

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

LVI / 1
Z V E Z E K / V O L U M E

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



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Glavna in odgovorna urednica • Editor-in-Chief

Katarina Šter (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor

Ana Vončina (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Matjaž Barbo (Ljubljana), Aleš Nagode (Ljubljana), Svanibor Pettan (Ljubljana),
Leon Stefanija (Ljubljana), Jernej Weiss (Ljubljana),
Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board

Michael Beckermann (Columbia University, USA)
Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)
Robert S. Hatten (Indiana University, USA)
David Hiley (University of Regensburg, Germany)
Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)
Helmut Loos (University of Leipzig, Germany)
Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)
Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)
Katarina Tomašević (Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia)
Michael Walter (University of Graz, Austria)
Jeff Todd Titon (Brown University, USA)
† Bruno Nettel (University of Illinois, USA)

Urednici recenzij • Review Editors

Danijela Špirić Beard (Cardiff University, UK)
Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredništvo • Editorial Address

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

Prevajanje • Translations

Urban Šrimpf, Ana Monika Habjan

Cena posamezne številke • Single issue price

10 EUR

Letna naročnina • Annual subscription

20 EUR

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 300 izvodov • Printed in 300 copies

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

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

Izdajo zbornika je omogočila Javna Agencija za Raziskovalno dejavnost Republike Slovenije
With the support of the Slovenian Research Agency

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. /
To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons
Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca



Vsebina • Contents

Katarina Šter

Predgovor

Foreword

5-8

Svanibor Pettan

In memoriam Bruno Netti

9-13

Rastislav Adamko, Janka Bednáriková, Rastislav Luz,

Eva Veselovská, Zuzana Zahradníková

Das Missale notatum Rkp. zv. 387 –

eine Skandinavische Handschrift in der Slowakei

Missale notatum Rkp. zv. 387 – skandinávski rokopis na Slovaškem

15-44

Katharina Larissa Paech

„Hymnus novus“ – Barocke Figuraliter-Hymnen

aus der Wiener Franziskanerprovinz

»Hymnus novus« – baročni figuralni himnusi iz Dunajske frančiškanske province

45-58

Jana Michálková Slimáčková

The Organ Compositions of Bedřich Antonín Wiedermann:

Introduction to the topic

Orgelske skladbe Bedřicha Antonína Wiedermanna: Uvod v tematiko

59-78

Ivan Moody

Palestrina in Serbia: Kosta Manojlović and Early Music

Palestrina v Srbiji: Kosta Manojlović in stara glasba

79-99

Rytis Urniežius

Two Orchestral Embodiments of Three Pieces from op. 54 by Edvard Grieg

Dve orkestrski realizaciji treh skladb iz op. 54 Edvarda Griega

101-132

Ēvalds Daugulis

Preludes and Fugues op. 82 by Nikolai Kapustin: Classical or Jazz?

Preludiji in fuge op. 82 Nikolaja Kapustina: klasika ali jazz?

133–147

Katarina Bogunović Hočevar

Ljubljanska opera med obema vojnama:

moderna režija in njeni protagonisti

Ljubljana Opera House Between Both World Wars:

Modern Directing and its Protagonists

149–166

Ivan Florjanc

Kogojeva inovativna iznajdba 'akordnih permutacij' v operi Črne maske – njegov teoretični in kompozicijski prispevek k slovenski operi prve polovice 20. stoletja

Kogoj's Original Invention of 'Chord Permutation' in the Opera Black Masks – His Theoretical and Compositional Contribution to Slovenian Opera in the First Half of the 20th Century

167–201

Darja Koter

Vloga Franca in Minke Zacherl pri razvoju glasbene kulture

v Ljutomeru in širšem Pomurju

Role of Franc and Minka Zacherl in Development of Musical Culture

in Ljutomer and Broader Pomurje Region

203–224

Sabina Vidulin, Marlena Plavšič

Contribution of Cognitive-Emotional Approach to Music Listening on Students' Cognitive and Emotional Experience

Prispevek kognitivno-emocionalnega pristopa poslušanja glasbe h kognitivnim in emocionalnim izkušnjam študentov

225–241

Recenzije • Reviews

243–277

Disertacija • Dissertation

279–284

Imensko kazalo • Index

285–299

Avtorji • Contributors

300–307



Predgovor

Kakor vsaka številka *Muzikološkega zbornika* tudi ta predstavlja majhen nov košček v sestavljanju evropske glasbene kulture, a iz manjših delcev je sestavljen tudi sam. Sestavili so ga (in ga bodo) ljudje, ki ga pišejo, pripravljajo za knjižno obliko, študirajo in berejo ter si vsak iz svojega zornega kota ter na podlagi svojih subjektivnih in objektivnih danosti prizadevajo za nove poglede na vse glasbeno. Morda se zdi, da pretežno muzikološka dognanja v njem zanimajo samo ozek krog ljudi, a ti (in še marsikdo drug) vedo, da so znanstveno raziskovanje glasbe in razpravljanje o njej ter tovrstna refleksija o glasbi – čeprav to morda ni zelo vidno navzven – potrebni, da glasbeno življenje živi na vseh ravneh in obstaja na kvaliteten način; da na ta način naša glasbena obzorja ostajajo visoka in daljna in nam odstirajo pogled, čeprav v dežele onkraj nam znanih le redko zaidemo; in da ima vse to vpliv na celotno družbo, ki jo soustvarjamo in del katere smo. Morda je soodvisnost med seboj povsem različnih članov in členov družbe postala še posebej vidna v situaciji, v kateri smo se znašli letošnjo pomlad in v kateri je nastajala letošnja prva številka. Leto 2020 si bomo zapomnili po epidemiji koronavirusa, na katerega niti *Muzikološki zbornik* ni bil povsem imun, saj je bilo delo marsikateriga akterja v procesu nastajanja te številke revije – pa naj gre za avtorja, recenzenta ali koga drugega v celotnem postopku – spremenjeno ali zelo oteženo. A navsezadnje je številka tu, s pričakovanjem drugačne korone – tiste, ki jo bomo postavili na pavzo za vdih po akordu epidemije in izolacije in si v njej vzeli čas za novo muzikološko branje.

Na prvem mestu se *Zbornik* z besedilom Svaniborja Pettana poslavlja od dolgoletnega člana mednarodnega uredniškega odbora in velikega etnomuzikologa Bruna Nettla. Besedila sledečih desetih obsežnejših znanstvenih razprav v slovenščini, angleščini in nemščini je prispevalo dvanajst tujih in trije slovenski avtorji, poleg tega pa pričujoča številka revije prinaša še recenzije petih izbranih domačih in tujih muzikoloških monografij in povzetek disertacije, obranjene v letu 2019.

Osrednji del revije – nabor znanstvenih člankov – prinaša razprave, ki s svojo tematiko segajo od srednjega veka do sodobnosti; od materialnega ukvarjanja z glasbenimi viri do vprašanj konteksta, interpretacije in izvedbe pa tudi recepcije glasbenih del; od študij širšega evropskega prostora in globalnega konteksta do raziskav glasbe slovenskega prostora. Skupina slovaških muzikologov, glasbenikov in liturgičnih zgodovinarjev – Rastislav Adamko, Janka Bednáriková, Rastislav Luz, Eva Veselovská in Zuzana Zahradníková – je prispevala nova spoznanja o skandinavskem izvoru na Slovaškem hranjenega srednjeveškega misala. Katharina Larissa Paech je na primeru repertoarja t. i. novih himnusov predstavila frančiškansko glasbeno ustvarjalnost 18. stoletja, ki se je kljub redovnim omejitvam na poseben način spogledovala s slogovnimi značilnostmi visokega baroka. Jana Michálková Slimáčková daje vpogled v orgelske kompozicije pomembnega češkega organista Antonína Bedřicha Wiedermanna. Ivan Moody pa

pokaže, kako je Kosta Manojlović, pomemben akter srbskega zborovstva in glasbene- ga šolstva, za izvajalske potrebe srbskih zborov adaptiral zahodnoevropsko staro glas- bo, predvsem glasbo renesanse. Rytis Urniežius na primeru dveh orkestracij Griegovih *Liričnih skladb* pokaže na razliko med domiselno orkestracijo samega skladatelja in nekoliko bolj togo verzijo, ki jo je napravil dirigent Anton Seidl. Ēvalds Daugulis raz- pravlja, ali Kapustinovih 24 preludijev in fug sodi bolj v t. i. klasično zahodno ali jazz glasbo ter argumentira svojo odločitev za prvo možnost. Katarina Bogunović Hočevar predstavi, kako se je razvijala operna režija na Slovenskem med obema vojnama in opiše velike zasluge, ki jih je za to imel dirigent Mirko Polič. V slovenski operni glasbi ostaja tudi sledeči članek, v katerem Ivan Florjanc na primerih iz opere *Črne maske* ter na podlagi skladateljevih in drugih zapisov predstavi Kogojevo skladateljsko iznajdbo, t. i. akordne permutacije. Darja Koter podrobno opiše delovanje Franca in Minke Za- cherl, dveh glasbenikov, ki sta bila izjemno pomembna za razvoj glasbenega življenja v širšem Pomurju. Niz razprav zaključuje študija Sabine Vidulin in Marlene Plavšič, ki na primeru praktičnega eksperimenta in teoretskih izhodišč ovrednoti kognitivno-emoci- onalni pristop k poslušanju glasbe. Zdi se, da je rdeča nit tega širokega nabora tematik razprav lahko misel, da ima vsak glasbeni fenomen – pa naj bo to glasbeni kodeks, izvedba nekega opernega dela ali skladba, ki jo pri pouku poslušajo osnovnošolci – svojo pojavnost, pomen in »usodo«. Morda nas je koronačas s tem, ko je pokazal, kako zelo smo mi sami vpleteni v svoj čas in odvisni od vsega, kar se v njem vsak trenutek dogaja, opozoril tudi na to, da enako velja za vse z glasbo povezane pojave in »izdelke«. Tudi njihova usoda je povezana in prepletena z vsem, kar se okrog njih dogaja, po dru- gi strani pa vsak glasbeni pojav drugače odzvanja v svetu vsakega posameznika, pa naj bo to skladatelj, muzikolog, poslušalec ali naključen bralec študije o glasbi.

Muzikološki zbornik je nedvomno namenjen predstavljanju takšnih miniatur, ki so obenem izseki veliko širših tem. Po drugi strani pa si bo prizadeval, da bi določene povezave v prihodnosti še bolj izpostavil in da bi iz razdrobljenosti vse bolj nastajale neke tematske celote, ki bi prinašale za določena področja bolj zaokrožena pomemb- na spoznanja. Tako načrtujemo, da se bo v prihodnosti poleg sedanjih tematskih šte- vilk letnika – te so po »tradiciji« 2. številke v letniku – morda pojavila še kakšna številka z določeno osrednjo tematiko več, pri čemer bodo ves čas ostali prisotni tudi članki s prosto muzikološko vsebino.

Ob izidu te številke se želim kot nova glavna in odgovorna urednica revije za njih- vo dosedanje delo in izkazano zaupanje zahvaliti dosedanjemu glavnemu in odgovor- nemu uredniku Jerneju Weissu in vsem članom uredniškega odbora – njihova zasluga je, da je *Muzikološki zbornik* danes uveljavljen in prepoznan v slovenskem in širšem evropskem muzikološkem prostoru. Za delo pri tej številki pa se moram še posebej zahvaliti uredniškemu odboru, vsem recenzentom člankov in urednicama recenzij ter natančni in skrbni tehnični urednici Ani Vončina.

Urednica
Katarina Šter

Foreword

The new issue of the *Musicological Annual* is another small piece in the puzzle of European musical culture, which in turn consists of smaller pieces itself. It was (and will be) put together by the people who write it, prepare it for publication, study it and read it. Each of them strives for a new insight into everything musical from their own perspective and on the basis of their subjective and objective circumstances. It may seem that such musicological insights are of interest only to a limited circle of people, but they know – as do many others – that scientific research and discussion about music, even if not directly visible, are necessary foundations of musical life and its high quality at all levels; that this is the way to keep our musical horizons wide open, even if not everyone ventures to the lands beyond those we know; and that this has an impact on the society we help to shape and of which we are a part. Perhaps this co-dependence of different members and parts of our society has become more transparent during the time of making of this volume. The spring of 2020 will be remembered mainly for the coronavirus epidemic, to which even the *Musicological Annual* was not immune. The work of many people involved in the process has been significantly altered or hindered, regardless of whether she or he was an author, reviewer or anyone else in the whole process. But finally, the present issue is here, with hopes that a different *corona* will come: the musical one, marking a big in-breath after the (dis)chord of the epidemic and isolation, and bringing new musicological reading.

In the first place, with *In memoriam* by Svanibor Pettan, the *Musicological Annual* wishes to express our gratitude and homage to the great ethnomusicologist Bruno Nettl, who was also a longstanding member of the international advisory board of the journal. The following ten studies, including five in English, two in German and three in Slovenian, were written by fifteen authors, and the journal also features reviews of five monographs from recent years, as well as a summary of a musicological dissertation defended at the University of Ljubljana in 2019.

The scholarly articles, which form the central part of the journal, deal with topics ranging from the period of the Middle Ages to modern times; they look at various aspects of music, from questions of sources to questions of context, interpretation and performance of musical works; they discuss musical phenomena of European relevance as well as questions concerning musical life in Slovenia. A group of Slovak musicologists, musicians and historians specializing in liturgy – Rastislav Adamko, Janka Bednáriková, Rastislav Luz, Eva Veselovská, and Zuzana Zahradníková – sheds new light on the Scandinavian provenance of the medieval missal preserved in the Slovak National Archive. Katharina Larissa Paech presents the musical creativity of the Franciscans in the 18th century using the example of the repertoire of new liturgical hymns, which retained the musical constrictions of the Order and at the same time introduced the Baroque style at its peak. Jana Micháľková Slimáčková writes about the organ compositions of the important Czech organist Antonín Bedřich Wiedermann. Ivan Moody shows how

Kosta Manojlović, an important figure in Serbian choral culture and music education, adapted Western European early music, especially the music of the Renaissance. Rytis Urniežius compares two orchestrated versions of Edvard Grieg's *Lyrical Pieces op. 54* and highlights the differences between the composer's own inventive version and the more conventional version of the conductor Anton Seidl. Ēvalds Daugulis discusses Kapustin's twenty-four Preludes and Fugues and asks whether they belong more in Western classical or in jazz music and presents his arguments for the first option. Katarina Bogunović Hočevar describes the development of opera stage directing in Slovenia between the First and the Second World War and emphasises the important role of the director of the Opera House in Ljubljana Mirko Polič. The following article by Ivan Florjanc is also dedicated to Slovenian opera, this time to the famous opera *Črne maske (The Black Masks)* and the use of the so-called chord permutations that the opera composer Marij Kogoj invented and used within it. Darja Koter presents the activities of Franc Zacherl and his daughter Minka Zacherl, two musicians of central importance for the development of musical life in the Slovenian region of Pomurje. The sequence of articles is completed by the study by Sabina Vidulin and Marlena Plavšič, who, with the help of experimental research, tried to define the advantages of the cognitive-emotional approach to teaching and learning music in schools. It thus seems that the common thread of this broad range of topics could be the thought that every musical phenomenon – whether it is a musical codex, the performance of an opera or a composition heard by primary school children – has its own way of appearing, meaning and its own “destiny”. And once again, perhaps the “corona time” has shown how much we ourselves are involved in what is happening in the world around us and in our time, and how much we depend on many other things. The same applies to musical phenomena and “artefacts” – their fate is connected to everything that happens around them, but on the other hand they resonate differently in the world of each individual, whether as a composer, musicologist, listener or reader.

The *Musicological Annual* is and remains a space for the presentation of such scholarly miniatures, which are at the same time part of larger themes. On the other hand, it will endeavour to search for closer internal connections in further issues, and to combine individual studies into larger thematic units which could bring findings of particular relevance to various areas of musicological and related scholarship. This trend is already alive now, as there is one issue each year that is more “monothematic”, but hopefully there will be several more. At the same time, articles with more independent topics will remain an important part of the journal.

On the occasion of the publication of this issue, and with the assumption of the duties of editor-in-chief, I would like to thank the team of the *Musicological Annual* for the great and hard work they have invested in the journal. My thanks go to the previous editor-in-chief Jernej Weiss and to the members of the editorial team. It is thanks to them that the magazine is widely recognized and respected both in the Slovenian and the wider European context. For all the work done with this issue, special thanks go to the slightly renewed editorial board, all reviewers of the articles and the technical editor Ana Vončina for her careful and conscientious work.

Katarina Šter
The editor



Svanibor Pettan

In memoriam BRUNO NETTL

(14 March 1930 – 15 January 2020)

With Bruno Nettle's passing on 15 January this year, the world of ethnomusicology lost one of its major figures, a scholar who significantly contributed to its affirmation as an academic field worldwide, and who inspired and kept supporting generations of ethnomusicologists on their way to new heights. His lectures at the University of Ljubljana's Faculty of Arts in 2007 raised lots of interest among the professors and students; at that occasion, he presented the Department of Musicology his collection of abstracts. *Musicological Annual* lost a respected member of its International Advisory Board and the author of the article "What Are the Great Discoveries of Your Field? Informal Comments About the Contributions of Ethnomusicology," published in 2015. I have many fond memories of him, especially of our frequent conversations during my visiting professorship at the University of Illinois at Urbana-Champaign in 2006 and at the Annual Meetings of the Society for Ethnomusicology (SEM) across the United States all until November 2019, when we met for the last time in his Alma Mater, Indiana University in Bloomington. Although physically tired, his mind at the age of 89 was as vivid as always; he participated in a panel featuring past SEM Presidents, while a special session dedicated to him allowed the large gathering of students, colleagues, and friends to celebrate his life and achievements in his presence.

Born in Prague, the capital of Czechoslovakia at that time, Bruno Nettle was raised by parents professionally involved in Western art music. His father was the historical musicologist Paul Nettle and his mother was the pianist Gertrud Hutter Nettle. The Nettles fled to America in 1939, motivated by the Germany's occupation of Czechoslovakia. Bruno completed his doctoral studies in 1953, mostly under the mentorship of George Herzog, and established a remarkable academic career. Besides a permanent teaching position at the University of Illinois since 1964, he received numerous visiting professorships and lectureships, four honorary doctorates, two edited volumes in his honor – *Ethnomusicology and Modern Music History* (1991) and *This Thing Called Music* (2015), Koizumi Fumio Prize and other awards, and election as a fellow to the American Academy of Arts and Sciences.

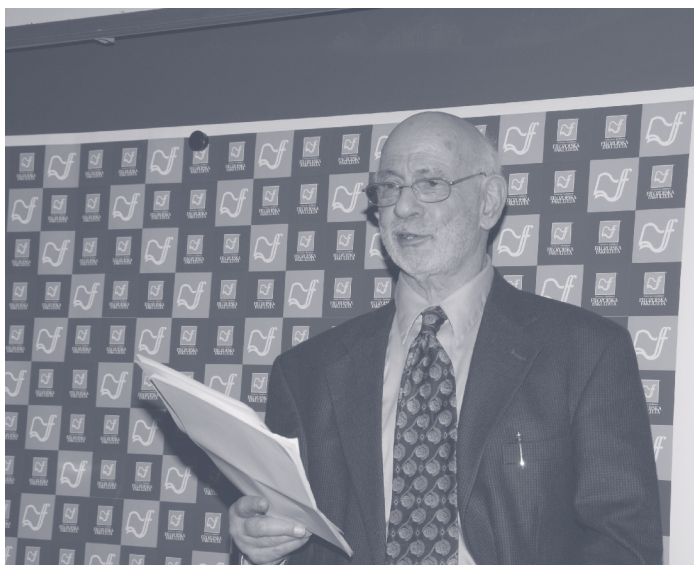
Nettle's crossdisciplinary scholarship provides a broad and multi-layered picture of both selected musics and of ethnomusicology as a discipline. His studies encompass North American Indigenous, folk, and urban musics, Asian art musics in Iran and

India, and European traditional and art music. *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964), *The Study of Ethnomusicology* (1983/2005/2015), *Blackfoot Musical Thought* (1989), *Heartland Excursions* (1995), *Encounters in Ethnomusicology* (2002) and *Nettl's Elephant* (2010) count to his best-known books. He is the author of the most intricate entry - on "music" - in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* and contributed to the broadly defined volumes such as *Comparative Musicology and Anthropology of Music* (1991) and *Excursions in World Music* (1992). Over a hundred of his articles were published in journals and edited volumes relevant for ethnomusicology, musicology, anthropology, music education, and other fields. He was actively involved in the activities of several scholarly societies, and was the only scholar who served as General Editor of both the Society for Ethnomusicology's journal *Ethnomusicology* and the International Council for Traditional Music's journal *Yearbook for Traditional Music*.

Bruno Nettel guided many doctoral students from various parts of the globe at the University of Illinois, which became recognized as one of the leading ethnomusicology programs worldwide. Here I will quote two of his well-known former students. In Philip V. Bohlman's words, "It has been the greatest measure of his intellectual breadth and diversity that his former students have not formed a single school, but have established new directions both for ethnomusicology and for modern musical scholarship generally." Marcello Sorce Keller is "quite conscious of one thing: no one, except my parents, ever influenced my life as much and as positively as Bruno Nettel did."

Bruno was curious, approachable and friendly, a person who cherished family, friendships, and collegiality. Dedications of his books to Wanda ("the lady of my life") and other family members and former students speak for themselves. He liked to write humorous verses for family and friends and to include them in his holiday letters each December; a selection of such verses can be found in his witty book *Perverse at Eighty* (2010). While referring to Nettel's 2014 Blacking lecture for the European Seminar in Ethnomusicology gathering in Prague, Zuzana Jurková wrote: "The discipline of ethnomusicology was thus presented as an assemblage of bridges. Now, when reading the text again, I become aware of the fact, that in my professional life, Bruno - thanks to his social, friendly and open nature - was a builder of not only intellectual, but also personal bridges. And I am sure, this is not only my case."

We miss him and thank him for his major contribution to music scholarship!



Picture 1: Bruno Nettel lecturing at the Faculty of arts in Ljubljana, 2007. / Bruno Nettel predava na Filozofski fakulteti v Ljubljani, 2007. © Photo / Fotograf: Matjaž Rebolj.



Picture 2: Bruno Nettel with Svanibor Pettan at the Annual Meeting of the Society for Ethnomusicology, Indiana University in Bloomington, 2019. / Bruno Nettel s Svaniborjem Pettanom na letnem sestanku Etnomuzikološkega društva (SEM) na Univerzi Indiana v Bloomingtonu, 2019.

S smrtjo Bruna Nettla 15. januarja tega leta je svet etnomuzikologije izgubil enega svojih ključnih predstavnikov, znanstvenika, ki je bistveno prispeval k uveljavitvi etnomuzikologije kot akademske vede, in človeka, ki je navdihoval in spodbujal generacije etnomuzikologov na njihovi poti v raziskovalne višave. Njegova predavanja leta 2007 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani so vzbudila veliko zanimanja med profesorji in študenti; tedaj je Oddelku za muzikologijo podaril svojo zbirko akademskih izvlečkov. *Muzikološki zbornik* je izgubil svojega cenjenega člana Mednarodnega uredniškega sveta in avtorja članka »Kaj so velika odkritja tvojega področja? Neformalni komentariji k prispevkom etnomuzikologije,« objavljene leta 2015. Nanj me veže veliko dragih spominov, še zlasti na najine pogoste pogovore, ko sem bil gostujoči profesor na Univerzi Illinois v Urbani-Champaignu leta 2006, in na letne sestanke Etnomuzikološkega društva (SEM) širom ZDA vse do leta 2019, ko sva se srečala zadnjič na njegovi *alma mater* Univerzi Indiana v Bloomingtonu. Kljub fizični utrujenosti je njegov um pri 89-ih bil živahen kot le kdaj; sodeloval je v sklopu sekcije z nekdanjimi predsedniki SEM-a, ter na slavnostnem, odlično obiskanem dogodku, kjer so kolegi, prijatelji in študenti v Nettlovi prisotnosti obujali spomine na življenjske in profesionalne izkušnje, ki jih je slavljenec zaznamoval.

Bruna Nettla, ki se je rodil v Pragi, tedaj glavnem mestu Češkoslovaške, sta vzgajala starša, ki sta se poklicno ukvarjala z zahodno umetnostno glasbo. Njegov oče je bil muzikološki zgodovinar Paul Nettl, njegova mati pa pianistka Gertrud Hutter Nettl. Družina Nettl je leta 1939 zaradi nemške okupacije Češkoslovaške pobegnila v Ameriko. Bruno je doktorski študij zaključil leta 1953, v glavnem pod mentorstvom Georgea Herzoga, in si ustvaril zavidljivo akademsko kariero. Poleg stalnega pedagoškega mesta na Univerzi Illinois vse od leta 1964 je bil pogosto gostujoči profesor in predavatelj, prislужil si je štiri častne doktorate, posvečena sta mu dva odmevna zbornika – *Ethnomusicology and Modern Music History* (1991) in *This Thing Called Music* (2015), prejel je Koizumijevo nagrado za dosežke na področju etnomuzikologije in druga priznanja, postal pa je tudi član Ameriške akademije znanosti in umetnosti.

Nettlovo znanstveno ukvarjanje, ki je združevalo različne discipline, ponuja široko ter večplastno podobo izbranih glasb in etnomuzikologije kot discipline. Polja njegovega ukvarjanja obsegajo staroselsko, ljudsko in urbano glasbo severne Amerike, umetnostne glasbe Azije, prevsem v Iranu in Indiji, ter tradicijsko in umetnostno glasbo na evropskih tleh. *Theory and Method in Ethnomusicology* (1964), *The Study of Ethnomusicology* (1983/2005/2015), *Blackfoot Musical Thought* (1989), *Heartland Excursions* (1995), *Encounters in Ethnomusicology* (2002) in *Nettl's Elephant* (2010) so med avtorjevimi najbolj znanimi knjigami. Nettl je avtor zahtevnega gesla »glasba« v slovarju *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, prispeval pa je tudi za različne odmevne knjige, kot sta *Comparative Musicology and Anthropology of Music* (1991) in *Excursions in World Music* (1992). V revijah in zbornikih, pomembnih za etnomuzikologijo, muzikologijo, antropologijo, glasbeno pedagogiko in druge vede, je bilo izdanih več kot 100 njegovih člankov. Dejavno je sodeloval v znanstvenih združenjih in bil je edini znanstvenik, ki je zasedal položaj urednika tako revije *Ethnomusicology* Etnomuzikološkega društva kot tudi revije *Yearbook for Traditional Music* Mednarodnega združenja za tradicijsko glasbo. Bruno Nettl je bil mentor številnim doktorandom

iz različnih držav, etnomuzikološki študijski program Univerze v Illinoisu pa je postal eden vodilnih v svetovnem merilu. Naj na tem mestu citiram dva izmed njegovih znanih nekdanjih študentov. Philip V. Bohlman: »Morda največji dosežek njegove intelektualne širine in pestrosti je dejstvo, da njegovi nekdanji študenti niso ustvarili ene same šole, temveč so odprli vrata novim smerem tako v etnomuzikologiji kot v sodobni znanosti o glasbi na sploh.« Marcello Sorce Keller: »Dejstvo je, da nihče, razen mojih staršev, ni na moje življenje vplival bolj blagodejno kot Bruno Nettl.«

Bruno je bil radoveden, dostopen in prijazen, nekdo, ki je cenil družino, prijateljstva in kolegialnost. Knjižna posvetila Wandi (»dama mojega življenja«) in drugim družinskim članom ter nekdanjim študentom govorijo zase. Rad je pisal aforizme za družino in prijatelje, vsakega decembra pa jih je dopisal v božične voščilnice; izbor teh humorističnih verzov lahko preberemo v njegovi duhoviti knjigi *Perverse at Eighty* (2010). V oziru na Nettlovo plenarno predavanje v okviru Evropskega etnomuzikološkega seminarja leta 2014 v Pragi je Zuzana Jurková zapisala: »Etnomuzikološko vedo je predstavil kot niz mostov. Zdaj, ko znova berem besedilo, mi postaja jasno, da je bil Bruno v mojem poklicem življenju – zavoljo svojega družabnega, prijaznega in odprtega značaja – graditelj ne samo intelektualnih, temveč tudi osebnih mostov. In prepričana sem, da to ne velja samo zame.«

Pogrešamo ga in se mu zahvaljujemo za njegov izjemni prispevek k znanosti o glasbi!



