardisti Bazon Brock, Joseph Beuys s svojo „Filz TV“ in Nam June Paik, ki je v instalaciji „Exposition of Music - Electronic Television“ predstavil 12 elektronsko manipuliranih televizijskih sprejemnikov, so že v šestdesetih letih prejšnjega stoletja etablirali video art kot samostojno umetniško zvrst (prim. Lampalzer, 1992). Čeprav so pri prvih projektih s tega področja sodelovale tudi nekatere televizijske postaje, so njihova dela nihala med fascinacijo in kritično refleksijo tega množičnega medija. Pri tem so se pogosto sklicevali na razglabljanje kanadskega teoretika Marshalla McLuhana, ki je svojo pesimistično vizijo medijske prihodnosti predstavil v večih knjigah. Pri tem je zagovarjal tezo, da množični mediji spreminjajo svet v 'globalno vas', v kateri se prostorske in časovne dimenzije izničujejo in se medijska vsebina reducira na formalno obliko: 'the medium is the message' (prim. McLuhan, 1995). Nam June Paik, ki je med drugim tudi aktivno sodeloval pri razvoju videosintesajzerja (prim. Lampalzer, 1992, s. 33), je to krilatitico tematiziral v svojem delu „The Medium is the Medium“.

Poleg video arta, ki korenini v slikarstvu, poznamo se glasbeni video oziroma videoklip, to je vizualizacijo nekega glasbenega komada v obliki (kratkega) filma. Videoklipi so danes prisotni v vseh glasbenih zvrsteh. Tako predstavljajo n.pr. narodno-zabavni ansambli svoje viže pogosto pred planinskimi vršaci ali žuborečimi potoki. Tudi na področju klasike obstaja vrsta glasbenih ilustracij, pri čemer velja omeniti vsaj „Ricercar“ Johanna Sebastiana Bacha v režiji Helmuta Stadlmann, „Kantrimusik“ Mauricia Kagla, „Klavirski koncert“ Franka Martina režiserja Adriana Marthalerja, „Tretjo simfonijo“ Henrika Goreckega v režiji Tonyja Palmerja, posnetke z Nigelom Kennedyjem, Vaneso Mae in Anno Netrebko ali pa izdaje produkcijske hiše „Naxos“, ki je n.pr. Mozartovo „Praško simfonijo“ podložila s poetičnimi posnetki tamkajšnjih gradov. Posebno vlogo pa so odigrali videoklipi na področju pop glasbe in sicer tako na glasbo, modo in vedenjski slog v okvirju glasbenih subkultur kakor tudi na estetske kode in oblike televizijske prezentacije, filma in reklame (prim. Frith et al., 1993).

Teoretične predpostavke in prvi praktični eksperimenti

Ideja glasbene vizualizacije oziroma razmišljanje o odnosu med videnim in slišanim, med tonom in barvo, med glasbo in sliko, ima že dolgo in pestro zgodovino. Poleg mitoloških pričevanj se

je ohranila vrsta zapisov iz stare Kitajske, Indije in Perzije, ki se ukvarjajo z odnosi med glasbenimi in barvnimi nizi. V grški antiki je razvil Aristoteles na številčni osnovi utemejen harmonski princip, ki je predvideval sedmerno delitev tonov, barv in okusov. V času renesanse se je med drugimi s tem problemom ukvarjal tudi Leonardo da Vinci. Nadalje velja omeniti Athanasiusa Kircherja, izumitelja laterna magice in avtorja večih del o optiki in akustiki, ter znanstveni spor med Isaacom Newtonom, izumiteljem barvno-glasbenega kolesa, in Wolfgangom Goethejem. Omenjena sta se strinjala v tem, da določene barve korespondirajo z določenimi toni. Nista pa se mogla zediniti o vprašanju, katere barve to so in pa tudi ne o metodi, s katero bi se dalo to hipotezo znanstveno dokazati (prim. Buchheim, 1991).

Prvi prenos teoretičnih predpostavk v glasbeno prakso je uspel jezuitskemu bratu in matematiku Bertrandu Castelu leta 1729. Castel je konstruiral svetlobni čembalo v skladu s svojim subjektivnim doživljanjem odnosa med barvo in tonom. Tehnika je bila več kot preprosta. Nad čembalom je bil montiran okvir z vrsto majhnih okenc z barvnimi stekli. Vsako okence je imelo zaveso, ki se je ob pritisku na določeno tipko odgrnila, tako da so se za hip pokazali prebliski gorečih sveč, ki so se nahajale za barvnimi stekli.

Pomemben mejnik je nadalje predstavljalo simfonično delo „Prometej“ (Poema ognja) Aleksandra Skrjabina (1871 - 1915), v katerem je skladatelj skušal preko svetlečega klavirja pričarati vizualno predstavo ognja. Skrjabin, ki imel določene sinestetične izkušnje, je svoj glasbeni light-show koncipiral ž namenom, preko celostnega glasbenega doživetja dvigniti poslušalce na višjo, quasi religiozno stopnjo zavesti v skladu s svojimi (teozofskimi) filozofskimi predstavami. V te namene je poleg orkestralne komponiral se dodatno svetlobno partituro, na osnovi katere naj bi svetleči klavir glasbi ustrezno projiciral v koncertno dvorano barvne snopiče. Premiere svojega dela, ki je bilo prvič izvedeno leta 1915 v New Yorku, Skrjabin ni več doživel. Publika pa ni bila preveč navdušena, saj deloma ni razumela sistema, na osnovi katerega je Skrjabin gradil svoje asociacije med glasbo in lučjo. Tudi svetleči klavir je razočaral, saj je bil instrument kljub temu, da je že uporabljal električno energijo, prešibak, da bi spremenil dvorano v svetlobno morje (prim. Pütz, 1995).

Po vrsti več ali manj dorečenih poskusov, med drugim tudi s svetlečimi orglami, kot jih je na svojih koncertih uporabljal Alexander Laszlo², so glasbene vizualizacije oziroma multimedialne prezentacije resnično zaživele šele v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Po eni strani so slonele na estetskem credu, ki se je zavzemal za prekoračevanje meja med različnimi umetniškimi zvrstmi in estetsko doživljanje preko vseh čutil, po drugi strani pa na tehnoloških možnostih – s tem je bil mišljen predvsem film -, ki so omogočale neposredno povezavo slike in tona s sinestetičnimi učinki.

Med predhodnike multimedialne umetnosti v današnjem pomenu besede sta sodila Viking Eggeling und Walther Ruttmann³. Oba sta bila po izobrazbi slikarja. 1921 je bil prvič predstavljen Ruttmannov film „Opus 1“. Zanj je Ruttmann naslikal na steklene plošče vrsto motivov oziroma grafičnih elementov in jih posnel na filmski trak. Glasbo pa je napisal Max Butting v skladu z grafičnimi predlogami. „Opus 1“ lahko zato smatramo kot prvi primer filmske glasbe, saj je bilo do tedaj v navadi, filmske prizore glasbeno ilustrirati z že znanimi komadi, medtem ko je možnost, video uglasbiti, predstavljalo novost.

Med najpomembnejše ustvarjalce abstraktnega glasbenega filma sodi Oskar Fischinger (1900 – 1967). Vsestransko nadarjen Fischinger je študiral violino in gradnjo orgel ter tehnično risanje. Navdušen nad Ruttmannovim „Opus 1“ se je najprej posvetil absolutnemu filmu, v katerem je povezoval svoje glasbene in grafične sposobnosti. Nato je ustvarjal risanke, po emigraciji iz fašis-

² Madžarski komponist in pianist Laszlo je med drugim napisal tudi teoretično delo z naslovom „Color-Light-Music“.

³ Ruttmann je bil tudi glasbenik in njegov najbolj znani film je naslovljen z „Berlin: Die Sinfonie einer Großstadt“.

tične Nemčije v Ameriko pa tudi reklamne spote ter filmske animacije, med drugim tudi za Walta Disneya pri realizaciji njegovega filma „Fantasia“. Fischinger je znan predvsem po tem, da je svoje glasbene filme gradil na lastnih prestavah o direktnih analogijah med glasbenimi in barvno-koreografskimi oblikami. Pri tem je animiral grafične objekte sinhrono h glasbi, pri čemer je, kot n.pr. v svojih leta 1932 koncipiranih „Glasbenih ornamentih“, obravnaval ton kot sliki enakovredni element estetskega izraza. Med njegova najbolj znana dela sodi film „Komposition in Blau: Lichtkonzert Nr. 12“ na glasbo Otta Nicoleija. Nadaljnji glasbeni filmi obsegajo dela popularne klasike od Bacha, Beethovna in Brahmsa preko Griega in Liszta do Verdija in Wagnerja (prim. Moritz 2004).

Pravo evforijo zanimanja za sinestetične fenomene ter njihove umetniške simulacije pa so sprožili „Barvno-glasbeni kongresi“, ki jih je v letih 1927, 1930, 1933, 1936 organiziral psiholog in glasbeni estetik Georg Anshütz. Anshütz, ki se je kasneje postavil v službo nacističnega aparata, je v tem času aktivno raziskoval problem sinestezije in je na te kongrese povabil poleg psihologov in drugih znanstvenikov tudi glasbenike, plesalce, slikarje in filmske ustvarjalce, aktivne na področju multimedialnih umetniških oblik. Sodelovala sta tudi Alexander Laszlo in Oskar Fischinger (prim. Jewanski, 2006).

Vpliv glasbenega filma

Nadaljnje vplive na razvoj videoklipa kot samostojne estetske oblike lahko iščemo v glasbenih filmih, predvsem tistih, ki so bili posvečeni različnim žanrom popularne glasbe. Pri tem velja spomniti na dejstvo, da obravnava že prvi celovečerni tonski film z naslovom „The Jazz Singer“ (Warner Bros) iz leta 1927 zgodbo uboznega zidovskega pevca, ki mu je kljub mnogim preprekam uspelo postati slavljena broadwayska zvezda. Tesno povezani s tem filmskim žanrom so bili plesni filmi, pri čemer so navduševali predvsem Fred Astaire, Ginger Rogers und Eleanor Powell ter serija filmov z naslovom „Broadway Melody“, ki so v Evropi bistveno prispevali k popularizaciji jaza in swinga. Dramaturška koncepcija teh filmov je bila dokaj nezahtevna, saj je zgodba sama služila le kot rdeča nit, ki je povezovala plesne in glasbene točke, v glavnem uspešnice, ki so jih gledalci oziroma poslušalci poznali že iz drugih kontekstov (plesi, gramofonska plošča, radio). Obstajala pa je tudi še danes aktualna medsebojna odvisnost med tovrstnimi filmi, filmskimi posnetki (broadwayskih) muziklov oziroma odrsko postavitvijo glasbenih filmov, kot je n.pr. muzikal „Dirty Dancing“.

Podobno koncipirani so bili revijski filmi kot so jih med tridesetimi in petdesetimi leti snemali na nemško govorečem področju. Tudi ti filmi so se opirali na odrske žanre (muzikal, opereta) in so bili prežeti s številnimi plesnimi in pevskimi točkami. Njihovi lahkotni sižeji so v glavnem tematizirali romantično-dramatične zaplete pri inscenaciji neke revije z obveznim srečnim koncem. V času nacistične Nemčije je med zvezde tega žanra sodila dinamična Mari-ka Röck.

Priljubljene pa so bile že od začetka tonskega filma tudi biografske zgodbe klasičnih glasbenikov, posebno komponistov. Po eni strani je dejstvo, da so bili protagonisti - vsaj po imenu - znani tudi širokim množicam, zagotavljalo uspeh filma. Po drugi strani pa je po tej poti našla njihova glasba poslušalce tudi izven ozkega kroga običajne koncertne publike: med najlepše primere sodi film „Amadeus“ režiserja Miloša Formana, ki je navdušil celo mladostnike iz nekdanje punkovske scene. Tudi uporaba znanih melodij (n.pr. Mahlerjeva 5. simfonija v Viscontijevem filmu „Smrt v Benetkah“) je bistveno prispevala h popularizaciji klasične glasbe, tako da so bile mnoge skladbe kasneje izdane na ploščah z opombo, da gre za 'soundtrack' nekega določenega filma. Sem sodi tudi glasba za Kubrikov film „Odiseja 2001“, ki vključuje med drugim dele skladb „Atmosfera“,

„Requiem“ in „Lux Eterna“ Györgyja Ligetija, odlomke iz „Govoril je Zaratustra“ Richarda Strauša ter nepozabni prizor poplesovanja vesoljnih ladij na valček „Na lepi modri Donavi“ Johanna Strauša⁴.

Tem močnejši so bili sinergetski efekti med popularnostjo glasbenih filmov, prodajo nosilcev tona in nastankom mladostniških subkultur na področju rock in pop glasbe. Komad „Rock Around the Clock“ (Bill Haley) je preko filma „Blackboard Jungle“ iz leta 1955 postal himna revolte v znamenju mladostništva. Sledile so komercialne uspešnice z Elvisom Presleyem, Conny Froboes und Petrom Krausom. Poleg posnetkov znamenitih festivalov (Woodstock) je predvsem film „Easy Rider“ propagiral izstopništvo in življenski slog onkraj strogih družbenih norm. „Saturday Night Fever“ z Johnom Travolto je s svojimi vratolomnimi plesnimi scenami povzročil pravo disko mrzlico, film „Sid in Nancy“ je razširjal morbidno punkovsko vzdušje etc. V kakšnih oblikah se je odvijal sinergetski marketing, je razvidno med drugim iz podatka, da je posnetke naslovnih komadov filma pogosto financirala sodelujoča industrija nosilcev tona.

Soundies in scopitone

Pot do videoklipa kot samostojne vizualizacije nekega glasbenega komada pa ni vodila samo preko glasbenega filma, ampak tudi preko nekaterih drugih, v glavnem v pozabo odrinjenih predhodnikov. že v osemdesetih letih devetnajstega stoletja so namreč poznali neke vrste ilustrirane pesmi, saj je bilo možno n.pr. s pomočjo aparata imenovanega vitafon vzporedno z glasbo kazati tudi slike s fotografskih plošč. Omeniti velja nadalje „Phono-Ciné-Théâtre“, ki so ga leta 1900 prvič predstavili v Parizu in ki je veljal za eno največjih atrakcij takratne svetovne razstave⁵.

Desetletja kasneje so v ZDA nekaj pozornosti t.i. soundies, črno-beli triminutni glasbeni filmi, v katerih so nastopali najpomembnejši predstavniki takratnega jazza. Predvajali so jih preko vizualnih juke-boxov (panoram) z ekranom, na katerega so vzvratno projicirali 16 milimetrske filme. Prvi soundies, ki jih je bilo moč občudovati predvsem v nočnih klubih, so se pojavili 1939 in so se obdržali na trgu do vstopa Združenih držav Amerike v drugo svetovno vojno. Po vojni pa ni bilo več zanimanja za to glasbeno-vizualno zvrst.

Podobno konstruiran je bil scopitone oziroma cinebox, prav tako neke vrste križanec med juke-boxom in filmsko projekcijo. Njegova tehnologija se navezuje na odpadni material iz druge svetovne vojne, in sicer na snemalne aparate, kakor jih je v vohunske namene uporabljalo francosko letalstvo: šlo je za posebno adaptacijo 16mm kamere v projekcijske namene. Pojem scopitone se zatorej ne nanaša na kratke filme, ki jih je bilo moč predvajati na teh aparatih, ampak na aparate same, ki so delovali kot običajne glasbene skrinjice: Poslušalci/gledalci so za kovanec določene vrednosti aktivirali mehanizem in izbrali iz ponudbe tisti glasbeni film, ki so ga želeli videti oziroma slišati.

Vizualizacija takrat popularnih popevk z interpreti kot so bili Johnny Hallyday, Paul Anka, Petula Clark in Sylvie Vartan ni imela večjih estetskih zahtev. Posamezne pesmi so bile v glavnem posnete pred naravno kuliso in so se odlikovale s kičasto inscenacijo teksta. Kamera je bila statična. Za dinamiko pa so poskrbeli obvezni plesni vložki, pogosto z nespregledljivo erotično komponento, kot so bile n.pr. deklice v bikinih oziroma prizori, ki so namigovali na poltenost. Režiserka in producentka teh kratkih filmov je bila Daidy Davis-Boyer, znana pod imenom 'Mamy Scopitone', ki je posnela nekaj sto tovrstnih komadov.

V Franciji in nekaterih drugih evropski državah je med leti 1962 in 1965 scopitone užival izjemno popularnost. Američani pa se niso mogli ogreti ne za to tehnično novost ne za evropske

⁴ David Bowie je napisal pod vplivom tega filma enega svojih najbolj znanih komadov z naslovom „Space Oddity“.

⁵ prim.

zvezdice, ki so bile na njihovem trgu popolne neznanke. Obstajale pa so tudi estetske prepreke, saj je bila ameriškemu okusu tuja tako zadržana erotika kakor tudi mnoge aluzije na tipične scene in vsebinske pomene in ne nazadnje – kot n.pr. v primeru Sylvie Vartan - francoski jezik. Tako je bilo posnetih v tej deželi le malo glasbenih točk za scopitone, ki so pa bile veliko bolj dinamične od francoskih in so se pogosto nahajale na meji pornografije⁶: sem sodi predvsem vrsta filmov, ki so jih posneli s pomanjkljivo oblečenimi plesalkami pariskega varijeteja Crazy Horse. Aparat sam pa so kasneje uporabljali v informacijske in izobraževalne namene v muzejih in podobnih javnih institucijah.

Expanded cinema in psihedelična umetnost

V šestdesetih letih so na estetiko kasnejših videoklipov vplivale tudi trendi s področja mixed media, ki so povezovali svetlobne umetnine, kinetske slike in fotografske projekcije z drugimi umetniškimi zvrstmi in ki so se pogosto nahajali na stičišču avantgardne umetnosti in rock kulture. Pri tem je igralo posebno vlogo sicer kratko, toda za način, kako danes proizvajamo, uporabljamo in ne nazadnje tudi razumemo pop glasbo, odločilno srečanje med pop art umetnikom Andyjem Warholjem in skupino „The Velvet Underground“. Warhol je imel vrsto stičnih točk s pop glasbo. Bil je intimen prijatelj Bianca in Micka Jaggerja, katerega portret sodi med njegova najboljša dela. 1971 je naredil osnutek za ovojnico plošče „Sticky Fingers“ skupine Rolling Stones ter ustvaril njihov logo, rdeča usta z iztegnjenim jezikom. Nadalje je s svojim spremstvom pogosto zahajal v diskoteke, kjer je - oborožen s fotografskim aparatom in magnetofonom - dokumentiral ta del ameriškega vsakdanjika. In ker si je tudi sam želel postati rock zvezda, je 1965 sestavil rock skupino, v kateri so igrali še drugi znani predstavniki pop arta, med njimi Jasper Johns, La Monte Young, Walter de Maria in Claes Oldenburg.

Pomembnejši tako za estetiko rock koncertov in multimedialnost klubskega doživetja kakor tudi za oblikovanje videoklipov pa so bili njegovi projekti s področja 'razširjenega filma' (expanded cinema), ki so se konceptualno navezovali na filmske eksperimente nekdanjega Bauhauasa. Konkretno je šlo za sočasne projekcije na statična ali gibajoča se platna, light-shows ter vključevanje plesa, gledališke umetnosti ter glasbe. Podobno kot pop art se je razumela tudi ta estetska zvrst, ki se je teoretično opirala na Marschalla McLuhana in njegovo teorijo o 'globalni vasi', kot odslikavanje tehnološko in medijsko obeležene resničnosti ter kompleksnosti modernega urbanega življenja.

Posebno vlogo so pri tem odigrali multimedialni spektakli z rock glasbo v new yorški diskoteki „The dom“. Igrali so „The Velvet Underground“, na moč glasno (in deloma tudi razglašeno), pred skupino pa so plesali gogo girls in gogo boys. Na platno v ozadju odra oziroma kasneje tudi na stene prizoriščnega prostora so projicirali warholjeve filme, prekinjene s stroboskopskimi bliski in iskajočimi žarometi. Tako so bili poslušalci oziroma gledalci od vseh strani vpeti v dogajanje. Tudi nevidna prepreka med izvajalci in publiko je padla, saj v dvorani ni bilo ne miz ne sedežev, in kdor je hotel, je lahko prišel na oder, se aktivno vključil v dogajanje ali pa se prepustil plesu.

V tej atmosferi kreativne anarhije je izpadel vsak večer drugače. Toda nekaj so imele te prireditve le skupnega. „Prej se je bilo možno ob poslušanju prepustiti glasbi in asociirati“, sta zapisala Bockris in Malanga, ožja Warholjeva sodelavca. „Tukaj pa je bila ustvarjena plastična podoba tega, kar je želela glasba povedati in nič ni bilo več prepuščeno fantaziji“. In ker je postala vizualna komponenta neločljiv del glasbenega doživetja, sta omenjena videla v tem nadaljevanje Warholjevega dela kot portretist in primerjala te Exploding Plastic Inevitable poimenovane spektakle večdi-

⁶ prim.

menzionalnemu portretu iz mesa in kosti. „Filmi so bili portreti oseb na odru. Ljudje na odru so bili svoj lastni portret. Pesmi, ki so jih igrali Velveti, so bili portreti ljudi, ki so jih poznali, in publika, ki je bila filmana, fotografirana in opevana v pesmih, je bila prav tako portretirana in je s tem postala tudi sama neločljiv del tabloja z imenom Exploding Plastic Inevitable“ (cit. po Barber-Keršovan, 1997, s. 156).

Na zahodni obali Združenih držav je prišlo do nekoliko drugačnega združevanja akustičnega in vizualnega. Le-to je bilo neposredno povezano s psihedeličnim gibanjem, ki se je prizadevalo za doseganje stanja razširjene zavesti kot višje oblike spoznanja in hkrati tudi kot ekstatične revolte proti racionalno organizirani ameriški družbi. Glasbeni eksperimenti s tega področja so se pogosto navezovali na izkušnje s psihedeličnimi mamili, predvsem z LSD-jem, saj se pod vplivom te substance radikalno spremeni percepcija. Slušno doživetje se intenzivira in stimulira imaginacijo, kar pogosto rezultira v hacilunacijskih vizualnih predstavah.