UDK 783.51(437.6)"13"
DOI: 10.4312/mz.56.1.15-44

Rastislav Adamko,
Janka Bednáríková,
Zuzana Zahradníková

Oddelek za glasbo Pedagoške fakultete, Katoliška univerza v Ružomberoku
Department of Music, Faculty of Pedagogy, Catholic University in Ružomberok

Eva Veselovská

Muzikološki inštitut Slovaške akademije znanosti
Institute of Musicology of Slovak Academy of Sciences

Rastislav Luz

Slovaški nacionalni arhiv
The Slovak National Archives

Das Missale notatum Rkp. zv. 387 – eine Skandinavische Handschrift in der Slowakei*

Missale notatum Rkp. zv. 387
– skandinavski rokopis na Slovaškem

* Die vorliegende Studie wurde im Rahmen des Projekts VEGA 1/0105/17 „Missale Romanum sign. Rkp. zv. 387 z Ústrednej knižnice SAV - výskum a pramenná edícia“ [Missale Romanum sign. Rkp. zv. 387 von der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften - Forschung und Quellen-Ausgabe] erstellt.

Prejeto: 15. februar 2020
 Sprejeto: 30. april 2020

Received: 15th February 2020
 Accepted: 30th April 2020

Ključne besede: rokopis, misal, notacija mašnih spevov, gregorijanski koral

Schlüsselwörter: Manuskript, Missale, Notation der Messgesänge, gregorianischer Gesang

IZVLEČEK

Pričujoča razprava poskuša na podlagi analize paleografskih značilnosti pisave rokopisa *Missale Romanum Sign. Rkp. zv. 387*, njegove notacije, liturgične vsebine koledarja, rubrik in sestave mašnih formularjev ter muzikološke primerjave repertoarja spevov pojasniti izvor rokopisa, ki se danes nahaja v Osrednji knjižnici Slovaške akademije znanosti v Bratislavi.

ABSTRACT

Auf Grund einer Analyse der paläographischen Seite der Schrift, der Notation, des liturgischen Inhalts des Kalenders, der Rubriken und der Komposition in den Messformularen und der musikwissenschaftlichen Komparation vm musikalischen Repertoire, wollen wir die Frage der Ursprung des *Missales Romanum Sign. Rkp. zv. 387* beantworten, das sich in der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava befindet.

Missale Romanum Sign. Rkp. zv. 387 aus der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften – das *Missale 387* – ist der erste (Sommer-)Teil eines original zweiteiligen liturgischen Buches. Es wird in der ehemaligen Lyzeums-, der heutigen Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften in Bratislava aufbewahrt.¹

Nach Július Sopko ist der Ursprung dieser Quelle in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts in einem klösterlichen Umfeld in Österreich zu suchen.² Eine andere Ansicht vertreten die ungarischen Musikhistoriker Janka Szendrei und László Dobszay. Ihnen zufolge stammt die Handschrift aus dem 13. Jahrhundert aus Norddeutschland oder Dänemark.³ Eva Veselovská neigt zu dieser zweiten Meinung und präzisiert, dass das *Missale* in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts in Nordwesteuropa angefertigt worden sein könnte.⁴ Die Verwandtschaft des *Missale 387* mit den Quellen aus diesem Umfeld wurde auch durch die komplexe quantitative Analyse der im Kalender der Handschrift angeführten Feiertage bestätigt.⁵ Das Fehlen des Fronleichnamfestes in

1 Die Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften: *Missale Romanorum Rkp. zv. 387*. Zugänglich auf der Internetseite: http://147.213.131.4:85/digi/Rkp_zv_387/LKB__RKP_ZV_387____24TL/EN/1_2_descr.htm; die Fulltext-online Version: <http://cantus.sk/source/26226>. Alle Gesänge der Handschrift in der nationalen Datenbank *Cantus Planus in Slovacia* bekamen die gemeinsame Identifikationsnummern der internationalen Datenbank *Cantus Index* <http://cantusindex.org>. Die slowakische Datenbank *Cantus Planus in Slovacia* ist die Partnerdatenbank der internationalen Datenbankennetzwerk *Cantus Index*.

2 Július Sopko, *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach* (Martin: Matica slovenská, 1981), 148.

3 László Dobszay, „Niekoľko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy,“ in *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*, 18. Band, hrsg. von Katarína Horváthová (Bratislava: Mestský dom kultúry a osvety, 1989), 20–21. Janka Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 70, C 103.

4 Eva Veselovská, *Catalogus e civitatibus Modra et Sanctus Georgius cum notis musicis mediæ aevi in Slovacia*, Bd. 1, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis mediæ aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius* (Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2008), 34–36. Am neusten wird seine Entstehung auf Jahre 1275–1300 datiert. Dazu: Eva Veselovská, Rastislav Adamko und Janka Bednáriková, *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku* (Bratislava: Slovenská muzikologická spoločnosť – Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017), 57 und 111–116.

5 Rastislav Adamko, „Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387,“ *Slovenská hudba: Revue pre hudobnú kultúru*, Nr. 2 (2006): 144–151.

der Quelle wiederum bestätigt die Ansicht, dass die Handschrift noch im 13. oder im frühen 14. Jahrhundert angefertigt worden sein musste.⁶

Äußere Beschreibung der Quelle

Das Missale 387 ist eine Pergamenthandschrift mit einem Format von 220 x 155 mm. Es hat einen zeitgemäßen Ledereinband mit Holzbrettern, die mit dunkelrotem Leder bezogen sind und Zierbuckeln in Form von Rosetten aufweisen. Es ist in einem guten Zustand erhalten. Text und Noten stehen in einer Spalte. Der Hauptkorpus der Handschrift wurde mit einer Hand in der *gothica textualis formata* geschrieben. Der Kodex wurde von weiteren 11 Händen ergänzt und zwar auf den Einleitungs- (1, 14r–15v) und Schlussfolien (252v–255) sowie in Form von Randbemerkungen. Die Ausschmückung beschränkt sich auf farbige Initialen in roter und blauer Farbe, ergänzt mit Fleuronen in Federzeichnung, die über den Spiegel reichen.⁷

Notation

In der Handschrift wurden zwei Notationstypen verwendet. Der Hauptkorpus des notierten Missale 387 aus der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften verwendet den klassischen Typ der Quadratnotation. Das Notensystem ist ein 4-Liniensystem von roter Farbe ohne Umrahmung. Die Maximalzahl der Notenzeilen auf einer Seite ist 10. Der älteste Teil der Handschrift und gleichzeitig auch der Hauptnotator beginnen auf dem Folio 16r. Dieser Notationstyp repräsentiert die klassischen Formen des Quadratnotationssystems des Hochmittelalters. Das Grundelement dieser Notation ist die kleine Quadratnote mit einem haarfeinen Strich im rechten unteren Teil des Zeichens. Der Pes besteht aus zwei vertikal übereinander gestellten Quadratpunkten, die an der rechten Seite verbunden sind. Vereinzelt ist der Pes auch in einer Form gestaltet, wo der obere Ton nach rechts geneigt ist. Von beiden Pes-Formen geht der Scandicus aus, unter Hinzufügung eines quadratischen Punktes (Punctum). Die Clivis besteht aus zwei absteigenden Punkten, wobei die obere Quadratnote im Ansatz mit einem haarfeinen Strich versehen ist. Der Climacus besteht aus einem quadratischen Punkt und einer Reihe nach rechts geneigter absteigender Rhomben oder aus drei verbundenen quadratischen Elementen: aus Clivis und einem hinzugefügten Punkt. Der Torculus ist in Form von drei Quadratnoten angeführt (in vertikaler Stellung: unterer, oberer und unterer Ton). Der Porrectus hat den dritten, oberen Ton mit einem nach links geneigten Kopf.

6 Das Fest *De Corpore Christi* führte 1264 Papst Urban IV. für die gesamte westliche Kirche ein. Auch wenn einige Länder, wie das untere Rheinland, Siebenbürgen und Ungarn, es nicht sofort einführten, trugen die einzelnen Synoden zu Beginn des vierzehnten Jahrhunderts durch ständiges Betonen dieser Anordnung dazu bei, dass dieses Fest in dieser Zeit in die Liturgiebücher gelangte.

7 Sopko, *Stredoveké latinské kódexy*, 148.

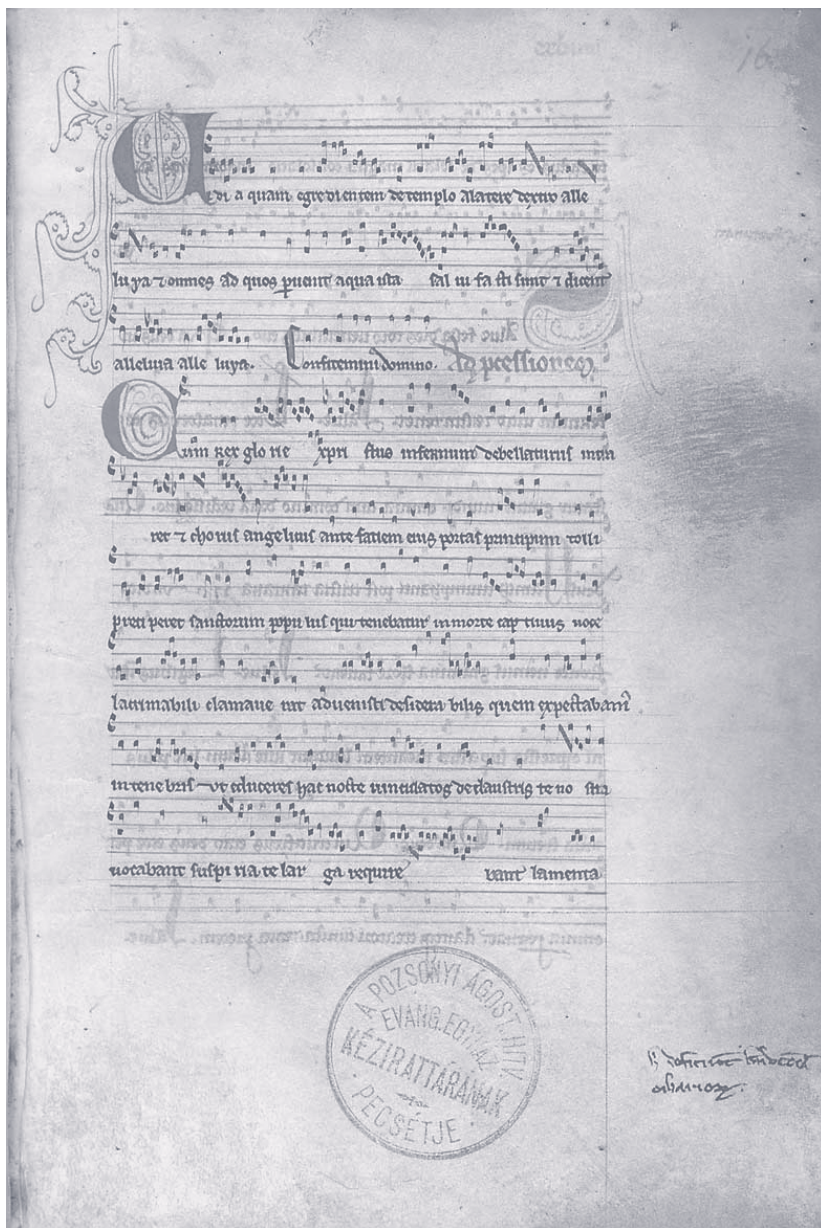


Abbildung 1: Quadratnotation in dem Missale 387 aus der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 16r.⁸

8 Missale Romanorum, Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Rkp. zv. 387, f. 16r, http://147.213.131.4:85/digi/Rkp_zv_387/LKB__RKP_ZV_387__24TL/SK/1_1_0016R.htm.

Die Handschrift und die Notation sind von kleineren Maßen, aus diesem Grunde nehmen wir an, dass der Kodex für den Leiter der Schola, also den Kantor bestimmt war. Die Notation hat den Charakter einer Schnellschrift, hat aber keinen im traditionellen Sinne des Wortes kursiven Charakter.

Die Grundstrukturen und Elemente der Quadratnotation stehen unter dem starken Einfluss der ornamentalen Mehrton-Gruppenneumen der älteren linienlosen Systeme. Häufig vertreten sind Mehrton-, Gruppen- und gebundene Formen. Besonders häufig werden das quadratische Bipunctum und Tripunctum verwendet. Vertreten sind liqueszierende Formen: Ancus, Ephiphonus und Cephalicus, der haarfeine Striche nach unten von beiden Seiten des Quadrats aufweist. Der Epiphonus hat die Form einer verlängerten Litera „u“. Der Ancus ist mit einem haarfeinen senkrechten Strich gebildet. Die Einleitungsseiten (Präfationen) und mehrere marginale Zusätze sind mit späterer Hand geschrieben (mäßig größerer Typ der Quadratnotation). Einige Linien-systeme sind in der Handschrift leer (z. B. 14r, 215r, 225v, 236v, 249v). Die Notation verwendet die Schlüssel C, G (206r), B, F, H und D, das Versetzungszeichen b; der Custos wird nicht verwendet. Der Duktus der Notation ist vertikal.

Der zweite Notationstyp der Handschrift ist an der Wende des 14./15. Jahrhunderts mit jüngerer Hand hinzugefügt worden. Auf den Folien 14v–15r und 254r befindet sich eine kursive Schnellschrift des Metzger-gotischen Notationssystems, das in ein schwarzes 4- oder 5-Liniensystem (Notenzeile) mit einfacher Umrahmung (10, 7 und 11 Zeilen) gesetzt ist. Verwendet werden C- und F-Schlüssel (in Form eines kleinen Punktes). Das spätmittelalterliche System der Metzger-gotischen Notation ist charakterisiert durch die Verwendung eines wellenförmigen Punctums mit einem haarfeinen Strich im Ansatz. Die Virga taucht vereinzelt auf, nur bei den Einleitungssilben der Wörter. Der Pes setzt sich zusammen aus einem waagerechten, verlängerten Punkt und einer vertikal gestellten Virga. Eine ähnliche Einleitung hat der Torculus, der mit einem bogenförmigen Element fortsetzt. Die Clivis ist vom Metzger Typ, wobei ihre Einleitungsstruktur (Punkt und Virga) an den Buchstaben „u“ erinnert. Ähnlich ist auch der Porrectus gestaltet, den eine an die Virga angebundene Clivis bildet. Der Climacus besteht aus einer Virga und absteigenden, rechtsneigenden Punkten. Der Scandicus wird aus aufsteigenden Punkten gebildet, die vertikal übereinander angeordnet sind, wobei der höchste Ton mit einer Quilisma-Virga angegeben ist. Auch in dieser Notation werden liqueszierende Formen verwendet.

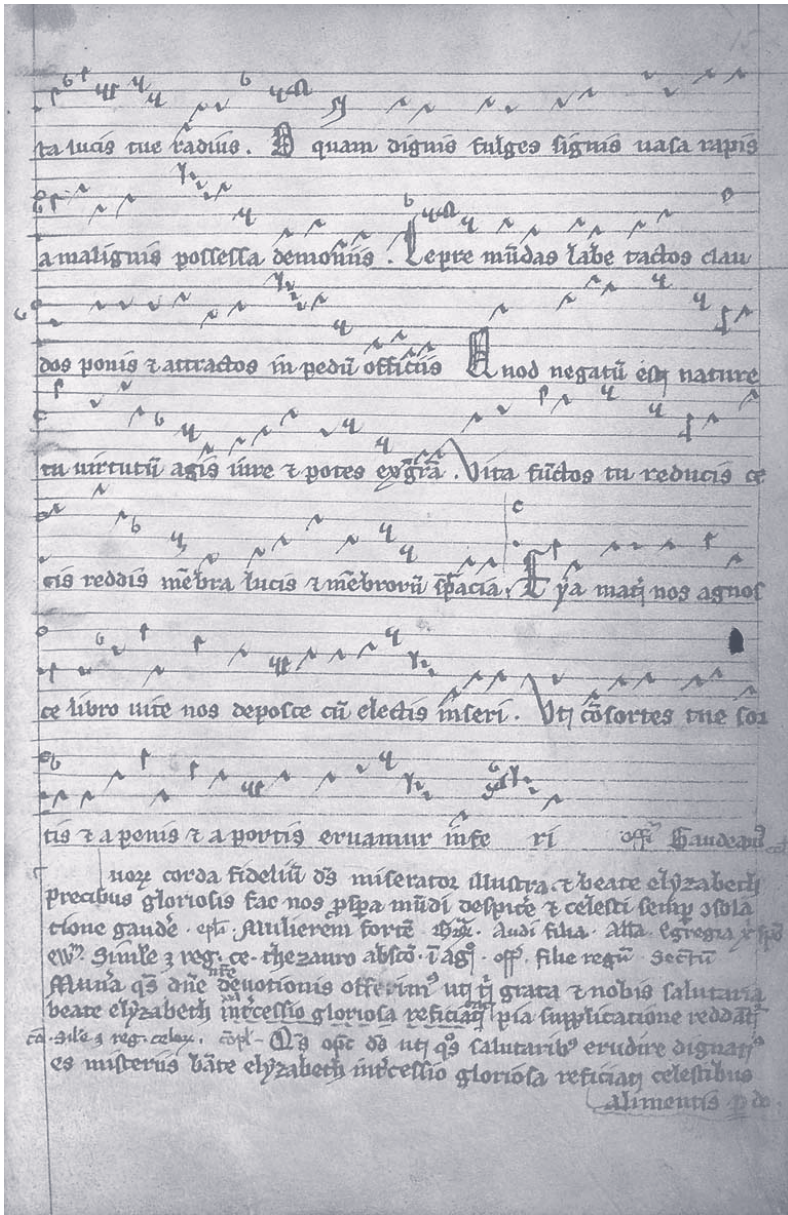

































Abbildung 2: Die Metzger-gotische Notation in dem Missale 387 aus der Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 15r.⁹

⁹ Missale Romanorum, Zentralbibliothek der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, Rkp. zv. 387, f. 15r, http://147.213.131.4:85/digi/Rkp_zv_387/LKB__RKP_ZV_387__24TL/SK/I_1_0015R.htm.

Tabelle 1: Die Notationszeichen des Missale 387

Missale 387	Punktum	Virga	Pes	Clivis	Scandicus	Climacus	Torculus	Porrectus	Schlüssel
Hauptkorpus			   						     
12r: Pater									
Eintragungen	 								  

Die Quadrantnotation wurde in West- und Mitteleuropa hauptsächlich von klösterlichen Schreibschulen verwendet, in den Ländern Nordeuropas jedoch auch von Diözesanzentren. Dies belegen die erhaltenen Fragmente in dänischen und schwedischen Bibliotheken und Archiven. Sehr ähnliche Notationselemente dokumentieren z. B. die Fragmente und Fragmentengruppen aus Kopenhagen (8541aa, 8540a, 8542, 8249a), von Køge (Graduale 8249a) oder von dem Landesarchiv Schleswig-Holstein (8564a-b).¹⁰ Die Verwendung der bunten Skala den Schlüssel ist sehr interessant. Die Schlüssel D, B oder H erschienen vor allem in den englischen Handschriften,¹¹ diese sind auch in den dänischen Musikfragmenten zu finden.¹²

10 Vor allem in der Database von Knud Ottosen wurden viele interessante, leider fragmentarische Handschriften publiziert, wo die skandinavische/dänisch-schwedische Provenienz des Missales 387 auch bestätigt wird: Liturgical Fragments from Denmark, edited by Knud Ottosen, <http://liturgy.dk>. Vergleiche: Åslaug Ommundsen und Tuomas Heikkilä, Hrsg., *Nordic Latin Manuscript Fragments: The Destruction and Reconstruction of Medieval Books* (London und New York: Taylor & Francis Group, 2017), doi:10.4324/9781315598536.

11 David Hiley, *The Western Plainchant* (Oxford: Oxford University Press, 1993), 389. Den Schlüssel H kann man im Tonar-Sequenziar aus der englischen Benediktinerabtei Saint Alban's (Ende des 12. Jahrhunderts, London, British Museum, Royal 2 B IV, 173v) sehen.

12 Dazu: Liturgical Fragments from Denmark, edited by Knud Ottosen, <http://liturgy.dk>.

Struktur des Inhalts der Quelle

Das notierte Missale 387 enthält den sog. Sommerteil des liturgischen Jahres, der im Temporale die Tage von Ostersonntag bis zum letzten (25.) Sonntag nach der Allerheiligsten Dreifaltigkeit und im Sanktorale die Feste von Mitte April bis Ende November umfasst.

Tabelle 2: Inhalt des Missale 387

Fol.	Inhalt
1r–7v	<i>Calendarium</i> mit 260 Positionen. Außerdem befinden sich im <i>Proprium de sanctis</i> 24 Feiern, die nicht im Kalender angeführt sind. Der rekonstruierte Kalender aus beiden Posten bietet somit 284 Feste an.
8r–14r	<i>Ordo missae</i> mit sechs Präfationen, von denen nur eine notiert ist, mit einem Kanon, der Sequenz <i>O beata beatorum</i> zum Fest der Allerheiligsten Dreifaltigkeit und zwei Melodien <i>Pater noster</i> .
16r	Ant. <i>Vidi aquam</i>
16r–17v	<i>Pascha – ad processionem</i>
18r–50r	<i>Tempus paschale</i>
50v–65v	<i>Pentecoste</i>
66r–131v	<i>Dominicae post Pentecosten</i> (I–XXV)
132r–132v	<i>Alleluia quae secuntur dicuntur in dominicis quando necesse fuerit; Ad officium Dicit Dominus</i>
133r–190r	Das <i>Proprium de sanctis</i> bilden Messformulare vom Fest der hll. Märtyrer Tiburtius, Valerian und Maximinas (14.4.) bis zum Fest der hl. Katharina (25.11.), insgesamt 131 Feste, von denen 41 ohne angeführte Gesänge, also nur mit Gebetstexten versehen sind.
192r–239v	<i>Commune sanctorum</i>
239v–252v	<i>Missae pro variis necessitatibus vel ad diversa</i> (44 Messformulare)

Das *Commune sanctorum* ist durch drei Votivformulare der Messen für die drei letzten Wochentage unterbrochen: am Donnerstag für den heiligsten Leib, am Freitag über das Hl. Kreuz und am Sonnabend über die Jungfrau Maria (236–237).

Nach dem *Commune* (239v–246v) beginnt eine reiche Sammlung von Votivmessen (44 Formulare) für die verschiedensten Zwecke, die die große Seelsorge der Zeit veranlassen, in der die Handschrift entstanden ist (z. B. im Leid, in der Versuchung, für Kranke, Freunde, Frieden, Regen, König, Herrscher, Bischof usw.). Ebenso verschiedenartig und reichhaltig sind die Formulare der Seelenmessen, in denen der Reichtum an Gesängen bemerkenswert ist. Die Gesänge sind präsent in den ersten drei Formularen.

Im ersten allgemeinen Formular, das am Tag der Beerdigung eines Verstorbenen verwendet wurde, ist der Gesang zur Communio interessant. Anstatt des traditionellen Gesangs *Lux aeterna* erscheint hier der wenig bekannte Gesang *Pro quorum memoria*.¹³ Das zweite Formular mit Gesängen ist für die Seelenmesse für den Bischof und das dritte für die Jahresmesse für einen Verstorbenen bestimmt. Außer diesen Formularen mit Gesängen gibt es hier noch weitere 14, die verschiedenen Gruppen von Verstorbenen gewidmet sind (z. B. für mehrere Bischöfe und Priester, für den Abt, für Ordensmitglieder, Laien, Vater und Mutter, für die Mitglieder der marianischen Kongregation usw.).

Nachträge in der Handschrift 387

Auf den ersten und letzten Folien des Missales 387 können fast 30 jüngere Texte, nachgetragen im 14. und 15. Jahrhundert, identifiziert werden. Es handelt sich überwiegend um die üblichen Lektions- oder Messtexte.

Besonders interessant sind die Messtexte zum Fest der Sieben Freuden der Jungfrau Maria, die auf der vorderen Deckelinnenseite hinzugefügt wurden.¹⁴ Dieses Fest ist typisch für die franziskanische liturgische Tradition und das Vorhandensein der Texte könnte die Verwendung der Handschrift in einer unbekanntem franziskanischen Institution andeuten. Mit dieser liturgischen Tradition hängen auch die nachgetragenen Texte zum Fest der hl. Klara zusammen (252v).

Weitere bedeutendere Texte sind die nicht notierte Sequenz zum Fest der Erhöhung des hl. Kreuzes (1v), die notierte Sequenz und das Offizium zum Fest der hl. Elisabeth von Ungarn (14v–15r) sowie die nicht notierte Sequenz zum Fest des Evangelisten Johannes (15v). Mit der gleichen Schrift wie die Texte des Festes der hl. Elisabeth ist auch die notierte Sequenz zum Fest der hl. Katharina geschrieben (254r).

Die Identifizierung der umfangreichsten nachträglich eingetragenen Texte erfasst die nachfolgende Tabelle:

13 Der Text der Communio befindet sich auch im Graduale Sarisburiense aus dem 13. Jahrhundert. Die Melodie ist allerdings unterschiedlich.

14 Die Messtexte auf der Deckel-Innenseite sind nicht vollständig, es sind darin auch Stellen freigelassen für die Hinzufügung von farbigen Initialen und evtl. Rubrikation.

Tabelle 3: Nachträge in das Missale 387

Fol.	Schreiber	Inhalt des Nachtrags
Vordere Deckel- Innenseite	A1	Verschiedene Messtexte: 1. Gebete zum Fest der Sieben Freuden der Jungfrau Maria (<i>Septem gaudiorum Beatae Mariae Virginis</i>): Kollekte (<i>Prosit nobis [...]</i>), Sekret (<i>Propitiare nobis [...]</i>), Postkommunion (<i>Per haec sacramenta [...]</i>) 2. Zusätzliche Gebete um die Fürbitte der Heiligen: Oration (<i>A cunctis nos [...]</i>), Sekret (<i>Exaudi nos [...]</i>), Postkommunion (<i>Mundet et munit [...]</i>) 3. Zusätzliche Gebete gegen die Verfolger der Kirche: Oration (<i>Ecclesiae tuae [...]</i>), Sekret (<i>Protege nos [...]</i>), Postkommunion (<i>Quaesumus Domine [...]</i>) 4. Zusätzliche Gebete für Pilger und Reisende: Oration (<i>Adesto quaesumus [...]</i>), Sekret (<i>Propitiare Domine [...]</i>), Postkommunion (? <i>Sumpta Domine [...]</i>)
1r	A2	Texte der Kirchenväter über die Eucharistie: 1. Aurelius Augustinus – <i>De ecclesiasticis dogmatibus</i> , cap. 23 (<i>Quotidie eucharistiae communionem [...] et mortalia peccata non gravant</i>) 2. Ambrosius – <i>De sacramentis</i> , lib. IV, cap. 28 (<i>Si quotiescumque effunditur [...] semper habere medicinam</i>) 3. Hilarius (<i>Si tanta non sunt [...] carnera filii hominis et bibere et comedere</i>)
1v	A3	Sequenz zum Fest der Erhöhung des hl. Kreuzes: <i>Laudes crucis attolamus [...]</i> (ah54120) ¹⁵
9v	A4	<i>Gloria in excelsis [...]</i>
14v–15r	A5	Sequenz und Offizium zum Fest der hl. Elisabeth von Ungarn: Sequenz <i>Gaude Sion quod egressus a te</i> (ah55120), Introitus <i>Gaudeamus*</i> (501004), Gradual <i>Audi filia*</i> (g00486), Alleluia <i>Alleluia Egregia Christi sponsa*</i> (g02570), Offertorium <i>Filiae regum*</i> (g01388), Communio <i>Simile est regnum caelorum*</i> (g01393)
15v	A6	Sequenz zum Fest des hl. Johannes des Evangelisten: Sequenz <i>Verbum Dei Deo natum quod nec</i> (ah55188)

¹⁵ Dazu: <http://cantusindex.org/id/ah54120>.