Estetske reinterpretacije psihedeličnega izkustva so zatorej vsebovale poleg glasbenih tudi optične komponente. Koncipirane so bile z namenom, preko mešanja različnih tehnik in umetniških zvrsti ustvariti irealne situacije, ki so silile gledalca/poslušalca k celostnem doživetju, kot n.pr. pri 'totalnem gledališču' Franka Zappe in njegovih „Mothers of Invention“. Legenda pa so postali tudi burni „Acid tests“ Kena Keseya, avtorja romana „Let čez kukavičje gnezdo“, ki jih lahko smatramo kot predhodnike velikih rock festivalov. Podobno kot pri warholjevih expanded cinema projektih je šlo tudi pri teh akustično-vizualnih ceremonijah v znamenju iskanja lastne osebnosti za neke vrste happening z glasbo, plesom, filmom in svetlobnimi učinki (prim. Barber-Keršovan, 1990).

Toda psihedelična glasba ni bila namenjena samo stimulaciji 'notranjega filma', ampak je predstavljala tudi integralni del celostno usmerjenih estetskih projektov. Tako je bila skupina „Jefferson Airplane“ del umetniške kooperative, ki se je poleg glasbe ukvarjala z oblikovanjem plakatov in ovitkov plošč ter s svetlobno umetnostjo. Neke vrste veliko družino so nadalje predstavljali „The Greatful Dead“, katerim so med drugim pripadali designer Rick Griffin in lirik Robert Hunter. Poleg tega so bili mnogi glasbeniki hkrati upodobljajoči umetniki, kot n.pr. David Getz, bobnar skupine „Big Brother and the Holding Company“ in Michael Ferguson od skupine „The Charlatans“, ki sta etabrirala psihedelični plakat kot samostojno grafično zvrst.

MTV – Music Television

Čeprav so že razgibani filmi „A Hard Days Night“ in „Strawberry Fields Forever“ skupine „The Beatles“ s svojimi ritmičnimi rezi anticipirali kasnejše videoklipe, velja kot prvi primer tega žanra „Bohemian Rhapsody“ angleške skupine „Queen“, ki se je 1975 prva poslužila video tehnike za snemanje kratkega promocijskega filma, namenjenega predvajanju na televiziji. Prav tako kot predstavniki video arta so se tudi prvi režiserji videoklipov pogosto sklicevali na avantgardni oziroma absolutni film dvajsetih let (prim. Uka, 1994, s. 350). Na te vzornike so se navezovali tudi „Queen“, ki so v klip „Radio Gaga“ montirali scene iz filma „Metropolis“ Fritz Langa. Reminiscence na isti film je kasneje uporabila Madonna v enem njenih najuspešnejših klipov, „Express Yourself“.

Promocija glasbe preko televizije je predstavljala novost, saj le-ta – v razliko od radija - dolgo časa ni veljala kot izrazito glasbeni medij. Sicer je bilo tudi v televizijskih programih vedno veliko glasbe, ne le v filmih in televizijskih serijah, ampak tudi v obliki akustičnih tapet v drugih formatih, glasbenih showih, reklamnih spotih etc. Oddaje, posvečene samo glasbi, pa so bile v 60. in 70. letih zelo redke, posebno tiste, namenjene rocku in popu: Med najpomembnejše so sodile „Top of the Pops“ v Angliji, „American Bandstand“ v ZDA in „Beat Club“ v ZRN. Ta situaci-

ja se je dramatično spremenila z uvedbo kableske televizije ter nastajanjem privatnih televizijskih postaj, ki so rabile nove programske vsebine, tako da so čas oddajanja pogosto zapolnjevali z večurnimi programskimi bloki, namenjenimi popularni glasbi.

V začetku osemdesetih letih so pomembni impulzi prihajali tudi s strani glasbene industrije, ki se je – podobno kot filmska industrija – zaradi novo nastalih ponudb na področju preživljanja prostega časa in ne nazadnje tudi zaradi množične razširjenosti televizije nahajala v recesiji. Izhod iz krize je obljubljal MTV (Music Television), ki so jo s finančno podporo velikih gramofonskih hiš ustanovili 1981 v New Yorku. Ta privatni, na rock in pop glasbo specializiran televizijski kanal je bil osnovan na komercialni osnovi in je bil namenjen glasbenemu marketingu v velikem slogu in z velikim geografskim dometom. Po svoji razširjenosti je namreč MTV mednarodna televizijska postaja, ki jo danes lahko sprejemajo – v regionalno obarvanih različicah - v več kot osemdesetih deželah. Največja regionalna oddajnika sta „MTV USA“ in 1987 ustanovljena „MTV Europe“. Njej pripada 27 evropskih dežel ter Izrael, gledajo pa jo lahko tudi v Rusiji in drugih državah nekdanje Sovjetske zveze.

Ob svojem nastanku je MTV predstavljala inovativen medijski produkt, koncipiran po preciznih finančnih, tehničnih in estetskih kriterijih. Edino programsko vsebino je predstavljala reklama: reklama za nosilce tona v obliki videoklipov ter reklama za določene konzumne dobrine, saj se je – v razliko od tradicionalnih, družinsko usmerjenih televizijskih his – MTV specializirala na zelo ozek segment publike, namreč na mlade potrošnike med 14 in 29 letom. Kot samozvani 'ambasador mladih' je MTV zasledovala vizijo o t.i. 'global MTV-nation', transnacionalni družbi prostega časa in hedonizma, ki naj bi ji pripadali mladostniki iz vsega sveta, neodvisno od njihovega socialnega, religioznega ali kulturnega porekla. Pomembno vlogo so pri tem igrali VJs (video jockeys), ki so vodili oddaje in skušali vzpostaviti povezavo med programom in publiko. S svojo starostjo, imidžem, žargonom, mimiko in gestiko so uteleševali tako glasbeno zvrst, ki so jo predstavljali, kakor tudi socialni univerzum pripadajoče glasbene subkulture.

Finančno se je računica sprva izšla. Popularizacija glasbe preko televizije z globalnim dometom je bila veliko cenejša tako od promocije preko regionalno organiziranih radijskih postaj in kakor tudi od običajnih turnej, tako da je glasbena industrija preko svojih specializiranih oddelkov (Polygram Video, Warner Home Video) z veseljem prevzela produkcijske stroške in brezplačno zalagala glasbeni kanal z videoklipi in glasbenimi informacijami. Nadaljni vir dohodka so bili sponzorji kot Benetton, Swatch, Levi Strauss, Wrangler, Nike, Puma in Pepsi Cola, torej proizvajalci produktov, ki jih je bilo moč povezovati z glasbo, modo in mladostništvom.

Manj uspešna je bila MTV pri doseganju drugih ciljev. Postala je sicer centralni informacijski organ za popularno-glasbene zadeve in je s svojo filozofijo globalne vasi nedvomno veliko prispevala tudi k temu, da so si glasbene kulture postale bližje. Ni ji pa uspelo ustvariti zaželjeno 'MTV-nation', saj naletijo globalni komunikacijski sistemi na lokalno pogojene politične, ekonomske, socialne in kulturne predpostavke in te niso bile povsod dovezetne za programe, ki so dajali prednost anglo-ameriškim izvajalcem in komadom v angleškem jeziku. Upoštevajoč ta dejstva, je MTV uvedla regionalne oddajnike z različnimi vsebinskimi poudarki. Toda kljub temu je celo v zahodno orientirani Japonski, ki se sicer ponaša z živahno glasbeno sceno, ta televizijski kanal skoraj spodletel.

Videoklip kot postmoderni tekst

Videoklipi so sicer primarno namenjeni prodaji nekega določenega glasbenega komada⁷, in tako se ima vrsta glasbenikov in skupin, predvsem „Duran, Duran“, Bon Jovi, Michael Jackson

⁷ V tem smislu bi lahko kot prvi videoklip smatrali „Film Disque 957“, ki ga je 1928 posnela Germaine Dula v svrhu promocije plošče s Chopinovim Preludijem st. 6.

in Madonna zahvaliti za svoj uspeh širokopotezni promociji preko MTV. Kritika pri tem omenja predvsem dejstvo, da je MTV favorizirala glasbenike z ustrežno optiko in s tem med drugim sprožila tudi nastanek t.i. 'designer-bands', kot n.pr. „Milli Vanilli“, pri katerih so protagonisti na odru fizično ustrezali estetskim normam potrosniške družbe, medtem kot so glasbo samo izvajali nevidni profesionalci.

Kljub temu pa videoklipov ne smemo ocenjevati samo po njihovi komercialni vrednosti, saj obstajajo med posameznimi glasbenimi ilustracijami ogromne kvalitativne razlike. Tako najdemo poleg okornih, stereotipnih posnetkov glasbenikov in skupin 'v akciji', pogosto prepletenih z dinamičnimi plesnimi scenami, tudi drzne multimedialne eksperimente, ki s svojo fantazijo, precizno sinhronizacijo in komplicirano računalniško animacijo predstavljajo prave majhne celostne umetnine. Pri tem velja omeniti predvsem avantgardistične skupine britanske alternativne scene („Cabaret Voltaire“, „Psychic Television“, „Test Department“, „Factory Records Icon“), ki so v začetku osemdesetih let ustvarjale klipe z neobičajnimi vsebinami in ki so svoja kritična sporočila namenjale sicer ne množični, zato pa tem bolj zahtevni publiki. Temu primerno so jih tudi predvajali predvsem v galerijah in podobnih kulturnih institucijah.

Toda tudi na MTV je bilo možno najti prave majhne glasbene dragulje. Predvsem David Bowie, ki se je rad skliceval na pop art warholjeve „Factory“, skupina „Pet Shop Boys“ ter Michael Jackson in Madonna so razumeli videoklip kot samostojen medij estetskega oblikovanja z bolj ali manj izrazitimi umetniškimi ambicijami. Poleg mladih filmarjev so se zato pri produkciji klipov udeleževali tudi nekateri renomirani filmski ustvarjalci, med njimi Ken Russel in Federico Fellini, ki so si prizadevali po tej poti nagovoriti široko publiko. Visokim estetskim predstavam primerno so se deloma povišali tudi producerski stroški, tako da je n.pr. Jacksnov „Thriller“ v režiji Johna Landisa, eden najuspešnejših klipov vseh časov, stal kar 3.000.000 nekdanjih nemških mark.

Ne le v odnosu na kvaliteto, tudi vsebinsko se videoklipov ne da brez nadaljnega spravitja na skupni imenovalci. Holger Springklees je predlagal naslednjo klasifikacijo:

1. Performativni klip, ki neposredno odslikava dogajanje na odru („Life is Live“ graskeske skupine „Opus“)
2. Narativni klip, ki se sestoji iz slikovnega niza in ga gledalci lahko dekodirajo kot zgodbo ali pa vsaj kot odlomke neke zgodbe („Lucky in Love“ Micka Jaggerja)
3. Semi-narativni klip, v katerem se upodobitev glasbenikov meša z odlomki zgodbe
4. umetniški klip, ki ne tematizira niti glasbenikov niti zgodbe, ampak predstavlja samostojno audio-vizualno kreacijo. Optična komponenta pri tem pogosto sloni na računalniški animaciji („Sledgehammer“ Petra Gabriela; cit. po Uka, 1994, s. 349)⁸.

Springkleesova klasifikacija zveni sicer logično. Kljub temu pa ostaja ta pregled veliko pregrub, saj se mnoge glasbene ilustracije ne dajo strpati v omenjene okvirje. Ustvarjalci videoklipov namreč ne upoštevajo samo vseh estetskih oblik (glasba, jezik, ples, gledališče, film, računalniška grafika; prim. Lampalzer, 1992, s. 14) v najrazličnejših kombinacijah, ampak tudi brezobzirno ropajo v bogati zakladnici kulturne zgodovine in se za svoje reinterpretacije poslužujejo vsega, kar jim pride pod prste. Njihove akustično-vizualne lepljenke se poslužujejo estetskih postopkov kot so plagiat, parodija in rekontekstualizacija in predstavljajo del postmoderne kulture v smislu 'anything goes', v kateri se avantgardistične tendence zlivajo z elementi popularne kulture in reklame v neločljivo celoto.

Več skupnih potez kot vsebinska sporočilnost videoklipov kažejo formalno-dramaturški posegi. Sem sodijo fragmentacija in segmentacija informacijskih vsebin, pogosti stilistični preskoki, zlivanje realnosti in virtualnosti, kolaps preteklosti in prihodnosti v imaginarno sedanost, obože-

⁸ Področje klasične glasbe je v veliki meri prevzelo marketinške strategije popularne kulture. Tudi mnogi klasični klipi se zgledujejo po popularnih vzornikih. Temu primerno se tudi klasifikacija klasičnih klipov v principu ne razlikuje od omenjene kategorizacije (prim. h temu Behne, 1994, s. 10).

vanje hedonizma ter prevladovanje vizualnih nad verbalnimi in – paradokсно kot je to slišati v odnosu na glasbeno televizijo – tudi glasbenimi elementi. Nadaljnje značilnosti so hitri rezi, sinhronizirani z glasbo, pogoste menjave pozicije kamere, igra z različnimi časovnimi odnosi in menjava barvnih in črno-belih sekvenc, ki tem pustolovskim izletom v surrealne svetove doživljanja dajejo vtis hitrosti, mobilnosti in gibanja.

MTV kot postmoderni tekst

Podobne lastnosti so odlikovale tudi zgodnjo MTV kot medij. Sicer je - tako kot drugi televizijski kanali - tudi prvotna MTV oddajala po določeni programski shemi z lestvicami uspešnic, oddajami po željah poslušalcev in t.i. rockumentaries kot hibridno obliko, ki je povezovala zabavno oddajo z dokumentacijo. Nadaljnje programske točke so bile reklamni spoti ter infotainment, to so kratke informacije o vsem, kar se tiče rock in pop glasbe. Toda kar se tiče nizanja videoklipov in drugih vsebinskih enot so bile te estetsko tako tesno med seboj povezane, da ni prišlo do večjih stilnih prelomov, ampak so se posamezni deli zlili v neprekinjeni glasbeno-vizualni tok. Tako kot videoklipi na mikro ravni je zato tudi MTV na makro ravni funkcionirala kot postmoderni tekst, v katerem se vsebina podreja obliki in se medij spremeni v sporočilo v smislu Marshalla McLuhana.

Kakšen pomen so v prvih letih oddajanja pripisovali tej estetski dimenziji, priča med drugim tudi dejstvo, da se je vrsta sodelavcev ukvarjala samo z izborom in umeščanjem reklamnih spotov v svrhu poenotenja s predhodnimi oziroma sledečimi glasbenimi točkami. Še več: reklame, ki niso ustrezale določenim kriterijem, niso bile upošteevane, tako da so bili mnogi sponzorji prisiljeni prilagoditi svoje spote estetiki glasbene televizije. Zelo pomembno vlogo je igrala pri tem tudi umetelna transformacija lastnega loga, ki je simbolizirala stalno spremembo glasbenih in drugih mod.

S tovrstnimi pristopi je MTV etablirala novo gramatiko televizijskega jezika in spremenila tako način gledanja televizije kakor tudi konzumiranja glasbe, saj je večina gledalcev/poslušalcev kljub močnemu povdarku na optičnih elementih sprejemala njen program kot neke vrste vizualni radio oziroma multimedialno tapeto v smislu nevsiljive spremljevalke drugih aktivnosti. Nadalje so eksperimenti glasbene televizije pomembno vplivali na estetsko oblikovanje drugih televizijski postaj – lep primer je nemško-francoski kulturni kanal „Arte“ –, ki so prevzele od MTV nekatere tipične stilne prijeme.

Videoklip je mrtev – živela vizualna glasba

Sredi osemdesetih let se je čar vključevanja glasbenih klipov v neskončni tok dogajanja, ki so ga v času pionirskih poskusov MTV-ja pretrgovali samo prav tako umetelno izdelani reklamni spoti, obrabil. Tudi sinestetični učinki so zbledeli, tako da je ne nazadnje tudi videoklip kot izrazna oblika pričeval izgubljeni svojo prvotno privlačnost. Število poslušalcev/gledalcev se je dramatično zmanjšalo in temu primerno tudi število sponzorjev. Tako je morala MTV revidirati svoj prvotni koncept ter upoštevati tudi druge programske vsebine (risanke, reality in comedy shows, televizijske serije) in se je s tem vse bolj približevala konvencijam etabliranega televizijskega dela.

Videoklip sam je v začetku devetdesetih let sicer doživel še neke vrste renesanso, predvsem z uvedbo novih glasbenih kanalov, kot je bila leta 1993 ustanovljena Viva, ki je oddajala v nemščini in ki je velik del programa posvetila domači produkciji. Paralelno so nastali tudi novi oziroma dodatni in nekaj starejši publiki namenjeni programi VH1 in Viva Plus.

V novem tisočletju je zanimanje za videoklip ponovno upadlo. Med vzroke lahko prištevamo tudi že dalj časa trajajočo krizo glasbene industrije, ki si ne more več privoščiti dragih investicij

v glasbene ilustracije: Posneto je manj videoklipov in še ti so v primerjavi z osemdesetimi leti pogosto slabše kvalitete. To pa seveda ne pomeni, da je hkrati upadlo tudi zanimanje za povezano med sliko in glasbo. Ravno nasprotno: zanimanje se je povečalo, spremenile pa so se do tedaj običajne oblike produkcije, reprodukcije in distribucije.

Z množično uvedbo digitalne tehnike je ne le postalo možno, posamezne estetske elemente poljubno povezovati, jih preoblikovati oziroma ustvarjati tudi k glasbi v živo gibajoče se slike, ki se generirajo v smislu 'real time processing': Glasba je postala tudi integralni del novih oblik tehnologije zabave, kot so n.pr. računalniške igre. Tako je nastal virtualni svet multimedialnosti, v katerem ni več estetskih otokov posameznih umetniških zvrsti, ampak le tekoči prehodi med njimi: konvergenca čutil je našla nove izrazne možnosti v konvergenci medijev in interaktivnosti različnih kreativnih pristopov.

Vzporedno s tem se pojavlja nova estetika, ki povratno vpliva na optiko koncertov in drugih dogodkov v živo. Lep primer za to je t.i. VJ-ing, to je uporaba vizualnih učinkov, kot so jih razvili v diskotekah in na koncertih pop glasbe. Podobno kot DJ (disc jockey) je tudi VJ (video jockey), katerega prvotna naloga je bila predstavljanje videoklipov na glasbeni televiziji, neke vrste improvizacijski umetnik, ki v skladu z določeno glasbo ustvarja t.i. visuals kot nepogrešljiv del celostnega doživetja plesnega prostora. Pri tem upravlja s kompliciranim svetlobnim parkom in uporablja podobne estetske postopke kot DJ (sampling, looping). Sekvence uporabljenih visuals so pogosto vzete iz videoklipov, filmov in drugih grafičnih predlog in dobesečno citirane ali ustrezno preoblikovane prenesene v nove glasbeno-vizualne kontekste. Nadaljnji material predstavlja lastni filmski posnetki oziroma grafične predloge in animacije.

S projekti, ki zahtevajo od poslušalca/gledalca večjo pozornost, kot jo posvečajo optični dimenziji v klubih ali na koncertih, se seli VJing po eni strani v muzeje in galerije, kjer se multimedialna scena popularne kulture prekriva z multimedialno umetniško sceno. Po drugi strani pa se vedno bolj širi digitalna video zgoščanka, namenjena predvsem individualni uporabi v domačem okolju. Na to tehnologijo se trenutno opira glasbena industrija v upanju, da bo lahko po tej poti kompenzirala že desetletje dolg upad zanimanja za konvencionalne nosilce tona. Obstajajo pa tudi drugi tehnološki producenti, kot n.pr. proizvajalci mobilnih telefonov, ki aktivno prispevajo k vedno večjemu povpraševanju po vizualni glasbi.

Nadalje je VJing našel svojo pot v klasično glasbo. Leta 2006 je bila na programu tradicionalnega festivala v Bonnu, posvečenega Ludwigu van Beethovnu, med drugim tudi vrsta prireditev z naslovom „Roll_over_Beethoven. ClassicClips und VJing. Zur Synthese visueller Gestaltung und klassischer Musik«. Tehnični in tudi estetski pristopi, s katerimi so operirali prisotni umetniki, so bili seveda različni in so se gibali od animiranega filma preko digitalnih slikovnih kompozicij do laserskih projekcij na hišne fasade. Skupna pa jim je bila želja po čim ožji sintezi med vizualnim designom in Beethovnovi glasbo⁹.

Nastali pa so tudi novi distribucijski kanali, predvsem preko interneta. „tunespoon.tv“ kaže videoklipe vseh žanrov v neprekinjenem video toku. Tudi MTV in nemški VH1 sta svojo ponudbo deloma preložila v internet. Nadalje velja omeniti se „YouTube“ in online video portal „MyVideo“, ki združuje največjo video skupnost v Zvezni republiki Nemčiji in ki omogoča ne le brezplačno ogledovanje (in download) neskončnega števila znanih klipov, ampak prestavlja tudi platformo za lastno oblikovanje glasbenih vizualizacij. Audio-vizualna ustvarjalnost, kakor jo je uvedla video kamera, je tako v spirali demokratizacije estetskega oblikovanja dosegla nov zavoj, saj je sedaj mogoče lastne izdelke deliti z istomislečimi po celem svetu. V internetu se zatorej ne rojevajo samo zvezde prihodnosti, ampak tudi nove estetske konvencije ter z njimi povezane nove oblike glasbene komunikacije in socialnih odnosov.

⁹ prim. <http://www.khm.de/news/news2006/beethoven.htm>

Summary

The term video clip stands for the visualisation of a musical piece or song in the form of a short film. It is derived from the word 'video' (I see) as applied in the second half of the twentieth century to a certain method of recording and reproduction of visual and acoustic material.

The assumption that there is a strong correlation between the tone and the colour respectively the music and the picture has a long history. We find numerous evidences in ancient myths, in documents from old China, India and Persia, in the texts by Aristotle and Leonardo da Vinci, in the work on optics and acoustics by Athanasius Kircher, in the dispute between Isaac Newton and Wolfgang Goethe on the correspondence of tones and colours as well as in psychological studies on synaesthesia and multimodal perception.

The practice of musical visualisations however, always depended on the technology available. This article considers the following examples: experiments with the light cembalo by Bertrand Castel (1729), the colour organ as designed for the performance of Scriabin's Prometheus (1915), the abstract films by Oskar Fischinger (1900–1967), film music in general and music respectively dance films in particular, video art (Nam June Paik), the expanded cinema (Andy Warhol and The Velvet Underground) and the psychedelic art (Ken Kesey's Acid Tests and the groups Jefferson Airplane and The Grateful Dead).

The immediate forerunners of video clips were American soundies and the French visualized songs for an apparatus called scopitone. As the first video clip in the current sense the title „Bohemian Rhapsody“ by the British group The Queen (1975) is considered: it used the video recording technique and was designed as a promotional film to be broadcast on television.

Since at that time music emissions on television were rare, in 1981 MTV was established, a commercial television channel that specialized in the worldwide marketing of popular music. Initially MTV was an innovative media product, planned according to precise financial, technical and aesthetic criteria. Its goal group were youngsters and its only content was video clips and advertising. As a self appointed 'ambassador of youth' MTV followed the vision of creating a 'global MTV nation', a transnational society of leisure and hedonism.

Though most musical illustrations have been shot for commercial purposes, there are also some clips of high artistic quality, especially by David Bowie, Madonna, Pet Shop Boys and Michael Jackson. Their post modern patchworks combine different art forms (music, language, dance, acting, graphic) and apply aesthetic procedures such as recontextualisation, reinterpretation and parody. Further characteristics are the fragmentation and segmentation of visual information, brisk rhythmical cuts and the frequent change of the camera position which give the impression of speed, mobility and motion. The same technique was also applied in the early days of MTV, resulting in an endless stream of audio-visual stimulation.

In the new millennium video clip as an aesthetic form as well as MTV as a medium began to loose its attraction. Not so however – especially due to digital technology - the visualizing of music itself. With new technological means a new world of multimedia emerged, in which there are no islands of sole artistic forms, but only fluid transitions between them, so that the convergence of senses became new expression possibilities in the convergence of the media. And last but not least, with YouTube and other internet based platforms new distribution channels have been opened, promoting new forms of musical communication and audio-visual creativity.

Bibliografija

Barber-Keršovan, Alenka (1990): „Turn on, tune in, drop out: Rockmusik zwischen Drogen und Kreativität“. V: Rösing, Helmut (izd.): *Musik als Droge?* Mainz. Parlando, Nr. 1.

- Barber-Keršovan, Alenka (1997): „Pop goes Art – 'Art into Pop'. Andy Warhol, The Velvet Underground und die Folgen“. V: Kreuziger-Herr, Annette & Strack, Manfred (izd.): *Aus der neuen Welt. Streifzüge durch die amerikanische Musik des 20. Jahrhunderts*. Hamburg: Lit.
- Behne, Klaus-Ernst (1994): *Bilder-Folgen. Auswirkungen unterschiedlicher Konzeptionen der Visualisierung von klassischer Musik im Fernsehen*. Hannover: Hochschule für Musik und Theater.
- Behne, Klaus-Ernst & Kleinen, Günter & de la Motte-Haber, Helga (izd.) (2006): *Musikpsychologie. Inter- und multimodale Wahrnehmung*. Göttingen et al.: Hogrefe.
- Bödy, Veruschka & Weibel, Peter (izd.) (1987): *Clip, Klapp, Bum. Von der visuellen Musik zum Musikvideo*. Köln: DuMont-Buchverlag.
- Buchheim, Wolfgang (1991): *Der Farbenlehrstreit Goetbes mit Newton in wissenschaftsgeschichtlicher Sicht*. Berlin: Akademie Verlag.
- Frith, Simon & Goodwin, Andrew & Grossberg, Lawrence (1993): *Sound and Vision: The Music Video Reader*. London and New York: Routledge.
- Hausheer, Cecilia & Schönholzer, Annette (izd.) (1994): *Visueller Sound: Musikvideos zwischen Avantgarde und Populärkultur*. Luzern: Zyklon.
- Helms, Dietrich & Phleps, Thomas (izd.) (2003): *Clipped Differences. Geschlechterrepräsentationen im Musikvideo*. Bielefeld: transcript.
- Jewanski, Jörg (2006): „Kunst und Synästhesie während der Farbe-Ton-Kongresse in Hamburg 1927-1936“. V: Behne, Klaus-Ernst & Kleinen, Günter & de la Motte-Haber, Helga (izd.): *Musikpsychologie. Inter- und Multimodale Wahrnehmung*. Göttingen: Hogrefe.
- Keazor, Henry & Wübbena, Thorsten (2007): *Video Thrills: The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: transcript.
- Lampalzer, Gerda (1992): *Videokunst. Historischer Überblick und theoretische Zugänge*. Wien: Promedia.
- Moritz, William (2004): *Optical Poetry: The Life and Work of Oskar Fischinger*. Bloomington: Indiana University Press.
- McLuhan, Marshall & Powers, Bruce R. (1995): *The global village: der Weg der Mediengesellschaft in das 21. Jahrhundert*. Paderborn: Junfermann.
- Neumann-Braun, Klaus (izd.) (1999): *Viva MTV! Popmusik im Fernsehen*. Frankfurt: suhrkamp.
- Neumann-Braun, Klaus & Mikos, Lothar (2006): *Videoclips und Musikfernsehen. Eine problemorientierte Kommentierung der aktuellen Forschungsliteratur*. Berlin: Vistas.
- Andreas Pütz (1995): *Von Wagner zu Skrjabin: synästhetische Anschauungen in Kunst und Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Kassel: Bosse.
- Rösing, Helmut (izd.) (2003): *Spektakel, Happening, Performance. Rockmusik als Gesamtkunstwerk*. Mainz: Villa Musica.
- Schneider, Steven Jay (izd.) (2005): *1001 Filme – Die besten Filme aller Zeiten*. Zürich: Olms.
- Uka, Werner (1994): „Video“. In: Faulstich, Werner (izd.): *Grundwissen Medien*. Fink. München.

UDK 012Rijavec
Zoran Krstulović

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

Bibliografija Andreja Rijavca

Bibliography of Andrej Rijavec

Bibliografija prof. dr. Andreja Rijavca zajema predvsem avtorska in nekaj prevedenih del s področja muzikologije, ki jih je objavil od leta 1962. Obsega 394 bibliografskih enot: monografije, znanstvene in strokovne članke, glasbene kritike, leksikografske prispevke, spremna besedila h koncertnim sporedom, gramofonskim ploščam ipd. ter dela, ki so nastala pod njegovim mentorstvom. Osrednja tematska področja njegovega znanstvenoraziskovalnega dela, h katerim se je vračal vsa desetletja svojega dela in njegove rezultate objavil v številnih člankih in za slovensko muzikološko stroko temeljnih monografskih delih, so nakazale že prve objave. To so glasba slovenskega protestantizma, glasbena kritika ter slovenska glasba dvajsetega stoletja, zlasti glasbeno delo Slavka Osterca.

Znanstvene članke je objavljaval večinoma v osrednji slovenski strokovni reviji *Muzikološki zbornik*, ter v muzikoloških revijah, ki so izhajale na področju nekdanje države Jugoslavije (*Arti musices*, *International review of the aesthetics and sociology of music*, *Zvuk*), občasno tudi v znanstvenih revijah drugih strok (*Problemi*, *Jezik in sloustvo*). Redno sodelovanje na številnih domačih in tujih simpozijih je razvidno iz objav v različnih zbornikih (npr. Seminar slovenskega jezika, Kongres mednarodnega muzikološkega društva, Slovenski glasbeni dnevi itd.). Več let je avtor s prispevki sodeloval v časopisih *Delo* in *Naši razgledi* ter pisal spremna besedila za *Koncertni list Slovenske filharmonije*.

Poleg avtorjevih monografij, izvirmih in strokovnih člankov so v bibliografiji navedeni kot samostojne enote tudi njegovi geselski zapisi v domačih in tujih strokovnih enciklopedijah in leksikonih (*Muzička enciklopedija*, *Slovenski biografski leksikon*, *The new Grove dictionary of music and musicians*, *Enciklopedija Slovenije*, *The new Grove dictionary of opera*). Dr. Rijavec je prispeval gesla tudi za leksikon *Glasba* Cankarjeve založbe (1981) ter *Leksikon jugoslavske muzike* (1984), vendar iz njih avtorstvo posameznih gesel ni razvidno.

V bibliografiji je popisano tudi avtorjevo prevajalsko delo, prevodi nekaterih temeljnih del v muzikološki stroki uveljavljenih tujih avtorjev (Dahlhaus, Eggebrecht), niso pa navedeni njegovi prevodi spremnih besedil ob izdajah zvočnih posnetkov drugih avtorjev, prevedeni povzetki ali izvlečki člankov drugih avtorjev ipd.

Bibliografija navaja tudi profesorjevo mentorsko delo pri diplomskih nalogah, magistrskih delih in doktorskih disertacijah (seminarska dela so izpuščena).

Bibliografski popis je urejen kronološko glede na letnico objave. Zaradi preglednosti so dela navedena v okviru posameznega leta po naslednjih razdelkih:

- monografske publikacije,
- članki,
- zapisi razprav, pogovori, ankete,
- prispevki v enciklopedijah in leksikonih,
- ocene, poročila,
- spremna besedila,
- mentorstvo.

Tudi znotraj posameznih razdelkov je urejevalni princip kronološki.

Pri zapisih posameznih enot se podatki vrstijo po naslednjem splošnem vzorcu: naslov, podnaslov, kraj, založba in letnica objave ter zbirka. V navedbah člankov, objavljenih v znanstveni ali strokovni periodiki oz. časopisih, naslovu in morebitnem podnaslovu, sledijo v ležečem tisku navedba vira ter podatki o letniku, letnici, številki in obsegu. Pri člankih, objavljenih v zbornikih, za oznako »V:« sledijo podatki o publikaciji v naslednjem vrstnem redu: naslov z morebitnim podnaslovom (ležeči tisk), urednik, navedba podatkov o kraju objave, založniku in letnici objave ter zbirki. Dodatna pojasnila so zapisana na koncu posameznega bibliografskega opisa. Prevodi že objavljenih avtorjevih del so navedeni kot posamezne bibliografske enote, podatki o ponatisih pa priključeni prvi objavi.

Na tem mestu bi se rad zahvalil bibliotekarjem Narodne in univerzitetne knjižnice, zlasti Oddelka Slovenska bibliografija, Glasbene zbirke, Zbirke serijskih publikacij ter Oddelka za izposajo in hranjenje knjižničnega gradiva, ki so s svojim prizadevanjem pri iskanju gradiva, pripravi in preverjanju podatkov pomagali pri izdelavi bibliografije.

1962

Monografske publikacije

Vloga in pomen glasbe v slovenskem protestantizmu. Diplomska naloga. Mentor: Dragotin Cvetko. Ljubljana, [A. Rijavec], 1962. 83 f. Akademija za glasbo, Oddelek za zgodovino glasbe.

Članki

Nekaj osnovnih misli o glasbeni kritiki. *Problemi* 1962, 4, 299-301.

Glasbena iskanja našega stoletja. *Mlada pota* 10/1961-62, 6, 423-435.

1963

Članki

Glasba v naši kulturi. *Problemi* 1963, 7, 587.

Nekoliko osnovnih misli o muzičkoj kritici. Sa slovenačkog: M. M. Grujić. *Stvaranje* 18/1963, 4, 422-424. Cirilica.

Pregled modernih glasbenih snovanj. - V: *Uvod v umevanje glasbene umetnosti. Priročnik za gimnazije. Razmnoženo kot rokopis*. Ljubljana, Zavod za nepredek šolstva SRS, 1963. Str. 182-207.

Ocene, poročila

"Pro musica viva" v Moderni galeriji. *Delo* 5/1963 (9.6.), 156, 5. Podpis: A. Rijavec.

Sodobna glasba v ustreznem okolju. *Delo* 5/1963 (13.6.), 160, 5. Podpis: A. Rijavec. O koncertu ansambla Pro musica viva.

Začetek koncertne sezone na Dunaju. *Naši razgledi* 12/1963 (7.12.), 23, 467.

Spremna besedila

Po glasbenem svetu. *Koncertni list* 13/1963-64, 1, 16; 2, 33; 3, 48; 4, 64; 5, 79-80; 6, 96; 7, 112; 8, 127-128; 9, 143-144; 10, 160; 11, 173-174. Brez podpisa. Avtorstvo po seznamu sodelavcev, št. 11, 176.

1964**Monografske publikacije**

Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma. Inavguralna disertacija. Ljubljana, [A. Rijavec], 1964. 248 f. Povzetek v slovenščini in angleščini: *Muzikološki zbornik* 2/1966, 132-134.

Ocene, poročila

Svet zvoka in glasbe. Nova Adlešičeva knjiga v okviru "Sveta žive fizike". *Naši razgledi* 13/1964 (9.5.), 9, 174. Podpis: A. Rijavec.

1965**Članki**

Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole. *Muzikološki zbornik* 1/1965, 9-21.

1966**Članki**

Ljubljanski mestni muziki. *Muzikološki zbornik* 2/1966, 37-51.

Novije kompozicije Milana Stibilja. *Zvuk* 1966, 68, 334-341.

Managerska dejavnost in estetska vzgoja v Sloveniji. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-67, 2, 33-36.

Iz tujega pedagoškega tiska. *Grlica* 11/1966, 3, 41-43. Podpis: A.R.

Ocene, poročila

Muzički život u unutrašnjosti. Ljubljana. *Pro musica* 1966, 16-17, 27-28. Cirilica.

Simpozij: koncerti. Še dvoje mnenj o letošnjem Festivalu komorne glsabe v Radencih. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-67, 3, 71-72.

Muzikologi v Ljubljani. Pred desetim mednarodnim muzikološkim kongresom. *Naši razgledi* 15/1966 (10.12.), 23, 484. O X. mednarodnem muzikološkem kongresu.

Spremna besedila

Koncert Komornega orkestra Slovenske filharmonije. K sporedu. *Slovenska filharmonija. Zeleni abonma (3)* 1965-66 - 19, 10.1.1966. Podpis: A.R.

Koncert orkestra in zbora Slovenske filharmonije. K sporedu. *Slovenska filharmonija. Rdeči abonma (7)* 1965-66 - 45, 15.4.1966. Podpis: A.R.

Koncert orkestra Slovenske filharmonije. K sporedu. *Slovenska filharmonija. Beethovnov ciklus (4)* 1965-66 - 48, 49, 20./21.5.1966. Podpis: A.R.

Koncert orkestra Slovenske filharmonije. K sporedu. *Slovenska filharmonija. Zeleni abonma (9)* 1965-66 - 52, 3.6.1966. Podpis: A.R.

Koncert zbora Slovenske filharmonije *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-67, 3, 80-82. Podpis: A. R.

1967**Monografske publikacije**

Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma. Ljubljana, Slovenska matica, 1967. 237 str. (Razprave in eseji, 12).

Članki

Deželni trobentači na Kranjskem. *Muzikološki zbornik* 3/1967, 32-40.

Slovene music in the twentieth century. *Zvuk* 1967, 77-78, 94-99.

Ocene, poročila

Po X. kongresu mednarodnega muzikološkega društva. Ljubljana od 3. do 8. septembra 1967. *Naši zbori* 19/1967, 4, 22-23.

Spremna besedila

Janáček in Szymanowski na koncertu 6. februarja. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-67, 5, 128-129. Podpis: A. R.

Muzikološkemu kongresu naproti. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-67, 6, 154-156.

Ob 5. koncertu za zeleni abonma. Prokofjev, Skitska suita. Schumann, koncert za čelo in orkester. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-67, 6, 159-160.

H koncertu skupine "Pro musica viva". *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1966-1967, 7, 200-201. Podpis: A.R.

Antonín Dvořák, Stabat Mater - op. 58. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1967-68, 2, 22-23.

1968**Članki**

Klavirski opus Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik* 4/1968, 120-131. **Ponatis:** *Slavko Osterc. Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva.* Izbrala in uredila Katarina Bedina Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Slovensko muzikološko društvo, 1995. (Varia musicologica, 2). Str. 115-126.

Primena moderne tehnologije u muzikologiji i muzičkoj teoriji u Jugoslaviji. *Zvuk* 1968, 87-88, 464-467. Prispevek z Jugoslovensko-ameriškega seminarja o glasbi, Sv. Stefan, 6.-14. juli 1968.

Ocene, poročila

Janez Höfler in Ivan Klemenčič: Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800. Katalog. Ljubljana, Narodna in univerzitetna knjižnica 1967. *Knjižnica* 12/1968, 1-4, 116-117.

Anton Tomaž Linhart: Dve arije za glas in klavir, Slovensko glasbeno izročilo 1, Društvo slovenskih skladateljev, Ljubljana 1967. *Zvuk* 1968, 83, 178.

Jugoslovansko-ameriški seminar o glasbi. *Naši razgledi* 17/1968 (24.8.), 16, 475.

Spremna besedila

Bartók - Schumann - Stravinski *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1967-68, 5, 16-17.

Ob koncertu za rumeni abonma. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1967-68, 6, 18-19.

Matija Bravničar. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 1, 9-10.

Matija Bravničar, Hlapec Jernej in njegova pravica. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 1, 12.

Koncert dirigenta Johna Pritcharda. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 2, 10-11.

1969

Članki

Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. *Muzikološki zbornik* 5/1969, 92-100. **Ponatis:** *Slavko Osterc. Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva.* Izbrala in uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Slovensko muzikološko društvo, 1995. (Varia musicologica, 2). Str. 139-147.

Sinteze Darijana Božiča. *Zvuk* 1969, 99, 405-413.

Prvi i drugi gudački kvartet Slavka Osterca. *Arti musices* 1/1969, 1, 177-187.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Sedanje in bodoče mesto humanističnih strok. Anketa. *Anthropos* 1969, 3-4, 77-78. Odgovor na anketo.

Ocene, poročila

VII [Sedmi] festival savremene komorne muzike - Radenska Slatina. *Zvuk* 1969, 98, 359-361.

Lovro Županović: Vatroslav Lisinski. *Naši razgledi* 18/1969 (17.10.), 20, 608.

Spremna besedila

K sporedu 3. koncerta za zeleni abonma. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 4, 16-17.

Beethovnov večer. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 5, 21-22.

Arthur Honegger: Devica Orleanska na grmadi. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 6, 18-19.

Vilko Ukmar. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 7, 4-5.

Ukmar, Mozart, Čajkovski. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 7, 7-8.

Na rob "Sonetnega venca dr. Franceta Prešerna" Lucijana Marije Škerjanca. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1968-69, 7, 22-23. **Ponatisa:** *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1969-70, 3, 18-19; [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1971-72, 20.

Mozart - Purcell. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1969-70, 1, 12-13.

1970

Članki

K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik* 6/1970, 38-53. **Ponatis:** *Slavko Osterc. Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva*. Izbrala in uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Slovensko muzikološko društvo, 1995. (Varia musicologica, 2). Str. 149-164.

Applications of modern technology in musicology and music theory in Yugoslavia. - V: *Papers of the Yugoslav-American seminar on music*. Edited by Malcolm H. Brown. Bloomington, Indiana University, 1970. Str. 119-122. Referat na jugoslovansko-ameriškem seminarju o glasbi, Sveti Stefan, 6.-14. julij 1968.

Josip Rijavec (1890-1959). *Pro musica* 1970, 51-52, 9-11. Cirilica.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

The Baroque in Slav music. [Round table]. - V: *Report of the tenth congress, Ljubljana 1967*. Edited by Dragotin Cvetko. Kassel [etc.], Bärenreiter; Ljubljana, University of Ljubljana, 1970. Str. 319-321.

Ocene, poročila

Koncert v Moderni galeriji. *Delo* 12/1970 (16.6.), 161, 5.

Koncert ansambla "Slavko Osterc". *Delo* 12/1970 (19.6.), 164, 5.

Duo Stabej-Lipovšek v Koncertnem ateljeju DSS. *Delo* 12/1970 (20.11.), 317, 5.

Prvi glasbeni večer RTV Ljubljana. *Delo* 12/1970 (25.11.), 322, 5.

Večer partizanske lirike. *Delo* 12/1970 (8.12.), 332, 5.

Večer slovenskih komornih skladb. *Delo* 12/1970 (9.12.), 333, 5.

Tokovi glasbene kulture na Slovenskem. Ob izidu knjige Janeza Höflerja, Mladinska knjiga, Ljubljana 1970. *Naši razgledi* 19/1970 (11.12.), 23, 703-704.

Na rob "Dezinformaciji". *Naši razgledi* 19/1970 (25.12.), 24, 733-734. O knjigi: Janez Höfler, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem.

Duo Dekleva v DSS. *Delo* 12/1970 (29.12.), 353, 5.

Spremna besedila

[Spremna beseda]. - V: *Uroš Krek, Zvonimir Ciglič, Jakob Jež*. Janez Petrač, Ruda Ravnik, solista. Komorni zbor RTV Ljubljana. Simfonični orkester RTV Ljubljana. Samo Hubad, Zvonimir Ciglič, Lojze Lebič, dirigenti. Ljubljana, Helidon, p 1970. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. (Musica Slovenica). FLP 10-002.

Uroš Krek. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1969-70, 4, 6-8.

Josip Rijavec. 1890-1959. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1969-70, 8, 7-11.

Dvořák-Ciglič-Kodály. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 1, 25-26.

Slavko Osterc. 1895-1941. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 3, 4-5.

Lojze Lebič. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 4, 8-10.

1971

Članki

Slavko Osterc und die stilistische Situation seiner Zeit. - V: *Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970*. Hearusgegeben von Carl Dahlhaus, Hans Joachim Marx, Magda Marx-Weber, Günther Massenkeil. Kassel [etc.], Bärenreiter, 1971. Str. 547-549.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Bertoncelj, Aci. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 192. Podpis: A. Rij.

Bradač, Zorka. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 239. Podpis: A. Rij.

Bravničar, Dejan. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 246. Podpis: A. Rij.

Bučar, Tatjana. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 261. Podpis: A. Rij.

Dekleva, Igor. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 427. Podpis: A. Rij.

Glavak, Božena. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 689. Podpis: A. Rij.

Golob, Drago. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 703. Podpis: A. Rij.

Stibilj, Milan. - V: *Slovenski biografski leksikon. 3. knjiga, Raab-Švikaršič*. Urednik Alfonz Gspan s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960-1971. Str. 486. Podpis: Rjc.

Škerjanec, Ciril. - V: *Slovenski biografski leksikon. 3. knjiga, Raab-Švikaršič*. Urednik Alfonz Gspan s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960-1971. Str. 630. Podpis: Rjc.