Fol.	Schreiber	Inhalt des Nachtrags
252v	A1	Messtexte: 1. Gebete zum Fest der hl. Klara (<i>Famulos tuos quaesumus Domine beatae virginis tuae Clarae [...]</i>), Sekret (<i>Oblata tibi [...]</i>), Postkommunion (<i>Protegent quaesumus Domine [...]</i>) 2. Gebete für Wohltäter: Oration (<i>Miserere quaesumus Domine animabus omnium benefactorum [...]</i>), Sekret (<i>Suscipe Domine [...]</i>), Postkommunion (<i>Sumpta sacramenta [...]</i>)
	A7	Marianische Sequenz <i>Virginis Mariae laudes [...]</i> (850309 mit wesentlichen Abweichungen)
	A3	Messtexte zum Fest des hl. Jodokus: Oration (? <i>Deus qui beatissimum Iudocum confessorem</i>), [...]
254r	A5	Sequenz zum Fest der hl. Katharina: Sequenz <i>Gloriosae virginis votiva</i> (ah55203)
254v	A1	Text der öffentlichen Absolution für Exkommunizierte: <i>Forma publici absolutionis excommunicatorum talis est [...]</i>
	A8	<i>Credo in unum Deum [...]</i>
	A9	Lektion aus dem Buch der Weisheit: <i>Lectio Libri sapientiae: Fili, in mortuum produc lacrimas [...]</i> (Sir 38, 16–24)
255r	A10	Teil des Brieftextes: <i>Nobili viro domino [...]</i>
	A11	Lektion aus dem Buch des Propheten Ezechiel: <i>Lectio Ezech[ielis prop]hetae: In diebus illis convertit me ad portam sanctuarii [...]</i> (Ez 44, 1–3)
	A1	Lektion aus dem Evangelium des hl. Johannes: <i>In illo tempore stabat juxta crucem Jesu Maria Mater [...]</i> (Joh 19, 25–27)
	A1	Messtext – Oration für den Bischof: <i>Concede quaesumus Domine famulo tuo antistite nostro ut docendo [...]</i>
	A11	Lektion aus dem Buch der Sprichwörter: <i>Lectio Libri sapientiae: Fortitudo et decor indumentum [...]</i> (Spr 31, 25–29)
	A10	Teil des Brieftextes: <i>Selliig nobili vir [...]</i>

Kalender

Dank der komplexen quantitativen Analyse,¹⁶ von der man das Zufallselement von stabilisierten gegenseitigen genetischen Beziehungen und von dem Ähnlichkeitsgrad von den einzelnen Kalendern ausschließen kann,¹⁷ wurde darauf hingewiesen, dass der erforschte Kalender des Missales 387 der Kalenderfamilie aus den heutigen Schweden nahesteht. Besonders ähnelt es denen, aus der ehemaligen Erzdiözese Lund stammenden Kalendern.

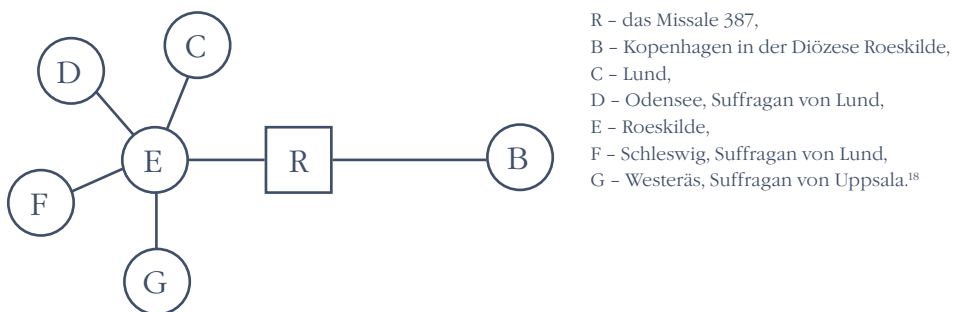


Abbildung 3: Baum der Wechselbeziehung der Quellen.

Das bezeugen auch mehrere lokale Feste, die ausschließlich für diese liturgische Tradition typisch sind (siehe Tabelle 4).

Tabelle 4: Die lokalen Feste im Missale 387

Legende:

K - Kalender

PS - *Proprium de sanctis*

* - Nachtrag

Datum	Fest	Eintragungsort
7.1.	Kanuti mr.	K (rubro)
17.6.	Botulfi ab. et conf.	K (rubro) + PS 141v
25.6.	Translatio s. Kanuti mr.	K (rubro)
10.7.	Kanuti reg. et mr.	K (rubro)
29.7.	Olavi reg. et mr.	K (rubro) + PS 156v
8.11.	Willeadi ep. et conf.	K (rubro) + PS 187r

16 Diese Methode wurde erstmals in der Arbeit von K. Bieganski und J. Woronczak *Missale Plenarium* verwendet. Vergl. Krzysztof Biegański und Jerzy Woronczak, Hrsg., *Missale Plenarium bibliothecae capit. Gnesnensis Ms 149* (Graz und Warszawa, 1970). Die genaue Beschreibung der taxonomischen Analyse ist in der Arbeit von Henryk Wąsowicz, *Kalendarz ksiąg liturgicznych Krakowa do połowy XVI wieku* (Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1995), 179–200.

17 Wąsowicz, *Kalendarz ksiąg liturgicznych*, 181.

18 Hermann Grotefend, *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, 2. Band (Hannover, 1892/98), zugänglich auf der Internetseite, zugegriffen am 10.11.2006, <https://manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend/grotefend.htm>.

Alle genannten Feste sind im Kalender „rot“ eingetragen, das heißt, es handelte sich um *fasta fori*, also Ruhetage. Es ist jedoch wichtig zu unterstreichen, dass von den genannten Festen der schwedischen Heiligen im *Proprium sanctorum* nur zwei eingetragen sind (*Olavi regis* und *Willeadi ep. et cf.*), auch das ohne eigene Gesänge. Außerdem ist hier das Fest des hl. Abtes Botulf, eines Engländer, dessen Verehrung auch in Dänemark bekannt war, besonders in der Stadt Aalborg, wo sich die diesem Heiligen geweihte Kathedrale (*Sankt Budolffi kirke*) befindet.

Darüber hinaus sind im *Proprium sanctorum* mehrere Feste erfasst, die aus Ländern Westeuropas stammen und dort verbreitet waren:

Tabelle 5: Feste aus anderen Ländern Westeuropas im Missale 387

Datum	Fest	Eintragungsort
1.5.	Walburgis ab. (translatio)	K (<i>rubro</i>) + PS 135v
18.7.	Arnulphi ep. et conf.	K* + PS 152v
5.8.	Oswaldi reg.	K + PS 161v
3.9.	Serapiae virg.	K* + PS 172v
1.10.	Remigii ep.	K + PS 181r
2.10.	Leodegarii conf.	K* + PS 181v
9.11.	Theodori mr.	K + PS 187r
12.11.	Cuniberti ep. et conf. (depositio)	K* + PS 188v
13.12.	Jodoci conf.	PS* 252v

- 1.5. „Walburgis ab.“ – Fest der Überführung der Reliquien der Äbtissin, der Tochter des englischen Königs (†779), das in England und Sachsen am 1. Mai begangen wird. In Deutschland (besonders in Eichstädt) wurde ihr Tag am 25. Februar und die Translation (Überführung) am 12. Oktober begangen.
- 18.7. „Arnulphi“ (Arnulf) – Fest des heiligen Bischofs von Metz, verbreitet in Deutschland und Frankreich.
- 5.8. „Oswaldi reg.“ – Es handelt sich um das Fest des Königs von Northumbrien in England (604–642). Seine Verehrung war außer in England auch in Irland und in Deutschland (Hildesheim) verbreitet.
- 3.9. „Serapiae virg.“ – Diese Heilige wurde besonders in Eichstädt, Narbonne und Tours verehrt.
- 1.10. „Remigii ep.“ – Es handelt sich um den Bischof von Reims (436–533), der als Apostel der Franken gilt. Verehrt wurde er in Frankreich, Deutschland und England.
- 2.10. „Leodegarii mr.“ – Fest des Bischofs von Autun, des Märtyrers (†677), der besonders in Frankreich und Deutschland verehrt wurde.
- 9.11. „Theodori mr.“ – Es handelt sich um einen Märtyrer vom Beginn des 4. Jahrhunderts, der in Rom, Venedig, aber auch in Bayern verehrt wurde.

- 12.11. „Cuniberti ep.“ – Bischof von Köln am Rhein (590–663), wo seine Verehrung verbreitet war.¹⁹
- 13.12. „Jodoci conf.“ (Jodokus) – Prinz aus der Bretagne, der Priester wurde (600–669). Das Fest wurde nachträglich in das Missale eingetragen. Die Verehrung dieses Heiligen war auch in Bayern (Umgebung von Nürnberg) und in Österreich (Steiermark) verbreitet, wo die präsentierte Handschrift eine gewisse Zeit verweilte und verwendet wurde.

In der Quelle werden durch das reichhaltige Gesangsrepertoire einige wichtige Feste für die gegebene liturgische Tradition hervorgehoben:

- 6.5. „Johannis ante Portam Latinam.“ – Das Formular enthält einen speziellen Alleluia-Gesang mit einem bislang im Schlager-Katalog nicht erfassten Text *Virgo Johannes a Domino electus* mit der Melodie *Christus resurgens*.²⁰
- 26.6. „Johannis et Pauli.“ – Das Formular mit dem Gesang *Al. Isti sunt duae olivae*, von dem weder Text noch Melodie im Schlager-Katalog aufgenommen sind.
- 22.7. „Mariae Magdalенаe.“ – Hier befinden sich zwei Alleluia-Gesänge: *Al. Maria haec est illa*, Kontrafakt der Melodie *Domine in virtute*, bekannt in Deutschland und in den Ländern Mitteleuropas,²¹ und *Al. Conversus Jesus ad Mariam*, dessen Textgestalt auf die Verwandtschaft mit deutschen Quellen verweist, selbst wenn er auch in der Schweiz, in Österreich, Tschechien und in Ungarn verbreitet war.²²
- 3.8. „Inventio s. Stephani.“ – Interessant ist hier die Präsenz des Gesangs *Al. Ecce inquit Stephanus* mit der Melodie *Al. Veni Sancte Spiritus*.²³ Dieser Gesang taucht selten auf, und zwar fast nur in Handschriften aus Westeuropa (Bamberg, Cambrai, Volterro), aber auch aus Tyniec (Polen).²⁴

Entstehungsort der Handschrift

Auf der Folie 5r mit dem Datum 31.7. („Germani ep.“) wurde von anderer Hand der Text *Festum reliquiarum ecclesie Lundis* hinzugefügt. Aufgrund dieser Bemerkung kam die Hypothese auf, dass der Ursprung der Handschrift gerade in der Stadt Lund zu suchen sei.

Die Stadt Lund, die sich im südlichen Teil Schwedens befindet, wurde um das Jahr 990 gegründet und zählte zu den bedeutenden christlichen, Kultur-, Handels- und politischen Zentren Nordeuropas. In jener Zeit gehörte sie zu Dänemark; unter schwedische Verwaltung kam sie erst Mitte des 17. Jahrhunderts. Im Mittelalter war die Stadt

19 *Ökumenisches Heiligenlexikon Online*, zugänglich auf der Internetseite, zugegriffen am 11.09.2012, www.heiligenlexikon.de.

20 Karl-Heinz Schlager, Hrsg., *Alleluia-Melodien (I) bis 1100*, Monumenta Monodica Medii Aevi, 7. Band (Kassel: Bärenreiter, 1970), 70, Nr. 140.

21 *Ibid.*, 133, Nr. 222.

22 Karl-Heinz Schlager, Hrsg., *Alleluia-Melodien (II) ab 1100*, Monumenta Monodica Medii Aevi, 8. Band (Kassel: Bärenreiter, 1987), 123, Nr. 616.

23 Schlager, *Alleluia-Melodien (I) bis 1100*, 519, Nr. 13.

24 Jerzy Pikulik, *Spiewy alleluia o świętych* (Warszawa: Wydawnictwa Akademii Teologii Katolickiej, 1995), 135–136.

Sitz des Bischofs und später (seit 1104) auch des Erzbischofs.²⁵ Die Errichtung des erzbischöflichen Sitzes in Lund geschah infolge der Aufteilung des ursprünglich ausgedehnten Bistums Hamburg–Bremen. Der erste skandinavische Erzbischof in Lund war Ascer (Asser) Thorkilsson, der zuvor am selben Ort in den Jahren 1089–1104 das Bischofsamt versehen hatte.²⁶ 1103 begann auch der Bau der romanischen Kathedrale, die bis heute die Stadt dominiert. Initiator des Baues war König Knut IV. von Dänemark, der spätere Patron und Beschützer Dänemarks. Der Hauptpatron der Kathedrale in Lund ist der hl. Laurentius.²⁷ Im Jahr 1123 wurde die Krypta der Kathedrale geweiht, am 1. Januar 1145 fand die Weihe des Hauptaltars statt (d. h. die Weihe der Kathedrale selbst) und vorgenommen wurde sie von Erzbischof Eskil, dem Nachfolger des Erzbischofs Ascer.²⁸ Neben dem Hauptaltar entstanden in der Kirche schrittweise neue Seitenaltäre, bis zum Ende des Mittelalters hatte die Kathedrale mehr als 60 Altäre. Teil der Kathedrale war auch ein Scriptorium, wo viele Handschriften – wichtige Urkunden, Messbücher, Chroniken entstanden.²⁹

Orte der Verwendung der Handschrift aufgrund der in den Kalender eingetragenen Gedenknotizen

Der Kalender wurde im 15. Jahrhundert durch sieben Einträge von Gedenkcharakter ergänzt. Ihr Vorhandensein bemerkte bei der Erstellung seines Katalogs schon Jülius Sopko, dem allerdings ein schwerwiegender Fehler unterlief, als er das sich wiederholende Kürzel *F.* als *Frater* interpretierte. Offenbar führte ihn auch diese Tatsache dann zur Formulierung des Schlusses, dass der Ursprung des Missale im österreichischen Klostermilieu zu suchen sei.³⁰ Die in den Aufzeichnungen verwendete Initiale *F.* stellt in Wahrheit die Abkürzung des Namens *Friedrich* dar. Bei einem richtigen Lesen klingen die Texte der Gedenknotizen wie folgt:

25 Wikipedia, s. v. „List of bishops of Lund,“ zuletzt bearbeitet 29.3.2020, zugegriffen am 15.4.2020, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_bishops_of_Lund.

26 Wikipedia, s. v. „Liste der Bischöfe und Erzbischöfe von Lund,“ zuletzt bearbeitet 29.19.2018, zugegriffen am 15.4.2020, https://de.wikipedia.org/wiki/Liste_der_Bisch%C3%B6fe_und_Erzbisch%C3%B6fe_von_Lund.

27 Eva Nilsson Nylander, „To the Glory of Mary: Liber Scöle Virginis at Lund University Library,“ in *Variants IV: The Book as Artefact. Text and Border*, variants IV, hrsg. von Anne Mette Hansen, Roger Lüdeke, Wolfgang Streit, Cristina Urchueguia und Peter Shillingsburg (Amsterdam und New York, NY: Rodopi, 2005), 80.

28 Wikipedia, s. v. „Lund Cathedral,“ zuletzt bearbeitet 08.5.2020, zugegriffen am 15.4.2020, https://en.wikipedia.org/wiki/Lund_Cathedral.

29 Vgl. Nils Hybel und Bjørn Poulsen, *The Danish Resources c. 1000–1500: Growth and Recession* (Leiden und Boston: Brill, 2007), 90, doi:10.1163/ej.9789004161924.i-448.

30 Sopko, *Stredoveké latinské kódexy*, A. 148.

Tabelle 6: Gedenknotizen im Kalender des Missale 387

Fol.	Tagesdatum	Schreiber	Abschrift der Notiz	Übersetzung der Notiz
2r	Januarius XII kal.	K1	Anno Domini M ^o C ^o C ^o 98 obiit dominus F(ridericus) burgravius Nuremb(ergensis)	Anno Domini 1398 starb Herr Friedrich, Burggraf von Nürnberg ³¹
4r	Maius XIII kal.	K1 (?)	Anno Domini LXXIX dominus F(ridericus) burkgravius fecit proelium contra Stampach	Anno Domini (13)79 führte Herr Burggraf F(ridericus) eine Schlacht gegen Stampach ³²
4v	Junius VIII id.	K1	Anno M ^o CCCCX obiit sabato post Bonifacii domina Margareta Burkgravina, uxor domini Johannis	Im Jahr 1410 starb am Sonnabend nach Bonifaz Frau Burggräfin Margarete, Gattin des Herrn Johann ³³
	Junius III id.	K1	Obiit dominus Johannes Burkgravius anno Domini M ^o CCCCXX ^o anno vite LII ^o	Herr Burggraf Johann starb 1420 im 52. Lebensjahr ³⁴
	Junius VI kal.	K3	Anno Domini MCCCC86 obiit domina Katarina uxor domini Steffani de Ytzing etc.	Anno Domini 1486 starb Frau Katharina, Gattin des Herrn Stephan von Eyczing ³⁵
6v	Octobris V id.	K1	Natus est dominus Johannes filius F(riderici) burgravis anno M ^o CCCCV ^o	Geboren wurde Herr Johann, Sohn des Burggrafen Friedrich, 1405 ³⁶
7r	Novembris V kal.	K2	Anno Domini M ^o CCCCXXXI ^o in die Elizabeth obiit domina Katherina Burkgravina Nurembergensis, abbatissa Curie Regenitz, soror F(riderici) et Johannis	Anno Domini 1431 am Tag der hl. Elisabeth starb Katharina, Burggräfin von Nürnberg, Äbtissin in Hof an der Saale, die Schwester von Friedrich und Johann ³⁷

Die Gedenknotizen wurden von drei Schreibern angefertigt, die wir als K1, K2 und K3 bezeichnen.

Der Schreiber K1 verfertigte die Notizen über den Tod des Burggrafen Friedrich V. (†1398), die Geburt des Burggrafen Johann des Alchimisten (*1405), den Tod von

31 Friedrich V., Burggraf von Nürnberg, Angehöriger der Hohenzollern-Dynastie.

32 Friedrich – vergl. vorherige Referenz; Stampach – nicht identifizierte Person.

33 Margarete von Luxemburg, Tochter des römisch-deutschen Kaisers Karl IV., Gattin des Nürnberger Burggrafen Johann.

34 Johann III., Burggraf von Nürnberg, Angehöriger der Hohenzollern-Dynastie.

35 Katharina von Boskovice (Boskowitz), Gattin von Stephan, Freiherr von Eyczing.

36 Johann der Alchimist, Markgraf von Brandenburg, Angehöriger der Hohenzollern-Dynastie.

37 Katharina, Burggräfin von Nürnberg, Tochter des Burggrafen Friedrich V.

Margarete, der Gattin des Burggrafen Johann (†1410), und schließlich auch von Johann selbst (†1420). Mit gleicher Hand wurde offensichtlich auch der Vermerk über die Schlacht Friedrichs V. *contra Stampach* eingetragen, die sich im Jahr 1379 ereignete. Diese Gruppe der Vermerke entstand also nach 1420, als der jüngste der Vermerke datiert wurde. Als Datum *ante quem* kann das Jahr 1440 gelten, als Burggraf Friedrich VI. starb, dessen Tod der Kalender nicht erfasst.

Der Schreiber K2 verfertigte einen einzigen Eintrag über den Tod Katharinas, der Schwester der Burggrafen Friedrich und Johann, Äbtissin des Klosters in Hof an der Saale, die 1431 gestorben sein soll. Dieser Eintrag enthält als einziger eine falsche Angabe, da Katharina schon 1409 gestorben war.³⁸ Der Schreiber verband offensichtlich die Information über Katharina mit Informationen über ihre Schwester Agnes, die in den Jahren 1409–1431 Äbtissin desselben Klosters war.³⁹

Der Charakter dieser älteren Schicht der Einträge lässt die Annahme zu, dass das Missale in den 20er–30er Jahren des 15. Jahrhunderts in der an das Geschlecht der Burggrafen von Nürnberg gebundenen Kircheninstitution in Gebrauch war.⁴⁰

Der Schreiber K3 erstellte im Abstand von mehr als einem halben Jahrhundert nur eine einzige Gedenknotiz. Sie spricht vom Tod Katharinas, der Gattin Stephans von Eitzing, die 1486 starb. Das Geschlecht der Freiherren von Eyczing wirkte in Österreich. Den Sterbeort von Katharina kennen wir nicht, ihr Gatte starb 1504 und wurde in Schrottenthal in Niederösterreich begraben.⁴¹ Da Stephan von Eyczing keine internationale Bedeutung erlangte, konnte der Todestag seiner Gattin nur in einer niederösterreichischen Kircheninstitution in den Kalender eingetragen worden sein. Im 15. Jahrhundert befand sich das Missale somit schon nicht mehr auf dem Territorium der Nürnberger Burggrafschaft, sondern in Niederösterreich.

38 Das Tagesdatum des Todes (Fest der hl. Elisabeth) ist jedoch richtig angeführt. Vgl. Aemilianus Ussermann, *Episcopatus Bambergensis sub s. sede apostolica chronologica ac diplomatice illustratus* (S. l.: Typis San-Blasianis, 1802), 450–451.

39 Ibid., 451.

40 Diese Institution könnte das Franziskaner-Kloster in Hof an der Saale gewesen sein. Die Burggräfin Agnes (†1432), Äbtissin des Klarissen-Klosters in derselben Stadt, gründete in dem genannten Franziskaner-Kloster eine Fundation (Stiftung) für Messen am Sonntag *Exsurge* für ihren Vater Friedrich V. und alle ihre Verwandten („burggraff Friderich seligen yres Vaters und alle yres geschlechtes“) und für den Messdienst am Fest der hl. Elisabeth für ihre Schwester, die Äbtissin Katharina. Siehe Ussermann, *Episcopatus Bambergensis, Codex probationum*, 242–243, Nr. CCLXV. – Die Identifizierung dieses Klosters als eines Ortes, wo die Handschrift 387 verwendet worden sein könnte, erscheint wahrscheinlich aus folgenden Gründen: 1. der Personenkreis, für den die Franziskaner Messen dienen sollten, entspricht praktisch dem im Kalender eingetragenen Personenkreis, und zudem fehlt die Angabe über Bruder von Agnes, Friedrich VI, der erst nach der Gründung der Fundation starb; 2. in die Handschrift wurden nachträglich Gesänge zum Fest der hl. Elisabeth von Ungarn eingetragen, was ein Fest ist, an dem Messen für die verstorbene Äbtissin Katharina gelesen werden sollten; 3. die ältere Eintragung im Kalender führt auf f. 7v den Tod des Papstes Innozenz IV. an – seine Anführung ist überraschend, da er nicht heilig gesprochen wurde – dieser Papst billigte jedoch die Regula der Klarissen (des Zweiten Ordens des hl. Franziskus); 4. nicht zuletzt, wie bereits oben erwähnt, wurden auf der vorderen Deckel-Innenseite nachträglich Messtexte des franziskanischen Festes der Sieben Freuden Mariä eingetragen und auf dem Folio 252v Messtexte für das Fest der hl. Klara, der Gründerin des Klarissenordens.

41 Franz Karl Wissgrill, *Schauplatz des landsässigen Niederösterreichischen Adels*, 2. Band (Wien: Franz Geizer, 1795), 384.

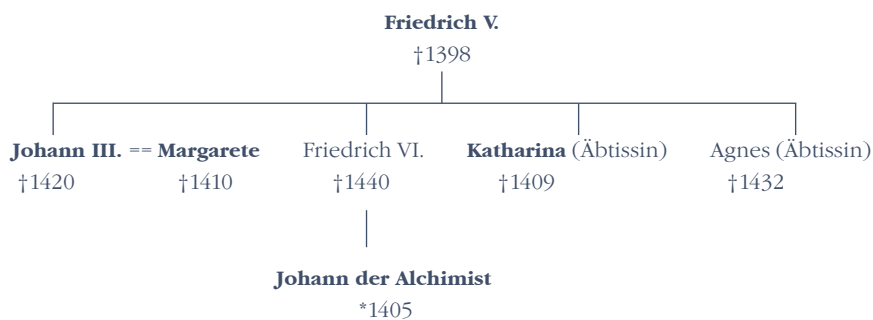


Abbildung 4: Verwandtschaftliche Beziehungen der Nürnberger Burggrafen, eingetragen im Kalender des Missale 387.

Ausgewählte Gesänge

Der Vergleich des gesamten Gebets- und Gesangsrepertoires vom Missale 387 mit den skandinavischen gedruckten Missalen führt zu der Vermutung, dass das erforschte Missal liturgische Tradition der Diözese Lund, beziehungsweise ihre ältere Version beinhaltet, die in den gedruckten Missalen aus Kopenhagen aufgenommen wurde. Der Grund für diese Vermutung liegt vor allem in der gesamten Struktur der Messe-Formulare, der Alleluia-Verslisten und der Offertorium-Gesänge, die in dieser Tradition stets die Verse enthielten.

Als Vergleichsobjekte wurden solche Quellen (gedruckte Bücher und Handschriften) ausgewählt, die ihren Ursprung in Nordeuropa haben, d. h. in Norddeutschland, im skandinavischen Gebiet, etwa in heutigen Dänemark und Schweden. Eine große Hilfe bei diesen Untersuchungen leistete die Usarium-Datenbank von Miklós Földváy.⁴²

Alleluia-Verslisten

Osteroktav

Bei der Osteroktav handelt es sich um die Werk-Tage vom Montag (*Feria secunda*) bis Samstag (*Sabbato*).

42 Zugänglich auf der Internetseite: <http://usarium.elte.hu/origins>.

Tabelle 7: Vergleich des Repertoires Alleluia-Gesänge an den Osteroktavitagen

Legende:

In den einzelnen Feldern werden im Vergleich mit Missalen nur unterschiedliche Gesänge mit Missalen gezeigt.

≈ Übereinstimmung mit der verglichenen Quelle;

- kein Gesang;

* Die Noten dieses Gesanges wurden zusätzlich von einer anderen Hand auf den unteren Rand des Folios 29r geschrieben.

Die Abkürzungen von den Quellen zur Komparation befinden sich am Ende des Beitrags.

	Missale 387	GrKol 1, 2	GrLi	MissRosc 10085	MissSlev 10423 MissSlev 10087 MissVib 10088	MissStreng 10255	MissLincop 10284 MissUps 10310	MissHafn 10420	MissLund 10080	MissBrem 10258
f 2	Nonne cor nostrum	Angelus Domini + Respondens (Nonne cor)	Angelus Domini + Respondens /	-	≈ (10087 meum)	≈	≈	≈	≈	≈
f 3	Christus resurgens	≈	≈	-	≈	≈	Surrexit Dominus et occurens	≈	≈	≈
f 4	In die resur- rectionis	≈	Surgens Jesus	-	Angelus Domini/ Respondens	Angelus Domini	Christus resurgens	≈	≈	≈
f 5	Surrexit Dominus et occurens	Surrexit Altissimus	In die resurrectionis	-	≈	Surrexit Altissimus	In die resur- rectionis	≈	≈	Surrexit Dominus vere
f 6	Dicite in gentibus* Crucifixus surrexit	≈	≈	Angelus Domini descendit	≈	≈	Angelus Domini descendit	≈ Crucifixus surrexit	≈	≈
Sab.	Haec Dies Laudate pueri / Sit nomen	≈ ≈ / ≈	≈ ≈ / ≈	≈ ≈ / ≈	≈ ≈ / ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈ / ≈	≈ ≈ / ≈	≈ ≈ / ≈

Dieser Vergleich zeigt eine eindeutige Übereinstimmung des erforschten Objekts mit den Quellen aus Kopenhagen und bis auf ein Lied auch mit den Quellen aus Lund. *Al. Crucifixus surrexit a mortuis* am *Feria 6 post pascha* steht auch in den gedruckten Missalen von Bremen, nicht aber von Hamburg, Schleswig und Lund.⁴³

Sonntage der Osterzeit

In dieser Zeit ist für manche regionalen liturgischen Traditionen charakteristisch, dass sie zwei Alleluia-Gesänge verwenden. Zu den ausgeprägten Zügen dieser Alleluia-Reihe gehört die Verwendung des Gesanges *Al. Haec dies* als ersten an allen fünf Sonntagen nach Ostern.

⁴³ Heinrich Husmann, „Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie,“ in *Dansk aarvog for musikforskning*, hrsg. von Nils Schiørring und Søren Sørensen (København: Dansk selskab for musikforskning, 1964–1965), 9.

Tabelle 8: Vergleich des Repertoires Alleluia-Gesänge an Ostersonntagen

	Missale 387	GrKol 1, 2	GrLi	MissRosc 10086	MissSlesv 10423 MissSlesv 10087 MissVib 10088	MissStreng 10255	MissLincop 10284	MissUps 10310	MissHafn 10421 MissHafn 10420 MissLund 10080	MissBrem 10258
Dom. 1	Haec dies Angelus Domini	Laudate Dominum	In die resurrectionis Pascha nostrum	-	≈ (10088 deest) ≈	≈ ≈	Post dies octo - -	Post dies octo - -	≈ ≈	- ≈
Dom. 2	Haec dies Surrexit pastor	Laudate Dominum	Angelus Domini Surrexit pastor	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ Ego sum pastor	Ego sum pastor Surrexit Christus et illuxit	≈ ≈	- ≈
Dom. 3	Haec dies Surrexit Dominus et	Jubilare Deo Surrexit pastor	Surrexit Altissimus Nonne cor nostrum	≈ ≈	≈ Surgens Iesus	≈ Surgens Iesus	≈ Modicum et	Modicum et non urrexit pastor	≈ ≈	- Redemptio- nem misit
Dom. 4	Haec dies Surgens Iesus	Dominus regnavit	Surrexit Dominus Oportet pati	-	≈ Surrexit Dominus et	≈ Surrexit Dominus vere	≈ Vado ad eum	Surrexit Do- minus de -	≈ ≈	- Oportebat pati
Dom. 5	Haec dies Surrexit Christus et	Quoniam Deus Surrexit pastor	In die resurrectionis Christus resurgens	-	≈ ≈	≈ ≈	≈ Usque modo non	Usque modo non Surrexit Dominus et	≈ ≈	- In resurrec- tione tua

Das Repertoire von Alleluia-Gesänge aus Missale 387 ist völlig identisch mit dem Repertoire in gedruckten Messbüchern aus Lund und Kopenhagen. Hier ist die Tradition zweier Alleluia-Gesänge aufrechterhalten, wobei der erste Gesang stets *Al. Haec dies* ist. Die nächsten eng verwandten Alleluia-Reihen sind die Listen von Strängnäs, Schleswig und teilweise auch von Roskilde.

Pfingsten mit der Pfingstoktav

Ein charakteristisches Element des Repertoires des Missales 387 ist das zweite Alleluia *Al. Veni Sancte* für jeden Tag der Woche.

Tabelle 9: Vergleich des Alleluia-Gesangsrepertoires während Pfingsten mit der Pfingst-oktav

	Missale 387	GrLi	MissSlesv 10423 MissSlesv 10087 MissVib 10088	MissStreng 10255	MissLincop 10284	MissRosc 10085	MissUps 10310	MissBrem 10258	MissHafn 10421 MissHafn 10420	MissLund 10080
Pen.	Emitte Spiritus Veni Sancte	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈
f 2	Spiritus Domini replevit Veni Sancte	Paraclitus Spiritus ≈	≈ ≈	≈ ≈	Paraclitus Spiritus ≈	Spiritus Sanctus procedens Spiritus Domini replevit	Spiritus Sanctus procedens Spiritus Domini replevit	Verbo Domini ≈	≈ ≈	≈ ≈
f 3	Paraclitus Spiritus Veni Sancte	Spiritus Domini replevit ≈	≈ ≈	≈ ≈	Spiritus Domini replevit ≈	Loqueban- tur variis Non vos relinquam	Loquebantur variis Non vos relin- quam	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈
f 4	Verbo Domini Veni Sancte	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	≈ ≈	Spiritus Domini replevit -	Spiritus Domini replevit Factus es repente	Spiritus Domini ≈	≈ ≈	≈ ≈
f 5	Sancti Spiritus Veni Sancte	Emitte Spiritus ≈	≈ (deest 10088) ≈ (deest 10088)	Emitte Spiritus ≈	Emitte Spiritus ≈	Emitte Spiritus Paraclitus Spiritus	Emitte Spiritum - Paraclitus Spiritus	- -	≈ ≈	Emitte Spiritus ≈
f 6	Loquebantur variis Veni Sancte	Emitte Spiritus ≈	≈ (10088 Paraclitus)	Paraclitus Spiritus	Dum com- pleremur	Dum com- pleremur	Dum comple- remur ≈	Verbo Domini ≈	≈ ≈	≈ ≈
Sab.	Emitte Spiritus Spiritus Domini Verbo Domini Veni Sancte Benedictus es Laudate Dominum	≈ ≈ Veni Sancte Paraclitus Spiritus ≈ ≈	≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ (10087 Veni Sancte)	≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	≈ Loqueban- tur variis Factus est repente ≈ Laudate Dominum	≈ Loquebantur variis Factus est repente ≈ ≈ ≈	≈ Verbo Domini Paraclitus Spiritus Spiritus Domini Benedictus es ≈ Veni Sancte	≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈	≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈ ≈

Für den Samstag in der Pfingstoktav sind mehrere, in der Regel sechs, Alleluia-Gesänge bestimmt worden. Ihre Auswahl beziehungsweise Abfolge ist nach Pikulik Beweis einer bestimmter liturgischen Tradition.⁴⁴ Diese Auswahl und Abfolge ist

44 Jerzy Pikulik, *Polskie gradualy średniowieczne* (Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2001), 138.

gemeinsam für mehrere skandinavische Traditionen: Schleswig, Viborg, Kopenhagen, Strängnäs, Linköping und Lund. In dieser Form sind sie in keinen anderen europäischen Quellen zu finden.⁴⁵

Charakteristisch für diese Woche ist die Verwendung des Gesangs *Al. Sancti Spiritus* in *Feria 5*. Dieser Gesang befindet sich nur in den Quellen von Schleswig und Kopenhagen. Die anderen Missalen benutzen auf dieser Stelle den Alleluia-Gesang des Pfingstsonntags noch einmal (*Al. Emitte Spiritum*).

Das Repertoire der Alleluia-Gesänge im Missale 387 für diese Zeit stimmt vollständig mit dem Repertoire der gleichen Tage in den gedruckten Missalen von Kopenhagen überein und mit dem Repertoire von Lund nur mit einer Abweichung. Weitere eng verwandte Quelle ist die von Schleswig.

Sonntage nach Pfingsten

Die Reihenfolge von Alleluia-Gesängen für etliche Sonntage nach Pfingsten ist allgemein bekannt als ein Indikator der liturgischen Tradition, die im gegebenen Buch verwendet wurde.

Tabelle 10: Vergleich des Repertoires von Alleluia-Gesängen für die Sonntage nach Pfingsten

	Missale 387	GrLi	MissLund 10080 MissSlesv 10087 MissSlesv 10423 MissVib 10088 MissStreng 10255	MissHafn 10420 MissHafn 10421	MissHafn 10078	MissBrem 10258	MissLincop 10284	MissRosc 10085	MissUps 10310
D 1	Domine Deus salutis <i>Domine Deus meus*</i>	- Domine Deus meus	- Domine Deus meus	Domine Deus salutis -	Domine Deus salutis -	- Domine Deus meus	Verba mea	Verba meas	Verba mea
D 2	Deus iudex	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈
D 3	Diligam te	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈
D 4	Domine in virtute	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈
D 5	In te Domine	≈	≈	≈	≈	≈	≈	-	≈
D 6	Omnes gentes	≈	≈	≈	≈	≈	≈	-	Eripe me
D 7	Eripe me	≈	≈	≈	≈	≈	≈	-	Te decet hymnus
D 8	Te decet hymnus / Replebimur	≈	≈ / ≈	≈	≈	≈ / ≈	Attendite popule	-	Attendite popule
D 9	Attendite popule	≈	≈	≈	≈	≈	Propitius es Domine	-	Propitius es Domine
D 10	Exsultate Deo / Sumite	≈	≈ / ≈	≈	≈	≈ / ≈	≈	-	≈

45 Husmann, „Die Oster- und Pfingstalleluia,“ 12.

	Missale 387	GrLi	MissLund 10080 MissSlesv 10087 MissSlesv 10423 MissVib 10088 MissStreng 10255	MissHafn 10420 MissHafn 10421	MissHafn 10078	MissBrem 10258	MissLincop 10284	MissRosc 10085	MissUps 10310
D 11	Domine Deus meus <i>Domine Deus salutis*</i>	- Domine Deus salutis	- Domine Deus salutis	Domine Deus meus -	Domine Deus meus -	- Domine Deus salutis	- Domine Deus salutis	- Domine Deus salutis	- Domine Deus salutis
D 12	Domine refugium	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈	≈
D 13	Venite exultemus / Praecoccipemus	≈	≈ / ≈	≈	≈	≈ / ≈	≈	≈ / -	≈
D 14	Quoniam Deus	≈	≈	≈	≈	Domine exaudi	≈	≈	≈
D 15	Paratum cor	≈	≈	≈	≈		Timebunt	Timebunt	Timebunt
D 16	In exitu Israel / Facta est Iudea	≈	≈ / ≈	≈	≈	≈ / ≈	Confitemini Domino	Qui posuit fines	Confitemini Domino
D 17	Dilexi quoniam	≈	≈	≈	≈	≈	Paratum cor	Qui posuit fines	Paratum cor
D 18	Laudate Dominum	≈	≈	≈	≈	≈	Qui timent	-	Qui timent
D 19	Dextera Dei fecit	≈	≈ (10423 Domini)	≈ „Domini“	≈	≈ „Domini“	≈ „Domini“	-	≈
D 20	Qui confidunt	≈	≈	≈	≈	-	≈	-	≈
D 21	De profundis	≈	≈	≈	≈	Confitebor tibi	≈	-	≈
D 22	Lauda anima	≈	≈	≈	≈	≈	Qui sanat	-	Qui sanat
D 23	Lauda anima	≈	≈	≈	≈	Lauda Jerusalem	Qui sanat	-	Qui sanat
D 24	Lauda anima	≈	≈	≈	≈	-	Qui sanat	-	Qui sanat
D 25	Qui posuit fines	Qui sanat	≈	≈	≈	-	≈	-	≈

Die Reihenfolge der Alleluia-Gesänge für die einzelnen Sonntage nach Pfingsten war in den einzelnen liturgischen Traditionen unterschiedlich. Im Grund basieren alle Listen auf drei fundamentalen Gesängen, die in jeder von den drei Listen am Beginn der Reihe stehen (also im Formular für den ersten Sonntag): *Deus iudex justus*, *Domine Deus meus* und *Verba mea*.

Wir können schlussfolgern (auch wenn nicht ohne Bedenken), dass in der erforschten Quelle noch eine andere Liste anwesend ist: Auf dem Folio 68r hat der ursprüngliche Autor mit eigener Hand den Gesang *Domine Deus salutis meae* samt Noten niedergeschrieben. Möglicherweise wurde bei der nachträglichen Korrektur mit einer anderen Hand das Incipit des Gesanges *Domine Deus meus* hinzugefügt.

Die Tabelle 10 zeigt eine absolute Übereinstimmung der Liste von Alleluia-Gesängen aus dem Missale 387 mit denen, die aus den gedruckten Kopenhagen-Quellen

stammen. Wenn wir die Tatsache berücksichtigen, dass die Gesänge für den ersten und den elften Sonntag durch die nachträgliche Korrektur gewechselt wurden, entspricht dies den Traditionen nicht nur in Lund, sondern auch in Schleswig, Viborg und Strängnäs.

Zwei spätere Korrekturen oder Ergänzungen bei der Auswahl von Alleluia-Gesängen könnten darauf hinweisen, dass das liturgische Buch an neue Bedingungen angepasst werden musste. Es bietet sich dadurch eine neue Hypothese an und zwar, dass die ursprüngliche Liturgie in Lund, die später auch von Kopenhagen übernommen wurde, erst später im 14. Jahrhundert modifiziert und in ihrer neuen Form im gedruckten Missale im Jahre 1514 erfasst wurde. Von dieser Modifikation war die Liturgie in Kopenhagen allerdings nicht betroffen. Die Übereinstimmung des Repertoires des Missale 387 mit dem aus der Stadt Kopenhagen ist nur eine Folge der gemeinsamen ursprünglichen Tradition in Lund. Die zusätzlichen Korrekturen sind wiederum Beweis dafür, dass das alte Missale in der Lund-Kathedrale stets verwendet und erst später der neuen Tradition angepasst wurde.

Offertorien

In dem Missale 387 befinden sich 74 notierte Offertorien. Die einzelnen Offertorien sind entweder klassischer Bestandteil der Messformulare (Osterperiode, Periode nach der Herabsendung des Heiligen Geistes (Pfingsten) bis zum 23. Sonntag danach) oder sie sind Bestandteil mehrerer ausgewählter Gesänge im Rahmen des Sanktorale oder des *Commune sanctorum* (Gruppen von Introitus, Gradualien, Alleluiaversen, Offertorien und Communio-Gesängen). Im zweiten Fall sind mehrere Offertorien von einem Fest (z. B. Fest eines Apostels, Feste eines oder mehrerer Märtyrer u. Ä.) nacheinander geordnet.

Direkt an ein konkretes Fest gebunden sind nur drei Offertorien: das Fest des hl. Stephan des ersten Märtyrers (Of. *Elegerunt apostoli Stephanum levitam* g00563 mit Versen OfV. *Surrexerunt autem quidam* g00563a.2,⁴⁶ OfV. *Positis autem genibus* g00563c1,160r⁴⁷); des hl. Laurentius (die Vigilie des hl. Laurentius ist aber auch schon angeführt als *quere de uno martyre*: Of. *Oratio mea munda est* g00330 mit dem Vers OfV. *Probavit me Dominus* g00330a, 163v; *ad maiorem missam*: Of. *Confessio et pulchritudo* g00335 mit den Versen OfV. *Cantate Domino canticum novum* (g00335a) und OfV. *Cantate Domino benedicite nomen* g00335b, 165r); und des hl. Erzengels Michael (*Memoria s. Michaeli arch.*: Of. *Stetit angelus juxta aram templi* g00397 mit dem Vers OfV. *In conspectu angelorum psallam* g00397a, 180r).

46 Zugänglich auf der Internetseite <http://cantus.sk/chant/26872> und <http://cantusindex.org/id/g00563>. Das Missale 387 führt eine Textversion an: „*Surrexerunt autem quidam ex Judaeis disputantes cum Stephano et non poterant resistere Spiritui Sancto qui loquebantur viderunt faciem ejus tamquam faciem angeli Dei et concurrentes lapidibus cedebant eum orantem et dicentem.*“ Es handelt sich um eine Textvariante des Verses *Surrexerunt autem* (g00563a). Es geht um eine Kombination des Verses *Surrexerunt autem* (g00563a) und *Viderunt faciem* (g00563a.2) mit der Veränderung des Wortes „*viderunt*“ – „*videntes*“.

47 Zugänglich auf der Internetseite <http://cantus.sk/chant/26873>. Es handelt sich um eine Textvariante des Verses *Positis autem genibus* (g00563c) mit hinzugefügten Wörtern „*dicens Domine Jesu ne statuas illis hoc peccatum quia nesciunt quid faciunt alleluia.*“

Die meisten Offertorien haben zwei Verse (49). Ein Offertorium – *Vir erat in terra nomine* (123r, g01245) – hat vier Verse (Ofv. *Utinam appenderentur peccata mea* g01245a, Ofv. *Quae est enim quae* g01245b, Ofv. *Numquid fortitudo* g01245c, Ofv. *Quoniam quoniam quoniam non revertetur* g01245d, *Dom. 21 p. Pent.*).⁴⁸ Elf Offertorien haben 3 Verse und dreizehn sind von einem Vers begleitet.

Eines der Offertorien ist für den verstorbenen Bischof bestimmt (Of. *Domine convertere et eripe animam meam*, 248v, g01137, Maloy 40 mit dem Vers *Domine ne ira tua arguas* (g01137a), *Missa pro episcopo defuncto*), was die ursprüngliche Funktion der Handschrift (vor dem Aufenthalt in Deutschland) bestätigen, sie kann für eine Bischofskirche bestimmt.

Die größte Anzahl der Offertorien sind im 8. Modus (17) zusammengestellt, vierzehn Gesänge im 2., dreizehn im 4., zwölf im 1., jeweils sechs Gesänge sind im 5. und 6. Modus, fünf Offertorien sind im 3. Modus und ein Offertorium *Confitebuntur caeli* (g01303, 217v) ist im 7. Modus.

Unter den Gesängen, die jünger als der älteste Korpus von Offertoriengesängen sind (Gruppe von Offertorien der sog. gregorianischen und römischen Gruppe), angeführt in der Publikation von Rebecca Maloy, sind die Offertorien: *Benedictus sit Deus Pater unigenitusque* (66v, g01120) mit dem Vers *Benedicamus Patrem et Filium cum* (g01120, *De Trinitate*); Of. *Exsultabunt sancti in gloria* (218v, g01323) mit dem Vers *Cantate Domino canticum novum* (g01323a, *Plurimorum Martyrum officium*); Of. *Felix namque es sacra virgo Maria* (236v, g01421) mit dem Vers *Beata et venerabilis es virgo* (g01421c, *Missa de Sancta Maria in Sabbato / Sabbato in honore Beatae Mariae*), Of. *In omnem terram exivit sonus* (196v, g00025) mit den Versen *Caeli enarrant gloriae* (g00025a) und *Dies diei eructat* (g00025b, *In die unius Apost.*); Of. *O pie Deus qui primum hominem* (249r, g02387) mit dem Vers *Domine Jesu Christe iudex* (g02387a, *Pro Defunctis*); Of. *Posuisti Domine in capite ejus coronam* (206v, g01298) mit den Versen *Desiderium animae ejus tribuisti* (g01298a) und *Magna est gloria ejus* (g01298b, *Unius Martyrum off. / In vigilia unius Apostoli*); Of. *Protege Domine plebem tuam* (136v, g00376) mit den Versen *Salvator mundi salva nos* (g00376c)⁴⁹ und *Qui pro mundi salute* (g00376a, *Req. in vacante Dom. p. Pent.*); Of. *Sicut in holocaustum*⁵⁰ *arietum et* (82r, g01165) mit dem Vers *Et nunc sequimur* (g01165a, *Dom. 7 p. Pent.*).

Der Vers *Beata et venerabilis es virgo* ist ohne Notation angeführt (236v, g01421, leere Notenzeilen, Of. *Felix namque es sacra virgo Maria*).⁵¹

Die Offertorien-Verse wurden zu dieser Zeit nur in einigen liturgischen Traditionen verwendet, insbesondere aber in Nordeuropa. Lund war einer von ihnen.

48 Rebecca Maloy, *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission* (Oxford: Oxford University Press, 2010), 68, doi:10.1093/acprof:oso/9780195315172.001.0001. Es handelt sich um ein Nichtpsalmenoffertorium, das in der altpanschen und Mailänder Tradition auftaucht. Der Text geht von dem alttestamentarischen Buch Hiob aus.

49 Zugänglich auf der Internetseite: <http://cantusindex.org/id/g00376c>.

50 *Holocausto*, zugänglich auf der Internetseite: <http://cantusindex.org/id/g01165>.

51 Zugänglich auf der Internetseite: <http://cantus.sk/chant/27585>, http://147.213.131.4:85/digi/Rkp_zv_387/LKB___RKP_ZV_387____24TL/SK/1_1_0237R.htm.

Schlussbemerkung

Die Handschrift 387 könnte ursprünglich als sog. Missionsmissale gedient haben. Seine Größe und die winzige Schrift lassen darauf hinweisen, dass es sich um ein Reise-missale handeln könnte, und dies würde auch der praktischen Aufteilung in zwei kleinere Bände dienen. Für die Tatsache, dass das Messbuch als Altar-Messbuch zur Feier von Messen verwendet wurde, spricht auch die Erkenntnis, dass die Kanonseiten viel stärker abgenutzt sind, als die übrigen Seiten des Missale.

Der bisherige Vergleich der Repertoires zeigt, dass das Missale 387 den liturgischen Gewohnheiten der Diözese Lund, die auch die Kirche in Kopenhagen übernommen hat, folgt. Nach H. Husmann wurde die Kopenhagener Liturgie von Lund übernommen, obwohl die Stadt Kopenhagen zum Roskilde-Bistum gehörte.⁵² Es gibt mehrere Hinweise, die für die liturgische Tradition von Lund oder die damit verbundene Version von Kopenhagen sprechen. Es geht um die Struktur, die Repertoireauswahl, die Zusammensetzung der Heiligenfeste usw. Es ist interessant, dass kleinere Abweichungen, die in späteren gedruckten Missalen aus Kopenhagen sichtbar werden, in dieser Handschrift vorhanden sind.

Nach vorliegenden Erkenntnissen ist das nächste Schicksal des Manuskripts zumindest teilweise bekannt. Später gelangte das Manuskript auf unbekannte Weise nach Bayern und war in den 20er bis 30er Jahren des 15. Jahrhunderts in einer an das Geschlecht der Burggrafen von Nürnberg gebundenen Kircheninstitution in Gebrauch. Diese Institution könnte das Franziskaner-Kloster in Hof an der Saale gewesen sein. Aber etwa ein halbes Jahrhundert später befand sich das Missale nicht mehr auf dem Territorium der Nürnberger Burggrafschaft, sondern in Niederösterreich.

Abkürzungen der Quellen zur Komparation

GrLi	Graduale von Leipzig (St. Thomas), 13.–14. Jh. Leipzig, Universitätsbibliothek St. Thomas, sign. 391. Edition: Wagner, Peter, Hrsg. <i>Das Graduale der St. Thomaskirche zu Leipzig</i> . Publikationen älterer Musik. Bde. 5 und 7. Hildesheim: Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1967.
MissBrem 10258	Missale Bremense 106. Ordo missalis secundum ritum laudabilis ecclesiae Bremensis per circulum anni. Presse: Straßburg: Renatus Beck, 1511. London, British Library, b.52.h.4; online: https://usuarium.elte.hu .
MissHafn 10420	Missale Hafniense. Presse: København: Matthaeus Brandis, 1510. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 42 2o (LN 179 2o copy 2); online: https://usuarium.elte.hu .

52 Heinrich Husmann, „Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens,“ in *Dansk aarbog for musikforskning*, hrsg. von Nils Schiørring und Søren Sørensen (København: Dansk selskab for musikforskning og Det unge tonekunstnerselskab, 1962), 4.

- MissHafn 10421 Missale Hafniense. Presse: København: Matthaëus Brandis, 1510. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 42 2o (LN 179 2o copy 3); online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissHafn 10422 Missale Hafniense. Presse: København: Matthaëus Brandis, 1510. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 42 2o (LN 179 2o copy 4); online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissLincop 10284 Missale notatum Lincopense, 1400–1500. Stockholm, Kungliga Biblioteket, A 97; online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissLund 10080 Missale Lundense. Presse: Paris: Wolfgangus Hopyl, 1514. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 43 2o (LN 181). Edition: *Missale Lundense av år 1514: Faksimiledition med efterskrift och register av Bengt Strömberg*. Malmö, 1946, online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissRosc 10085 Canon secundum usum ecclesie Roschildensis cum aliquibus missis et communi sanctorum. Presse: Nyburg: Paulus Raëff, 1522. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 525 4o (LN 38 4o copy 1); online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissSlesv 10087 Missale secundum ordinarium et ritum ecclesie Slesvicensis. Presse: Schleswig: Stephanus Arndes, 1486. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 41 2o (LN 185 2o copy 1); online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissSlesv 10423 Missale secundum ordinarium et ritum ecclesie Slesvicensis. Presse: Sleswick: Stephan Arndes, 1486. København, Det Kongelige Bibliotek, Hielmst. 41 2o (LN 185 2o copy 2); online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissStreng 10255 Missale Strengnense. Presse: Stockholm, Bartholomaeus Ghotan (Lübeck), 1487. Stockholm, Kungliga Biblioteket, Inkunabel 734; online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissUps 10310 Missale secundum ritum almae ecclesie Upsalensis. Presse: Basel: Iacobus Wolff de Pfortzheim, 1513; online: <https://usuarium.elte.hu>.
- MissVib 10088 Missale Viburgense. Presse: Lübeck: Stephanus Arndes, 1500. Rīga, Latvijas Universitātes Akadēmiskajā bibliotēkā, Inc. 144; online: <https://usuarium.elte.hu>.

Bibliographie

- Adamko, Rastislav. „Príspevok k problematike kalendára v Misáli R. 387.“ [„Beitrag zur Problematik des Kalenders im Missale R. 387.“] *Slovenská hudba: Revue pre hudobnú kultúru*, Nr. 2 (2006): 144–151.
- Biegański, Krzysztof, und Jerzy Woronczak, Hrsg. *Missale plenarium, Bibl. Cap. Gnesnensis MS 149*, Antiquitates musicae in Polonia, 11. Band [Kommentare], 12. Band [Faksimile]. Warszawa und Graz, 1970–1972.

- Dobszay, László. „Niekoľko aspektov skúmania stredovekých hudobných kódexov Bratislavy.“ [„Einige Aspekte der Untersuchung mittelalterlicher musikalischer Kodizes von Bratislava (Pressburg).“] In *Hudobné tradície Bratislavy a ich tvorcovia*. 18. Band, herausgegeben von Katarína Horváthová, 11–22. Bratislava: Mestský dom kultúry a osvetu, 1989.
- Grotefend, Hermann. *Zeitrechnung des deutschen Mittelalters und der Neuzeit*, 2. Band. Hannover, 1892/98. Zugänglich auf der Internetseite: www.manuscripta-mediaevalia.de/gaeste/grotefend/grotefend.htm. Zugegriffen am 10.11.2018.
- Hiley, David. *The Western Plainchant*. Oxford: Oxford University Press, 1993.
- Husmann, Heinrich. „Die Oster- und Pfingstalleluia der Kopenhagener Liturgie.“ In *Dansk aarbog for musik-forskning*, herausgegeben von Nils Schiørring und Søren Sørensen, 3–62. København: Dansk selskab for musikforskning, 1964–1965.
- Husmann, Heinrich. „Studien zur geschichtlichen Stellung der Liturgie Kopenhagens.“ In *Dansk aarbog for musik-forskning*, herausgegeben von Nils Schiørring und Søren Sørensen, 3–58. København: Dansk selskab for musikforskning og Det unge tonekunstnerselskab, 1962.
- Hybel, Nils, und Bjørn Poulsen. *The Danish Resources c. 1000–1500: Growth and Recession*. Leiden und Boston, 2007. doi:10.1163/ej.9789004161924.i-448.
- Maloy, Rebecca. *Inside the Offertory: Aspects of Chronology and Transmission*. Oxford: Oxford University Press, 2010. doi:10.1093/acprof:oso/9780195315172.001.0001.
- Nilsson Nylander, Eva. „To the Glory of Mary. Liber Scole Virginis at Lund University Library.“ In *The Book as Artefact: Text and Border*, Variants IV, herausgegeben von Anne Mette Hansen, Roger Lüdeke, Wolfgang Streit, Cristina Urchueguia und Peter Shillingsburg, 77–88. Amsterdam und New York, NY: Rodopi, 2005.
- Ommundsen, Åslaug, und Tuomas Heikkilä, Hrsg. *Nordic Latin Manuscript Fragments: The Destruction and Reconstruction of Medieval Books*. London and New York: Taylor & Francis Group, 2017. doi:10.4324/9781315598536.
- Ökumenisches Heiligenlexikon*. Zugänglich auf der Internetseite: www.heiligenlexikon.de. Zugegriffen am 11.09.2012.
- Pikulik, Jerzy. *Polskie gradualy średniowieczne*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, 2001.
- Pikulik, Jerzy. *Śpiewy alleluia o świętych*. [Alleluia-Gesänge über die Heilige.] Warszawa: Wydawnictwa Akademii Teologii Katolickiej, 1995.
- Schlager, Karl-Heinz, Hrsg. *Alleluia-Melodien (I) bis 1100*. Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. 7. Kassel: Bärenreiter, 1970.
- Schlager, Karl-Heinz, Hrsg. *Alleluia-Melodien (II) ab 1100*. Monumenta Monodica Medii Aevi, Bd. 8. Kassel: Bärenreiter, 1987.
- Sopko, Július. *Stredoveké latinské kódexy v slovenských knižniciach*. [Mittelalterliche lateinische Kodizes in slowakischen Bibliotheken.] Martin: Matica slovenská, 1981.
- Szendrei, Janka. *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. [Notierte Quellen des mittelalterlichen Ungarns.] Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981.
- Ussermann, Aemilianus. *Episcopatus Bambergensis sub s. sede apostolica chronologica ac diplomatice illustratus*. S. l.: Typis San-Blasianis, 1802.