Škerlak, Vladimir. - V: *Slovenski biografski leksikon. 3. knjiga, Raab-Švikaršič*. Urednik Alfonz Gspan s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1960-1971. Str. 633. Podpis: Rjc.

Ocene, poročila

Koncert Zagrebškega godalnega kvarteta. *Delo* 13/1971 (8.1.), 5, 5.

Odlična izvedba slovenske novitete. Pianistični recital Marine Horak. Na sporedu dela Janeza Matičiča in Oliviera Messiaena. *Delo* 13/1971 (10.2.), 38, 5.

Umetniški oblikovalci našega sveta. Predstavljamo vam letošnje osrednje Prešernove nagrade. Glasbeni izpovedovalec. *Delo* 13/1971 (13.2.), 41, 17. O Lucijanu Mariji Škerjancu.

Zgodnji Webern, neznani Žebre, eruptivni Brahms. Tretji glasbeni večer simfoničnega orkestra RTV Ljubljana. Dirigent Samo Hubad. *Delo* 13/1971 (26.2.), 54, 5.

Sproščeno muziciranje. Ljubljanski pihalni trio v koncertnem ateljeju DSS. Kvalitete, ki so razmero- ma redke. *Delo* 13/1971 (3.3.), 59, 5.

Kozinova simfonija. Ob izidu študijske partiture, Partizanska knjiga, Ljubljana, 1970. *Naši razgledi* 20/1971 (12.3.), 5, 149.

Nakazane možnosti. Večer samospbevov v DSS sta izvajala Samo Vremšak (bariton) in Leon Engelman. *Delo* 13/1971 (23.3.), 79, 5.

Trije koncertanti. Glasbeni večer B. Rogelje, A. Mordeja, P. Lorenza v DSS. *Delo* 13/1971 (16.4.), 103, 5.

Izbrano in kvalitetno. Peti glasbeni večer Simfoničnega orkestra RTV Ljubljana. *Delo* 13/1971 (22.4.), 109, 5.

Ubrano muziciranje. Pihalni kvintet RTV Ljubljana v Koncertnem ateljeju DSS. *Delo* 13/1971 (27.4.), 114, 5.

Mojstrska svežina. Klavirski recital Acija Bertonclja v Koncertnem ateljeju DSS. *Delo* 13/1971 (26.5.), 140, 5.

Nova slovenska kantata. Schütz in Jež v izvedbi Komornega zbora RTV Ljubljana pod vodstvom Lojzeta Lebiča. *Delo* 13/1971 (1.6.), 146, 5.

Musica Slovenica. *Naši razgledi* 20/1971 (9.7.), 13, 404-405. O tretji plošči: Božič, Šivic.

Spremna besedila

Ukmarjeva I. simfonija (1957). *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 4, 13.

Honegger, Kralj David. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 4, 16-17.

Kozina, Štiri kitajske miniature. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 5, 9.

Ivo Petrič. *Koncertni list. Glasilo Slovenske filharmonije* 1970-71, 6, 3-5.

1972

Monografske publikacije

Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1972. 71 str. (Razprave, 7/4).

Članki

Parthia in trije concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu Študijske knjižnice v Ptujju. *Muzikološki zbornik* 8/1972, 57-69.

Gabriel Plavec und sein "Flosculus vernalis" (1622). - V: *Musica antiqua. III, Acta scientifica. Materiały naukowe z III. międzynarodowej sesji muzykologicznej pod nazwą Musica antiqua Europae Orientalis, Bydgoszcz 1972*. Ur. Zofia Lissa. Bydgoszcz, Bydgoskie towarzystwo naukowe, Filharmonia Pomorska im. I. Paderewskiego, 1972. Str. 323-336.

Spremna besedila

H koncertnemu sporedu. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1971-72, 18.

Pavle Merku. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1971-72, 19.

[H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1971-72, 24.

[H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1972-73, 5.

1973

Članki

Novejši slovenski godalni kvartet. *Muzikološki zbornik* 9/1973, 87-107.

In modo istriano. Povodom jubileja kompozitorja Danila Švare. Sa slovenačkog prevela Dorotea Cestnik-Spasić. *Zvuk* 1973, 4, 388-393.

Ocene, poročila

- Seriya Umjetnost i revolucija, Partizanska knjiga, Ljubljana. *Zvuk* 1973, 4, 461-463.
 Radenci '73. Sa slovenačkog prevela Dorotea Cestnik-Spasić. *Zvuk* 1973, 4, 461-463.

Spremna besedila

- [H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1972-73, 16.
 [H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1972-73, 20.
 [H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1972-73, 27.
 [Spremna beseda]. - V: *Alojz Srebotnjak, Dane škerl*. Ruda Ravnik-Kosi, harfa, Simfonični orkester RTV Ljubljana, Samo Hubad, dirigent. Ljubljana, Helidon, p 1973. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. (Musica Slovenica). FLP 10-006.

Mentorstvo

- Nikša Gligo:** Razvojni kontinuitet u skladateljskom opusu Branimira Sakača. Prilog istraživanju kontinuiteta u poslijeratnom razvoju hrvatske glazbe. [Diplomska radnja]. Mentor: Andrej Rijavec. [S.l., N. Gligo, 1973?]. 127 f. Filozofska fakulteta u Ljubljani, Oddelek za muzikologiju.

1974**Članki**

- The stylistic orientation of Primož Ramovš. *Muzikološki zbornik* 10/1974, 80-95.
 Stilska orijentacija Primoža Ramovša. Sa slovenačkog prevela Dorotea Cestnik-Spasić. *Zvuk* 1974, 3, 12-25. Prebrano na prvi Tribini muzičkih pisaca.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

- Kaj je glasba? *Prosvetni delavec* 1974 (10.5.), 9, 9. Pogovor z Andrejem Rijavcem zapisala Marija Gombač.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

- Hasl, Miran. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 87. Podpis: A. Rij.
 Horak, Hilda. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 159. Podpis: A. Rij.
 Horak, Marina. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 159. Podpis: A. Rij.
 Ivančić-Bleiweis, Sonja. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 227. Podpis: A. Rij.
 Jarc, Andrej. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 252. Podpis: A. Rij.
 Jurca, Maksimiljan. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 287. Podpis: A. Rij.
 Karlin, Igor. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 305. Podpis: A. Rij.
 Kritika, muzička. Jugoslavija. Slovenija. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2.* izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 387. Podpis: A. Rij; sopodpisan: D. Co. (Dragotin Cvetko).

Lavrič, Igor. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 434. Podpis: A. Rij.

Lebič, Lojze. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 436. Podpis: A. Rij.

Ljubljanski pihalni trio. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 493. Podpis: A. Rij.

Majaron, Edi. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 508. Podpis: A. Rij.

Muzički časopisi u Jugoslaviji. Slovenija. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 650. Podpis: A. Rij; sopodpisan: D. Co. (Dragotin Cvetko).

Novšak, Primož. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 702. Podpis: A. Rij.

Novšak-Houška, Eva. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 702. Podpis: A. Rij.

Oktet Gallus. - V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 722. Podpis: A. Rij.

Ocene, poročila

Slovenački dani muzike 1974. Sa slovenačkog prevela Dorotea Cestnik-Spasić. *Zvuk* 1974, 4, 58-59.

Spremna besedila

Ob koncertu Zagrebškega godalnega kvarteta. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1973-74, 26/1-6, 6-7.

[Spremna beseda]. - V: *L. M. Škerjanc: 5. simfonija*. Slovenska filharmonija, Anton Kolar, dirigent. Ljubljana, Helidon, p 1974. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. (Musica Slovenica). FLP 10-008.

1975

Monografske publikacije

Twentieth century Slovene composers. Slowenische Komponisten des 20. Jahrhunderts. Deutsche Übersetzung von Rudolf Lück. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev; Köln, Musikverlag H. Gerig, 1975. 96 str.

Članki

Problem forme v delih Iva Petriča. *Muzikološki zbornik* 11/1975, 101-108.

Ocene, poročila

Sto let pozneje. Znanstveno srečanje ob stoletnici rojstva Charlesa Ivesa. *Naši razgledi* 24/1975 (10.1.), 1, 13.

Spremna besedila

[Spremna beseda]. - V: *Uroš Krek, Dane škerl*. Simfonični orkester RTV Ljubljana, Samo Hubad, Milan Horvat, dirigenta. Ljubljana, Helidon, p 1975. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. (Musica Slovenica). FLP 10-015.

1976

Članki

Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek. *Muzikološki zbornik* 12/1976, 97-109.

Notes towards the national and international in music. *International review of the aesthetics and sociology of music* 7/1976, 1, 83-87.

Beleške o nacionalnom i internacionalnom u muzici. *Zvuk* 1976, 1, 53-56.

Zvočne realizacije Uroša Kreka. *Zvuk* 1976, 3, 5-17.

Orkestralno ustvarjanje Vlada Miloševića. *Putevi* 22/1976, 5, 396-398.

Spremna besedila

[H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1975-76, 18.

[H koncertnemu sporedu]. [*Koncertni list Slovenske filharmonije*] 1975-76, 21.

[Spremna beseda]. - V: *Vladimir Lovec, Slavko Osterc, Ivo Petrič, Primož Ramovš*. Pihalni kvintet RTV Ljubljana. Ljubljana, Helidon, p 1976. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. (Musica Slovenica). FLP 10-020.

1977

Članki

Slovenski doprinos zagrebačkom biennialu suvremene glazbe. *Arti musices* 8/1977, 2, 161-170.

Nova slovenska glasba. - V: *XIII. seminar slovenskega jezika literature in kulture, 4.-16. julija 1977*. Zbornik predavanj. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Pedagoško-znanstvena enota za slovenske jezike in književnost, 1977. Str. 99-106.

Jubilej Matije Bravničara. *Zvuk* 1977, 1, 50-51. Preveo sa slovenačkog Muris Idrizović.

Vrednovanje glazbe. *Zvuk* 1977, 2, 22-23. Sa slovenačkog preveo Muris Idrizović.

K razumijevanju osobina američke popularne glazbe u jugoistočnoj Evropi. *Zvuk* 1977, 3, 17-19. Prispjev z 12. kongresa Mednarodnega muzikološkega društva, Berkeley 1977.

Charles Ives in Yugoslavia. - V: *An Ives celebration. Papers and panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*. Edited by Wiley H. Hitchcock, Vivian Perlis. Urbana, University of Illinois Press, 1977. Str. 252-254. Prvič natisnjeno v programski publikaciji konference kot osnova za razpravo objavljeno v poglavju "Ives viewed from abroad".

Elitizem zaprtosti. *Delo* 19/1977 (4.6.), 128, Sobotna priloga, 19. K članku Milana Stibilja: Zaskrbljiva skladateljska praznina. Elitizem zaprtosti: problematika sodobne slovenske glasbene ustvarjalnosti. *Delo* 19/1977 (21.5.), 116, Sobotna priloga, 25.

Vrednotenje glasbe? *Naši razgledi* 26/1977 (1.7.), 13, 345.

Matija Bravničar. Portret. *Delo* 19/1977 (3.12.), 279, 6. Nekrolog.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Ives viewed from abroad. - V: *An Ives celebration. Papers and panels of the Charles Ives Centennial Festival-Conference*. Edited by Wiley H. Hitchcock, Vivian Perlis. Urbana, University of Illinois Press, 1977. Str. 48, 57. Zapis razprave.

Muzikologija na ljubljanski univerzi. *Glasbena mladina* 7/1977 (11.3.), 4, 6-7.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Bitenc-Samčeva, Marija. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 781. Podpis: A. Rij.

Petrić, Ivo. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 68. Podpis: A. Rij.

Ramovš, Primož v: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 165. Podpis: A. Rij.

Slovenski oktet. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 387. Podpis: A. Rij.

Stibilj, Milan. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 456. Podpis: A. Rij.

Šivic, Pavle. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 505. Podpis: A. Rij.

Škerjanc, Lucijan Marija. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 505-506. Podpis: A. Rij.

Škerjanec, Ciril. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 506. Podpis: A. Rij.

Škerl, Dane. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 506. Podpis: A. Rij.

Škerlak, Vladimir. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 506. Podpis: A. Rij.

Tomšič-Srebotnjak, Dubravka. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 585. Podpis: A. Rij.

Weingerl, Albin. - V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 722. Podpis: A. Rij.

Ocene, poročila

Dvanaesti kongres Međunarodnog muzikološkog društva - Berkeley 1977. *Zvuk* 1977, 3, 5-8.

Tematsko mnogozvočje. Dvanajsti kongres Mednarodnega muzikološkega društva, Berkeley 1977. *Naši razgledi* 26/1977 (21.10.), 20, 528-529.

1978**Članki**

Razsežnosti snovanja Darijana Božiča. *Muzikološki zbornik* 14/1978, 114-123.

Skladatelj Slavko Osterc v slovenskem in evropskem okviru. - V: *XIV. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Od 2. do 15. julija 1978. Zbornik predavanj.* Uredil Jože Koruza. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1978. Str. 149-165. **Ponatis:** *Slavko Osterc. Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva.* Izbrala in uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Slovensko muzikološko društvo, 1995. (*Varia musicologica*, 2). Str. 245-253.

Beseda o glasbi in besede ob glasbi, včeraj in danes. *Jezik in slovstvo* 23/1977-78, 6, 192-194. Prispevak s strokovnega zborovanja slovenskih slavistov na Bledu 28. in 29. oktobra 1977. - Zapis razprave ob prispevku avtorja, str. 194-201.

Stvarno vrednotenje glasbe mora sloneti na analizi dela. *Naši razgledi* 27/1978 (6.1.), 1, 15. Aktualni problemi današnje umetnostne kritike na Slovenskem.

Pavel Šivic. Sedemdesetletnica. *Naši razgledi* 27/1978 (10.3.), 5, 142.

Spremna besedila

[Spremna beseda]. - V: *Ansambel Slavko Osterc*. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, p [1978]. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. LD 0382. Popisano po Katalog izdaj 1979. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, 1979 in po podatkih iz največjega svetovnega vzajemnega kataloga WorldCAT (<http://worldcat.org/>).

[Spremna beseda]. - V: *Jože Falout, rog*. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, p 1978. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. LD 0448.

[Spremna beseda]. - V: *Ivo Petrič, skladatelj*. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, p [1978]. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. LD 0454. Popisano po Katalog izdaj 1979. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, 1979 in po podatkih iz največjega svetovnega vzajemnega kataloga WorldCAT (<http://worldcat.org/>).

[Spremna beseda]. - V: *Trio Tartini*. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, p [1978]. 1 gramof. plošča, stereo, 33 1/3 o/m. LD 1122. Popisano po Katalog izdaj 1979. Ljubljana, Produkcija kaset in plošč RTV, 1979 in po podatkih iz največjega svetovnega vzajemnega kataloga WorldCAT (<http://worldcat.org/>).

1979

Monografske publikacije

Slovenska glasbena dela. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1979. 356 str.

Članki

K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe. *Muzikološki zbornik* 15/1979, 5-12. The dimensions of Darijan Božič's creativity. *International review of the aesthetics and sociology of music* 10/1979, 2, 237-248.

Omladinska horska muzika. Podsticaji, razvojni oblici i dostignuća na području omladinske horske muzike pre, za vreme i posle rata. *Zvuk* 1979, 1, 22-30.

Muzika - međunarodni jezik dječjeg sporazumijevanja? *Zvuk* 1979, 3, 59-63. Referat na simpoziju "Umjetnost – spona prijateljstva među djecom svijeta", 19. jugoslavenski festival djeteta, Šibenik, junij 1979.

Značajna kulturna misija. Četvrt vijeka Edicije Društva slovenskih skladateljev. Riječ na svečanosti 13. XI 1979. *Zvuk* 1979, 4, 71-73. Preveo sa slovenačkog Muris Idrizović.

Dosežki slovenske mladinske zborovske glasbe. *Grlica* 21/1979, 1-2, 1-6.

Glasba - međnarodni jezik otroškega sporazumevanja? *Grlica* 21/1979, 3-5, 17-19. Referat za simpozij Umetnost – vez prijateljstva med otroki sveta, Jugoslovanski festival otroka v Šibeniku, junij 1979.

Slovenska glazba jučer i danas. - V: *Glazbeno stvaralaštvo naroda i narodnosti Jugoslavije na pločama*. Urednik Erika Krpan. Zagreb, Koncertna direkcija / Muzički informativni centar, 1979. Str. 92-100. Prevod v nemščino Jože Sivec: Slowenische Musik gestern und heute, str. 101-110.

Darijan Božič. *Glasbena mladina* 10/1979-80 (9.11.), 2, 12-13.

Nekdaj bi se Grk odpravil v Delfe in vprašal. Soavtor: Lojze Lebič. *Delo* 21/1979 (29.12.), 303, Novoletna priloga, 28.

Ocene, poročila

Profesionalne rešitve. Četrtoletja edicij Društva slovenskih skladateljev. *Naši razgledi* 28/1979 (23.11.), 22, 648.

Ivan Supičič: Estetika evropske glazbe. *Zvuk* 1979, 4, 110-112.

1980**Članki**

Kulturološke razsežnosti muzikologije. - V: *Raziskovanje kulturne ustvarjalnosti na Slovenskem. Gradivo za posvetovanje*. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Znanstveni inštitut, 1980. Str. 79-87.

Beseda in ton v slovenskem glasbenem razvoju in storitvi. - V: *XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 29. junij - 12. julij 1980. Zbornik predavanj*. Urednik Jože Toporišič. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1980. Str. 163-172.

Slovenska glazba jučer i danas. - V: *Glazbeno stvaralaštvo naroda i narodnosti Jugoslavije. Katalog i izložbu gramofonskih ploča i partitura privredio je Savez organizacija kompozitora Jugoslavije (SOKOJ) prigodom 30-godišnjice svoga rada i djelovanja, a u čast održavanja 21. generalne konferencije UNESCO-a u Beogradu*. Urednik Srećko Lipovčan. Zagreb - Beograd, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 1980. Str. 45-54.

Slovenian music yesterday and today. - V: *Music of Yugoslav peoples and nationalities*. Edited Srećko Lipovčan. Zagreb, Savez organizacija kompozitora Jugoslavije, 1980. Str. 69-78.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Arnič, Blaž. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 1, A to Bacilly*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 612.

Knez [Khnes, Khness, Khuess, Khüess, Khnies, Kness, Khues, Jurij [Georg]. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 10, Kern - Lindelheim*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 121-122.

Bravničar, Matija. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 3, Bollioud-Mermet - Castro*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 220-221.

Kogoj, Marij. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 10, Kern - Lindelheim*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 152-153.

Kozina, Marjan. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 10, Kern - Lindelheim*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 227.

Krek, Uroš. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 10, Kern - Lindelheim*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 251.

Lajovic, Anton. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 10, Kern - Lindelheim*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 377.

Lipovšek, Marijan. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 11, Lindeman - Mean-tone*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 15.

Matičič, Janez. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 11, Lindeman - Mean-tone*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 824.

Osterc, Slavko. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 14, Osaka - Player piano*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 7-8.

Ramovš, Primož. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 15, Playford - Riedt*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 577.

Srebotnjak, Alojz. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 18, Spiridon - Tin whistle*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 31-32.

Stibilj, Milan. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 18, Spiridon - Tin whistle*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 139.

Šivic, Pavel. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 17, Schütz - Spinto*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 356.

Škerjanc, Lucijan Marija. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 17, Schütz - Spinto*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 365.

Škerl, Dane. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 17, Schütz - Spinto*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 365.

Švara, Danilo. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 18, Spiridon - Tin whistle*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1980. Str. 388.

Tomšič, Dubravka. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Táborská-Žvanut*. Uredili Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 125-126. Podpis: Rjc.

Verbič, Josip. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Táborská-Žvanut*. Uredili Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 402. Podpis: Rjc.

Weingerl, Albin. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Táborská-Žvanut*. Uredili Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 671-672. Podpis: Rjc.

Ocene, poročila

Imenovanje častnih članov DGP z utemeljitvami. Soavtorji: Cvetko Budkovič, Tanja Zrimšek, Igor Dekleva. *Grlica* 22/1980, 2-3, Knjižni del 15-17.

1981

Monografske publikacije

Glasba. Slovensko izdajo so pripravili: Katarina Bedina, Monika Kartin-Duh, Zmaga Kumer, Marijan Lipovšek, Andrej Rijavec, Jože Sivec. Uredila: Ksenija Dolinar. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981. 308 str. (Leksikoni Cankarjeve založba). Delo je prirejeno po "Herder Lexikon Musik", ki ga je izdala založba Herder 1977. Druga, dopolnjena izdaja, 1984.

Članki

K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra. *Muzikološki zbornik* 17/1981, 2, 135-143. Razširjena in predelana različica besedila, ki je bilo prebrano na muzikološkem kolokviju v okviru 18. festivala "komorna glasba 20. stoletja" v Radencih, september 1980.

Kulturološke dimenzije muzikologije. *Zvuk* 1981, 1, 5-8.

Worldwide transmutations of American popular music. - V: *Report of the twelfth congress, Berkley 1977*. Edited by Daniel Hertz and Bonnie C. Wade. Kassel, Bärenreiter, 1981. Str. 570-589?. Prispevek za okroglo mizo, ki jo je vodil Andrew D. McCreddie. - Popisano po RILM Abstracts of Music literature (dostopno prek: Mrežnik - kažipot po informacijskih virih, <http://www.nuk.uni-lj.si/nuk/mreznik.asp>).

Ocene, poročila

Ivo Supičić, Estetika evropske glazbe, Povijesno tematski aspekti. Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1978, str. 302. *Arti musices* 12/1981, 1-2, 129-131.

Mentorstvo

Ivan Pal: Zgodnje operno ustvarjanje Paula Hindemitha. Diplomaska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [I. Pal], 1981. 57 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1982**Članki**

Oswalds von Wolkenstein "Do fraig amors" als Kantate des slowenischen Komponisten Jakob Jež aus dem Jahre 1968. - V: *Mittelalter-Rezeption. II, Gesammelte Vorträge des 2. Salzburger Symposions "Die Rezeption des Mittelalters in Literatur, Bildender Kunst und Musik des 19. und 20. Jahrhunderts"*. Herausgegeben von Jürgen Kühnel, Hans-Dieter Mück, Ursula Müller, Ulrich Müller. Göppingen, Kümmerle Verlag, 1982. (Göppinger Arbeiten zur Germanistik, 358). Str. 247-260. Vortrag, gehalten beim Symposium "Spärrmittelalterliche Kultur in Tirol" in Seis am Schlern, 11.-13. Juni 1982.