- Veselovská, Eva, Rastislav Adamko und Janka Bednáriková. *Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*. Bratislava: Slovenská muzikologická spoločnosť – Ústav hudobnej vedy Slovenskej akadémie vied, 2017.
- Veselovská, Eva. *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia*. Bd. 1, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 2008.
- Wąsowicz, Henryk. *Kalendarz ksiąg liturgicznych Krakowa do połowy XVI wieku*. [Kalender der liturgischen Bücher von Krakau bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts.] Lublin: Redakcja Wydawnictw KUL, 1995.
- Wissgrill, Franz Karl. *Schauplatz des landsässigen Niederösterreichischen Adels*. Bd. 2. Wien: Franz Geizer, 1795.

Websites

- Cantus Index. „Cantus Index: Catalogue of Chant Texts and Melodies.“ <http://cantusindex.org>. Zugegriffen am 29.6.2018.
- Cantus Planus in Slovacia. <http://cantus.sk>. Zugegriffen am 29.10.2019.
- Liturgical Fragments from Denmark. Edited by Knud Ottosen. <http://liturgy.dk>. Zugegriffen am 4.5.2019.
- Usuarium. A Digital Library and Database for the Study of Latin Liturgical History in the Middle Ages and Early Modern Period. <https://usuarium.elte.hu/origins>. Zugegriffen zwischen 15.–29.4.2019.

POVZETEK

Zdi se, da nam notirani Misal 387, redek liturgiĉnoglasbeni spomenik s konca 13. stoletja, ki je bil odkrit na Slovaškem, lahko veliko pove o srednjeveški liturgiji v Skandinaviji. Namen priĉujoĉega prispevka je tako izpostaviti glavne znaĉilnosti, ki misal uvrščajo v skandinavsko druŹino liturgiĉnih rokopisov. Kot glavna metodološka pristopa sta bili uporabljeni zunanja in notranja »tekstna« kritika vira. Prva se posveĉa materialu vira, vezavam ipd. Drugo pa sestavljata analiza in primerjava repertoarja misala – tj. melodij in besedil posameznih glasbenih oblik (verzov aleluj in ofertorijev) – z repertoarjem glasbenoliturĉiĉnih knjig iz obdobja med 11. in 13. stoletjem.

Kljub svoji majhnosti kakor tudi majhnosti pisa in notnega zapisa je bil misal v rabi na oltarju med obhajanjem maše, kar je razvidno iz dejstva, da so strani mašnega kanona obrabljene. Lahko bi šlo za znaĉilni potovalni misal za zasebne bogosluŹne obrede. Ohranjeni poletni del misala ima specifiĉno

ureditev, na podlagi katere lahko ugotavljamo, za katero tradicijo zakramentarjev gregorijanskega tipa gre. Sistem kvadratne notacije so uporabljali zlasti verski redovi Zahodne in Srednje Evrope, v deŹelah severne Evrope pa so ga uporabljali tudi v škofijskih središčih. To dokazujejo številni ohranjeni fragmenti v danskih in švedskih knjiŹnicah in arhivih. Izĉrpana kvantitativna analiza praznikov v koledarju misala je pokazala na njegovo genetsko povezavo s skandinavskimi škofijami. To potrjujejo tudi številni prazniki, znaĉilni za okolja teh cerkvenih skupnosti. Tem dokazom se pridruŹuje še poznejša omemba praznika relikvij lundske katedrale (31. julij) v koledarju misala. Primerjava celotnega repertoarja molitev in spevov Misala 387 s tiskanimi skandinavskimi misali nas je privedla do domneve, da raziskani misal vsebuje bogosluŹno tradicijo lundske škofije ali pa njeno starejšo različico, ki jo je mogoĉe najti tudi v tiskih misalov iz Kopenhagna. To domnevo podpirajo širša struktura obrazcev vsakodnevnih maš, vrsta verzov aleluj in ofertorijski spevi, ki so v tej tradiciji vedno vsebovali tudi verzve.

Verzi ofertorija so se v misalih pojavljali samo v določenih bogoslužnih tradicijah, dotični verzi pa so bili še posebej značilni za Severno Evropo, kamor sodi tudi lundska škofija.

Glede na obstoječe vire je nadaljnja usoda rokopisa do časa, ko je prišel na Slovaško, vsaj delno

znana. Po neznanih poteh je prišel na Bavarsko, kjer je bil v rabi med letoma 1420 in 1430 v cerkveni ustanovi, povezani z grofijo Nürnberg; morda je bil to frančiškanski samostan Hof an der Saale. Pol stoletja zatem pa misal ni bil več na območju grofije, saj se je nahajal na Spodnjem Avstrijskem.



Katharina Larissa Paech

Univerza za glasbo in uprizorjajoče umetnosti v Gradcu
The University of Music and Performing Arts Graz

„Hymnus novus“ – Barocke Figuraliter-Hymnen aus der Wiener Franziskanerprovinz

»Hymnus novus« – baročni figuralni himnusi iz Dunajske frančiškanske province

Prejeto: 15. marec 2020

Sprejeto: 5. maj 2020

Received: 15th March 2020

Accepted: 5th May 2020

Ključne besede: himnus, frančiškani, figuralna glasba, barok, Avstrija

Schlüsselwörter: Hymnus, Franziskaner, Figuralmusik, Barock, Österreich

IZVLEČEK

Frančiškanski samostan v Gradcu hrani rokopise Dunajske frančiškanske province iz prve polovice 18. stoletja, ki pričajo o uporabi figuralnih himnov v baročnem slogu v okviru molitve oficija. Članek predstavi njihove melodije in razširjenost, nato pa razpravlja še o generalbasni spremljavi v sodobnih orgelskih knjigah.

ABSTRACT

In der Wiener Franziskanerprovinz gibt es Handschriften aus der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche die Verwendung von Figuraliter-Hymnen im barocken Stil für das Stundengebet bezeugen. Im Text werden zunächst diese Melodien und deren Verbreitung beschrieben. Danach richtet sich das Augenmerk auf die Generalbassbegleitungen der zeitgenössischen Orgelbücher.

In der Bibliothek des Grazer Franziskanerklosters befinden sich wertvolle Manuskripte und Drucke aus der ganzen Wiener Franziskanerprovinz, darunter mehrere Handschriften aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche die Gesänge zum Stundengebet enthalten. Für diese Forschungsarbeit wurden drei großformatige Antiphonalien, die in den Klöstern in Graz (zwei Bände) und St. Pölten verwendet wurden, sowie zwei Orgelbücher, die sich Brüder in Graz und Maria Lanzendorf (bei Wien) für den praktischen Gebrauch zusammenstellten und hierbei zu den Melodien eine Generalbassstimme hinzufügten, herangezogen.¹ Neben älteren Gesängen finden wir in den Büchern auch barocke Figuralmusik: mit „Hymnus novus“, „Hymnus solennis“ oder „Hymnus figuraliter“ bezeichnete, strophenliedartige Hymnenkompositionen. Im folgenden Text werden zunächst diese Melodien und deren Verbreitung auf der Basis der vorliegenden Quellen beschrieben. Danach richtet sich das Augenmerk auf die Generalbassbegleitungen der Orgelbücher und deren Merkmale.

Die Figuralmusik des Offiziums ist bisher nur wenig erforscht worden. Arbeiten zur Figuralmusik beschäftigen sich mit franziskanischen Messvertonungen – hier sind besonders die Veröffentlichungen von Ladislav Kačič² zu erwähnen – oder mit der Geschichte der Musik in einer Region oder einem Kloster.³ Franz Karl Praßl⁴ betont in seiner Beschreibung der Choralquellen der Grazer Franziskanerbibliothek die Bedeutung der dortigen Handschriften und gibt anhand einzelner Beispiele einen Überblick über den Reichtum der Musikpflege im Stundengebet bei den Franziskanern. Br. Irenäus Tomasz Toczydłowski⁵ untersucht detailliert die liturgischen Quellen des Grazer Franziskanerklosters und kann auf dieser Basis genaue Erkenntnisse zum Gesang im Offizium gewinnen. Ausführliche, vergleichende Tabellen erschließen die von ihm verwendeten Handschriften. Das letzte Kapitel seines Textes befasst sich mit der „Figuralmusik im Stundengebet der Franziskaner in Graz“. Dabei werden auch die Hymnen, auf die ich hier eingehe, knapp beschrieben und mit Abbildungen aus den Handschriften illustriert. Auf dieser Basis erfolgte eine kommentierte Edition der Figuraliter-Hymnen aus dem Grazer Orgelbuch durch die Autorin.⁶ Franz Karl Praßl thematisiert das Orgelbuch zudem in weiteren Publikationen unter

1 Die Handschriften stehen in der Bibliothek im Grazer Franziskanerkloster unter folgenden Signaturen: S 1/18 (Orgelbuch aus Maria Lanzendorf), S 1/20 (Orgelbuch aus Graz), S 1/44 und S 1/45 (zweibändiges Antiphonale aus Graz), S 1/58 (Antiphonale aus St. Pölten).

2 Z. B. Ladislav Kačič, „Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.-18. Jahrhundert,“ in *Musicologia Istropolitana I*, hrsg. von Marta Hulková und Eubomir Chlupka (Bratislava: Stimul, 2002), 53–102.

3 Vgl. hierzu die Beiträge in: *Plaude turba paupercola: Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst; Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004*, hrsg. von Ladislav Kačič (Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005).

4 Franz Karl Praßl, „Choralquellen in der Grazer Bibliothek der Franziskaner,“ in *Plaude turba paupercola, Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst; Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004*, hrsg. von Ladislav Kačič (Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005), 33–50.

5 Br. Irenäus Tomasz Toczydłowski, „Das gesungene Stundengebet bei den Grazer Franziskanern“ (Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2005).

6 Katharina Larissa Paech, „Barocke Hymnen aus der Bibliothek des Franziskanerklosters Graz“ (Bakkalaureatsarbeit, Kunstuniversität Graz, 2006).

den Aspekten der Alternatimpraxis in der Barockzeit⁷ bzw. der Generalbassbegleitung gregorianischer Gesänge.⁸

Aufgrund ihres Armutsideals war den Franziskanern die Pflege von instrumentalebegleiteter Kirchenmusik verboten und so breitete sich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts eine spezifische Form figuralen Musizierens aus, die als *musica figuralis franciscana* bezeichnet werden kann:

Der Chor war in der Regel ein- bis zweistimmig, ebenso die Vokalsoli, als Begleitinstrument fungierte in erster Linie die Orgel, oft als ‚Orchesterersatz‘; bei feierlichen Werken traten zur Orgel Trompeten und Pauken hinzu, öfters auch Hörner; seltener eine Oboe oder eine Geige.⁹

Die Musik ist bis zum Ende des 18. Jahrhunderts in großformatigen Chorbüchern überliefert, aus denen ein kleiner Chor mit fünf bis sechs Personen singen konnte. Die Antiphonalien aus Graz und St. Pölten enthalten in der Reihenfolge der Feste des Kirchenjahres die Gesänge für das Stundengebet. Ob das Stundengebet gesungen oder nur gebetet wurde, war abhängig vom Rang des liturgischen Tages. Nur an Duplexfesten erster Klasse und manchen zweiter Klasse wurde die ganze Vesper gesungen, bei Festen niedrigeren Ranges wurde erst nach dem Capitulum gesungen oder alles gebetet. Die Orgel begleitete außerhalb der Advents- und Fastenzeit die Vespers, an gewöhnlichen Sonntagen aber nur die zweite Vesper. An hohen Festen wurde auch die Laudes gesungen, ebenso die Non.¹⁰ Für die äußerst selten gesungene Matutin ist ein Figuraliter-Hymnus nur für Fronleichnam überliefert. Überhaupt scheint es eher an Heiligenfesten üblich gewesen zu sein, neue Hymnenvertonungen zu singen, während an den großen Festen des Kirchenjahres die gregorianischen Melodien beibehalten wurden. Die Figuraliter-Hymnen sind in den Antiphonalien in einer hybriden Form der Mensuralnotation mit Breven, Semibreven und Minimim im Vierliniensystem notiert, was sie weitaus älter ausschauen lässt, als sie sind. Dadurch fügen sie sich auch gut in das Notenbild der gregorianischen Gesänge ein (Abbildung 1).

Die ausgewählten Handschriften ermöglichen, die Verwendung und Verbreitung von Figuraliter-Hymnen an drei weiter voneinander entfernten Orten zu studieren: Graz, St. Pölten und Maria Lanzendorf bei Wien. Für Graz sind wir in der glücklichen Lage, sowohl das Antiphonale als auch das Orgelbuch vorliegen zu haben, sodass nicht nur die Hymnenmelodien, sondern auch deren Aufführungspraxis genau betrachtet werden können. Gemeinsamkeiten und Unterschiede des Hymnenrepertoires zwischen Graz und St. Pölten können anhand der beiden Antiphonalien leicht festgestellt

7 Franz Karl Praßl, „Ein spätes Zeugnis der Alternatimpraxis in Österreich: das Orgelbuch der Grazer Franziskaner (um 1750),“ in *Orgel- und Orgelmusik im 17. Jahrhundert: Daniel Herz und sein Umfeld; Anlässlich der Restaurierung der Chororgel von Daniel Herz in der Stiftskirche Wilten; Tagungsbericht 2003*, hrsg. von Kurt Estermann (Innsbruck: Helbling, 2008), 58–65.

8 Franz Karl Praßl, „Anmerkungen zur Orgelbegleitung gregorianischer Gesänge,“ in *Theorien des Planyversums: Gedanken, Artikel, Kompositionen; Peter Planyavsky zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Manfred Novak (Wien und Münster: LIT Verlag, 2012), 93–119.

9 Franz Gratl, „Musikalische Blüten der Marienfrömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts im Franziskanerkloster Bozen,“ in *Tyrolia Franciscana* 8 (2005): 42.

10 Praßl, „Ein spätes Zeugnis,“ 59.



Abbildung 1: O Catharina nobilis, *Grazer Antiphonale* (S 1/44, S. 225).

werden, während das Orgelbuch aus Maria Lanzendorf möglicherweise unvollständige Informationen liefert, da mehrfach verwendete Melodien oft nur in Zusammenhang mit einem Hymnentext aufgeschrieben wurden. (Für den Organisten war der zu spielende Begleitsatz wichtig, weniger jedoch der dazugehörige Text, sodass in den Handschriften oft ein Seitenverweis zum Eintrag des benötigten Hymnus' genügte.) Dennoch lassen sich hieraus genügend Schlüsse auf ein gemeinsames Hymnenrepertoire ziehen.

Es kommen in den Handschriften insgesamt 23 Melodien vor, von denen 16 in zwei oder drei Klöstern in Gebrauch waren. Drei Melodien stehen nur in den Grazer Handschriften, je zwei entweder in St. Pölten oder Maria Lanzendorf. Die große Zahl an gemeinsamen Melodien wirft die Frage auf, wo die Melodien ursprünglich komponiert wurden und wie und wann es zur Verbreitung kam. Da das St. Pöltener Antiphonale auf der Titelseite mit 1740 datiert ist, kann hier zumindest gesagt werden, dass die 16 gemeinsamen Melodien in diesem Jahr in St. Pölten alle bekannt waren und gesungen wurden. Die anderen Handschriften sind vermutlich zur selben Zeit entstanden.

Die Hälfte der Melodien wird mit mehreren Texten verwendet. Die Austauschbarkeit ist immer dann gegeben, wenn die Silben- und Versanzahl der Texte mit der Strophenform der Melodien übereinstimmt. Sechs Melodien sind mit Texten, deren Aufbau der ambrosianischen Hymnenstrophe (vier achtsilbigen jambischen Zeilen) folgt, kombinierbar (Abbildung 2):

Melodie 1



Melodie 2



Melodie 3



Melodie 4



Melodie 5



Melodie 6



Abbildung 2: Die sechs Melodien der ambrosianischen Hymnenstrophe, jeweils die erste Verszeile.

Da bei den Texten die Form der ambrosianischen Hymnenstrophe dominiert, kommen diese Melodien besonders häufig vor. Der Hymnus *Rerum Deus*, der bei der Non gesungen wurde, steht mit allen sechs Melodien im Grazer Antiphonale. Die jeweils gewählte Melodie stimmt dabei mit der Melodie des Hymnus' der Vesper oder Laudes überein, wenn diese ambrosianische Hymnenstrophen sind.

Drei Melodien eignen sich für Texte in der Form der sapphischen Odenstrophe (dreimal elf und einmal fünf Silben, Abbildung 3). Bei den Hymnentexten in dieser

Strophenform liegt der Daktylus im Allgemeinen am Anfang der Zeilen (z. B. *Mentibus laetis* und *Iste confessor*).

Melodie 7



Melodie 8



Melodie 9



Abbildung 3: Die drei Melodien der sapphischen Odenstrophe, jeweils die erste Verszeile.

Die übrigen drei Melodien folgen weniger gebräuchlichen Strophenformen: sechsmal acht Silben, viermal zwölf (unterteilt in fünf plus sieben) Silben (dazu eine erweiterte Variante mit fünfmal zwölf Silben für *Miris modis*) sowie eine Form mit zunächst drei Zeilen zu zwölf Silben, gefolgt von einer Zeile zu acht Silben (Abbildung 4).

Melodie 10 (6x8 Silben)



Melodie 11 (4x12 Silben, erweiterte Variante mit 5x12 Silben)



Melodie 12 (3x12 und 1x8 Silben)



Abbildung 4: Die drei übrigen Melodien, jeweils die erste Verszeile.

Sechs Melodien waren in allen drei Klöstern bekannt, wurden aber nur mit einem Text verwendet. Dies mag einerseits an den speziellen Strophenformen gelegen haben (*Ave maris stella*, *Crucis Christi*, *Stabat Mater*), andererseits gab es in der klösterlichen

Tradition vielleicht eine besonders enge Verbindung der Melodie mit einem bestimmten Fest (*Decus morum, Ut queant laxis, Iste confessor*). (Siehe Abbildung 5; für *Ave maris stella* siehe Abbildung 6.)

Crucis Christi



Decus morum



Iste confessor



Stabat Mater



Ut queant laxis



Abbildung 5: Melodien, die nur mit einem Text vorkommen, jeweils die erste Verszeile.

Ave maris stella ist eine auffallend kunstvolle Melodie, die ganz offensichtlich von vornherein im Zusammenhang mit der Generalbassbegleitung komponiert wurde, da die Melodie teilweise pausiert und die Bassstimme Motive der Melodie in diesen Zwischenspielen übernimmt (Abbildung 6). Ähnlich konzertant angelegt ist nur der Hymnus *Jesu corona Virginum* im Orgelbuch aus Maria Lanzendorf.

1. A - ve ma - ris stel - la, De - i Ma - ter al - ma at - que sem - per vir - go,
 2. Su - mens il - lud A - ve Ga - bri - e - lis o - re, fun - da nos in - pa - ce,
 4. Mon - stra te es - se ma - trem: Su - mat per te pre - ces, qui pro no - bis na - tus,
 6. Vi - tam prae - sta pu - ram, i - ter pa - ra tu - tum: Ut vi - den - tes - Je - sum,

fe - lix coe - li por - ta. 3. Sol - ve vin - cla re - is, pro - fer lu - men cae - cis:
 mu - tans E - vac - no - men. 5. Vir - go sin - gu - la - ris, in - ter o - mnes mi - tis:
 tu - lit es - se tu - us. 7. Sit laus De - o Pa - tri, sum - mo Chri - sto de - cus,
 sem - per col - lae - te - mur.

Ma - la no - stra pel - le, bo - na - cun - - - - - cta - po - sce.
 Nos cul - pis so - lu - tos, mi - tes - fac - - - - - et - ca - stos.
 Spi - ri - tu - i San - cto, tri - bus - ho - - - - - nor - u - nus.

A - - - - - men, a - men, a - - - - -

- - - - - men, a - - - - - men, a - - - - - men, a - men.

Abbildung 6: Ave maris stella, ganzer Hymnus nach der Fassung von S 1/20.

Die einzelnen Handschriften enthalten auch Melodien, die offensichtlich zum speziellen Repertoire eines Klosters zählten: St. Pölten hatte eigene Fassungen für *Decora lux aeternitatis* und *Deus tuorum militum*, Maria Lanzendorf für *Jesu corona virginum* und *Petre sol terris*, und Graz für *Doma recordis* (Abbildung 7). Zwei derjenigen

Melodien, die mehrfach verwendet wurden, waren nur in Graz in Gebrauch (Melodien 4 und 9).

Decora lux (S 1/58)



Deus tuorum militum (S 1/58)



Doma recordis (S 1/45)



Jesu corona Virginum (S 1/18)



Petre sol terris (S 1/18)



Abbildung 7: Melodien, die nur in einem Kloster nachgewiesen sind.

Alle Hymnen sind als Strophenlieder (teilweise mit auskomponiertem „Amen“) gesetzt, bei *Ave maris stella* und *Stabat Mater dolorosa* werden zwei Textstrophen zu einer (zweiteiligen) Melodiestrophe zusammengesetzt. Textwiederholungen kommen zwar vor, sind aber selten. Sie ergeben sich aufgrund der Struktur bei den Melodien 5 (Vorwegnahme der ersten Hälfte der vierten Verszeile, bevor diese ganz erklingt) und 7 (die dritte und die vierte Textzeile werden jeweils wiederholt). Bei den meisten Hymnenmelodien wird der Text syllabisch unterlegt mit einigen zweitönigen Ligaturen. Melismen kommen am häufigsten in der letzten (meist vierten) Verszeile vor.

Der Ambitus der Melodien ähnelt demjenigen von Kirchenliedern: Er bewegt sich zwischen einer großen Sexte und einer großen None, nur zweimal beträgt er eine große Dezime (*Ave maris stella* und *Decus morum*). Die in absoluter Tonhöhe notierten Fassungen in den Orgelbüchern zeigen, dass in der Praxis der höchste verwendete Ton das e' war, der tiefste das h°. Der Großteil der Melodien ist einfach zu singen mit geringem Ambitus innerhalb der Zeilen und wenigen Sprüngen. Einzelne Hymnen wie die schon erwähnten arienartigen Sätze von *Ave maris stella* und *Jesu corona Virginum*

mit ihren ausgedehnten „Amen“ sind jedoch ausgesprochen anspruchsvoll, sodass sich hier überhaupt die Frage stellt, ob diese Hymnen von allen Brüdern gemeinsam oder eher von einzelnen, besonders ausgebildeten Personen gesungen wurden.

Das „Amen“ am Schluss des Hymnus‘ ist auf verschiedene Weise vertont. Dass dazu die letzte Zeile des Hymnus‘ dient, ist eine Möglichkeit, die z. B. in *Crucis Christi* gewählt wird. Das „Amen“ kann auch schlicht als Kadenzformel gesungen werden oder gar nicht notiert sein. Meistens ist es eine mehr oder weniger ausgedehnte, vom Hymnus unabhängige Melodie. Die bereits erwähnten „Amen“-Vertonungen von *Ave maris stella* und *Jesu corona Virginum* sind reich an virtuoson Koloraturen und enthalten zudem kurze instrumentale Zwischenspiele.

Die beiden erhaltenen Orgelbücher aus Graz und Maria Lanzendorf sind wertvolle Quellen, mit deren Hilfe der Ablauf des Stundengebets in diesen Klöstern sehr genau rekonstruiert werden kann. Darüber hinaus liefern die Bücher Informationen zur musikalischen Aufführungspraxis: Man kann die Tonarten der Praeambula und durch die Angabe des ersten Tones bei Antiphonen und Psalmen die tatsächliche Tonhöhe, in der sie gesungen wurden, sehen (natürlich abhängig von der Stimmtonhöhe der Orgel) und Leittonerhöhungen im Sinne der *musica ficta* an den Gesängen beobachten.¹¹ Die Orgelbegleitsätze geben uns einen Einblick in die Sing- und Spielweise des gregorianischen Choral in dieser Zeit, teilweise sind sogar Aussetzungen der Generalbassstimme erhalten.

Das Grazer Orgelbuch S 1/20 enthält Begleitsätze zu den Gesängen der Antiphonalien S 1/44 und S 1/45. Das zum Orgelbuch aus Maria Lanzendorf (S 1/18) gehörende Antiphonale ist verschollen. Zum Antiphonale aus St. Pölten (S 1/58) wiederum existiert kein Orgelbuch (mehr).

Die Figuraliter-Hymnen sind in den Orgelbüchern „modern“ im Fünfliniensystem notiert, die Mensuralnotation aus dem Antiphonale wird dabei so übertragen, dass eine Semibrevis entweder einer halben Note (Notation im Alla-breve-Takt) oder einer Viertelnote (sonstige Taktarten) entspricht – dieselben Melodien können dabei in den Orgelbüchern auf beide Arten notiert vorkommen. Die Melodiestimme steht im Diskantschlüssel (Abbildung 8).

Die Hymnen sind dur-moll-tonal harmonisiert. Überraschend ist mehrfach die Verwendung von vorzeichenreicheren Tonarten, so z. B. bei *Stabat Mater dolorosa* (c-Moll), *Crucis Christi* (fis-Moll) und *Petre sol terris* (f-Moll). Hier stellt sich auch die Frage, wie die begleitende Orgel gestimmt war. Möglicherweise gebrauchte man bewusst schlecht klingende Akkorde bei *Stabat Mater dolorosa* und *Crucis Christi*. Bei anderen Hymnen ist eine solche Begründung aber nicht möglich.

Einige Hymnenmelodien, besonders die mit Texten in ambrosianischen Strophenform kombinierbaren, sind melodisch schlicht, rhythmisch einheitlicher und oft im Alla-breve-Takt aufgeschrieben – man könnte sie als stilistisch „konservativer“ bezeichnen. „Modernen“ Charakter haben insbesondere jene Hymnen, die in ungeradem Takt stehen. Sie erinnern durchaus an barocke Tanzsätze wie Menuett oder Sarabande oder

¹¹ Praßl, „Choralquellen“, 40.

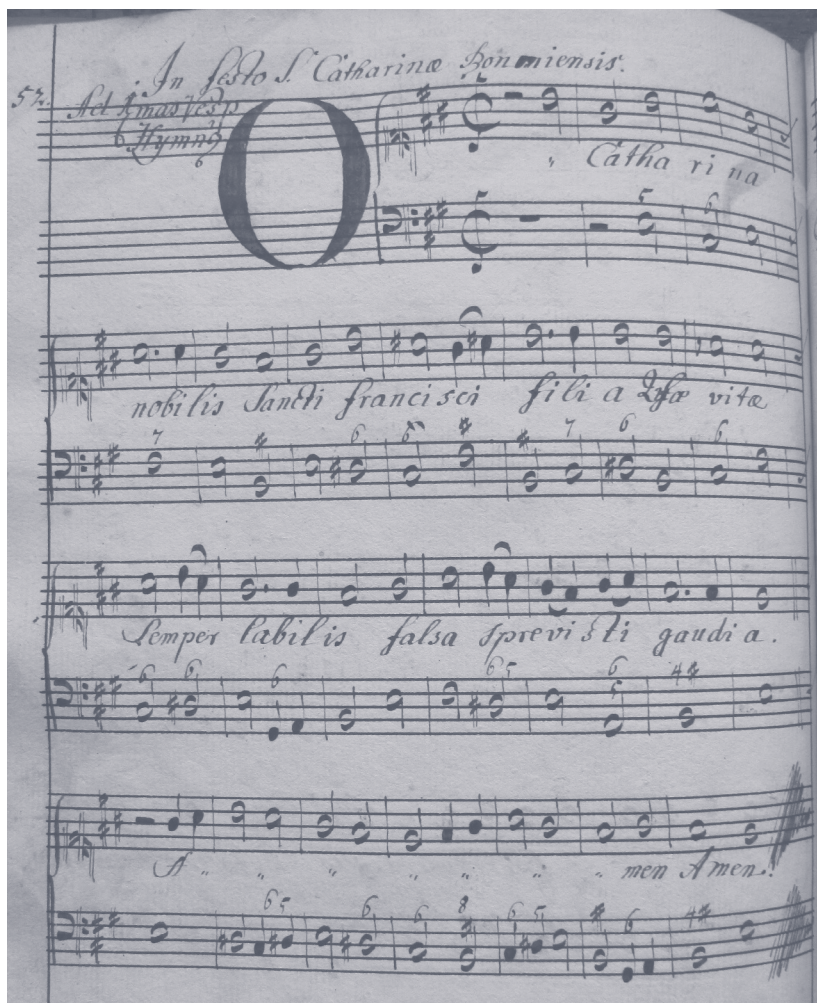


Abbildung 8: O Catharina nobilis, Grazer Orgelbuch (S 1/20, S. 52).

an vokale Concerti oder Arien. Was war das für ein klanglicher und stilistischer Kontrast beim Stundengebet, wenn die anderen Gesänge den jahrhundertealten gregorianischen Melodien und Psalmtönen folgten!

In den wenigsten Fällen übernimmt die Bassstimme nur harmonische Stützfunktion. Manchmal gibt es eine durchlaufende Basslinie, die sich fast ausschließlich in Vierteln bewegt und an langsame Sätze aus Instrumentalsonaten erinnert. Ansonsten greift die Bassstimme wo immer möglich Motive der Melodie auf. Typisch sind Imitationen zu Beginn von Verszeilen, so wie bei *Ave maris stella* in Takt 5 (Abbildung 6) oder am Beginn von *O Catharina nobilis* (Abbildung 8). Am Anfang eines Hymnus

kann zum oder vor dem Einsatz der Melodie zunächst ein stützender Akkord stehen, die Imitation setzt dann nach einer Pause ein.

Die beiden Orgelbücher überliefern weitestgehend die gleichen Bassstimmen zu den Hymnen, es kommen nur unwesentliche Abweichungen wie z. B. Oktavversetzungen vor. Die Bezifferung ist im Grazer Orgelbuch genauer, im Orgelbuch aus Maria Lanzendorf fehlt sie bei manchen Hymnen fast vollständig. Stark abweichende Bassstimmen gibt es bei den Hymnen *Iste confessor* (Melodie 8) und *Decora lux aeternitatis* (Melodie 11), wobei die Versionen von Maria Lanzendorf differenzierter ausgearbeitet sind. Möglicherweise hat der Verfasser hier bei der Abschrift gegenüber einer Vorlage bewusst Verbesserungen vorgenommen. Die Unterschiede zwischen beiden Orgelbüchern deuten aber eher nicht darauf hin, das eines vom anderen abgeschrieben wurde, nicht nur wegen der Unterschiede in der Begleitung, sondern auch aufgrund des inhaltlichen Aufbaus der Handschriften insgesamt.

Diese Analyse zeigt, wie individuell die Hymnenkompositionen aufgebaut sind. Gemeinsam ist allen eine eingängige, gut singbare Melodik und eine sorgfältig ausgearbeitete Bassstimme. Die Hymnen wurden von Anfang an mit Begleitung konzipiert. Sie weisen gewisse formale Übereinstimmungen auf (wie die Imitationen als Gestaltungsprinzip der Bassstimme), die auf einen einzigen Komponisten oder einen einzigen Entstehungsort schließen lassen könnten. Um das mit größerer Sicherheit sagen zu können, wären aber detailliertere Forschungen nötig. Die unabhängige Überlieferung in Handschriften aus drei Klöstern zeigt jedenfalls, dass es um 1740 offensichtlich ein in der Wiener Franziskanerprovinz weitverbreitetes Repertoire an Hymnen im „neuen“ hochbarocken Stil gab. Sie sind ein wertvolles Zeugnis der franziskanischen Figuralmusik der Barockzeit und folgen den strengen Vorgaben des Ordens im Hinblick auf Besetzung und Schlichtheit der Musik. Die qualitativ hochstehenden Stücke überzeugen musikalisch sehr und es bleibt zu wünschen, dass sie in einer Edition allgemein zugänglich gemacht und wieder zum Klingen gebracht werden können.

Quellen

- Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/18 (Orgelbuch, Maria Lanzendorf).
 Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/20 (Orgelbuch, Graz).
 Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/44 und S 1/45 (Antiphonale, Graz).
 Bibliothek der Franziskaner Provinz Austria, Sign. S 1/58 (Antiphonale, St. Pölten).

Bibliographie

- Gratl, Franz. „Musikalische Blüten der Marienfrömmigkeit des 17. und 18. Jahrhunderts im Franziskanerkloster Bozen.“ *Tyrologia Franciscana, Mitteilungen der Tiroler Franziskanerprovinz vom Seligen Engelbert Kolland* 8 (2005): 42–53.

- Kačič, Ladislav. „Figuralmusik der Franziskaner in Mitteleuropa – Repertoire und Aufführungspraxis.“ In *Musik der geistlichen Orden in Mitteleuropa zwischen Tridentinum und Josephinismus: Konferenzbericht Trnava 16.–19.10.1996*, herausgegeben von Ladislav Kačič, 163–174. Bratislava: Slavistický kabinet SAV, 1997.
- Kačič, Ladislav. „Repertoire und Aufführungspraxis der Kirchenmusik in den Franziskanerprovinzen Mitteleuropas im 17.–18. Jahrhundert.“ In *Musicologia Istropolitana I*, herausgegeben von Marta Hulková und Lubomir Chlupka, 53–102. Bratislava: Stimul, 2002.
- Paech, Katharina Larissa. „Barocke Hymnen aus der Bibliothek des Franziskanerklosters Graz.“ Bakkalaureatsarbeit, Kunstuniversität Graz, 2006.
- Praßl, Franz Karl. „Choralquellen in der Grazer Bibliothek der Franziskaner.“ In *Plau-de turba paupercula: Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst; Konferenzbericht Bratislava 4.–6. Oktober 2004*, herausgegeben von Ladislav Kačič, 33–50. Bratislava: Slavistický ústav Jána Stanislava, 2005.
- Praßl, Franz Karl. „Ein spätes Zeugnis der Alternatimpraxis in Österreich: Das Orgelbuch der Grazer Franziskaner (um 1750).“ In *Orgel- und Orgelmusik im 17. Jahrhundert: Daniel Herz und sein Umfeld; Anlässlich der Restaurierung der Chororgel von Daniel Herz in der Stiftskirche Wilten – Tagungsbericht 2003*, herausgegeben von Kurt Estermann, 58–65. Innsbruck: Helbling 2008.
- Praßl, Franz Karl. „Anmerkungen zur Orgelbegleitung gregorianischer Gesänge.“ In *Theorien des Planyversums: Gedanken, Artikel, Kompositionen; Peter Planyavsky zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Manfred Novak, 93–119. Wien und Münster: LIT Verlag, 2012.
- Toczydłowski, Br. Irenäus Tomasz. „Das gesungene Stundengebet bei den Grazer Franziskanern.“ Diplomarbeit, Karl-Franzens-Universität Graz, 2005.

POVZETEK

Knjižnica frančiškanskega samostana v Gradcu hrani več rokopisov, ki so bili v rabi za oficijsko bogoslužje v različnih samostanih in so nastali v prvi polovici 18. stoletja. To so antifonarji iz Gradca in St. Pöltna, pa tudi orgelske knjige iz Gradca in samostana Maria Lanzendorf pri Dunaju. V teh rokopisih se poleg starejših spevov gregorijanskega korala nahajajo tudi na novo komponirani figuralni himnusi v slogu baročnih kitičnih pesmi oz. arij s spremljivo generalnega basa. Vsega skupaj obstaja triindvajset različnih melodij, od katerih se jih je kar šestnajst ohranilo v virih iz dveh ali celo vseh treh samostanov, zato lahko sklepamo, da gre za repertoar, ki je bil znan po celi Dunajski frančiškanski provinci.

Dvanajst melodij himnusov se je lahko pelo z različnimi besedili. Takšna izmenjava besedil je bila možna zato, ker so besedila himnusov po številu zlogov in verzov običajno zelo enotna (ponavadi

gre za obliko ambrozijanskega kitičnega himnusa ali sapfiško kítico). Šest melodij ima po eno samo besedilo. Morda je bilo tako iz oblikovnih razlogov (neobičajno število zlogov in verzov v besedilih), zdi pa se tudi, da so bile te melodije povsem eksplicitno komponirane za določeno besedilo. Takšne so melodije, namenjene besedilom, kot so npr. *Ave maris stella*, *Crucis Christi* in *Stabat Mater*. Poleg tega je tu še pet figuralnih himnusov, ki jih najdemo le v enem izmed omenjenih samostanov. Del melodij himnusov je melodično in ritmično preprosto, notirani so v taktovskem načinu alla breve in po načinu komponiranja spominjajo na starejše cerkvene pesmi. V tem repertoarju pa se nahajajo tudi stavki v slogu visokega baroka, ki spominjajo na plesne stavke, kakršna sta menuet ali sarabanda, ali na baročne vokalne koncerte. Med temi so mnogi v neparnih taktovskih načinih.

V antifonarjih so himnusi zapisani enoglasno v hibridni menzuralni notaciji z vrednostmi brevis, semibrevis in minime, v notnem črtovju s štirimi čr-

tami. Za razliko od tega so iste melodije v orgelskih knjigah zapisane na modernejši način v črtovju s petimi črtami in z notami, kot so polovinka, četrtna itd. Modernejšim zapisom je dodan generalni bas, ki se le redko omeji zgolj na funkcijo harmonske podpore. Bolj kakor to se zdi, da sta bili melodična in basovska linija že v začetku zasnovani skupaj. Basovska linija pogosto prevzema motive pevske linije ali pa ima celo kratke medigre, medtem ko ima melodični glas na takšnih mestih pavzo. Takšno medsebojno ujemanje skladb v formalni zasnovi nakazuje na enega samega skladatelja ali na eno

samo mesto nastanka. Vendar ostaja še nadalje odprto vprašanje, kdaj natanko so bili figuralni himnusi komponirani. Da bi na to vprašanje lahko bolj natančno odgovorili, bi bile potrebne nadaljnje raziskave tovrstnega repertoarja. Figuralni himnusi so dragocene glasbene priče novih možnosti, ki so se z ozirom na zasedbo in preprostost glasbe razvijale znotraj strogih predpisov frančiškanskega reda in s katerimi je bilo mogoče elemente tedaj »moderne« visokobaročne glasbe vključiti v tradicijo molitvenega bogoslužja.



Jana Michálková Slimáčková

Glasbena fakulteta, Janáčkova akademija uprizarjajočih umetnosti v Brnu
Music Faculty, Janáček Academy of Performing Arts, Brno

The Organ Compositions of Bedřich Antonín Wiedermann: Introduction to the topic^{*}

Orgelske skladbe Bedřicha Antonína Wiedermanna: Uvod v tematiko

Prejeto: 9. marec 2020
Sprejeto: 8. maj 2020

Received: 9th March 2020
Accepted: 8th May 2020

Ključne besede: Bedřich Antonín Wiedermann, orgelska glasba, orgle, češka glasba, glasba 20. stoletja

Keywords: Bedřich Antonín Wiedermann, organ music, organ, Czech music, 20th-century music

IZVLEČEK

Članek obravnava skladbe češkega organista Bedřicha Antonína Wiedermanna (1883–1951), ki je bil – za razliko od večine svojih sodobnikov – tudi skladatelj. Napisal je okrog 340 del, več kot četrtnina pa je namenjenih orglam. Večina skladb se je ohranila v zbirki njegovih rokopisov, ki jih hrani Češki glasbeni muzej (České muzeum hudby) v Pragi.

ABSTRACT

This article deals with the compositions of the Czech organist Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951), who, unlike his contemporaries, was also a composer. He wrote around 340 works, of which more than a quarter are for organ. Most survive in the collection of his manuscripts deposited at the Czech Museum of Music (České muzeum hudby) in Prague.

* This article is based on a paper presented at the international conference JAMUsica, which took place November 6–7, 2019 at the Music Faculty of the Janáček Academy of Performing Arts in Brno (Czech Republic).

The most important organist in the Czech lands in the first half of the 20th century was, without a doubt, Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951). He was the first Czech of that era to compose expressly for the organ. Nevertheless, composing organ music was far from being his only achievement. He also promoted the organ as a concert instrument, and was the Czech lands' most important organ performer, virtuoso, and teacher in the interwar years. This exceptional musician left a deep imprint on the organ culture of Czechoslovakia in the first half of the 20th century. It is difficult to explain, then, why he has not been systematically studied by musicologists. No monograph has ever been written about him, and he has essentially been forgotten by Czech scholars.¹ To this date, the total of research carried out on this extraordinary man amounts to three academic theses, a few articles for the general musical public (partly devoted to the reminiscences of his students),² and the three articles that I have recently written.³

Organ Music in the Czech Lands during Wiedermann's Lifetime

During the 19th century, Czech organ lofts still had an important place in the musical culture of the country. As the century drew to a close, however, liturgical music gradually became less significant to composers and to artistic life in general. This was partly the result of a general decrease in churchgoing, especially among the more educated strata of society. Church music was still played, and indeed printed in enormous quantities, but there was no longer much prestige associated with it. The number of composers writing church music declined, as did the number of composers specialising in this type of music. The social status that once belonged to organists and church choir directors disappeared. Monastic foundations vanished, and the once-flourishing Prague Organ School was absorbed into the city's conservatory in 1890. Church music became a particularly conservative branch of music, virtually unaffected by the latest musical developments. At the same time, "religious" works conceived for concert performance began to appear. These were often personal and original expressions of their composers' spirituality, free from the restrictions of the liturgy.⁴

It is noteworthy that the best-known and most frequently performed Czech composers of the 19th and 20th centuries – Smetana, Dvořák, Janáček, Suk, Novák, and Martinů – paid only infrequent attention to the organ. Much of what they did write is from their student years, or from the process of working out their own compositional

1 There are articles in *The New Grove Dictionary of Music* and *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, as well as a non-specialist article in the German *Organ: Journal für die Orgel*. Alena Němcová, "Wiedermann, Bedřich Antonín," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, ed. Stanley Sadie (London, Macmillan Publishers, 1991), 401–402; Josef Popelka, "Wiedermann, Bedřich Antonín," in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 17 (Kassel, Bärenreiter 2007), 885–886; Martin Hřebíček, "Ein böhmischer Dupré: Der Organist, Komponist und Orgelpädagoge Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951)," *Organ: Journal für die Orgel*, no. 2 (2009): 30–38.

2 The last one was written by his pupil Bedřich Janáček, who lived in Sweden. Bedřich Janáček, "Vzpomínky na B. A. Wiedermann," *Varhaník: časopis pro varhanickou praxi* 3 (2005): 5–8.

3 See Bibliography and Sources at the end of this article.

4 Jana Michálková Slimáčková, "The Sacred and the Profane in the Organ Music of the Czech Lands in the 19th and 20th Centuries," *Muzikološki zbornik* 50, no. 2 (2014): 294.

language. There is also the occasional work for the organ written later in life out of some inner impulse, and there are a few pieces composed in connection with a specific historical event.

It could almost be said that up to the middle of the 20th century, the organ had no prominent advocates in the Czech lands; the two exceptions who proved the rule were Josef Klička, and then his student Wiedermann, both of whom were excellent organists themselves.⁵ Josef Klička was a renowned organist and conductor (he was the assistant conductor at the Provisional Theatre, behind Smetana). He also taught the organ at the Prague Organ School and then at the conservatory (where he also substituted for Dvořák when that famous composer was in America).

These two musicians aside, the difficult state of affairs is illustrated by the fact that in the early 1920s, organ teachers warned that the Prague Conservatory was an academy with higher artistic goals, not the right place for training organists for the provinces.⁶ Nevertheless, when Klička retired in 1924, he advised against opening an advanced organ course, saying that there were not enough good instruments in Czechoslovakia to justify this step. His colleague, the composer Josef Bohuslav Foerster, agreed with him, although he did think that Germany would be a good place for such a school.⁷ By that time, Wiedermann was also teaching at the Prague Conservatory.

Moravian Organist in Prague

Bedřich Antonín Wiedermann was born in Ivanovice in Haná, about 40 km from Brno. He graduated from the classical lyceum in Prague, where his teacher for elective singing was the organist Josef Klička (who also taught at the Prague Conservatory). He worked briefly as a finance clerk in Kroměříž before deciding to study theology at Olomouc. During his studies in Olomouc, he was the organist and choirmaster at St. Wenceslas Cathedral. After seven semesters of study, shortly before he would have graduated, he abandoned theology and enrolled in the Prague Conservatory, where he would study from 1908 to 1910. Between 1910 and 1919 he worked as a church organist, first at the cathedral in Brno, then in Prague at the Emmaus Church and at the church of Saints Cyril and Methodius in Karlín. At the same time, he played the viola in the Czech Philharmonic for three years. In the meantime, he was appointed to the faculty of the Prague Conservatory, where he would teach from 1917 to 1944 and again briefly after the war. When the Academy for Performing Arts was founded in Prague in 1946, he began teaching there, too. He died in 1951, aged 68.⁸

5 Michálková Slimáčková, "The Sacred and the Profane in the Organ Music," 295–296.

6 Jana Michálková Slimáčková, "Bedřich Antonín Wiedermann - nejvýznamnější pedagog varhanní hry v meziválečné době," *Muzikologické fórum* 8, no. 1–2 (2019): 111.

7 Michálková Slimáčková, "Bedřich Antonín Wiedermann," 112.

8 Bohumír Štědroň, "Wiedermann, Bedřich Antonín," in *Československý hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, M – Ž (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965), 950–951; Radek Poláček, "Wiedermann, Bedřich Antonín," in *Český hudební slovník osob a institucí*, ed. Petr Macek, Centrum hudební lexikografie Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy university, accessed March 28, 2019, http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2250.

Wiedermann as a Composer

Bedřich Antonín Wiedermann was very active as a composer. He was thoroughly trained in composition and while at the Prague Conservatory he briefly joined (1909–1910) the composition class of Vítězslav Novák, the most prominent teacher of composition in interwar Czechoslovakia. As a matter of fact, he had tried his hand at composition long before enrolling in that school. The first of his pieces dates from 1889, when he was only five years old.⁹

He started to compose seriously during his studies in theology at Olomouc. He completed his first work in 1905, when he was a first-year theology student. It was an *Ave Maria* for soprano with organ accompaniment. On this piece, the autograph of which is preserved at the Czech Museum of Music under the number Pnm LD 191, Wiedermann himself wrote the place and time of composition: Moravian Šilperk (today's Štíty in Northern Moravia), August, AD 1905.

Bedřich Antonín Wiedermann, far from being just an organist who composed music for his own instrument, was a multi-faceted and prolific artist. Some sheet music and documents relating to his life are in private hands in the Czech Republic, but his extensive personal collection of manuscripts and correspondence was



Figure 1: Bedřich Antonín Wiedermann in the Basilica of St. James the Elder in Prague's Old Town. Private archive of Irena Chříbková.

9 The manuscript is preserved in the private collection of Miluše Wiedermannová in Prague.

deposited at the Czech Museum of Music in Prague, a part of the Czech National Museum. These papers were then sorted by his nephew Jan Bedřich Krajs, who had studied under his uncle at the Prague Conservatory, and who had later taught there as well. On a sheet of paper inserted among Wiedermann's manuscripts (perhaps by Krajs) is the notice that Wiedermann composed 340 works. By Pavel Bärtl's count, the Czech Museum of Music has 338 compositions by Wiedermann, as well as eight arrangements.¹⁰ Radek Poláček, in the *Dictionary of Czech Music*, reports "approximately 340 compositions,"¹¹ while Bohumír Štědroň, in the *Czechoslovak Musical Dictionary of Czechoslovak Musicians and Musical Institutions*, reports "around 400 compositions."¹² There is also a concise list of Wiedermann's works in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, compiled by Josef Popelka.¹³ The total number cannot, in fact, be precisely determined right now, as it is not yet known how many compositions survive in private collections. In 2018, the author began to catalogue Wiedermann's papers in the Czech Museum of Music. They include autograph versions of works, transcriptions (including authorised ones), printed music, and numerous sketches (some only a few bars long).

Wiedermann and the Organ

Wiedermann composed in many genres: orchestral music, chamber music, incidental music for the theatre, choral music, church music, songs, and music for piano. Obviously, there are also many pieces for his own instrument, the organ. He observed, early on, the all too minor role the organ played in music and society, and made extensive and varied efforts to promote the organ as an artistic and concert instrument. At times this was a struggle. His 102 Sunday matinee concerts at the Municipal House in Prague, at which he and other outstanding artists performed between 1920 and 1932, were sometimes sparsely attended according to contemporary witnesses. One report on these concerts was even published outside of Czechoslovakia. Written by Srečko Koporc, it is a long article in the Slovenian periodical *Cerkveni glasbenik* concerning one of Wiedermann's recitals in April, 1928.¹⁴

Alongside his efforts to promote the organ in secular circles, Wiedermann also played in church concerts, starting with his arrival in Prague. As the organist of the Benedictine Monastery at Emmaus (1911–1917), he performed in sacred concerts with remarkable programmes that were well received by listeners. In the 1940s Wiedermann performed in concerts at the Church of St. James in Prague's Old Town. Nor did Wiedermann restrict himself to Catholic churches; between the wars he also played in Protestant churches like the of the Czechoslovak Hussite Church in Dejvice and Vinohrady.¹⁵

10 Petr Bärtl, "Životní dílo Bedřicha Antonína Wiedermanna" (Master's thesis, Charles University, Prague, 1980), 103–132.

11 Poláček, "Wiedermann."

12 Štědroň, "Wiedermann," 951.

13 Popelka, "Wiedermann, Bedřich Antonín," 886.

14 Srečko Koporc, "Bedřich Wiedermann," *Cerkveni glasbenik* 51 (1928), 75–77.

15 Concert programmes in the private collection of Marek Čihař, Prague.

Over the course of his concert career, Bedřich Antonín Wiedermann studied and performed a vast repertoire. At the forefront of his interests were the giants of the organ repertoire, but Wiedermann was particular in selecting from their works. From Bach he played toccatas, preludes, and fugues, as well as the most impressive and melodic chorale preludes. He was very fond of late romantic composers, like the Frenchmen César Franck, Alexandre Guilmant, Charles-Marie Widor, Camille Saint-Saëns, and Louis Vierne. His favourite Italian composer was Marco Enrico Bossi, and of the Germans he performed music by Joseph Rheinberger, Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms; only rarely did he play music by Max Reger. He also liked Franz Liszt's music, sometimes playing his organ works, sometimes works for piano adapted for the organ. He also performed arrangements of piano and orchestral works by Frederic Chopin, Hector Berlioz, Richard Wagner, Sergei Rachmaninov and others. He put together thematic programmes built around specific composers, or around music from specific countries. He also devoted his energies to playing Czech music from the Baroque to his own times. He presented works by his teachers Josef Klička and Vítězslav Novák, his conservatory colleagues Josef Bohuslav Foerster and Miroslav Krejčí, and the Brno Conservatory organist and teacher Eduard Trégler. Wiedermann was, at the same time, a pioneer in the discovery and performance of organ music from the 17th and 18th centuries, but that music never made up a significant part of his repertoire.¹⁶

Organ Composer

The advanced organ course at the Conservatory had been closed in 1924 upon the death of Klička, and Wiedermann tried for many years to get it reopened. He applied for the post numerous times, was finally given it in 1936, and then saw the course cancelled again.¹⁷ Wiedermann was also aware that after 20 years of an independent Czechoslovakia, the organ was still more or less peripheral to musical life. In an interview that he gave to the Ostrava evening newspaper just before Christmas of 1939 under the title "The Cinderella of Our Musical Culture: Will Our Organ Tradition Survive?", Wiedermann said that "the cultivation of composition for the organ is still almost negligible here in this country. Aside from the works of Eduard Trégler and Josef Klička, you would be hard pressed to find anything specifically for the organ. That's why, among my compositions, I write especially for the organ – so that we preserve this tradition."¹⁸

Organ compositions make up more than a quarter of Wiedermann's total output, and have attracted considerable scholarly interest; several young organists have written their academic theses about these organ works. Petr Bärtil, in his Master's thesis (1980), listed 85 works for organ of which 19 were undated.¹⁹ In his Bachelor's thesis (2011), Ondřej Mucha listed 93 items in the archives of the Czech Museum of Music, but

16 Bärtil, "Životní dílo Bedřicha Antonína Wiedermanna," 90; Slimáčková, Jana. "Bedřich Antonín Wiedermann - Pioneer of the Organ as a Concert Instrument," *Musicologica brunensia* (forthcoming).

17 Michálková Slimáčková, "Bedřich Antonín Wiedermann," 112.

18 "O Popelce naší hudební kultury: Bude pochována varhanní tradice?" *Ostravský večerník: List Národního souručenství* 7, no. 282, 16. 12. 1939, 3.

19 Bärtil, "Životní dílo Bedřicha Antonína Wiedermanna," 103-109.

sometimes there is more than one manuscript of the same individual composition.²⁰ Petr Čech worked not only with the sources at the Czech Museum of Music, but also with a list compiled by Wiedermann's nephew Vojtěch²¹ and with sheet music in the archives of the Basilica of St. James the Elder in Prague's Old Town. Čech's list must therefore, for the time being, be considered the most complete. In his dissertation (2011), Čech listed a total of 94 different items, 75 dated and 19 undated. He listed them chronologically by date of composition (where that was known). This list contains the following works (publication information is found after the dash, if applicable):²²

1. *Etude in Es [in E flat Major]* (1909).
2. *Pastorale č. 1 in F [No. 1 in F Major]* (1910).
3. *Adorace [Adoration]* (1912).
4. *Tisíckrát bud' pozdravena [Be Greeted a Thousand Times]*, chorale prelude (1912) – Prague: Český rozhlas, 2007.
5. *Ó, Beránku Boží, Kriste! [O Lamb of God, Christ!]* (1912) – Prague: Český rozhlas, 2007.
6. a) *Tristezza* (1912) – Prague: Český rozhlas, 2007.
b) *Capriccietto* (1912) – Prague: Český rozhlas, 2007.
c) *Ave Maria in H [in B Major]* (1912) – Prague: Český rozhlas, 2007.
7. *Toccata e fuga in f* (1912) – Prague: Orbis, 1951.
8. *Krátká preludia: in G – in h [Short preludes: in G Major – in B Minor]* (1913).
9. *Jak růže krásná z Jericha [Like a Beautiful Rose from Jericho]*, chorale prelude (1913) – Prague: Český rozhlas, 2007.
10. *Nevidaná, neslychaná [Unseen, Unheard]*, chorale prelude (1913) – Prague: Český rozhlas, 2007.
11. *Anděl Gabriel [Angel Gabriel]*, chorale prelude (1913) – Prague: Panton, 1984.
12. *Pastorale in A* (1919).
13. *Preludium in e* (1919, revised 1943) – Prague: Český rozhlas, 2007.
14. *Vánoční elegie [Christmas Elegy]* (1920) – Prague: Orbis, 1951.
15. *Preludium in a* (1920).
16. *Studie pro varhany [Studies for Organ]* (1920).
17. *Preludium alla Toccata* (1920).
18. *Preludium in c* (1925).
19. *Svatý, svatý Bůh Otec náš, fantasie [Fantasia on "Holy, Holy God Our Father"]* (1927).
20. *Tři chorálové přede hry [Three Chorale Preludes]* (1927/1928) – 1st edition Prague: Hudební matice Umělecké besedy, 1944, 2nd edition 1949.
a) *Hlas přísný po temnostech zní [A Stern Voice in the Darkness Sounds]*.
b) ***
c) *Chtíc, aby spal (Zpívala Synu Matička) [Wishing that he would sleep (The Mother Sang to the Son)]*.