Tematika narodnooslobodilačskog razdoblja u savremenoj slovenačkoj muzici. *Zvuk* 1982, 2, 5-7.

"Do fraig amors" Oswalds von Wolkensteina kao kantata slovenačkog kompozitora Jakoba Ježa iz godine 1968. *Zvuk* 1982, 4, 34-38. Skrajšana različica referata z mednarodnega simpozija, Seis am Schlern pri Bolzanu, junij 1982.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Vztrajno delo in odgovornost. Pogovor z dr. Andrejem Rijavcem, predstojnikom oddelka za muzikologijo na ljubljanski Filozofski fakulteti. [Zapisal Jakob Jež]. *Grlica* 14/1982, 3-5, Knjižni del, 33-34.

Ocene, poročila

Tematika narodnoosvobodilne dobe v sodobni slovenski glasbi. *Naši razgledi* 31/1982 (9.7.), 13, 390. X. plenum kulturnih delavcev OF.

Glasba in ceremonija. Trinajsti kongres Mednarodnega muzikološkega društva v Strasbourgu. *Naši razgledi* 31/1982 (8.10.), 19, 570.

Mentorstvo

Majda Eržen: Harmonska analiza. Koncerta za klavir in orkester Benjamina Brittna. Diplomaska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ribnica na Pohorju, [M. Eržen], 1982. 31 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1983**Članki**

Slavko Osterc - ekspresionista? *Zvuk* 1983, 3, 5-9.

Spodbude, razvojne oblike in dosežki v mladinski zborovski glasbi pred vojno, med vojno in po njej. - V: *Sledovi revolucije v umetnosti za otroke in mladino. Zbornik sestavkov strokovnih posvetovanj Festivala Kurirček o umetniški ustvarjalnosti za otroke in mladino s tematiko iz NOB in revolucije na področju književne, likovne in glasbene umetnosti*. Uredili Slobodan Ž. Marković, Vladimir Lakovič, Ciril Cvetko, Jože Filo (glavni urednik). Ljubljana, Partizanska knjiga, 1983. Str. 152-156.

Ocene, poročila

Koraljka Kos, Dora Pejačević, JAZU 1982. *Zvuk* 1983, 2, 110-111.

Mentorstvo

Nikša Gligo: Problemi nove glazbe 20. stoljeća. Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja. [Doktorska disertacija]. Mentor: Andrej Rijavec. Zagreb, [N. Gligo], 1983. 4 zv. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Marija Peternel: Slovenska posvetna glasbena ustvarjalnost v okviru ljubljanskih časopisov in periodike od 1918-1925. Diplomaska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [M. Peternel], 1983. 78 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1984**Monografske publikacije**

Leksikon jugoslavenske muzike. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod "Miroslav Krleža", 1984. 2 zv. (589, 575 str.). Član uredništva in avtor leksikalnih člankov o slovenskih skladateljih in slovenski glasbi.

Članki

Slavko Osterc - an expressionist? *Muzikološki zbornik* 20/1984, 47-54.

Slavko Osterc - ekspresionist? v: *Obdobje ekspresionizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi (tipološka problematika ob jugoslovanskem in širšem evropskem kontekstu). Mednarodni simpozij v Ljubljani od 30. junija do 2. julija 1983.* Uredil Franc Zadavec s sodelovanjem Helge Glušič in Franca Jakopina. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1984. (Obdobja, 5). Str. 591-600. **Ponatis:** *Slavko Osterc. Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva.* Izbrala in uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Slovensko muzikološko društvo, 1995. (Varia musicologica, 2). Str. 261-268.

Mentorstvo

Jurij Snoj: F. Schubert, Sonata v A-duru za klavir Op. posth., D. 959. Analiza z aplikacijo Retijeve ideje tematskega procesa. Diplomaska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [J. Snoj], 1979. 40 f., [23] str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Nataša Mihevc: Grlica. Revija za mladinsko zborovsko glasbo kot vir za slovensko glasbeno zgodovino. Diplomaska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [N. Mihevc], 1984. 45 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1985**Članki**

Oswald von Wolkenstein v slovenski glasbi. Kantata "Do fraig amors" Jakoba Ježa. - V: *XXI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. 1.-13. julij 1985. Zbornik predavanj.* Uredil Janez Dular. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1985. Str. 101-106.

Primož Trubar in glasba protestantizma na Slovenskem. *Cerkveni glasbenik* 78/1985, 1-3, 13-16.

Susret sa Györgyom Ligetijem. *Zvuk* 1985, 2, 22-25. Uvodna beseda muzikološkega kolokvija posvečenega G. Ligetiju na 22. festivalu "Komorna glasba XX. stoletja" v Radencih.

Pismo kompozitoru Vilku Ukmaru uz osamdesetogodišnjicu. *Zvuk* 1985, 1, 81-82.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Znanstveno preučevanje avantgard. *Primerjalna književnost* 8/1985, 2, 9-10. Zapis interdisciplinarne razprave.

Muzikologija - muzikolog. Po razgovoru z Andrejem Rijavcem zapisala Veronika Brvar. *Glasbena mladina* 15/1984-85 (25.2.), 5, 10.

Ocene, poročila

Monumenta artis musicae Sloveniae I i II. *Zvuk* 1985, 3-4, 39-42.

Premišljen korak dolgoročnega načrta. Monumenta artis musicae Sloveniae I & II. *Naši razgledi* 34/1985 (19.4.), 8, 240.

1986

Monografske publikacije

Carl Dahlhaus: Estetika glasbe. Prevedel Andrej Rijavec. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1986. 141 str. (Zbirka Teorija kulture in umetnosti). Prevod dela: Musikästhetik.

Članki

Vprašanje funkcije glasbe v polpreteklosti in sedanjosti. - V: *Aspekte der Musikpflege im Alpen-Adria-Raum seit dem 2. Weltkrieg. Referate des Symposiums an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz vom 14.-16. Dezember 1984*. Herausgegeben von Otto Kolleritsch. [Graz], Arbeitsgemeinschaft Alpe-Adria, 1986. Str. 38-43.

Primož Trubar in vprašanje večglasja v slovenskem glasbenem protestantizmu. - V: *16. stoletje v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 17. do 29. junija 1984*. Uredila Breda Pogorelec s sodelovanjem Jožeta Koruze. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1986. (Obdobja, 6). Str. 113-119.

1987

Članki

Slovenskost slovenske glasbe. - V: *XXIII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. 6.-18. julij 1987. Uredila Alenka Šivic-Dular. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1987. Str. 143-151.

["Razkroj slovenske glasbene zavesti?" Prispevek za okroglo mizo.] v: *Prispevki za okroglo mizo na temo "Razkroj slovenske glasbene zavesti?"* Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, 1987. Str. 26-27.

Vprašanje večglasja v slovenskem glasbenem protestantizmu in o Primožu Trubarju (1508-1586). 1. del. *Naše glasilo. Društvo ljubiteljev stare glasbe Radovljica* 1/1987, 2, 3-6. Prispevek avtorja je bil povzet po radijski oddaji "Zborovska glasba po želji poslušalcev" RTV Ljubljana na prvem radijskem programu 17.6.1987. - Nadaljevanje v letu 1988.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Slovene Philharmonic Orchestra. - V: *Symphony orchestras of the world. Selected profiles*. Edited by Robert R. Craven. New York, Westport (Connecticut), London, Greenwood Press, 1987. Str. 392-395.

Adamič, Bojan. - V: *Enciklopedija Slovenije. 1, A-Ca*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 6. Podpis: A. Ri.

Arnič, Blaž. - V: *Enciklopedija Slovenije. 1, A-Ca*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 121. Podpis: A. Ri.

Arnič, Lovro. - V: *Enciklopedija Slovenije. 1, A-Ca*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 121. Podpis: A. Ri.

Avseniki. - V: *Enciklopedija Slovenije. 1, A-Ca*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 136. Podpis: A. Ri.

Beat. - V: *Enciklopedija Slovenije. 1, A-Ca*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 210. Podpis: A. Ri.

Bravničar, Matija. - V: *Enciklopedija Slovenije. 1, A-Ca*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1987. Str. 360. Podpis: A. Ri.

Ocene, poročila

Odprte meje znanstvenega sodelovanja. Ob publikaciji "Aspekti glasbene reprodukcije na področju Alp-Jadrana po II. svetovni vojni". *Naši razgledi* 36/1987 (31.7.), 17, 412-413. O simpoziju v Gradcu 1984.

Tomšičevci nas pa razvajajo. Akademski pevski zbor Tone Tomšič je v Baskiji dobil pomembno nagrado. Od zbora se je poslovil dirigent Jernej Habjanič, zamenjal ga je Tone Cimperman. *Delo* 29/1987 (13.11.), 265, 10.

1988

Članki

Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. *Muzikološki zbornik* 24/1988, 61-68. Prispevek za mednarodnega simpozija "Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem", Ljubljana, oktober 1988. - **Povzetek:** Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem. Mednarodni simpozij, Ljubljana, 26.-28.10.1988. [Zbornik razprav]. Uredila Dragotin Cvetko [in] Danilo Pokorn. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988. Str. 93-94.

Vprašanje večglasja v slovenskem glasbenem protestantizmu in o Primožu Trubarju (1508-1586). 2. del. *Naše glasilo. Društvo ljubiteljev stare glasbe Radovljica* 2/1988, 1, 3-5. Nadaljevanje iz leta 1987.

Vprašanje večglasja v slovenskem glasbenem protestantizmu in o Primožu Trubarju (1508-1586). 3. del. *Naše glasilo. Društvo ljubiteljev stare glasbe Radovljica* 2/1988, 2, 3-4. Nadaljevanje iz leta 1987.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Ciglič, Zvonimir. - V: *Enciklopedija Slovenije. 2, Ce-Ed*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988. Str. 66. Podpis: A. Ri.

Deželni trobentač. - V: *Enciklopedija Slovenije. 2, Ce-Ed*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988. Str. 252. Podpis: A. Ri.

Društvo slovenskih skladateljev. - V: *Enciklopedija Slovenije. 2, Ce-Ed*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1988. Str. 361. Podpis: A. Ri.

Ocene, poročila

Slovenska filharmonija in njene predhodnice. *Naši razgledi* 37/1988 (22.4.), 8, 255.

Mentorstvo

Igor Cvetko: Scenska glasba med narodnoosvobodilno vojno. Diplomski naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [I. Cvetko], 1981. 31 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Nedka Petkova: Bartokova scenska dela. Diplomski naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [N. Petkova Kovačič], 1988. 63 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Snežana Strgar: Operni opus Darijana Božiča. Diplomski naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [S. Strgar], 1988. 60 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Jelka Žugelj: Kompozicijski stavek klavirskih del Pavla Šivica. Diplomski naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ribnica na Pohorju, [J. Žugelj], 1988. 66 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1989**Monografske publikacije**

Jirí Fukač: Pojmslovlje glasbene komunikacije. Prevedel Andrej Rozman. Slovensko izdajo priredila Marija Bergamo in Andrej Rijavec. Ljubljana, Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 1989. 94 str. Marija Bergamo: Slovenski izdaji na pot, str. 5-7.

Članki

Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. *Muzikološki zbornik* 25/1989, 121-131. **Ponatis:** *Slavko Osterc. Zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca. Ob stoletnici skladateljevega rojstva.* Izbrala in uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete, Slovensko muzikološko društvo, 1995. (Varia musicologica, 2). Str. 297-310.

Pitanje renesanse u glazbi na području Slovenije u doba reformacije. *Arti musices* 20/1989, 1-2, 19-25. Prispevek s simpozija Reformacija na Slovenskem, Ljubljana 1987. - Prevedla Nataša Kričevcov.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Eksperimentalna glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 13. Podpis: A. Ri.

Elektroakustična glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 28-29. Podpis: A. Ri.

Fleišman, Jurij. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 126. Podpis: A. Ri.

Gabrijelčič, Marijan. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 173. Podpis: A. Ri.

Glasbeni ansambel. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 225-226. Podpis: A. Ri.

Glasbeni festivali in prireditve. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 226-227. Podpis: A. Ri.

Glasbeno društvo. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 227-228. Podpis: A. Ri.

Globokar, Vinko. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 251. Podpis: A. Ri.

Gobec, Radovan. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 255. Podpis: A. Ri.

Gregorc, Janez. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 381. Podpis: A. Ri.

Gregorc, Jurij. - V: *Enciklopedija Slovenije. 3, Eg-Hab*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1989. Str. 381. Podpis: A. Ri.

Spremna besedila

Beseda o jubilanu. - V: *Jubilant in njegovi. Koncert Slovenskih madrigalistov*. Umetniški vodja Janez Bole. Cankarjev dom, Velika dvorana, 19. oktobra 1989. Programska zbiranka.

Mentorstvo

Nataša Cigoj: Značilnosti kompozicijskega stavka v klavirskih delih Lucijana Marije Škerjanca. Diplomsko naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [N. Cigoj], 1989. 67 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Majda Eržen: Začetki klavirskega tria na Slovenskem. Diplomsko naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [M. Eržen], 1989. 79 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1990

Članki

The individual as composer past and present. - V: *Subjekt v postmodernizmu. 2. zvezek. Mednarodni kolokvij*. Ljubljana, Slovensko društvo za estetiko, 1990. Str. 180-185. Povzetek: *Subjekt v postmodernizmu. 1. zvezek. Mednarodni kolokvij*. Ljubljana, Slovensko društvo za estetiko, 1989. Str. 176.

Slovenskost slovenske glasbe. - V: *Glasba in poezija. Koncerti, strokovno posvetovanje. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Celje, Slovenj Gradec, Maribor, od 30. marca do 6. aprila 1990*. Uredila Primož Kuret, Julijan Strajnar. Ljubljana, Festival, 1990. Str. 97-103.

Marijan Lipovšek osemdesetletnik. *Delo* 32/1990 (24.1.), 19, 6.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Hochreiter, Emil. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 35. Podpis: A. Ri.

Hribar, Angelik. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 51-52. Podpis: A. Ri.

Instrumentalna glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 155-156. Podpis: A. Ri.

Jakša, Lado. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 256. Podpis: A. Ri.

Jazz. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 277. Podpis: A. Ri.; sopolodpisan: L. Ja. (Lado Jakša).

Jež, Jakob. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 311. Podpis: A. Ri.

Jež-Brezavšček, Brina. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 311. Podpis: A. Ri.

Jobst, Anton. - V: *Enciklopedija Slovenije. 4, Hac-Kare*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1990. Str. 311. Podpis: A. Ri.

Ocene, poročila

Pripadnost zahodni kulturi združevala Slovence in Hrvate. Iz novega zvezka Enciklopedije Slovenije (8). Glasba. Soavtor: Ennio Stipčević. *Delo* 32/1990 (27.12.), 300, 9; (28.12.), 301, 11.

Mentorstvo

Mirjam Stanonik - Kranjc: Orkestralno delo Primoža Ramovša od 1. simfonije (1940) do Varšavske jeseni (1960). Komentirana bibliografija. Diplomaska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [M. Stanonik-Kranjc], 1990. 67 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

1991

Monografske publikacije

Carl Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht: Kaj je glasba? Prevedel Andrej Rijavec. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1991. 135 str. Prevod dela: Was ist Musik?

Članki

The Sloveneness of Slovene music. - V: *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft. Festschrift zum 65. Geburtstag von Hans-Peter Reinecke*. Herausgegeben von Klaus-Ernst Behne, Ekkehaard Jost, Eberhard Kötter und Helma de la Motte-Haber. Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1991. (Perspektiven zur Musikpädagogik und Musikwissenschaft, 15). Str. 65-71. The present paper was delivered on April 3, 1990, in Slovene at the international symposium held during "Slovene Musical Days" in Ljubljana.

Glasbene težnje na slovenskem ob vstopu v 19. stoletje. - V: *Obdobje slovenskega narodnega preporoda. Ob 70-letnici ljubljanske slavistike. Mednarodni simpozij v Ljubljani od 28. do 30. junija 1989*. Uredil Matjaž Kmecl. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1991. (Obdobja, 11). Str. 107-111.

Slovenska glasba v Gallusovem času. *Cerkveni glasbenik* 84/1991, 4-12 (Gallusova številka), 38-48. Angleški povzetek knjige Glasbeno delo na Slovenskem v obdobju protestantizma, prevedla Snežana Strgar.

Dragotin Cvetko osemdesetletnik. *Delo* 33/1991 (19.9.), 220, 7.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Komorna glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 5, Kari-Krei*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991. Str. 213-214. Podpis: A. Ri.

Koporc, Srečko. - V: *Enciklopedija Slovenije. 5, Kari-Krei*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1991. Str. 263. Podpis: A. Ri.

1992

Članki

Skladateljska skupina okrog ansambla "Slavko Osterc". - V: *Slovenska glasba v preteklosti in sedanosti. Zbornik predavanj. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Kostanjevica, 12.-16. aprila 1988*. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Kres, 1992. Str. 260-269.

Akademski i neakademski misao o glazbi u 16. i 17. stoljeću na slovenskom području. *Arti musices* 23/1992, 1, 15-20. Prispjev s simpozija Musica e clutura delle academie nei centri di Alpe - Adria (1550-1650), Asolo, 1989.

Glasbena vzgoja v 16. stoletju - ob primeru šolskih redov ljubljanske protestantske stanovske šole. - V: *Gallus Carniolus in evropska renesansa 2. Mednarodni simpozij, Ljubljana 21.-24.10.1991*. Uredila Dragotin Cvetko, Danilo Pokorn. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1992. Str. 185-192.

The Philharmonic Society and the affirmation of classicism in Ljubljana. - V: *Itinerari del classicismo musicale. Trieste e la Mitteleuropa. Atti dell'Incontro internazionale di musicologia sulla ricezione del classicismo musicale a Trieste e in altri centri della Mitteleuropa Trieste 30 ottobre - 1 novembre 1991*. A cura di Ivano Cavallini. Lucca, Libreria musicale Italiana, 1992. (Circolo della cultura e delle arti di Trieste). Str. 33-37.

Koncert za violino in orkester v d-molu G. Tartinija (D. 45) - poizkus analize v času in prostoru. *Muzikološki zbornik* 28/1992, 47-58. Prispjev z mednarodnega muzikološkega simpozija Tartini '92, Piran, 11.-12.9.1992.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Krek, Uroš. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 5. Podpis: A. Ri.

Kumar, Aldo. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 71. Podpis: A. Ri.

Lajovic, Anton. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 92-93. Podpis: A. Ri.; sopodpisan: D. Cv. (Dragotin Cvetko).

Lavrin, Anton. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 110. Podpis: A. Ri.

Lebič, Lojze. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 113-114. Podpis: A. Ri.

Lovec, Vladimir. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 326. Podpis: A. Ri.

Madžarsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi. Glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 359. Podpis: A. Ri.

Majcen, Igor. - V: *Enciklopedija Slovenije. 6, Krek-Marij*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1992. Str. 367. Podpis: A. Ri.

Bravničar, Matija. - V: *The new Grove dictionary of opera. Vol. 1, A-D*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1992. Str. 589. **Dostopno tudi na:** *Grove music online*. Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Kogoj, Marij. - V: *The new Grove dictionary of opera. Vol. 2, E-Lom*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1992. Str. 1015-1016. **Dostopno tudi na:** *Grove music online*. Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Osterc, Slavko. - V: *The new Grove dictionary of opera. Vol. 3, Lon-Rod*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1992. Str. 784-785. **Dostopno tudi na:** *Grove music online*. Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Šivic, Pavel. - V: *The new Grove dictionary of opera. Vol. 4, Roe-Z, Appendices*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1992. Str. 409. **Dostopno tudi na:** *Grove music online*. Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Švara, Danilo. - V: *The new Grove dictionary of opera. Vol. 4, Roe-Z, Appendices*. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan, 1992. Str. 613. **Dostopno tudi na:** *Grove music online*. Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

1993

Članki

Slowenische Wünsche an die 'Musikgeschichte Österreichs'. *Musicologica austriaca* 1993, 2, 59-69. Popisano po podatkih v slovenski vzajemni bibliografski bazi podatkov COBIB.SI.

Od zamisli do uresničitve Slovenskega muzikološkega društva. *Bilten SMD* 1993, 1, 3-4.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Matičič, Janez. - V: *Enciklopedija Slovenije. 7, Marin-Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 22-23. Podpis: A. Ri.

Merkù, Pavle. - V: *Enciklopedija Slovenije. 7, Marin-Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 75-76. Podpis: A. Ri.

Mestni muzik. - V: *Enciklopedija Slovenije. 7, Marin-Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 83. Podpis: A. Ri.

Mihelčič, Pavel. - V: *Enciklopedija Slovenije. 7, Marin-Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 127-128. Podpis: A. Ri.

Mihevč, Marko. - V: *Enciklopedija Slovenije. 7, Marin-Nor*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1993. Str. 131. Podpis: A. Ri.

Spremna besedila

[Spremna beseda]. - V: *Marko Mihevč: Equi. Simfonična pesnitev na Matejevo pesem "Konji"*. Partitura. Ljubljana, Društvo slovenskih skladateljev, 1993. (Edicije Društva slovenskih skladateljev, 1288). Str. [IV].

1994

Članki

Post mortem John Cage: provokator, guru ali ...? - V: *Provokacija v glasbi. Strokovno posvetovanje, problemski razgovor. Slovenski glasbeni dnevi 1993*, Ljubljana, Rogaška Slatina, Dvorec Zemono od 19. do 23. aprila 1993. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1994. Str. 83-88. Prispevek s posvetovanja.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Osterc, Slavko. - V: *Enciklopedija Slovenije. 8, Nos-Pli*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994. Str. 197-198. Podpis: A. Ri.

Petrič, Ivo. - V: *Enciklopedija Slovenije. 8, Nos-Pli*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994. Str. 328-329. Podpis: A. Ri.

Plesna glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 8, Nos-Pli*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1994. Str. 408-409. Podpis: A. Ri.; sopodpisan: L. Ja. (Lado Jakša).

Ocene, poročila

Poročilo predsednika Izvršilnega odbora SMD. *Bilten SMD* 1994, 3, 44-45.