20 Ondřej Mucha, "B. A. Wiedermann – varhanní dílo" (Bachelor's thesis, University of Hradec Králové, 2011), 24–31.

21 The nephew Vojtěch Wiedermann's list is not accessible at this time.

22 Petr Čech, "Bedřich Antonín Wiedermann: Tvůrce novodobé orientace českého varhanního umění v první polovině 20. století" (Doctoral dissertation, Academy of Performing Arts in Bratislava, 2011), 90–93.

21. *Ave Maria in G* (1928).
22. *Air in Es* (1929).
23. *Scherzo* (1931) – Prague: Orbis, 1951.
24. *Fantasia na liturgické hebrejské motivy* [*Fantasia on Hebrew Liturgical Motifs*] (1932).
25. *Monolog* [*Monologue*] (1933) – Prague: Český rozhlas, 2007.
26. *Dumka* (1933) – Prague: Český rozhlas, 2007.
27. *Impetuoso* (1933) – Prague: Panton, 1984.
28. *Ó, hlavo plná trýzně*, chorálová předehera [*O Sacred Head Now Wounded*, chorale prelude] (1934) – London: United Music Publishers, 1951; Prague: Panton, 1984.
29. *Elegie* [*Elegy*] (1934) – Prague: Orbis, 1951.
30. *Mířova ukolébavka* [*Lullaby for Mířa*] (1935) – London: United Music Publisher, 1955.
31. *Svatební pochod č. I in Es (alla Händel)* [*Wedding March No. 1 in E flat Major (alla Händel)*] (1935) – Prague: Hudební matice Umělecké besedy, Fr. A. Urbánek and Sons Prague 1936, Prague and Bratislava: Supraphon, 1970.
32. *V slavnostní chvíli* [*For a Festive Moment*] (1936).
33. *Ukolébavka* [*Lullaby*] (1936).
34. *Variace a fuga na moravskou národní píseň z doby Napoleonovy* [*Variations and fugue on a Moravian National Song from the Napoleonic Era*] (1937).
35. *Pastorella in G* (1941).
36. *Andante pastorale in G* (1941) – Prague: Český rozhlas, 2007.
37. *Andante quasi pastorale in F* (1941) – Prague: Český rozhlas, 2007.
38. *Andante elegiaco in a* (1941).
39. *Preludium in C* (1941).
40. *Allegro maestoso* (1941) – Prague: Český rozhlas, 2007.
41. *Slavnostní pochod „Stále vpřed“* [*Festive March “Still in Front”*] (1941) – Prague: St. Hrubý, 1945.
42. *Svatební pochod č. III in C* [*Wedding March No. 3 in C major*] (1942).
43. *Quattro pastorali in tono ecclesiastico* (1942).
 - a) *Pastorale dorico* – 1st Edition SNKLHU Praha 1954, 2nd Edition Prague: Supraphon, 1978.
 - b) *Pastorale frygico* – Prague: Český rozhlas, 2007.
 - c) *Pastorale lydico*.
 - d) *Pastorale mixolydico*.
44. *Burlesca* (1942) – Prague: Český rozhlas, 2007.
45. *Notturmo* (1942) – London: United Music Publisher, 1954.
46. *Pastoralle in G* (1943).
47. *Pastorella in C* (1943).
48. *Pastorella in G* (1943).
49. *Ave Maria in A č. I* [*No. 1*] (1943).
50. *Svatební pochod č. IV in G* [*Wedding March No. 4 in G Major*] (1943).
51. *Svatební pochod č. V in D* [*Wedding March No. 5 in D Major*] (1943).

52. *Lístek do památníku* [*Album Leaf*] (1943) – Prague: Český rozhlas, 2007.
53. *Humoreska* [*Humoreske*] (1943) – Prague: Český rozhlas, 2007.
54. *Toccata diatonica in C* (1943) – Prague: Český rozhlas, 2007.
55. *Pastorella* (1944).
56. *Ricordanza č. II in A* [*No. 2 in A Major*] (1944).
57. *Ricordanza č. III in a* [*No. 3 in A Minor*] (1944).
58. *Svatební pochod č. VI in D* [*Wedding March No. 6 in D major*] (1944).
59. *Vít Stoss* (*Veit Stoss*), incidental music (1944).
60. *Humoreska in g* [*Humoreske in G Minor*] (1944).
61. *Ukolébavka in As* [*Lullaby in A flat Major*] (1945).
62. *Preludium in D, in a, in A* [*Preludes in D major, in A minor, in A major*] (1945).
63. *Elegiaco in a* (1945).
64. *Pod československou vlajkou a rudým praporem* [*Under the Czechoslovak Flag and the Red Banner*] (1946).
65. *Legenda* [*Legend*] (1947).
66. *Pastorella in F* (1947).
67. *Fantasia na žalm 150 Chvaltež Nejmocnějšího* [*Fantasia on Psalm 150 Praise Ye the Lord*] (1947).
68. *Fantasia pro dvoje varhany* [*Fantasia for two organs*] (1947).
69. *Marcia pro novis organis* (1947).
70. *Missa pro organo solo*, parts 1 to 11 (1912, 1948).
71. *Toccata in e* (1948) – Prague: Panton, 1984.
72. *Marcia funebre* (1948).
73. *Preludium supra Terribilis est locus iste* (1948).
74. *Variace na vlastní téma* [*Variations on an Original Theme*] (1948).
75. *Pochod slavkovský* [*Slavkov March*] (1949).

Compositions without date:

76. *Ejhle, chasa naša*, Christmas carol.
77. *Finale in g*.
78. *In memoriam*.
79. *Finale* – Prague: Český rozhlas, 2007.
80. *Chorálová předehra in g* [*Chorale Prelude in G minor*].
81. *Koleda in G* [*Carol in G major*].
82. *Preludium Kde domov můj* [*Prelude on the Czech National Anthem "Where is my homeland"*].
83. *Ave Maria in H č. I* [*in B Major No. 1*].
84. *Ave Maria in H č. II* [*in B Major No. 2*] – Ostrava: Antonín Jablunka, 1947.
85. *Ricordanza č. I in Es* [*No. 1 in E flat-Major*].
86. *Svatební pochod č. II in C* [*Wedding March No. 2 in C Major*].
87. *Fantasia*.
88. *Slavnostní preludium* [*Festive Prelude*].
89. *Beatus vir*.
90. *Raduj se nebes Královno* [*Rejoice, O Queen of Heaven*].

91. *Etuda pro varhany* [*Etude for Organ*].
92. *Smuteční předehra* [*Funeral Prelude*].
93. *Miletínský menuet* [*Miletín Minuet*] – Prague: Český rozhlas, 2007.
94. *Sonata C dur* [*Sonata C Major*].

If the work I have done on Wiedermann's compositions in the Czech Museum of Music up to this point is anything to go by, it will be no easy task to determine an exact number of organ works, because at times one cannot tell if a given work was written for the piano, the organ, or some other keyboard instrument. What is more, the sketches in the collection (some only a few bars long) are difficult to classify. Bärthl, Mucha and Čech all worked with this collection, but the manuscripts have yet to be studied in detail, compared, and classified. Nobody has analysed how the works came into being or looked for the sources of Wiedermann's inspiration. This is the long project which awaits me, the eventual goal being a catalogue of Wiedermann's compositions.

Notes on Wiedermann's Works

It is clear even from Bedřich Antonín Wiedermann's very first pieces that he was a conscientious composer. He often noted the year, month, and day he composed something, sometimes even the hour (often late at night). He also noted the place of composition, and all of this not only at the end of a piece, but sometimes while in the middle of it. Thus one can follow Wiedermann's travels around Bohemia and Moravia by the annotations on his manuscripts.

Wiedermann often wrote dedications on his compositions, especially the shorter, occasional pieces. For example: he wrote the *Marcia funebre* (Composition no. 72, Pnm LD 71) for organ (harmonium) or piano (harpsichord) on the 6th of September 1948 and dedicated it to Alois Gottwald at Jevíčko. The *Andante pastorale* (No. 36, Pnm LD 72) for organ or harmonium was written at Jevíčko on the 22nd of June 1941. *Wedding March No. 3 (Marche nuptiale; No. 42, Pnm LD 51)* for organ (harmonium) or piano (harpsichord) was composed at Blansko on 17 July 1942 and dedicated to the newlyweds Teodor Fukal and Květoslava neé Havelková from Blansko on the day of their wedding, July 18, 1942.

Wiedermann dedicated several organ pieces to his students at the Conservatory: *Tristezza* (No. 6a, private collection of Irena Chřibková), *Capricietto* (No. 6b, private collection of Irena Chřibková), choral preludes *Ó, Beránku Boží Kriste* (No. 5, private collection of Irena Chřibková), *Jak růže krásná z Jericha* (No. 9, private archive of Irena Chřibková), *Burlesque* (Composition No. 44, Pnm LD 15) to Milan Šlechta, later a professor at the Prague Academy of Performing Arts, the *Toccata diatonica in C* (No. 54, Pnm LD 39) and *Prelude in c* (No. 17, Pnm LD 75) to his nephew and pupil at the Conservatory Jan Bedřich Krajs, and the *Toccata in e* (No. 71, Pnm LD 28) to Jiří Roppek, later a teacher at the Prague Conservatory. Composition No. 69, Pnm LD 59, dated February 14, 1947 at Praha-Karlín is annotated "Marcia pro novis organis instauratis

Panu učiteli Janu Petrovi v Borotíně u Velkých Opatovic

Pastorela

Allegretto pastorale
 III. Hoboj 8
 II. Dolce 8 Kryt 8
legato sempre

Musical example 1: Pastorela; dedicated to Master Jan Petr in Borotín by Velké Opatovice.

in habitaculo Domini E. Š. BAW organis in monumento liberationis in monte Žižkov Pragae.” It is thus a composition for the new organ installed in the apartment of Emil Špolc, organist at the National Monument on Vítkov Hill in Prague.

One of Wiedermann’s most popular compositions is, without a doubt, his *Wedding March alla Händel* (No. 31, Pnm LD 61), which he wrote on February 27, 1935 and dedicated to “Mrs. Věra Zunová”. It was printed the following year and then many times.²³ It was even performed in orchestral version.

One short work worthy of note is the organ *Lullaby for Míťa* (No. 30, Pnm LD 48), which Wiedermann dedicated to “Little Míťa Milota” in 1935. It was printed in Prague in 1944 by Josef Milota and again in London in 1955. But Milota himself did not hear it

23 Josef Chuchro, ed., *Varhanní knížka populární skladby k různým příležitostem pro varhany nebo harmonium* (Prague: Supraphon, 1972).

until August 26, 2018, when the organist Irena Chřibková played it at the Basilica of St. James in Prague.²⁴

From Wiedermann's first years as a composer we have the *Toccata and Fugue in F Minor* (No. 7, Pnm LD 2) from 1912, which is, even today, one of his most often performed works. It is a virtuoso piece which shows what a superb technique Wiedermann had, especially in his fingers. It is clear that the composer performed using the manuscript, which is now in the Czech Museum of Music, for it indicates fingerings, manuals, dynamics, phrasing, etc. At the end of the *Toccata* we see, written in red pencil, the duration "4 (4 1/2)," and at the end of the fugue (also in red pencil) "4 min (4 1/2)."

The *Organ sonata in C Major* (No. 94) must have been noteworthy as well, even if we do not know where or when it was written, since no copy of it has survived. A certain author "H. D." (likely Hubert Doležil) wrote an article about Wiedermann in the magazine *Tempo*, in 1934, wherein he mentions this "great concert sonata in C major."²⁵ Nevertheless, we have no indication that Wiedermann played the piece in any of his concerts.

Among the organ compositions in the manuscripts Wiedermann left when he passed away is incidental music to the play *Veit Stoss* (No. 59) by the German playwright Hermann Heinz Ortner. Stoss was an early-16th-century German sculptor, and the play was performed in Prague in a translation by František Vrba. Manuscript Pnm LD 68 consists of 34 written pages, on which Wiedermann kept a running record of when he composed each part of the music. He began on January 6, 1943 at 3 o'clock in the afternoon, writing four pages on that day. On page 7 is the date January 7. On January 8, at 9 in the morning, he began on page 8, and page 20 still has that same date. Six days later, on January 14 at 7:30 in the evening, he returned to it, starting on page 21 and stopping on page 25 at midnight. The next day, January 15, starting at 2:30 in the afternoon, he continued from page 27. Page 30 is annotated January 14, 1943, 10 pm., and finally, on page 33 we see January 18, 10:30 pm. In the music for this play Wiedermann used a free paraphrase on the melody of the chorale *Maria zart von edler Art* in the style of the time the play was set in.

We should also mention the *Missa pro organo solo* (No. 70, Pnm LD 1), also labelled the *Missa sine cantu*, whose first part Wiedermann composed in September of 1912, shortly after arriving in Prague from Brno. In July of 1948 he returned to the manuscript and wrote parts 2 through 11. He dedicated the mass to his fourth and last wife Františka.

Many of Wiedermann's organ works were also published, as noted in the above list from Petr Čech. This occurred between the wars, during the World War II, and after it; a few works were even printed under the communist regime. The most recent and extensive edition of Wiedermann's organ works, prepared for Czech Radio Prague by Josef Popelka, a teacher at the Prague Conservatory and at the Academy of Performing Arts, was published in 2007. Some of Wiedermann's works were also published in London in 1951, 1954, and 1955.

24 Irena Chřibková, personal interview, February 24, 2020.

25 H. D., "B. A. Wiedermann," *Tempo: Listy Hudební matice* 13, no. 3 (1934): 87-88.

I. TOCCATA E FUGA

B. A. WIEDERMANN
(* 1883)

Energico, appassionato

MANUAL *ff*

PEDAL

The image displays a musical score for the beginning of the Toccata and Fugue in F Minor by B. A. Wiedermann. The score is presented in three systems. The first system shows the Manual and Pedal parts. The Manual part is marked *ff* and features a series of chords and a melodic line. The Pedal part consists of a simple bass line. The second system shows the Manual and Pedal parts with a *ff ritard.* marking. The Manual part features a complex melodic line with a triplet. The Pedal part features a triplet bass line. The third system shows the Manual and Pedal parts with *poco accel.* and *ritardando molto* markings. The Manual part features a melodic line with a *trium* marking. The Pedal part features a simple bass line.

Musical example 2: Beginning of the Toccata and Fugue in F Minor (No. 7, Pnm LD 2).

FUGA
Allegro moderato

The musical score is presented in four systems, each with three staves. The top staff is for the right hand (I. Man.), the middle staff is for the left hand (II. Man.), and the bottom staff is for the basso continuo. The key signature is F minor (three flats) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The first system shows the beginning of the fugue with a forte (p) dynamic. The second system features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The third system continues the melodic development in the right hand. The fourth system shows the right hand playing chords and the left hand playing a rhythmic pattern.

Musical example 3: Beginning of the fugue of the Toccata and Fugue in F Minor (No. 7, Pnm LD 2).

In an article written for the general musical public, Martin Hřebíček called Wiedermann the “Czech Dupré”.²⁶ This comparison would seem apt at first glance since the two were nearly contemporaries, Dupré (born 1886) being just three years younger. Dupré, nonetheless, was born into and grew up in a completely different historical situation, with very different organ traditions, and above all, with incomparably better instruments. Hřebíček has compared Wiedermann’s *Variations and double fugue on a Moravian national song from the time of Napoleon* (1937, Pnm LD 3) because of the demands it makes on the performer, with Dupré’s *Variations sur un Noël*, op. 20 (1922). Wiedermann’s long and difficult work is based on the song *Pod Slavkovem, pod tú horú* [*Under Slavkov, Under that Mountain*] from the region where Wiedermann was born (Slavkov, known in German as Austerlitz and where that famous battle took place in 1805, lies about 25 km from Wiedermann’s Ivanovice). At its conclusion, *La Marseillaise* appears in the pedals.

One of the more noteworthy of his organ pieces is *Impetuoso* (No. 27, Pnm LD 18), composed on June 10, 1933. It is a virtuoso organ piece, containing some of Wiedermann’s most modern harmonic progressions, altered chords, and elements of modality.

Wiedermann’s starting point was the compositional language of his teacher Vítězslav Novák, whose late Romantic, in places “impressionist” style was considered reasonably modern in the first two decades of the 20th century. Wiedermann’s musical language is late Romantic with some elements of more modern harmony and above all with a modern instrumental feel. The larger works demand considerable virtuosity. He is fond of traditional forms and church modes with chorales or vocal melodies.²⁷ He was clearly influenced by the music that he performed, especially the French composers of the late 19th century,²⁸ but above all he remained anchored in the musical traditions of the Czech lands.

Conclusion

In summary, we can see that Wiedermann wrote liturgical, concert, and occasional music (often with dedications). There are long pieces and miniatures, for solo organ, for other keyboard instruments (harpsichord, piano, harmonium), and even a piece for two organs. Some pieces are unfinished, some exist only in the form of sketches, some are in the composer’s own hand, some in others’. There are varied forms like toccatas, fantasias, fugues, preludes, chorale preludes, masses, several *Ave Maria*’s, pastorales, carols, marches (especially wedding marches), variations, lullabies, album leaves, and others. Some pieces are untitled and offer only for tempo or expression markings.

Bedřich Antonín Wiedermann took up the baton from his organ teacher of the previous generation, Josef Klička, who composed for the organ and performed widely

26 Hřebíček, “Ein böhmischer Dupré,” 30–38.

27 The first one to deal thoroughly with the organ works was Petr Bärtl (“Životní dílo Bedřicha Antonína Wiedermann,” 5–78), followed by Petr Čech more than 30 years later (“Bedřich Antonín Wiedermann,” 40–72).

28 See above.

IMPETUOSO

(1933)

B. A. WIEDERMANN

♩ = 138 - 160

MANUAL

ff ben ritmico

PEDAL

ff ben ritmico

The musical score is presented in four systems. The first system includes the tempo marking '♩ = 138 - 160' and the dynamic 'ff ben ritmico' for both the manual and pedal parts. The manual part begins with a treble clef and a bass clef, while the pedal part uses a bass clef. The second system continues the melodic line in the manual part with various accidentals and a first ending bracket. The third system shows a more complex rhythmic pattern with a first ending bracket. The fourth system concludes with a 'staccato sempre' instruction.

Musical example 4: Beginning of the Impetuoso.

II. (Flauto 8', 4')

pp
ben legato

III. (Salicional 8', Viola 8', Flauto dolce, Vox humana), trem.

The musical score consists of four systems, each with three staves. The first system is in bass clef and features a melodic line in the upper staff with triplets and a tremolo accompaniment in the lower staves. The second system continues the melodic line with some chromaticism. The third system switches to a treble clef for the upper staff, showing a more active melodic line with fingerings (1, 2) and a tremolo accompaniment. The fourth system continues the treble clef melodic line with further chromatic movement and a tremolo accompaniment.

Musical example 5: The middle part of the Impetuoso after which the introductory *tocatta* returns.

on that instrument, but not with anything like the same purposefulness or the same intensity as Wiedermann would do. Bedřich Antonín Wiedermann is already considered the founder of the school of Czech organ playing and an important teacher, but his compositions make him just as remarkable in that field of endeavour. He was the most prolific Czech organ composer since Josef Ferdinand Norbert Seger in the 18th century. What is more, it was Wiedermann who opened a path for Czech organ music into the 20th century. His works for organ deserve thorough study analysis. In order to facilitate that work, there is need of a definitive catalogue of these works on the basis of his manuscripts, copies, and printed music.

Translation: Adrian Hundhausen.

Publications and Editions of Wiedermann's Organ Works

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Tři skladby pro varhany./Tre pezzi per organo*. Prague: Orbis, 1951.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Tři chorálové přede hry pro varhany*. Prague: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Varhanní skladby*. Edited by Jiří Ropek. Prague: Panton, 1984.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Varhanní skladby I: Organ compositions I*. Edited by Josef Popelka. Prague: Český rozhlas, 2007.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Varhanní skladby II: Organ compositions II*. Edited by Josef Popelka. Prague: Český rozhlas, 2007.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Varhanní skladby III: Organ compositions III*. Edited by Josef Popelka. Prague: Český rozhlas, 2010.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Varhanní skladby IV: Organ compositions IV*. Edited by Josef Popelka. Prague: Český rozhlas, 2010.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Two Christmas lullabies for organ*. Prague: Talacko editions, 2005.

Wiedermann, Bedřich Antonín. *Ave Maria in A dur: pro varhany neb harmonium*. Antonín Jablunka, 1947.

Bibliography and sources

“O Popelce naší hudební kultury: Bude pochována varhanní tradice?” *Ostravský večerník: List Národního souručenství* 7, no. 282, 16. 12. 1939, 3.

Bártl, Petr. “Životní dílo Bedřicha Antonína Wiedermanna.” Master's thesis, Charles University in Prague, 1980.

Čech, Petr. “Bedřich Antonín Wiedermann: Tvůrce novodobé orientace českého varhanního umění v první polovině 20. století.” Doctoral dissertation, Academy of Performing Arts in Bratislava, 2011.

- Chuchro, Josef, ed. *Varhanní knížka populární skladby k různým příležitostem pro varhany nebo harmonium*. [Organ Book of Popular Pieces for Various Occasions for Organ or Harmonium.] Prague: Supraphon, 1972.
- Čihař, Marek. Concert programmes of Bedřich Antonín Wiedermann. Private archive. Praha.
- H. D. "B. A. Wiedermann." *Tempo: Listy Hudební matice* 13, no. 3 (1934): 87–88.
- Hřebíček, Martin. "Ein böhmischer Dupré: Der Organist, Komponist und Orgelpädagoge Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951)." *Organ: Journal für die Orgel*, no. 2 (2009): 30–38.
- Janáček, Bedřich. "Vzpomínky na B. A. Wiedermann." *Varhaník: Časopis pro varhannickou praxi*, no. 3 (2005): 5–8.
- Koporc, Srečko. "Bedřich Wiedermann." *Cerkveni glasbenik* 51 (1928): 75–77.
- Manuscript collection of Bedřich Antonín Wiedermann. Pnm LD 1–98. Czech Museum of Music, Prague.
- Michálková Slimáčková, Jana. "Bedřich Antonín Wiedermann – nejvýznamnější pedagog varhanní hry v meziválečné době." *Muzikologické fórum* 8, no. 1–2 (2019): 110–116.
- Michálková Slimáčková, Jana. "The Sacred and the Profane in the Organ Music of the Czech Lands in the 19th and 20th Centuries." *Muzikološki zbornik* 50, no. 2 (2014): 293–298.
- Mucha, Ondřej. "B. A. Wiedermann – varhanní dílo." Bachelor's thesis, University of Hradec Králové, 2011.
- Němcová, Alena. "Wiedermann, Bedřich Antonín." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, vol. 20, 401–402. London: Macmillan Publishers, 1991.
- Poláček, Radek. "Wiedermann, Bedřich Antonín." In *Český hudební slovník osob a institucí*, edited by Petr Macek. Centrum hudební lexikografie, Ústav hudební vědy Filozofické fakulty Masarykovy university. Accessed March 28, 2019. http://www.cesky-hudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=2250.
- Popelka, Josef. "Wiedermann, Bedřich Antonín." In *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 17, 885–886. Kassel: Bärenreiter, 2007.
- R. Š. "Prof. Wiedermann." *Cyril: Časopis pro katolickou hudbu posvátnou v československém státě. Zároveň orgán a majetek Obecné Jednoty Cyrilské* 58, no. 3 (1932): 28.
- Slimáčková, Jana. "Bedřich Antonín Wiedermann, učitel Moyzese a Cikquera." In *Malé osobnosti velkých dejín – Velké osobnosti malých dejín V: Príspevky k hudobnej regionalistike*. Edited by Edita Bugalová, 50–56. Bratislava: Slovenská muzikologická asociácia a Slovenské národné múzeum – Hudobné múzeum, 2019.
- Slimáčková, Jana. "Bedřich Antonín Wiedermann – Pioneer of the Organ as a Concert Instrument." *Musicologica brunensia* (forthcoming).
- Štědroň, Bohumír. "Wiedermann, Bedřich Antonín." In *Československý hudební slovník osob a institucí*, vol. 2, M–Ž, 950–951. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1965.
- Wiedermannová, Miluše. Private archive, Prague.

POVZETEK

Bedřich Antonín Wiedermann (1883–1951), češki cerkveni in koncertni organist ter učitelj na Praškem konservatoriju in na Akademiji za uprizarjajoče umetnosti v Pragi, se je razlikoval od svojih sodobnikov po tem, da je postal tudi odličен skladatelj. Temeljito skladateljsko izobrazbo si je pridobil na Praškem konservatoriju v razredu Vítězslava Nováka. Napisal je skoraj 340 skladb, od katerih je skoraj četrtina za orgle (po seznamu, ki ga je ustvaril Petr Čech, jih je 94). Večina se jih je ohranila v skladateljevih rokopisih, ki so shranjeni v Češkem glasbenem muzeju v Pragi. Gre za liturgične, koncertne in priložnostne skladbe (v slednjih je najti tudi nekaj specifičnih posvetil). Nekatere skladbe so dolge, druge kratke, spet druge za solistične orgle ali za druga glasbila s tipkami (čembalo, klavir, harmonij); obstaja celo delo za dvoje orgel. Nekatera so nedokončana, najti pa je tudi takšna, ki so zgolj v obliki skic. Ena so čistopisi, druga prepisi. Pojavlja se mnogo oblik: tokate, fantazije, fuge, preludiji,

korali, maše, ena Ave Maria, pastore, hvalospevi, koračnice (še zlasti poročne), variacije, uspavanke, listi iz albuma itn. Nekatere skladbe so označene zgolj s tempi ali z oznakami izraza. Wiedermann je pogosto označil ne samo leto nastanka, ampak tudi natančen datum, včasih celo uro in kraj. Pogosto je skladbam dodal tudi posvetilo, še zlasti, ko je šlo za priložnostna dela. Nekatera Wiedermannova dela za orgle so bila natisnjena, najbolj nedavna in najpomembnejša je izdaja iz leta 2007. Zaenkrat monografije, ki bi bila posvečena Wiedermannu, še ni, obstajajo pa tri univerzitetna zaključna dela, ki se ukvarjajo z njegovimi orgelskimi deli: o Wiedermannu so tako pisali Petr Bärtl (magistrsko delo na Karlovi univerzi v Pragi iz leta 1980), Ondřej Mucha (BA-diploma, Univerza Karlovy Vary, 2011) in Petr Čech (najbolj obsežno in najbolj temeljito delo, doktorska disertacija na Akademiji za uprizarjajoče umetnosti v Bratislavi, 2011). Toda o delu in življenju B. A. Wiedermannja je treba raziskati še veliko. Leta 2018 sem začela sestavljati katalog njegovih rokopisov, shranjenih v Češkem glasbenem muzeju v Pragi, to delo pa bo trajalo še nekaj let.



Ivan Moody

Center za študije sociologije in estetike glasbe, Nova Univerza v Lizboni
Centre for Aesthetics and Sociology of Music, Nova University, Lisbon

Palestrina in Serbia: Kosta Manojlović and Early Music*

Palestrina v Srbiji: Kosta Manojlović in stara glasba

Prejeto: 15. oktober 2019

Sprejeto: 8. maj 2020

Received: 15th October 2019

Accepted: 8th May 2020

Ključne besede: Manojlović, stara glasba, zborovska glasba, adaptiranje glasbe, polifonija

Keywords: Manojlović, early music, choral music, music arrangement and adaptation, polyphony

IZVLEČEK

Kosta P. Manojlović je bil izredno pomemben za razvoj srbske zborovske glasbe in glasbenega izobraževanja. Med študijem v tujini je spoznal repertoar zahodnoevropske »stare glasbe«, ki je globoko zaznamovala njegovo delo. Članek obravnava njegove priredbe renesančne polifonije, najdene v arhivu Prvega beograjskega pevskega društva (Prvo beogradsko pevačko društvo).