Mentorstvo

Marija Gombač: Stične točke skladatelja Pavla Merkuja s pesnikom Srečkom Kosovelom. Diplom-ska naloga. Mentor: Andrej Rijavec. Koper, [M. Gombač], 1994. 104 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Ula Ulaga: Novi akordi - dokument slovenske glasbene preteklosti. Diplom-ska naloga. Men-tor: Andrej Rijavec. Maribor, [U. Ulaga], 1994. 80 f. Pedagoška fakulteta, Maribor, Glasbena pe-dagogika.

1995**Članki**

K "shranjenosti" slovenske glasbe pred II. svetovno vojno. - V: *Glasba v tehničnem svetu - musica ex machina. Koncerti, simpozij. Slovenski glasbeni dnevi, Ljubljana, Novo mesto, Ptuj, od 11. do 15. aprila 1994.* Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1995. Str. 214-218.

A 'Polish connection' in Slovene music. *Musica Iagellonica* 1995, 1, 115-123. Popisano po po-datkih v slovenski vzajemni bibliografski bazi podatkov COBIB.SI.

H glasbi na Slovenskem in slovenska glasba - uvodni razmislek. - V: *Informativni kulturološki zbornik.* Uredila Martina Orožen. Ljubljana, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture, 1995. Str. 227-231.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Poljsko-slovenski odnosi. Kulturni odnosi. Glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 9, Plo-Ps.* [Ured-nica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995. Str. 121-122. Podpis: A. Ri.

Pop glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 9, Plo-Ps.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljub-ljana, Mladinska knjiga, 1995. Str. 142. Podpis: A. Ri.; sopodpisan: J. Ken. (Janez Kenda).

Popevka. - V: *Enciklopedija Slovenije. 9, Plo-Ps.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljub-ljana, Mladinska knjiga, 1995. Str. 142. Podpis: A. Ri.; sopodpisan: J. Ken. (Janez Kenda).

Posvetna glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 9, Plo-Ps.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995. Str. 180. Podpis: A. Ri.

Programska glasba. - V: *Enciklopedija Slovenije. 9, Plo-Ps.* [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1995. Str. 369. Podpis: A. Ri.

Gallus (Handl, Händl, Hähnel, Handelius, Carniolus), Jacob (Jacobus). - V: *Lexikon für The-ologie und Kirche. Vierter Band, Franca bis Hermenegild.* Herausgegeben von Walter Kasper ... [et al.]. 3., völlig neu bearb. Aufl. Freiburg im Breisgau [etc.], Herder, 1995. Str. 282-283.

Ocene, poročila

Poročilo predsednika SMD. *Bilten SMD* 1995, 5, 38-39.

Mentorstvo

Nataša Fratnik: Analiza klavirskih del Igorja Štuheca. Diplom-ska naloga. Mentor: Andrej Ri-javec. Ljubljana, [N. Fratnik], 1995. 45 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologi-jo.

1996

Članki

Slavko Osterc - "dopisni" učitelj komponiranja. - V: *Glasba med obema vojnama in Slavko Osterc. Koncerti, simpozij. Ljubljana, 3.-7. april 1995*. Uredil Primož Kuret. Ljubljana, Festival, 1996. Str. 77-84.

Vprašanje renesanse v glasbi na Slovenskem v času reformacije. - V: *III. Trubarjev zbornik. Prispevki z mednarodnega znanstvenega simpozija Reformacija na Slovenskem. Ob štiristoletnici smrti Primoža Trubarja, Ljubljana, 9.-13. november 1987*. Uredili Franc Jakopin, Marko Kerševan, Jože Pogačnik. Ljubljana, Slovenska matica, Slovensko protestantsko društvo Primož Trubar, 1996. Str. 178-182.

Zgodovinsko-kulturološke razsežnosti muzikologije. - V: *Glasbeni forum*. Uredila Milka Ajtnik. Ljubljana, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, 1996. Str. 35-37. Na koncu publikacije, str. 97-98: Predlogi, smernice in sklepi glasbenega foruma. Besedilo, ki je bilo objavljeno v javnih glasilih po zaključku Glasbenega foruma, ki je bil v Rogaški Slatini, 8. in 9. maja 1995. Avtorji: Milka Ajtnik, Breda Oblak, Andrej Rijavec, Albinca Pesek, Mirko Slosar, Borut Smrekar.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Ramovš, Primož. - V: *Enciklopedija Slovenije. 10, Pt-Savn*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996. Str. 79-80. Podpis: A. Ri.

Ravnik, Janko. - V: *Enciklopedija Slovenije. 10, Pt-Savn*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996. Str. 102. Podpis: A. Ri.

Savin, Risto. - V: *Enciklopedija Slovenije. 10, Pt-Savn*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1996. Str. 410. Podpis: A. Ri.

Ocene, poročila

Poročilo predsednika Izvršilnega odbora o dosedanjem delu Slovenskega muzikološkega društva. *Bilten SMD* 1996, 7, 4-7.

1997

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Simoniti, Rado. - V: *Enciklopedija Slovenije. 11, Savs-Slovenska m*. [Urednica zvezka Alenka Dermastia]. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1997. Str. 77. Podpis: A. Ri.

Mentorstvo

Matjaž Barbo: Pro musica viva. Prispevek k slovenski moderni po II. svetovni vojni. Doktorska disertacija. Mentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [M. Barbo], 1997. 254 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Oliva De Corti: Komorno-instrumentalni opus skladatelja Aleksandra Lajovica. Diplomski nalogi. Mentor: Andrej Rijavec. [S.l., O. De Corti], 1997. 69 f. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

Leon Stefanija: Glasbeno-analitični nastavki. Med idejo in strukturo. Magistrski nalogi. Mentorica: Marija Bergamo; somentor: Andrej Rijavec. Ljubljana, [L. Stefanija], 1997. 126 str. Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za muzikologijo.

2001

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Arnič, Blaž. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 2, Aristoxenus to Bax.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 47. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Bravničar, Matija. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 4, Borowski to Canobbio.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 265-266. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Knez [Khnes, Khness, Khuess, Khüess, Khnies, Kness, Khues, Knees], **Jurij** [Georg]. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 13, Jennens to Kuerti.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 694. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Kozina, Marjan. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 13, Jennens to Kuerti.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 853-854. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Krek, Uroš. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 13, Jennens to Kuerti.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 892-893. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Lajovic, Anton. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 14, Kufferath to Litton.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 134. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Lipovšek, Marijan. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 14, Kufferath to Litton.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 736. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Matičič, Janez. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 16, Martín y Coll to Monn.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 127-128. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Osterc, Slavko. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 18, Nisard to Palestrina.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 777-778. Sopodpisana: Katarina Bedina. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Ramovš, Primož. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 20, Pohlman to Recital.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 812-813. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Srebotnjak, Alojz. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 24, Sources of instrumental ensemble music to Tait.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 229. Sopodpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Stibilj, Milan. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 24, Sources of instrumental ensemble music to Tait.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 384. Sopotpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Šivic, Pavel. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 23, Scott to Sources, MS.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 457-458. Sopotpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Škerjanc, Lucijan Marija. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 23, Scott to Sources, MS.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 471. Sopotpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Škerl, Dane. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 23, Scott to Sources, MS.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 471-472. Sopotpisan: Ivan Klemenčič. **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Švara, Danilo. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians. Vol. 24, Sources of instrumental ensemble music to Tait.* Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London, Macmillan, 2001. Str. 744-745. Sopotpisan: Ivan Klemenčič (seznam del). **Dostopno tudi na:** *Grove music online.* Edited by L. Macy. (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com.nukweb.nuk.uni-lj.si>>.

Imensko kazalo • Index

A. D. (Dolleccek)	113, 115-117, 124
Adamič, Bojan	235
Adlešič, Miroslav	219
Adorno, Theodor Wiesengrund	14, 45, 48, 49, 181
Afrodita (gr. Aphrodītê)	59, 64
Agamemnon	54, 59, 61
Ahačič, Kozma	114, 124, 126
Ahil (gr. Akhilleús)	55, 58-63, 64
Ainsley, John Mark	154
Ajtnik, Milka	242
Aldino (Aldus Manutius)	74
Althaea (Althea)	61
Alwyn, William	160
Amadino, Ricciardo	68, 71, 72, 75, 89
Amfion (Amphion)	61
Amor	73
Anderson, William M.	201
Andreis, Josip	138
Anka, Paul	207
Anschütz, Georg	206
Antoni, Luisa	178
Apolon (gr. Apóllon, lat. Apollo)	14, 55, 58, 61, 62, 64, 77
Arcadelt, Jacob (Jakob, Jacques)	80
Archetto, Maria	70
Ariadna	59, 63
Aristifan (Aristofánes)	61
Aristoksen (Aristokenos)	243
Aristotel (Aristoteles)	12, 205, 214
Arnell, Richard	160
Arnič, Blaž	230, 235, 243
Arnič, Lovro (Lovrenc)	235
Arnold, Malcolm	160
Ascott, Roy	47, 49
Asiški (Assisiensis), Frančišek (Franciscus)	184
Asola, Giammateo	72
Astaire, Fred	206
Atena (gr. Athēnâ, Athénē)	60
Attems, Ferdinand	94
Aubert, Laurent	201
Auer, Alfons	31
Auersperg, Henrik	94
Auersperg, Herbert	79

Auersperg, Janez Adam	96
Auersperg, Janez Ernest	96
Auersperg, Jožef Franc Anton	94
Auersperg, Karel, grof	96
Auersperg, Karl, knez	96
Auersperg, Marija Josepha (roj. Trautson-Falkenstein)	96
Auersperg, Viljem	96
Auersperg, Wolf	77
Auersperg, Wolfgang Engelbert (Engelbrecht)	84
Avguštin (Aurelius Augustinus)	37
Bach, Johann Sebastian	23, 204, 206
Bachus (Bacchus, Bakhus)	77
Bacilly, Bénigne de	230
Bagarič, Alenka	80
Baker, Andrew	54
Balatka, Anton	114, 121, 123, 124, 126
Balatka, Vera	114, 123, 124, 126
Balbi, Lodovico	79-81
Bales, Robert F.	44, 49
Balla, Luigi dalla	71
Banfield, Stephen	153-155
Baravalle, Torbert	70
Barbato, Angelo	71, 74, 79-81
Barber-Keršovan, Alenka	203, 209, 214, 215
Barbo, Matjaž	168, 177, 179, 184, 242
Baring-Gould, Sabine	149
Baroni, Mario	41
Bartók, Belá	148, 221, 236,
Basie, Count	194
Bassano, Giovanni	72
Baudelaire, Charles	142
Bauer, Wilhelm A.	94, 95, 96
Bax, Arnold	243
Bayer, Joseph	128
Beck, Sabine	46, 49
Bedina, Katarina	220-222, 228, 231, 233, 236, 243
Beethoven, Ludwig van	16, 23, 40, 92, 157, 206, 213, 221
Behne, Klaus-Ernst	31, 32, 34, 38, 39, 49, 211, 215, 238
Bel, Andreine	201
Bel, Bernard	201
Belerofont	58
Belschner, Torsten	44, 49
Bembo, Pietro	74
Benjamin, Arthur	160
Benson, Arthur Christopher	158
Beran (Berow), Emerik	170

Berchem, J.	80
Bergamo, Marija	176, 236, 242
Bergman, Albert	34
Bergson, Henri-Louis	45, 47, 49
Berkeley, Lennox	160
Berlyne, Daniel E.	46, 47, 49
Bernstein, Jane A.	69
Bersch-Burauel, Antje	32, 39
Berté, Emil	115, 116
Bertoncelj, Aci	223, 224
Bertrand, Daisy	36, 39
Beuys, Joseph	204
Bevc, Cvetka	177, 179, 180, 181
Bianco, Pietro Antonio	80, 81, 90
Bischoff, Bernhard	78
Bitenc-Samčeva, Marija	228
Bittorfer, družina	84
Blacking, John	39, 41, 45, 49,
Blake, William	156
Blaukopf, Kurt	36, 39
Bloch, Ernest	34
Blom, Eric	149, 151, 153
Bockris, Victor	208
Bódy, Veruschka	215
Bogunović Hočevar, Katarina	99, 102
Bohorič, Adam	84
Bole, Janez	236
Boltrauer, Alice	49
Bonardo Perisone, Francesco	80
Boni, Girolamo	71
Bonini, Pier Andrea	71
Bonz, Jochen	49
Boomgaarden, Donald R.	201
Born, Georgina	41
Borowski, Felix	243
Borum, A. D.	gl. A. D. (Dolleczek)
Boshkoff, Ruth	201
Bostridge, Ian	154
Boulez, Pierre	16, 17, 18, 178
Boult, Adrian	152
Bowie, David	207, 211, 214
Boyce-Tillman, June Barbara	201
Boyle, J. David	30, 32, 41
Bozi, Paulo	71
Božič, Darijan	8, 221, 224, 228, 229, 236
Bradač, Zorka	223
Brahms, Johannes	206, 223
Brandl, Rudolf Maria	34, 39

Bratož, Rajko	54
Bravničar, Dejan	223
Bravničar, Matija	221, 227, 230, 235, 239, 243,
Bridge, Frank	150
Bridges, Thomas W.	72
Britten, Benjamin	147, 150-152, 155-157, 161, 163, 164, 166, 232,
Brlec, Andreja	124,
Broadwood, Lucy	149
Brock, Bazon	204
Brown, Malcolm H.	222
Brown, Steven	40, 41
Brown, Wilfred	154
Browne, Denis	161
Browne, Ray	46, 49
Bruhn, Herbert	34, 39
Brunson, William	40
Brvar, Veronika	234
Brzoska, M.	181
Buchheim, Wolfgang	205, 215,
Bučar, Tatjana	223
Budina, Lenart	81
Budina, Samuel	81
Budkovič Cvetko	128, 231,
Bujić, Bojan	11, 33, 39
Büllow, Hans von	153
Bunz, Mercedes	46, 49
Burton, Bryan	201
Bush, Geoffrey	160
Butterworth, Arthur	160
Butterworth, George	151, 153, 154, 159, 161
Butting, Max	205
Cage, John	7, 240
Camatero, Ippolito	74
Campbell, Patricia Shehan	194, 201
Cankar, Izidor	83
Cannadine, David	158
Canobbio, Carlo	243
Capuder, Andrej	73
Cardillo, G. A.	80
Cassirer, Ernst	45, 49
Castel, Bertrand	205, 214
Castiglione, Baldassaro	74
Cavallini, Ivano	239
Cestnik-Spasić, Dorotea	224-226
Chamatero, Ippolito (Hippolito)	80
Chamfort, Nicolas de	103

Char, René	16, 17
Chardin, Pierre Teilhard de	184
Charteris, Richard	71
Chausson, Ernest	34
Chilvers, Ian	54
Chomsky, Noam A.	14, 16, 17, 19
Chopin, Frederic	210
Ciccone Ritchie, Madonna Louise	209, 211, 214
Ciglič, Zvonimir	222, 235
Gigoj Krstulović, Nataša	80, 84, 108, 237
Cimperman, Tone	235
Clark, Petula	207
Clarke, David	33, 39
Claus, Jürgen	47, 49
Clayton, Martin	39, 41
Clynes, Manfred	48, 49
Coates, Eric	159
Cobbett, Walter Willson	150
Cobenzl, Janez Filip (Johann Phillip)	95, 97, 98
Cobenzl, Janez Gašper	94
Cobenzl, Janez Karel Filip (Johann Karl Phillip)	94, 95, 97, 98
Cobenzl, Janez Ludvik	96
Cobenzl, Ludvik	96
Cobenzl, Therese (roj. de Montelabate)	96
Comberiat, Carmelo Peter	68, 69
Contino, Giovanni	80
Cook, Nicholas	32, 33, 39, 188, 195, 201
Cooke, Deryck	34, 152
Cooper, Joseph	157
Corea, Chick	194
Cornelius, Steven	201
Coronini-Cronberg, Rudolf	95
Corso, Anton Giacomo	73
Corteccia, Francesco	80
Craven, Robert R.	234
Cross, Ian	34, 36, 39
Crosse, Gordon	160
Curtiss, Marie Joy	201
Cvetko, Ciril	232
Cvetko, Dragotin	108, 110, 218, 222, 225, 226, 235, 238, 239
Cvetko, Igor	236
Čajkovski, Peter Iljič	221
Dahlhaus, Carl	8, 22, 39, 100, 101, 105, 178, 188, 217, 223, 234, 238
d'Albert, Eugene	130

Dalmatin, Jurij	81
Dalmonste, Rossana	41
Damon	12
Danuser, Hermann	176
d'Arc, Jeanne	221
Dare, Valery	201
Daverio, John	100
David, kralj	224
Davis, Miles	194
Davis-Boyer, Daidy	207
De Clerq, Rafael	12, 18
De Corti, Oliva	242
Dedal (gr. Daidalos, lat. Daedalus)	59, 63
Dekleva, Alenka	222
Dekleva, Igor	222, 223, 231
Dekleva, Milan	176-180, 189
Del Piero, Paola	71, 82
Delius, Frederick	150, 151
DeNora, Tia	32, 33, 38, 39
Depalle, Philippe	46, 50
Dermastia, Alenka	235-242
Descartes, René	37, 178
Deutsch, Otto E.	94, 95, 96
Diederichsen Dietrich,	45, 49
Dinarelli, Nadalino	71
Dioniz (Diónysos, Dyonis)	13, 14, 61
Disney, Walt	206
Dolar, Mladen	36, 39
Dolar, Ksenija	231
Dominkuš, dr.	109
Donato, Baldassare	80
Donizetti, Gaetano	132
Dopheide, Bernhard	50
Douglas, Phillipe	39
Drabble, Margaret	153
Dragutinović, Leon	114, 116, 117, 121
Drake, Caroline	36, 39
Draudius, Georg	75
Droe, Kevin	38, 39
Droschl, Sandro	50
Druzovič, Hinko	108
Duc, Filippo (Philippe) de	67-79, 80-85, 89, 90
Dula, Germaine	210
Dular, Janez	233
DuPree, Mary H.	201
Durante, Sergio	70
Durga, S. A. K.	201
Dvořak, Antonin	149, 220, 222

Ebner, Herwig	80
Eco, Umberto	37, 39
Edvard VII. (Edward VII), kralj	158, 166
Eggebrecht, Hans Heinrich	8, 32, 39, 104, 178, 217, 238
Eggeling, Viking	205
Egk und Hungerspach, Adam	74, 82
Egk und Hungerspach, Jernej	82
Egk und Hungerspach, Volk (Volkard)	67, 68, 74, 82-84, 90
Einstein, Alfred	69, 72, 73, 77
Eisen, Cliff	96
Elgar, Edward	147, 158-160, 165, 166
Elizabeta I.(Elisabeth I.), kraljica	150,
Elliot, Missy (Melissa Arnette)	49
Elze, Theodor	79, 81, 83
Engel, Gerhard	34, 39
Engelbart, Doug	44
Engelman, Leon	223
Erjavec, Aleš	49
Eržen, Majda	232, 237
Escher, Maurits Cornelis	15, 16
Essenga, Salvatore	74
Eudoros	62
Evans, Peter	151,
Everist, Mark	188
Faganel, Tomaž	108
Falck, Robert	201
Fall, Leopold	121
Falout, Jože	229
Farrar, Ernest	155, 161
Faulstich, Werner	215
Federhofer, Hellmut	72, 80
Feil, Arnold	21, 22
Fellini, Federico	211
Ferdinand II, cesar	80
Ferguson, Michael	209
Ferrabosco, Matthia	72, 80
Fiamma, Gabriele	70
Filo, Jože	232
Finzi, Gerald	147, 154-156, 161-163, 166
Fischer, Oton	116
Fischinger, Oskar	205, 206, 214, 215
Fleccha, Matteo	71
Fleischer, Robert	201
Flejšman, Jurij	236
Flere, Djurdja	103
Floros, Constantin	35, 39
Flotzinger, Rudolf	69

Foerster, Anton	130, 131
Forkel, Johann Nikolaus	25
Forman, Miloš	206
Forte, Allen	188
Franc Jožef I. (Franz Josef I.), cesar	133
Frank, Robert	131
Fratnik, Nataša	241
Frelih, Darja	113, 114, 121, 126
Frenzel, Tobias	38, 42
Fricker, Peter Racine	160
Friderik II. (Friedrich II.), cesar	26
Friedrich, Nietzsche	142, 146
Frischlin, Nikodem	83
Frith, Simon	31, 33, 39, 204,
Froboes, Conny	207
Fukač, Jiří	236
Gabriel, Peter	211
Gabrieli, Andre	71
Gabrijelčič, Marijan	236
Gačeša, Marjeta	179-181
Gall, Franc	83
Gallenberg, Seyfried	94
Gallus (Handl), Jacobus (Jacob)	226, 238, 241
Gardano, Antonio	69, 70
Gastoldi, Giovanni Giacomo	73
Gaston, Thayer E.	31, 32, 39
Gaver, William	39
Geertz, Clifford	34
Gerber, Ernst Ludwig	75,
Gerbič, Fran	8
Gershwin, George	194
Getz, David	209
Gibson, James Jerome	45, 47, 49
Giontini, Iv.	gl. Giontini, Janez
Giontini, Janez	116
Giovanelli (Joanellus), Pietro (Petrus)	69
Giovanelli, Ruggiero	73,
Giucciardini, Carlo	138
Glavak, Božena	223
Glazer, Janko	108, 109
Gleispach, Gašper (Kaspar, Caspar, Gasparo)	68, 75, 83, 84, 90
Gleispach, Janez	75
Gleispach, Jorg Andreas	75
Gleispach, Sigismund	75
Gleispach, Wilhelm	75
Gligo, Nikša	225, 233
Globokar, Vinko	46, 49, 236

Glock, William	152
Glušič, Helga	233
Gobec, Radovan	237
Goethe, Johann Wolfgang von	100, 103, 205, 214
Golob, Drago	223
Golovin, inženir	124
Gombač, Marija	225, 241
Gonzaga, Guglielmo	74
Goodwin, Andrew	215
Gorecki, Henrik	204
Gorzanis, Giacomo	74, 80, 81, 89
Gosling, Samuel D.	38, 41, 42
Govekar, Franc	124
Grabócz, Marta	35, 40
Grainger, Percy	149-151, 160
Graves, Robert	157
Grđina, Igor	114, 124, 126
Gregorc, Janez	237
Gregorc, Jurij	237
Grieg, Edvard	206
Griffin, Rick	209
Grimal, Pierre	54
Grimm, Friedrich M.	95
Grossberg, Lawrence	215
Grujić, M M	218
Grün, Lydia	202
Gspan, Alfonz	231
Gurney, Ivor	155, 161, 166
Hába, Alois	168, 172, 173
Habjanič, Jernej	235
Haley, Bill	207
Hallyday, Johnny	207
Hama, Hiroko	48, 49
Hamilton, Iain	160
Händel, Georg Friedrich	23
Hänni, Karin	49
Hanslick, Eduard	14, 18, 177, 179, 190
Hardy, Thomas	151, 154-156, 166
Hargreaves, David J.	31, 32, 38, 41
Hargreaves, Jon J.	31, 32, 38, 41
Hartman, Bruno	109
Hartwig-Wiechel, D.	45, 49
Hascher, Xavier	40, 41
Hasl, Miran	225
Haßreiter, Joseph	128
Hatten, Robert S.	34, 35, 40
Hausheer, Cecilia	215

Haydn, Joseph	23, 92, 93
Heartz, Daniel	231
Hebdige, Dick	46, 49
Hefajst (gr. Hēphaistos)	58-61, 63
Heinemann, M.	181
Hektor	59-62, 64
Helena (gr. Helénē)	59, 60
Helms, Dietrich	215
Hendrix, Jimi	46
Hera	58, 60
Heraklej (gr. Hêrklês)	61
Herberstein, Ernest Janez Leopold	94
Herberstein, Janez Anton	94
Herberstein, Janez Gudaker	94
Herberstein, Jožef Franc Stanislav	96
Herberstein, Jožef Janez Nepomuk	96
Herberstein, Karel Janez	96
Herberstein, Maria Augusta (roj. Schrattenbach)	95
Herbert, Trevor	41
Herbert, Trevor	39
Herder, Johann Gottfried von	22, 25
Hermes	61
Herzog, L.	121
Heseltine, Philip	155, 166
Hesmondhalgh, David	41
Hilscher, Elisabeth Theodor	68, 69
Himenaj (Hymenaios, Hymenaeus)	60, 61
Hindemith, Paul	232
Hitchcock, Wiley H.	227
Hobsbawm, Eric	157, 158
Hochreiter, Emil	237
Hoddinott, Alun	160
Hoffmann, Arthur	132
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus	101, 103, 104
Hoffmann, R.	46, 49
Höfler, Janez	68, 75, 84, 221, 222
Hofstede, Geert	38, 40
Holert, Tom	49
Höllner, Christian	50
Hollingdale, R. J.	13
Holst, Gustav	151, 152, 158, 165
Homer (gr. Hómēros)	53-65
Honegger, Arthur	221, 224
Horak, Hilda	225
Horak, Marina	223, 225
Horvat, Milan	226
Housman, Alfred Edward	153, 154, 166

Howatson, Margaret C.	54
Howells, Herbert	150
Hren, Tomaž	69, 84
Hribar, Angelik	237
Hribar, Zdravko	114
Hriseida	61
Hubad, Samo	222, 223, 226
Hübner, Kurt	32, 33, 40
Hughes, David W.	201
Humperdinck, Engelbert	134
Hunter, Robert	209
Huron, David	33, 34, 36-38, 40
Idamante	96
Idomeneo (Idomeneus)	96
Idrizović, Muris	227, 229
Imberty, Michel	35, 40
Ingegnerio, M. A.	80
Ireland, John	155, 160, 166
Iris	60
Ivaci, Saša	124
Ivaldi, Antonia	50
Ivančič-Bleiweis, Sonja	225
Ives, Charles	7, 194, 226, 227
Jackendorf, Ray	16
Jackson, Michael	210, 211, 214
Jaeger, Alfred	157, 158
Jagger, Bianca	208
Jagger, Mick	208, 211
Jakopin, Franc	233, 242
Jakša, Lado	237, 240
Janáček, Leoš	220
Januschowsky, Georgine	128, 132
Jarc, Andrej	225
Jauk, Werner	43, 44, 46, 47, 49, 50
Jean Paul	gl. Richter, Jean Paul Friedrich
Jennens, Charles	243
Jesipow, G.	116
Jewanski, Jörg	206, 215
Jež, Jakob	8, 222, 224, 232, 237
Jež-Brezavšček, Brina	237
Jiránek, Jaroslav	35, 40
Jobst, Anton	238
Johns, Jasper	208
Johnson, Ben	156
Jost, Ekkehaard	238
Jožef II (Joseph II.), cesar	95, 113, 116, 124

Jurca, Maksimilijan	225
Kaden, Christian	34, 37, 39, 40
Kagel, Mauricio	204
Kant, Immanuel	37, 188
Kaplan, Max	31, 40
Karbusicky, Vladimir	31, 32, 35, 38, 40, 179, 182
Karl II., nadvojvoda	68, 80, 84
Karlin, Fred	40
Karlin, Igor	225
Kartezij	gl. Descartes, René
Kartin, Monika	231
Kasper, Walter	241
Katarina II. Aleksejevna (Velika), cesarica	113, 116, 117, 124
Katul, Gaj Valerij (Gaius Valerius Catullus Veronensis)	61
Keazor, Henry	215
Keller, Hans	152
Kellerman, Henry	49
Kemp, Ian	152
Kenda, Janez	241
Kennedy, Michael	149, 152, 159
Kennedy, Nigel	204
Kerckhove, Derrick de	44, 50
Kern, Adele	230
Kerševan, Marko	242
Kesity, Ken	209, 214
Khisl (Chisel), Janez (Hans, Giovanni)	67, 72, 75, 79-83, 89, 90
Khisl (Chisel), Janez Jakob (Johan Jacob, Giovanni Giacomo)	67, 68, 70-76, 80-85, 89, 90
Khisl (Chisel), Jurij (Georg)	67, 68, 70, 74, 75, 79, 80, 81, 83, 84, 89, 90
Khisl (Chisel), Karel (Carlo)	67, 68, 70-76, 80, 82-85, 89, 90
Khisl (Chisel), Vid (Veit, Guido)	67, 68, 70, 71, 74, 80, 81, 83, 84, 90
Khisl, Ana Marija	67, 74, 75, 82, 90
Kidrič, France	83
Kidson, Frank	149
Kienzl, Wilhelm	129
Kirchner, Athanasius	205, 214
Kivy, Peter	13
Kleinen, Günter	49, 215
Klemenčič, Ivan	108, 221, 243, 244
Kloppenburg, Josef	49
Klotz, H.	181
Klugel, Elizabeta	82
Kmecl, Matjaž	238
Knauer, Wolfram	46, 50
Kneif, Tibor	179
Knepler, Georg	45, 50

Knez (Khnes, Khuess, Khnies, Kness, Knees), Jurij (Georg)	230, 243
Koch, Heinrich Christoph	32
Kodály, Zoltán	148, 222
Kogoj, Marij	125, 230, 239
Kokole, Metoda	67, 84, 108
Kolar, Anton	226
Kolleritsch, Otto	40, 234
Kompridis, Nikolas	181
Kon, Joseph	35, 40
Konecni, Vladimir J.	47, 50
Konvalinka, Katja	124
Konzul Istranin, Stjepan	83
Kopácsi-Karzak, Julie	134
Koporc, Srečko	238
Kornauth, Egon	139, 140
Koruza, Jože	228, 234
Kos, Janko	180
Kos, Koraljka	137-139, 233
Kosovel, Srečko	241
Košir, Manca	180
Kötter, Eberhard	238
Kovačević, Krešimir	223, 225, 226, 228, 233
Kozina, Jurij	93
Kozina, Marjan	223, 224, 230, 243
Kraus, Karl	137-142, 144-146
Kraus, Peter	207,
Krek, Uroš	8, 222, 226, 227, 230, 239, 243
Kreutziger-Herr, Annette	215
Kričevcov, Nataša	236
Krpan, Erika	229
Krstulović, Zoran	217
Kubrick, Stanley	206
Kucler, Slavica Borka	178
Kuerti, Anton	243
Kuhač, Franjo Ksaver	148
Kühnel, Jürgen	232
Kumar, Aldo	239
Kumer, Zmaga	231
Kunej, Marjan	177, 180
Kuret, Primož	92, 237, 238, 240-242
Kurth, Sabine	71, 80
Kutsch, K J	128, 132-134
Kwami, Robert Ashong	201
Kwami, Robert Mawuena	201
La Bruyere, Jean de	103
La Rochefoucauld, François de	103

Lacan, Jacques	37
Lah, Špela	127
Lajovic, Anton	230, 239, 243
Lakovič, Vladimir	232
Lamberg, Anton Franc	94
Lamberg, Maksimilijan Jožef	94
Lampalzer, Gerda	204, 211, 215
Landis, John	211
Lang, Fritz	209
Langer, Susanne	47, 50
Lasso, Orlando di	74, 80,
Laszlo, Alexander	205, 206
Laura (Laure de Noves)	73
Lavrič, Igor	226
Lavrin, Anton	239
Lazarsfeld, Paul F.	31
Lebič, Lojze	175-181, 183, 184, 187, 189-192, 222, 224, 226, 229, 239
Lehar, Franz	121
Lehmann, Andreas C.	31, 38, 40
Leoncavallo, Ruggiero	131
Leopold, Silke	39, 41
Leopoldseder, Hannes	49, 50
Leppert, Richard	39
Lerdahl, Fred	16, 17
Levitin, Daniel J.	33-35, 38, 40
Lévy, Pierre	45-47, 50
Lewis, Mary S.	69, 70
Lidov, David	33, 40,
Ligeti, György	178, 207, 233
Linda, Solomon	197
Lindelheim, Joanna Maria	230
Lindell, Robert	74
Lindeman, norveška glasbena rodbina	230
Linhart, Anton Tomaž	221
Linos (Linus)	61
Lipovčan, Srečko	230
Lipovšek, Marijan	222, 230, 231, 237, 243
Lisinski, Vartoslav	221
Lissa, Zofia	224
Liszt, Franz	206
Litton, Andrew	243
Logar, Janez	83
Longyka Marušič, Eva	124
Loparnik, Borut	177, 181
Lorenz, Adolf	132
Lorenz, Primož	223
Lovec, Vladimir	227, 239

Lück, Rudolf	226,
Lukman, Franc Ksaver	83
Lupacchino, Bernardino	80
Luschin-Ebengreuth, Arnold	70, 82
Lutoslawski, Witold	178
Lutyens, Elisabeth	152
Lyotard, Jean-François	45, 50, 180
Mâche, François-Bernard	35,40
Mackensen, Karsten	39, 41
MaClary, Susan	39
Macy, Laura	41, 239, 240, 243, 244
Madonna	gl. Ciccone Ritchie, Madonna Louise
Mae, Vanessa	204
Magrini, Tullia	36, 41
Majaron, Edi	226
Majcen, Igor	239
Makeba, Miriam	197, 198
Maksimilijan II., cesar	68-70, 74
Malanga, Gerard	208
Malm, William P.	201
Malten, Julius	133
Manuel, Peter	41
Marenzio, Luca	72, 73, 80
Maria, Walter de	208
Marieanu, Costin	40, 41
Marija (Kristusova mati)	69
Marija Terezija	25,
(Maria Theresia von Österreich), cesarica	
Marinčič, Marko	54
Marković, Slobodan Ž.	232
Martellozzo Forin, Elda	70
Marthaler, Adrian	204
Martín y Coll, Antonio	243
Martin, Frank	204
Marx, Hans Joachim	223
Marx-Weber, Magda	223
Mascagni, Pietro	131
Massaino, Tiburzio	80
Massenkeil, Günther	223
Massow, Albrecht von	35, 41
Matajc, Vanesa	103
Mathiesen, Thomas	56, 57, 58, 60, 61, 62
Matičič, Janez	223, 230, 240, 243
Matschinegg, Ingrid	70, 75, 81, 83
McCabe, John	160
McCrae, Robert R.	40,
McCredie, Andrew D.	231

McLuhan, Marshall	44, 50, 204, 208, 212, 215
McMullen	32
McVeagh, Diana M.	159
Mead, George Herbert	34
Megiser, Hijeronim (Hieronimus)	67, 68, 82-84, 90
Meier, Bernhard	77
Mellers, Wilfred	152
Mendelssohn Bartholdy, Felix	23
Menelaj (gr. Menélaos)	59
Mercheritsch, Leonard	gl. Merherič, Lenart
Merherič, Lenart	67, 72, 73, 77, 79, 81, 83, 90
Meriones	64
Merker, Björn	40, 41
Merkù, Pavle	180, 224, 240, 241
Merkur (Mercurius)	56
Merleau-Ponty, Maurice	34
Merriam, Alan P.	30-32, 41, 42
Merton, Robert K.	31
Merulo, Claudio	71, 80, 81, 89
Messiaen, Olivier	178, 223
Meyer, Leonard B.	32, 35, 41
Michieli, Romano	80, 81
Middleton, Richard	31, 33, 34, 37, 39, 41
Mihelčič, Pavel	240
Mihelčič, Tatjana	180
Mihevc, Marko	240
Mihevc, Nataša	233
Mikos, Lothar	215
Milli Vanilli	211
Milošević, Vlado	227
Miranda, Eduardo R.	44, 50
Mischiati, Oscar	72
Mitchell, Vincent-Wayne	38, 42
Mlinarič, Jože	93
Mogavero, Antonio	74
Molino, Jean	35
Monelle, Raymond	34
Monfort, Georg (Giorgio)	70
Monfort, Hans (Giovanni)	70
Monn, Mathias Georg (Johann)	243
Montaigne, Michel	82
Monte, Philippe de	73, 80
Montella, Giovanni Domenico	74
Montesquieu, Charles de Secondat	103
Moore, Marvelene C.	201,
Mordej, A	223
Moritz, William	206
Morzin, Karl	93

Mosto, Giovanni Battista	71
Motte Haber, Helga de la	34, 35, 41, 47, 49, 181, 215, 238
Mozart, Leopold	93-95
Mozart, Maria Ana	95,
Mozart, Wolfgang Amadeus	40, 91-98, 157, 221, 222
Mück, Hans-Dieter	232
Mugerli, Marko	74, 82,
Muhamedagić, Sead	145
Müller, Renate	38, 41
Müller, Ulrich	232
Müller, Ursula	232
Munda, Jože	231
Murray, A T	55
Musgrave, Thea	160
Myers, Patricia Ann	68
Nádhemý von Borutin, Sidonija	137-141, 144, 146
Nadolowitsch, Jean	133
Nagode, Aleš	91
Nasco, Giovanni	74, 80
Nattiez, Jean-Jacques	14, 33, 35, 41
Neffat, Anton	124
Nestor	59
Netrebko, Anna	204
Nettl, Bruno	31, 34, 35, 41
Neubauer, John	13
Neumann-Braun, Klaus	215
Neurath, Otto	44
Newcombe, Anthony	69, 75
Newton, Isaac	205, 214
Nicolai, Otto	205
Nierstrasz, Oscar	44, 50
Nietzsche, Friedrich	13, 14
Nikomah (gr. Nikomachos) iz Gerase	61
Nisard, Théodore	243
Norman, Katherine M.	202
North, Adrian C.	31, 32, 38, 41
Novšak, Primož	226
Novšak-Houška, Eva	226
Nowotny, Helga	49
Oblak, Breda	242
Oerter, Rolf	39
Offenbach, Jacques	121, 134
Ogrin, Matija	177, 179
Ohm-Januschowsky, Julius	127-135
Oldenburg, Claes	208
O'Loughlin	147

- Olsen, Dale A. 201
 O'Neill, Susan A. 50
 Oppenheim, Adolf 129
 Orfej (gr. Orpheús) 61
 Orleanska, Ivana gl. d'Arc, Jeanne
 Orožen, Martina 241
 Osterc, Slavko 8, 167, 168, 172, 173, 220-224, 227-230, 232,
 233, 236, 238-240, 242, 243
 Owen, Wilfred 155, 156,
- Pace, Pompeo 73
 Paci, Domenico 71
 Padovano, Aniballe 71, 80
 Pagani, Antonio 70
 Pahor, Karol 236
 Pahor, Lavoslav 113, 116, 117, 120
 Paian gl. Apolon
 Paik, Nam June 204, 214
 Pal, Ivan 232
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 69, 74, 80, 243
 Palmer, Tony 204
 Papathomas, Michael 44, 50
 Paris (gr. Páris) 59, 60, 64
 Parma, Bruno 123
 Parma, Viktor 113-126
 Parry, Hubert 153, 160
 Parry, R. Mitchell 41
 Pascal, Blaise 103, 178
 Pass, Walter 68, 69
 Patrokel (gr. Patroklos) 60, 61
 Pečnik, Rado 121
 Pejačević, Dora 137-144, 146, 233
 Pelej (gr. Pēleús) 58
 Pembroke, Randall G. 202
 Penelopa (gr. Pênelópeia) 74
 Peretz, Isabelle 38, 39
 Perini, Annibale 80
 Perisone, B. gl. Bonardo Perisone, Francesco
 Perlis, Vivian 227
 Perotinus 17, 18
 Pesciolini, Biagio 74
 Pesek, Albinca 242
 Peternel, Marija 233
 Petkova, Nedka 236
 Petrač, Janez 222,
 Petrarka (Petarca), Francesco 70, 73, 74, 77, 90
 Petre, Fran 231
 Petrić, Ivo 8, 224, 226-229, 240

Petrobelli, Pierluigi	70
Petrušić, Antun	143
Phillips	38
Phleps, Thomas	215
Pias, Claus	50
Pickl, Othmar	80
Pigna, Francesco	71
Pike, Kenneth L.	33
Pindar (Pindaros)	62
Pitagora (Pýthagorás) iz Samosa	177
Plamenac, Dragan	142
Platon (lat. Plato)	12
Plavec (Plautzius), Gabriel	224
Playford, John	151, 230
Plinij (Gaius Plinius Caecilius Secundus)	12
Ploj, Janko	109
Plutchik, Robert	49
Podgoršek Horžen, Marjetka	124
Pogačnik, Janez	179
Pogačnik, Jože	242
Pogorelec, Breda	234
Pohlman, Johannes	243
Pokorn, Danilo	68, 79, 80, 83, 84, 108, 235, 239
Pollini, Franc	96
Pollini, Janez Zlatoust	96
Polydamas	59, 64
Polymele	62, 64
Pompe, Gregor	114, 124, 125, 175, 176, 183, 190
Pompilio, Angelo	70, 73
Ponte, Lorenzo da	95
Popper, Frank	44, 50
Pordenon, Marc'Antonio	71, 74
Porta, Constanzo	80
Portinaro, Francesco	70
Posch, Isaac	84
Pospišil-Ivanova, Marta	140
Potemkin, Grigorij Aleksandrovič	116, 117, 124
Potočan, Zoran	124
Potočnik, Mojca	177, 178
Povhe, J.	121
Powel, Eleanor	206
Powers, Bruce R.	215
Preininger, John	44
Presley, Elvis	207
Prešeren, France	176, 189, 222, 223
Prijatelj, Ivan	109
Pritchard, John	221
Prokofjev, Sergej	169, 220

Prometej (gr. Prometheús)	214
Puccini, Giacomo	125, 130, 131
Puffett, Derick	188
Purcell, Henry	156, 222
Pütz, Andreas	205, 215
Quesada, Milagros A. Agostini	202
Quilter, Roger	155, 166
Radanović, Vladan	178
Radica, Ruben	141
Radocy, Rudolf E.	30, 32, 41
Raffman, Diana	14, 17
Rahn, Jay	202
Rain, Franc	83
Rajšp, Vincenc	68
Ramovš, Primož	8, 225, 227, 228, 230, 238, 242, 243
Ramsdale, Phillip	30, 41
Ranger, Terence	157, 158
Ranzenbacher, Heimo	44, 50
Rasberger (Razberger), P.,	121
Ratner, Leonard G.	35
Ravnik, Janko	242
Ravnik-Kosi, Ruda	222, 225
Rawsthorne, Alan	160
Reich, pevec	132
Reimer, Bennett	201, 202
Reinecke, Hans-Peter	238
Renaldi, Giovanni Maria	71
Renaldi, Giulio	71
Rentfrow, Peter J.	38, 41, 42
Reti, Rudolph Richard	233
Rice, Timothy	201
Richter, Jean Paul Friedrich	100, 103, 105
Riedt, Friedrich Wilhelm	230
Riemann, Hugo	47, 50
Riemens, Leo	128, 132, 133, 134
Rigutini, Giuseppe	73
Rijavec, Andrej	7, 67, 84, 168, 188, 217-220, 223, 225, 226, 228, 231-238, 240-242
Rijavec, Josip	222
Rilke, Rainer Maria	138, 140, 142, 146
Rinaldi, G	80
Ritchie, John Simon	207
Rivarol, Antoine de	103
Roche, Jerome	69, 75
Rogelja, Božo	223
Rogers, Ginger	206

Rökk, Marika	206
Rore, Cipriano di	74, 77, 80
Rosen, Charles	102, 103, 104, 105,
Rösing, Helmut	34, 37, 39, 41, 46, 50, 214, 215
Rota, Antonio	70
Rötzer, Florian	50
Rozman, Andrej	236
Rubbra, Edmund	160
Rudolf II., cesar	68, 69
Ruffo, Vincenzo	80
Rukavina, Fridrik (Friderik)	140
Rummenhöller, Peter	100-05
Russel, Ken	211
Ruttman, Walther	205
Sadie, Stanley	230, 231, 239, 240, 243, 244
Sakač, Branimir	225
Salmič Kovačič, Karmen	167, 168, 174
Saloni, Fede	71
Samson, Jim	188
Saussure, Ferdinand de	14
Savin, Risto	242
Sayve, Lambert de	69
Scharffenberg, Benigna von	82
Scheibl, Johann Adam	224
Schenk, Erich	95, 96
Schenker, Heinrich	47, 50, 188
Schering, Arnold	24
Schiller, Friedrich	129
Schläbitz, Norbert	44, 50
Schlegel, August	102
Schlegel, Friedrich	102-104
Schmoll-Barthel, Jutta	39, 41
Schneider, Steven Jay	215
Schönberg, Arnold	16-18, 137, 139-142, 146, 188
Schönholzer, Annette	215
Schöpf, Christine	49, 50
Schrattenbach, Franz Anton	95
Schrattenbach, Maria Josepha (roj. Wrtna)	95
Schrattenbach, Marija Avgusta	94
Schrattenbach, Sigismund Krištof (Siegmond Christoph)	93, 94, 97, 98
Schrattenbach, Vincenc Jožef Franc Saleški	94
Schubert, Franz	40, 233
Schüler, Nico	193, 202
Schulze, Gerhard	46, 50
Schumann, Robert	99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 220, 221
Schütz, Heinrich	224, 231

Schwab-Felisch, Oliver	35, 42
Schwarz, David	33, 41
Schwentner, Lavoslav	116
Schwerdt, Leopold Ferdinand	8, 235
Scott, Mrs.	gl. Young, Isabella
Scotto, Girolamo	69
Scruton, Roger	16, 17, 18
Senegačnik, Brane	177, 179
Sernec, Janko	109
Shakespeare, William	155, 156
Shannon, Claude E.	47, 50
Sharp, Cecil	149, 160
Shepherd, John	33, 42
Sigismund (Luksemburški), cesar	94
Simonid (Simonides)	62
Simoniti, Primož	78
Simoniti, Rado	242
Simpson, Robert	160
Sivec, Jože	92, 229, 231
Skelton, Kevin D.	202
Skrjabin, Aleksander	205, 214
Slana, Lidija	74, 82
Sloboda, John A.	16, 46, 50
Slomšek, Anton Martin	108
Slosar, Mirko	242
Smetana, Bedřich	149
Smijers, Albert	69
Smole, Majda	82, 83
Smrekar, Borut	242
Snoj, Jože	179
Snoj, Jurij	53, 233
Sobalitsek, Adamus	69
Sole, Francesco del	71
Sorensen, Kathy	201
Springklees, Holger	211
Spring-Rice, Cecil	158
Srebotnjak, Alojz	225, 230, 243
Stabej, Jože	222
Stadlmann, Helmut	204
Stanford, Charles Villiers	160
Stanonik-Kranjc, Mirjam	238
Stastny, Stefan	44
Stefanija, Leon	29, 179, 181, 184, 242
Stein, Leonard	18
Stelkens, Jörg	49
Stengl, Thobias	74
Stibilj, Milan	8, 219, 223, 227, 228, 231, 244
Stipčević, Ennio	238

Stivori, Francesco	72
Stocker, Gerfried	50
Stockhausen, Karlheinz	45
Stokes, Martin	36, 42
Stopar, Bogo	103
Strack, Manfred	215
Strajnar, Julijan	237
Strauss, Johann (sin)	121, 123, 128, 207
Strauss, Richard	130, 207
Stravinski (Stravinsky), Igor	17, 18, 221
Straw, Will	36, 42
Strgar, Snežana	236, 238
Striggio, Alessandro	80
Stubenberg, Anna Susanna	82
Stubenberg, Friderik (Friedrich)	67, 68, 74, 79, 82-84, 90
Stubenberg, Jurij (Georg) Hartman	67, 68, 74, 79, 81-84, 90
Stubenberg, Wolfgang	75, 80-82
Suk, Josef	168, 172, 17,
Sundberg, Johan	40
Supičič, Ivan	230, 231
Suppeé, Franz von	123
Svoljšak Cehner, Mojca	178
Szymanowski, Karol	220
Šegula, Vida	178, 180, 189
Šivic, Pavel (Pavle)	123, 124, 224, 228, 229, 231, 236, 239, 244
Šivic-Dular, Alenka	234
Škerjanc, Lucijan Marija	222, 223, 226, 228, 231, 237, 244
Škerjanec, Ciril	223, 228
Škerl, Dane	225, 226, 228, 231, 244
Škerlak, Vladimir	223, 228
Šostakovič, Dmitrij	169
Špendal, Manica	107, 108
Šramel (Schramel), Carl	109
Štuhec, Igor	241
Švara, Danilo	224, 231, 240, 244
T(h)annhausen, Doroteja	81, 82, 83
T(h)annhausen, Katarina	82
T(h)annhausen, Maria	81
Tacke, Thomas Joseph	202
Tait, Andrew	243, 244
Tallis, Thomas	150
Tarasti, Eero	34, 42
Tartini, Giuseppe	7, 229, 239
Taruskin, Richard	100, 105
Tasso, Torquato	73, 90
Tavčar, Janez	69

Tennyson, Alfred	15, 16, 156
Terkessidis, Mark	49
Terpander (gr. Térpandros)	56
Tetida (Thétis)	58
Thamyris	59, 61-64
Theremin, Leon	44
Thurn-Valsassina, Franc	94
Thurn-Valsassina-Taxis, Janez Krstnik	94
Tillmann, Hans G.	49
Tippet, Michael	152
Toman, Lovro	109, 110
Tomšič, Tone	189, 235
Tomšič-Srebotnjak, Dubravka	228, 231
Toop, David	32, 42
Toop, Richard	48, 50
Toporišič, Jože	230
Toynbee, Arnold Joseph	180
Traherne, Thomas	154
Traube, Caroline	46, 50
Travolta, John	207
Trček, Marjan	124
Trehub, Sandra	35, 42
Tresti, Flaminio	74
Trofenik, Rudolf	79
Trstenjak, Davorin	109
Trubar, Felicijan	81
Trubar, Primož	69, 81, 233-235, 242
Tsuda, Masaaki	48, 49
Turjaški, Herbert	gl. Auersperg, Herbert
Tyrrell, John	243, 244
Učakar, Bogdan	124
Uka, Werner	204, 209, 211, 215
Ukmar, Vilko	123, 124, 221, 224, 234
Ulaga, Ula	241
Ungeheuer, Elena	49
Ungnad, Hans	83
Uršič, Mojca	180
Vaet, Jacobus	68
Valentinisch, Helfried	80
Vartan, Sylvie	207, 208
Vaughan Williams, Ralph	147, 149-152, 154, 157, 159-162, 166
Vauvenargues, Luc de Chapiers	103
Vecchi, Orazio	74
Velkovrh Bukilica, Vesna	178
Verbič, Josip	231
Verdelot, Philippe	80

Verdi, Giuseppe	128, 130, 206
Vicious, Sid	gl. Ritchie, John Simon
Vidali, Ksenija	170
Vincenti, Giovanni	68, 72, 89
Vinci, Leonardo da	205, 214
Virk, Tomo	102, 103
Visconti, Luchino	206
Vitry, Philippe de	17
Vogel, Emil	68, 69, 70, 80
Vogrič, H.	121
Volk, Terese M.	202
Vrbančič, Dejan	124
Vremšak, Samo	223
Wade, Bonnie C.	231
Wagner, Richard	14, 16, 129-133, 206
Wallin, Niels L.	40, 41
Walsh, Gianfranco	38, 42
Walton, William	159
Wanderley, Marcelo M.	44, 50
Warhol, Andy	208, 211, 214, 215
Warlock, Peter	gl. Heseltine, Philip
Weaver, Warren	47, 50
Webern, Anton	152, 223
Wegner, Max	57, 58
Weibel, Peter	215
Weinberger, Norman M.	38
Weingerl, Albin	228, 231
Weiss, Martina	49
Werdenstein, Johann Georg	71
Wert, Giaches de	80
Wessely, Othmar	75, 83
West, Martin Litchfield	56, 57, 60-62
Wicke, Peter	33, 42, 46, 50
Wiedmann, Klaus-Peter	38, 42
Wiegand, Frank	202
Willaert, Adrian	80
Williams, Alastair	181
Wiltsche, Harold A.	50
Wiltschnigg, Elfriede	49
Winckelmann, Johann Joachim	22
Windischgrätz, Jožef Karel	94
Winters, Geoffrey	202
Wittgenstein, Ludwig	14
Wolkenstein, Oswald von	7, 232, 233
Wood, Henry	158
Wood, Hugh	157
Wordsworth, William	160

Wright, James	34
Wright, Rayburn	40
Wübbena, Thorsten	215
Wundt, Wilhelm	46, 50
Wurmbrand, Caspar	82
Wurmbrand, Ehrenreich	82
Wurzbach, Constant	94, 95
Wyatt, William F.	55
Yebuah Tiran, Irene Akweley	124
Young, Isabella	244
Young, La Monte	208
Zadravec, Franc	233
Zappa, Frank	209
Zatorre, Robert J.	38, 39
Zevs (Zeús)	58, 60,
Zinsenhofer, pevka	132
Zois, Jožef	96
Zois, Žiga (Sigismund)	93
Zrimšek, Tanja	231
Zurdanov, Helena Ivanovna	116, 117, 124
Žabota, Barbara	74, 75, 79-83
Žebrè, Demetrij	167-170, 172-174, 223
Židanski, ruski knez	116, 117
Žugelj, Jelka	236
Županović, Lovro	221
Žvanut, Maja	74, 80, 82, 84

Avtorji • Contributors

Alenka Barber-Keršovan je študirala klavir, muzikologijo, psihologijo in estetiko v Ljubljani, Hamburgu in na Dunaju. Delovala je kot glasbena terapevtka, vodja Glasbene mladine Slovenije in na Inštitutu za glasbeno izobraževanje v Hamburgu. Trenutno je poslovna vodja delovne skupine Popularna glasba in univerzitetni učitelj na Muzikološkem inštitutu Univerze v Hamburgu.

Alenka Barber-Keršovan studied piano, musicology, psychology and aesthetics in Ljubljana, Vienna and Hamburg. She worked as musical therapeutics, head of the Slovenian Young Music and as scientific researcher at the High School for Music and Theater and at the Institute for Musical Education in Hamburg. Currently is she manager of working group Studies of Popular Music and Musical Education at the Musicological Institute at the University of Hamburg.

Matjaž Barbo predava kot izredni profesor na Oddelku za muzikologijo Univerze v Ljubljani in je predsednik Slovenskega muzikološkega društva. Raziskovalno se osredotoča na sodobno glasbo, posebej slovensko, estetiko in sociologijo glasbe.

Matjaž Barbo lectures as an associate professor at the Department of Musicology of the University of Ljubljana and is the President of the Slovene Musicological Society. His research work focuses on contemporary music, especially Slovenian, aesthetics and the sociology of music.

Katarina Bogunovič Hočevar je diplomirala na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Leta 2002 se je na omenjenem oddelku zaposlila kot mlada raziskovalka in naslednjega leta bila izvoljena v naziv asistentke. Njeno raziskovalno delo je usmerjeno na področje glasbe 19. in začetka 20. stoletja ter slovenske zgodovine glasbe.

Katarina Bogunovič Hočevar graduated from the Department of Musicology of the Ljubljana Faculty of Arts in 2001. In 2002, she started working in the same department as a research fellow, where she was elected to the position of research assistant. Her research work is focused on the history of 19th century and early 20th century music, and of Slovene music.

Bojan Bujčić se je šolal na univerzah v Sarajevu in Oxfordu. Skoraj štirideset let je poučeval na Univerzi v Readingu in nato Oxfordu, kjer se je kot profesor upokojil leta 2005. V svojem delu se je osredotočal zlasti na področja italijanske in hrvaške renesančne glasbe ter sodobne estetike glasbe. Njegova biografija o Arnoldu Schönbergu izide leta 2008.

Bojan Bujčić was educated at the universities of Sarajevo and Oxford and for nearly forty years taught first at the university of Reading and then at Oxford, from where he retired as a Reader in Musicology in 2005. He has published extensively in the areas of Italian and Croatian renaissance music and in the contemporary aesthetics of music. His biography of Arnold Schoenberg is forthcoming in 2008.

Arnold Feil, upokojeni profesor muzikologije Univerze v Tübingenu, se je ukvarjal zlasti z glasbo 18. in 19. stoletja kakor tudi z estetiko in teorijo glasbe. Njegovo delo je bilo usmerjeno h glasbenikom in njihovem občinstvu, k vprašanju smiselne interpretacije in tenkočutnega poslušanja.

Arnold Feil, retired Professor of Music at Tübingen University, has written extensively on music of the 18th and 19th centuries, as well as on aesthetics and theory of music. His aim has been to provide a guide for musicians and their audiences that may lead to more meaningful interpretation and more intelligent listening.

Božidara Frelih deluje kot samostojna strokovna sodelavka v humanistiki na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Je vodja delovne skupine RISM za Slovenijo, njeni raziskovalni interesi pa se dotikajo splošne in slovenske zgodovine glasbe ter katalogiziranja glasbenih virov po letu 1600.

Božidara Frelj works as Senior Specialist Counsellor at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. She is responsible for RISM project in Slovenia, her main research interests are Slovenian and general music and cataloguing of musical sources after 1600.

Werner Jauk je docent na Oddelku za muzikologijo Univerze v Gradcu, muzikolog in umetnik, ki deluje na področju medijske umetnosti. Znanstveno kakor tudi v umetniških delih se navezuje na glasbo in medijske umetnosti, spreminjanje naših pogledov na svet zaradi instrumentalizacije medsebojnih odnosov. Teoretsko pristopa h glasbi kot procesu posredovanja neverbalne komunikacije skupaj s teorijami in metodami eksperimentalne psihologije, interakcij med telesom in okoljem. Svoje delo skuša integrirati v področje empirične kulturologije.

Werner Jauk is senior university teacher at the Institute for Musicology at the Karl Franzen University in Graz. He is a musicologist and artist working in systematic musicology and media arts. His scientific as well as artistic work is concerned with music and the media arts, and is an exploration of the changes of our images of the world due to the instrumentalisation and mediatisation of human interactions. The theoretical approach of music as a mediatisation process of nonverbal communication, together with theories and methods of experimental psychology, e.g., body-environment-interaction, attempts to integrate the work into empirical cultural sciences.

Metoda Kokole je predstojnica Muzikološkega inštituta ZRC SAZU. Osrednja področja njenega raziskovalnega dela so povezana z baročno glasbo baroka Slovenskem, zgodnjebaročna duhovna monodijo, italijansko opero 17. in 18. stoletja, glasbenim repertoarjem obalnih mest Slovenije do 19. stoletja ter opusom I. Poscha in G. Pulitija.

Metoda Kokole is head of the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. Her main research interests are the Baroque music of the Slovenian lands, early Baroque sacred monody, 17th and 18th century Italian opera, musical repertoire of the littoral towns of Slovenia to the 19th century, opera of I. Posch and G. Puliti.

Koraljka Kos, članica Hrvaške akademije znanosti in umetnosti, je študirala na Glasbeni akademiji v Zagrebu, bila je prejemnica štipendije Alexandra von Humboldta, doktorirala pa je leta 1987 na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Delovala je kot profesorica na Oddelku za muzikologijo Glasbene akademije v Zagrebu. Za svoje delo je prejela nagrado Josip Andreis.

Koraljka Kos, member of the Croatian Academy of Sciences and Arts, graduated at the Musical Academy in Zagreb. Later she was holder of the Alexander von Humboldt fellowship. In year 1987 she received her doctorate from at the Faculty of Arts in Ljubljana. She worked as a professor at the Department of Musicology at the Musical Academy in Zagreb. She received Josip Andreis award.

Zoran Krstulović je po izobrazbi muzikolog, zaposlen v Narodni in univerzitetni knjižnici na mestu pomočnika ravnatelja. Poleg številnih bibliografij je objavil kritične izdaje skladb L. F. Schwerdta in J. K. Novaka, je snovalec in vodja projekta "Digitalna knjižnica Slovenije - dLib.si".

By profession, **Zoran Krstulović** is a musicologist. He is employed at the National and University Library in Ljubljana, Slovenia, as the Deputy Director for Library Programmes. He has published a number of bibliographies and critical editions of the compositions of L. F. Schwerdt and J. K. Novak. He is also the creator and project manager of the Digital Library of Slovenia.

Špela Lah je leta 2002 diplomirala iz muzikologije na Filozofski fakulteti v Ljubljani, leto kasneje pa je pridobila status mlade raziskovalke. Njeno raziskovalno delo je usmerjeno v preučevanje delovanja nemškega gledališča v Ljubljani po letu 1875.

Špela Lah graduated from musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana 2002. One year later she gained the status of young researcher. Her main research interests are connected to the activities of the German theatre in Ljubljana after 1875.

Aleš Nagode je diplomiral (1991), magistriral (1995, *Šest latinskih maš Venčeslava Wratnyja*) in doktoriral (1997, *Cecilijanizem na Slovenskem, kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje*) na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Od marca do decembra 1992 je bil zaposlen kot organizator pri Slovenskem komornem zboru, od 1993 je bil mladi raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, od 1995 asistent (od 1998 docent) na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete. Od leta 2002 je član Sveta za humanistiko ARRS, od leta 2004 pa je predstojnik Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Pri svojem raziskovalnem delu se je posvečal predvsem vprašanju slovenske cerkvene glasbe 18. in 19. stoletja.

Aleš Nagode graduated (1991), completed his master's degree (1995, *Six Latin Masses by Venčeslav Wratny*) and received his doctorate (1997, *Cecilianism in Slovenia as a Musical, Cultural and Social Question*) from the Faculty of Arts in Ljubljana. Between March and December 1992, he worked with the Slovenian Chamber Choir. In 1993, he started working as a junior researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of SASA. In 1995, he became an instructor at the Department of Musicology of the Faculty of Arts. In 1998, he was elected assistant professor in the field of musicology. Since 2002, he has been a member of the committee for humanities at the Slovenian Research Agency, and since 2004 he has served as the Chair of the Department of Musicology in Ljubljana. The focus of his research work is Slovenian church music in 18th and 19th centuries.

Niall O'Loughlin je angleški muzikolog, ki se je posebej ukvarjal z angleško, srednje- in vzhodnoevropsko glasbo 20. stoletja. Do upokojitve leta 2006 je bil redni profesor za glasbo in direktor Arts Centre na Loughborough University v Angliji. Kot avtor knjige *Novejši glasba v Sloveniji* (Ljubljana, 2000), vrste prispevkov za *Muzikološki zbornik, Zvuk, The Musical Times, Musica-Realtà*, poljski simpozij *Duchowość* (Kraków, 2004), referatov na simpoziju *Slovenski glasbeni dnevi* in člankov v različnih publikacijah Slovenske akademije znanosti in umetnosti je bil nagrajen s Tovey Memorial Prize na University of Oxford in z imenovanjem v dopisnega člana Slovenske akademije znanosti in umetnosti leta 2007.

Niall O'Loughlin is an English musicologist who specialises in the 20th century music of Britain and Central and Eastern Europe and was, until his retirement in 2006, Director of the Arts Centre and Senior Lecturer in Music at Loughborough University in the United Kingdom. His writings on Slovene music, in his book, *Novejši glasba v Sloveniji* (Ljubljana, 2000), his contributions to *Muzikološki zbornik, Zvuk, The Musical Times, Musica-Realtà*, a Polish symposium *Duchowość* (Kraków, 2004), and his papers for The Slovene Music Days (*Slovenski glasbeni dnevi*) and the Slovenian Academy of Sciences and Arts have been recognised in the awarding of the Tovey Memorial Prize of the University of Oxford and by his election as a corresponding member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in 2007.

Gregor Pompe je zaposlen kot asistent na Oddelku za muzikologijo ljubljanske Filozofske fakultete. Leta 2006 je doktoriral iz muzikologije na temo postmodernizma in semantike glasbe. Njegova strokovna pozornost velja sodobni glasbi, operi in vprašanju semantike, dejaven pa je tudi kot publicist in skladatelj.

Gregor Pompe works as an assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts in Ljubljana. In 2006, he defended his PhD on the problems of postmodernism and the semantics of music. His research areas include contemporary music, opera and the semantics of music. He is also active as a journalist and composer.

Karmen Salmič Kovačič je po končani gimnaziji v Brežicah in srednji glasbeni šoli v Ljubljani nadaljevala študij na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Tam je leta 1990 diplomirala, leta 2007

pa magistrirala s temo Orkestralni opus Demetrija Žebreta. V letih 1991–1997 je bila asistentka za zgodovino glasbe na Pedagoški fakulteti v Mariboru; od leta 1997 je bibliotekarka - strokovna referentka za glasbeno in filmsko zbirko v Univerzitetni knjižnici Maribor.

After attending the Brežice Grammar School and the Ljubljana Music High School, **Karmen Salmič Kovačič** studied musicology in Ljubljana, where she took her diploma (1990) and master's degree (2007), with a thesis entitled *The Orchestral Opus of Demetrius Žebre*. From 1991 to 1997, she served as assistant for music at the Pedagogical Faculty in Maribor. Since 1997, she has worked as a specialised librarian at the Music and Film Department of the University of Maribor Library.

Nico Schüler je izredni profesor in predstojnik podiplomskega študija na School of Music at Texas State University, ZDA. Težišče njegovega raziskovanja je na metodologiji raziskovanja glasbe, pedagogiki teorije glasbe, interdisciplinarnih aspektih sodobne glasbe, računalniških glasbenih aplikacijah in glasbah sveta. **Nico Schüler** is an associate professor and Director of Graduate Studies in Music at the Texas State University, USA. His main research interests are the methods and methodology of music research, music theory, pedagogy, the interdisciplinary aspects of modern music, computer applications in music, as well as world music.

Jurij Snaj je raziskovalec na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU in predavatelj starejše glasbene zgodovine na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Glavni področji njegovega raziskovalnega dela sta srednjeveško koralno enoglasje in z njim povezana teoretična vprašanja.

Jurij Snaj is a researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts, and lecturer in early music history at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. His main research interest is medieval plainchant and related theoretical issues.

Leon Stefanija je predavatelj na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer vodi katedro za sistematično muzikologijo. Glavni raziskovalni interesi in pedagoško delovanje sodijo na področje spoznavoslovja raziskovanja glasbe, sodobne (predvsem slovenske) glasbe, sociologije glasbe, psihologije glasbe in glasbene pedagogike.

Leon Stefanija is an associate professor and Chair of Systematic Musicology at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. His main research interests and teaching areas are focused on the epistemology of music research, contemporary music (primarily Slovenian, classical and popular), the sociology and psychology of music, as well as music theory and history education.

Manica Špendal je diplomirala iz muzikologije na Akademij za glasbo v Ljubljani in iz romanistike na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je leta 1979 tudi doktorirala. Delovala je kot profesorica na Pedagoški akademiji v Mariboru (1964–1989), njeni glavni raziskovalni interesi pa so usmerjeni v zgodovino slovenske glasbe od konca 18. stoletja in glasbeno preteklost mesta Maribor.

Manica Špendal graduated from musicology at the Academy of Music in Ljubljana and later also from Romance studies at the Faculty of Arts in Ljubljana, where she also received her doctorate. She worked as professor at the Pedagogical Academy in Maribor (1964–1989). Her main research interests are Slovenian music history from the end of the 18th Century and music history of the town Maribor.