ABSTRACT

Kosta P. Manojlović was a highly significant figure in the development of Serbian choral music and musical education. His studies abroad brought him into contact with repertoires of Western "early music" that had a profound impact on his work. This article discusses his adaptations of Renaissance polyphony found in the archive of the First Belgrade Choral Society.

* An earlier and much shorter version of this article was given as a paper at the 8th International Conference on Orthodox Church Music, "Sacred Sounds of Holiness," at the University of Eastern Finland on 10 June 2019.

Some years ago, it was brought to my attention that there were, in the archive of the First Belgrade Choral Society in Belgrade, Serbia, copies of a number of 16th-century Latin motets, with adaptations of the texts in Church Slavonic.¹ Knowing at the time something of the importance that Western early music had assumed in Serbia during the first half of the 20th century, some years later I was able to pursue this line of enquiry, and should like to record my gratitude to the present Director of the First Belgrade Choral Society, Svetlana Vilić, who generously granted me full access to the archive and dispensed of her time in order to further my investigations. The scores in question include both sacred and secular music, by Western 16th-century composers, and in particular, Palestrina. The fact that they are to be found in this archive at all, the result of the initiative of the composer and conductor Kosta P. Manojlović, is in itself remarkable, especially given that the liturgical works are part of the Western tradition and would thus have no function in the Byzantine rite, but even more so is the provision of Slavonic singing translations. In this article I will discuss these works and the impact that Manojlović's interest in this repertoire had on the subsequent development of contemporary church music in Serbia, and on the history of the choral societies which were (and are) such an important part of the country's musical life.

Kosta P. Manojlović

Firstly, brief biographical details concerning Kosta P. Manojlović are necessary. He was a true "Renaissance man," engaged in multifarious cultural and educational activities. Born in Krnjevo, in the municipality of Velika Plana, in 1890, he was not only a composer, conductor, teacher and musicologist, but he had been sound educated in theology, graduating from the St Sava Seminary in 1910. He subsequently studied under the most renowned of Serbian composers, Stevan Stojanović Mokranjac, and also worked as a teacher, in Čuprija and Belgrade. In 1912 he was given a scholarship in order to further his studies in Moscow and Munich, though these studies were intermittent because of the two Balkan Wars (1912 and 1913). He took part in the Serbian army's retreat through Albania in 1915, and it was while recovering from typhoid fever in the Albanian town of Fier that he completed his *Liturgija za muški hor* (*Liturgy for Male Choir*), begun in Kragujevac at the beginning of World War I. He was subsequently stationed on Corfu, where he founded a military choir.

In 1917 Manojlović continued his studies at Oxford University, earning the degree of Bachelor of Music, and returning to Serbia in 1919, where he endeavoured to perpetuate the legacy of Mokranjac through his involvement with choral societies in Serbia, and, indeed, Yugoslavia, but especially through his work as conductor of the Beogradsko pevačko društvo (Belgrade Choral Society).²

It was at Oxford that Manojlović was introduced to the music with which we are concerned here. He became a member of the Oxford Bach Choir, then directed by one of his lecturers, Percy Hugh Allen, and thus continued and deepened his interest in

1 I thank my friend and colleague Professor Bogdan Đaković for this information.

2 Renamed as the Prvo beogradsko pevačko društvo [First Belgrade Choral Society] in 1923.

pre-Classical music initiated during his earlier studies in Germany in 1913–1914, where he had studied with Friedrich Klosé (counterpoint) and with Eugen Schmitz (Bach performance).³ His final B. Mus exercise (which was dedicated to Allen) was a substantial cantata, a setting of Psalm 137, *Na rjekah vavilonskih (By the Rivers of Babylon)*. It is scored for solo baritone, mixed choir and orchestra, and its style, founded on a consistent and thorough imitative choral writing shows just how much the composer had absorbed from the Renaissance and Baroque music he experienced as a performer during his Oxford years (see Musical example 1); this is certainly not the kind of music he would have been writing had he studied exclusively with Mokranjac.

The musical score is written for Soprano, Alto, Tenor, and Bass soloists, and a mixed choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The lyrics are in Serbian and are polyphonic, with each voice part having its own line of text. The lyrics are: "Po - kraj vo - da va - vi - lon - skih, jad - ni, pla - - - kas - mo tu - i - - no, po - kraj vo - - - - skih, po - kraj vo - - - - no, po - kraj vo - - - -".

Musical example 1: Kosta P. Manojlović, *Na rekama vavilonskih (excerpt)*.⁴

In fact, to judge by the polyphonic writing in the substantial “Cherubic Hymn” which is the only surviving part of the 1915 *Liturgy*, Manojlović already had a natural inclination towards this kind of writing.

The music of Bach became a mainstay of Manojlović’s repertoire as a conductor. In 1937 he was responsible for a performance of the *Christmas Oratorio* with the Mokranjac Choral Society (which he had founded), the Orchestra of Radio Belgrade

3 See Jelena Milojković-Djurić, “Kosta P. Manojlović u međuratnom razvoju muzičke kulture,” in *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa: Zbornik radova*, ed. Vlastimir Peričić (Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 1988), 38.

4 In the absence of access to the full score, this excerpt is taken from the detailed discussion of the cantata by Ana Stefanović, “Na rekama vavilonskim,” in *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa: Zbornik radova*, ed. Vlastimir Peričić (Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 1988), 270.

and soloists, which was broadcast, and which must have been no small undertaking given the scant knowledge of this repertoire (and above all appropriate performance practice) on the part of performers at that time in Serbia;⁵ it is obvious that his work with Eugen Schmitz on Bach performance was of a deep and lasting influence. The choir was also of sufficient level to perform far more modern music as complex as Taneyev's cantata *John of Damascus*.⁶ The performance of the *Christmas Oratorio* was given in Serbian; as was common at that time in Great Britain, works with German texts were given in translation, and Manojlović would seem to have followed this path, inviting the composer Stanislav Binički to undertake the task of translating.⁷

Choral Societies in Serbia

Before continuing with the details of the composer's life, it is necessary to explain the role of choral societies in Serbia.⁸ These institutions came about during the course of the 19th century, the oldest being that of Pančevo, founded in 1838, and the Belgrade Society the next oldest. These societies sang (and still sing) not only Serbian and other Orthodox church music, but classics from the Western choral repertoire, and were fundamental in the establishment of a solid choral tradition in Serbia, a tradition that became renowned not only within Serbia but abroad; the Stanković Music Society, for example, included in its repertoire Beethoven's *Missa Solemnis* and toured Czechoslovakia, Romania, France, Bulgaria and Hungary, and the Obilić Academic Singing Society gave the *premières* in Belgrade not only of contemporary works such as Stravinsky's *Oedipus Rex* (1933), but music as venerable as Mozart's *Coronation Mass* (1926).

The Belgrade Singing Society was founded in January 1853 by the music theorist Milan Milovuk, and was later conducted by Mokranjac, and subsequently by many prominent Serbian composers and conductors. Its role in Manojlović's career was of great importance, providing him as it did with a vehicle with which to consolidate Serbian and Slavic choral repertoire in general and also to experiment with Western early music, as mentioned above.

5 More on the composer's engagement with early music may be found in Predrag Đoković, "Kosta P. Manojlović and Early Music: Echoes of the 'Elizabethan Fever' in Serbia," in *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, eds. Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić (Belgrade: SASA, 2017), 185–198; and, especially, in Predrag Đoković, "The Influence of the European Early Music Movement on Performance Practice in Serbia" (Doctoral dissertation, University of Arts in Belgrade, Belgrade, 2016). I am grateful to Professor Đoković for providing me with a copy of his pioneering doctoral thesis.

6 See Jelena Milojković-Djurić, *Tradition and Avant-Garde: The Arts in Serbian Culture between the Two World Wars* (New York: Columbia University Press, 1984), 38–40 for discussion of this period of the composer's life.

7 Đoković, "Kosta P. Manojlović and Early Music," 191.

8 There is an increasing amount of literature concerning Serbian choral societies, including Tomandl Mihovil, *Memorial of the Pancevo Serbian Church Singing Society: 1838–1938*, reprinted with introduction by Vera Carina (Belgrade: Propec, 2008), and Jelena Videnović and Branislav Tikić, *120 Years of the "Branko" Church Singing Association* (Niš: Cathedral of the Holy Trinity, 2008); little material is available in English on this subject, but of interest are the section dealing with choral music in Katarina Tomašević, "Musical Life in Serbia in the First Half of the 20th Century," in *Serbian & Greek Art Music*, ed. Katy Romanou (Bristol and Chicago: Intellect, 2009), 42–45; the detailed history of one of the most emblematic of these, the Singing Society of Pančevo, in Vera Carina, "The Serbian Church Singing Society of Pančevo as part of Serbian Culture," in *Church, State and Nation in Orthodox Church Music: Proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music, 8–14 June 2009*, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (Joensuu: ISOCM, 2010), 242–253; and Biljana Milanović, ed., *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours* (Belgrade: SASA/SMS, 2014).

The Work of Manojlović in Serbia

Manojlović's return to his native country enabled him to continue his teaching career, at a time when profound changes were taking place in the educational system of Serbia.⁹ Even while still at Oxford, in 1919, he had made representations to the Minister of Education and Religion, requesting to be employed as a music teacher, and ideally at the St Sava Seminary. He was successful in this, and was employed as a replacement music teacher there, and also music teacher at the Music School in Belgrade. He continued teaching in various institutions for the rest of his life.¹⁰

The composer's concern with education was not limited to his official teaching work; his engagement as conductor of the First Belgrade Choral Society also provided him with a unique opportunity to broaden the horizons of amateur singers in Serbia and introduce them to new repertoire which they would hardly have encountered otherwise. In many ways, the high point of Manojlović's work with the First Belgrade Choral Society would seem to have been what is generally recognized as the first performance in Yugoslavia (and certainly in Serbia) of Palestrina's *Missa Papae Marcelli* in 1925, which the critic Jovan Zorko saw as a new departure in Serbian singing tradition.¹¹ There was also a well-received concert including English madrigals in 1927, which was repeated two years later, and, as General Secretary of the Južnoslovenski pevački savez (South-Slavic Choral Union) from 1924–1932, he organized concerts by a number of English choirs in Zagreb and Belgrade in 1930.¹²

The Archive of the First Belgrade Choral Society

The materials archive of the Society clearly show the influence of Manojlović's years at Oxford, containing, in addition to the repertoire one might expect by Serbian composers (especially Mokranjac and a substantial number of pieces of his own authorship), Russians such as Tchaikovsky and Grechaninov and works by composers such as Dvořák, Liszt and Schumann, Anglican church music by Geoffrey Shaw and Charles Wood, and some twenty works from the 16th and 17th centuries, and it is on these latter that I intend to concentrate in this article.

Those works I was able to locate in the Society's archive are as follows:

- Two motets by Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Exaudi Domine* and *Ego sum panis vivus*;
- One motet by Orlandus Lassus: *Iniquos odio habui*;

9 Pieter Troch examines these in detail in his thesis, "Education and Yugoslav Nationhood in Interwar Yugoslavia: Possibilities, Limitations and Interactions with Other National Ideas" (Doctoral dissertation, Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, 2012), 99–170, <https://biblio.ugent.be/publication/4267482/file/4336097.pdf>.

10 The composer's teaching career is examined in detail in Ivana Perković and Biljana Mandić, "Kosta P. Manojlović and the Teaching of Liturgical Singing," *New Sound* 53, no. 1 (2019): 19–36, http://www.ojs.newsound.org.rs/index.php/NS/article/view/No.53_19-36/3.

11 Jovan Zorko, "Missa Papae Marcelli od Palestrine," *Srpski književni glasnik* 15, no. 5 (1925): 384–387; apud Đoković, "Kosta P. Manojlović and Early Music," 189.

12 *Ibid.*, 192.

- One motet by Clemens non Papa: *Erravi sicut ovis*;
- One motet by Robert White: *O Praise God in His Holiness*.

In addition, there are a number of secular works:

- Two canzonettas by Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Da così dotta man' and Ahi, che quest' occhi miei*;
- Two madrigals by Claudio Monteverdi: *Quel augellin che canta* and *Ah! Dolente partita*;
- One madrigal by John Wilbye: *Adieu Sweet Amaryllis*;
- *Lullaby* by William Byrd.

The archive's catalogue shows that there are further works, by John Bull, Giovanni Croce, a further motet by Clemens non Papa (*Tristitia obsedit me*), two further madrigals by Monteverdi, John Morley's setting of words from the Song of Songs *O Amica mea*, Palestrina's *Missa Papae Marcelli*, a madrigal by Francis Pilkington, and a work by Henry Purcell. These I was not able to locate, and indeed not all of them are immediately identifiable from the sometimes rather unclear entries in the catalogue, but with the exception of the other motet by Clemens non Papa, it proved possible to find all the sacred music which had initially aroused my interest.

The scores for these works were prepared by the choir's clear and methodical copyist, Stevan Klokić, from whose dating of the copies one may see that this repertoire was in use from the late 1920s to 1931 – in other words, throughout the tenure of Manojlović. 1931 was the year in which he felt obliged to resign as the conductor of the choir, but the foundation of the new Pevačko društvo “Mokranjac” (the Mokranjac Choral Society) enabled Manojlović to continue his work and even to perform Bach's *Christmas Oratorio*, as mentioned above. It was also the year in which he published a substantial article on early English music;¹³ it is clear that his enthusiasm for such repertoire was far from diminished.

As far as the Renaissance motets in the archive are concerned, judging by the works that have been preserved, Manojlović's procedure was to choose works with texts taken from the Scriptures so that translations into Church Slavonic would be readily available; settings of texts unique to the Roman rite would have presented a far greater challenge on account of the lack of correspondence with those in the Byzantine rite, and at all events, the performance of liturgical music was complicated in the Serbia of this period. Western music, even when setting sacred texts, did not have the overtones of the “official” Serbian Orthodox Church, and was therefore deemed acceptable concert fare. Palestrina's four-part setting of *Exaudi Domine* comes from his *Motecta festorum totius anni liber primus*, published in Venice by Antonio Gardano in 1564. This collection, as David Crook has noted, “mirrors the practice at the Sistine Chapel in 1616,”¹⁴ and this particular text is part of the offertory from the rite for the dedication of a church (see Musical example 2).

13 “Istorijski pogled na muziku u Engleskoj,” based on the work of Ernest Walker. See Đoković, “Kosta P. Manojlović and Early Music,” 193.

14 David Crook, “Proper to the day: Calendrical ordering in post-Tridentine motet books,” in *Mapping the Motet in the Tridentine Era*, eds. Esperanza Rodriguez-García and Daniele V. Filippi (London: Routledge, 2018), 23, doi:10.4324/9781315463094-2.

4331 Прво БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО

УСЛИШИ ГОСПОДИ МОЛИТВУ МОЈУ
= EXAUDI DOMINE =

(МОТЕТ)

Giovanni Perluigi di Palestrina
(1524-1594)

Moderato

Legato

СОПРАН
АЛТ
ТЕНОР
БАС

erzsc.

пбпд-4331

Musical example 2: Palestrina, Exaudi Domine/Usliši Gospodi.

The text is based upon the Book of Daniel, chapter 9, verses 17 and 19. *Ego sum panis vivus* comes from the *Motectorum quatuor vocibus, liber secundus* published in Milan by the heirs of Francesco and Simone Tini in 1587. It is a text used for Corpus Christi, a feast generally unknown in the Eastern Churches, though not in the Slavic Catholic world, as the research of Maria Takala-Roszczenko has shown,¹⁵ but what is important in this context is that the origins of the text are in the Gospels, and specifically the Gospel of John, chapter 6, verses 48–52a. The text of the Lassus motet, *Iniquos odio habui*, comes from Psalm 118, verses 113–4, and was published in *Modulorum Orlandi de Lassus quaternis, quinis, senis, septenis, octonis & denis vocibus modulorum secundum volumen*, by Adrian Le Roy & Robert Ballard in Paris in 1565. There is a second part to this work, *Declinate a me*, but Manojlović chose to adapt only the first. Also from Psalm 118 (verse 176) is the text of *Erravi sicut ovis* by Clemens non Papa, a responsory verse sung at second Vespers on the First Sunday of Lent (Musical example 3).

The challenge of adapting an elaborate polyphonic work original written in Latin to Slavonic might be thought to be considerable, but Manojlović achieves the transition in all cases with great elegance; he makes the melismata coincide in the two languages as far as possible, only occasionally altering them on account of different stress or the need for an extra syllable, as may be clearly seen by comparing the Church Slavonic and the Latin in both the Palestrina and the Clemens above. In all these cases, this is facilitated by the syllable count in the Latin and Slavonic texts being almost identical, and so it was possible to underlay the editions with both. Thus, *Exaudi Domine* has 60 syllables, while its Slavonic version, *Ušliši Gospodi*, has 57. *Ego sum panis vivus* has 52 syllables in Latin, while the Slavonic version, *Az jest hleb životni*, has 41. *Iniquos odio habui* by Lassus has 39 syllables in Latin and 40 in Slavonic, as *Zakono prestupnija voznenavidjeh*, while Clemens's *Erravi sicut ovis* has 32 in its Latin version and exactly the same number in Slavonic, as *Zabludih jako ovča*. While it is not clear from precisely which editions Manojlović made his adaptations, it is reasonable to assume that he took over the dynamic and other performance indications from them. This hypothesis is reinforced by the fact that the Clemens motet has the indication “pas lent” – the use of the French language would otherwise be extremely surprising in this context.

Robert White's *O Praise God in His Holiness* is a more curious case. This work, a setting of words from Psalm 150, is preserved in British Museum, Additional Mss 30480–4 (the institution which holds this manuscript is charmingly described in the transcription as the “British Museum”), and is underlaid in Manojlović's version with Slavonic text only. One is led to surmise from this that while singers in Serbia were clearly perfectly competent in Latin, English was thought at that time to be beyond them. The fact that the two secular songs by Palestrina retained their Italian texts suggests both that Italian was considered easier to pronounce by Serbs and also that finding a suitable

15 See Maria Takala-Roszczenko, “The Italo-Byzantine Roots of Ruthenian Hymnography for the Feast of the Holy Eucharist,” in *Creating Liturgically: Hymnography and Music; Proceedings of the Sixth International Conference on Orthodox Church Music, University of Eastern Finland, Joensuu, Finland, 8-14 June 2015*, eds. Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko (Joensuu: ISOCM, 2017), 219–227; and Maria Takala-Roszczenko, “The ‘Latin’ within the ‘Greek’: The Feast of the Holy Eucharist in the Context of Ruthenian Eastern Rite Liturgical Evolution in the 16th–18th Centuries” (Doctoral dissertation, University of Eastern Finland, 2013), http://epublications.uef.fi/pub/urn_isbn_978-952-61-1302-9/index_en.html.

5043 ПРВО БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО

ЗАБЛУДИХ ЈАКО ОВЧА

= ERRAVI SICUT OVIS =

ПСАЛМ 118 СТ. 176

(МОТЕТ)

Pas lent. *Mezza voce da capo al fine e legato* *Jaques Clemens non Papa 1475-1557*

СОПРАН
АЛТ
ТЕНОР
БАС

За-блудих јако овча по-гиб-
Er-ra vi si-cut o-vis quae re-
pe-ri-ti, je-ti,

За-блудих јако овча по-гиб-
Er-ra vi si-cut o-vis quae re-
pe-ri-ti, je-ti,

За-блудих јако овча по-гиб-
Er-ra vi si-cut o-vis quae re-
pe-ri-ti, je-ti,

За-блудих јако овча по-гиб-
Er-ra vi si-cut o-vis quae re-
pe-ri-ti, je-ti,

ja-co o-vis quae re-ri-ti, je-ti,
si-cut o-vis quae re-ri-ti,

ПБНД-5043

Musical example 3: Clemens non Papa, Erravi sicut ovis/Zabludih jako ovča.

4334 ПРВО БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО

ГЛЕ ПТИЧЕ ТАМО ПЕВА
 - QUEL AUGUELLIN, CHE SANTA-
 (MADRIGALE)

Claudio Monteverdi

Grazioso

СОПР. I
 Гле, ти-че та-мо пе - - ва на гра-ни

СОПР. II
 Гле, ти-че та-мо пе - - ва на гра-ни

АЛТ
 Гле ти-че та-мо пе - - ва на гра-ни

ТЕНОР

БАС

СИ
 крас-но, ве-се-ло шу-мом ле - - ти

СИ
 крас-но, ве-се-ло шу-мом ле - - ти

А
 крас-но, ве-се-ло шу-мом ле - - ти

Т.

Б.

ПБНД-4334

Musical example 4: Monteverdi, Quel augellin/Gle ptiče tamo peva.

Прво БЕОГРАДСКО ПЕВАЧКО ДРУШТВО

2958

УСПАВАНКА

- Lulla by, my sweet little baby -

William Byrd
1588

Slow - Лагано

I СОПРАН
Бу - жи, ба - - жи, ба - - - жи

II СОПРАН
Бу - жи

АЛТ
Бу - жи ба - жи, Бу - - - жи..... ба - - жи, Бу - жи

ТЕНОР
Бу - - жи ба - - - - жи, Бу - жи ба - жи, пај,

БАС
Бу - жи ба - - - жи, ба - - - - жи, ба - жи пај, бу -

бу - - жи ба - - - - жи, бу - - - жи ба - - - -

ба - - жи, бу - - - жи ба - - - -

пај, бу - - жи ба - жи бу - - жи

пај, бу - - - - жи пај, бу - - - - жи ба -

- - жи ба - жи бу - - жи ба - жи пај

ПБПА-2958

Musical example 5: Byrd, Lullaby/Uspavanka.

translation would have presented considerable difficulties. However, the fact that Monteverdi's *Quel augellin che canta* (see Musical example 4) and *Ah! Dolente partita* are provided with singing translations in modern Serbian rather goes against such a supposition.

The Serbian version of the Byrd *Lullaby*, a consort song, is perhaps not so extraordinary in this context, given that poetry intended to help babies fall asleep tends to be broadly similar over the world; nevertheless, the context of the original – a lament for the massacre of the innocents under King Herod – is entirely missing (see Musical example 5). Given the much shorter length of the Serbian text, it is not surprising that Manojlović here uses a great deal of melismata, whereas in the Latin-texted pieces very little adjustment is necessary in that respect.

The following list shows the Latin originals of the sacred pieces and the Slavonic translations, together with the syllable count.

<p>Palestrina: Exaudi Domine <i>Motecta festorum totius anni liber primus</i>, Venice: Antonio Gardano, 1564.</p>
<p>Exaudi Domine preces servi tui, illumine faciem tuam super sanctuarium tuum Domine, et propitios intende populum istum super quem invocatum est nomen tuum Deus. (Syllable count 60)</p>
<p>Ушлиши Господи молитву раба твојего, просвети лице твоје во храмје свјатјем твојем, и вонми милостиво глас вјерних твоих јако призивајушче свјатоје имја твоје Боже. (Syllable count 57)</p>
<p>Palestrina: Ego sum panis vivus <i>Motectorum quatuor vocibus, liber secundus</i>, Milan: heirs of Francesco and Simone Tini, 1587.</p>
<p>Ego sum panis vivus. Patres vestri manducaverunt manna in deserto, et mortui sunt. Hic est panis de caelo descendens: si quis ex ipso manducaverit, non morietur. (Syllable count 52)</p>
<p>Аз јест хлеб животни. Отци ваши јадоша ману в пустини и умроша. Сеј јест хлеб сходјај с небесе: да ашче кто от него јаст, не умрет. (Syllable count 51)</p>

Lassus: Iniquos odio habui

Modulorum Orlandi de Lassus quaternis, quinis, senis, septenis, octonis & denis vocibus modulatorum secundum volumen, Paris: Adrian Le Roy & Robert Ballard 1565.

Prima pars:

Iniquos odio habui et legem tuam dilexi, adjutor et susceptor meus es tu, et in verbum tuum supersperavi.

(Syllable count 39)

[*Secunda pars*, not adapted:

Declinate a me maligni et scrutabor mandata Dei mei.]

Законо преступнија возненавидјех, закон же твој возљубих, помошчник и заступник мој јеси ти: на словеса твојеја уповах.

(Syllable count 40)

Clemens non Papa: Erravi sicut ovis

Liber Primus Ecclesiasticarum cantionum quatuor vocum, Antwerp: Tielman Susato 1553.

Erravi sicut ovis quae periit; quaere servum tuum, Domine, quia mandata tua non sum oblitus.

(Syllable count 32)

Заблудих јако овча погибшеје; визиши раба твојега Госпо де, јако заповједи твоих, не забих.

(Syllable count 32)

Robert White: O Praise God in His Holiness

Ps. 150, from BM, Additional Mss 30480–4 (“British Museum”).

Underlaid with Slavonic text only.

O praise God in his holiness: praise him in the firmament of his power. Praise him in his noble acts. Praise him according to his excellent greatness. Praise him in the sound of the trumpet, praise him upon the lute and harp. Praise him in the cymbals and dances, praise him upon the strings and pipe. Praise him upon the well-tuned cymbals, praise him upon the loud cymbals. Let everything that hath breath praise the Lord. Amen.

Хвалите Бога во свјатих јего, во утврђенији сили јего. Хвалите јего на силах јего, хвалите јего по множеству величества јего: Хвалите јего во гласје трубљем, хвалите јего во псалтири и гуслех. Хвалите јего в тимпањехи лицеје, хвалите јего во струнах и оргање: хвалите јего в кимваље доброгласних, хвалите јего во склицанија. Всакоје дихание да хвалит Господа. Амин.

And in the following list, in order to be as complete as possible, I present the texts of the secular works:

William Byrd: Lullaby

William Byrd, *Psalmes, Sonets, & songs of sadness and pietie*, London, 1588.
Underlaid with Serbian text only.

Буји, баји, моје чедо драго, ти чедо драго, ох, нашто плач тај? Буји баји ој, буји баји пај ох?
Ти чедо ми драго буји пај.

[Original English text, complete:

1.

My sweet little Baby, what meanest Thou to cry?
Be still, my blessed Babe, though cause Thou hast to mourn,
Whose blood most innocent to shed the cruel king has sworn;
And lo, alas! Behold what slaughter he doth make,
Shedding the blood of infants all, sweet Saviour, for Thy sake.
A King, a King is born, they say, which King this king would kill.

Refrain:

*O woe and woeful heavy day when wretches have their will!
Lulla, la-lulla, lulla, lullaby.*

2.

Three kings this King of kings to see are come from far,
To each unknown, with offerings great, by guiding of a star;
And shepherds heard the song which angels bright did sing.
Giving all glory unto God for coming of this King,
Which must be made away – King Herod would Him kill.

Refrain.

3.

Lo, lo, my little Babe, be still, lament no more:
From fury Thou shalt step aside, help have we still in store;
We heavenly warning have some other soil to seek;
From death must fly the Lord of life, as lamb both mild and meek;
Thus must my Babe obey the king that would Him kill.

Refrain.

4.

But thou shalt live and reign, as Sibyls have foresaid,
As all the prophets prophesy, whose mother, yet a maid
And perfect virgin pure, with her breasts shall upbreed
Both God and man that all hath made, the Son of heavenly seed,
Whom caitiffs none can 'tray, whom tyrants none can kill.

Refrain.]

Monteverdi: Quel augellin che canta*Il quarto libro de madrigal a cinque voci*, Venice: Ricciardo Amadino, 1603.

Quel augellin che canta
 si dolcemente
 e lascivetto vola
 hor de l'abete al faggio
 et hor dal faggio al mirto,
 s'havesse humano spirto,
 direbb': Ardo d'amore!
 Ma ben arde nel core
 e chiam'il suo desio
 che li respond':
 ardo d'amor anch'io!
 Che sii tu benedetto,
 amoroso, gentil, vago augeletto!

Где (п)тиче тамо пева
 на грани красно весело
 шзном летанкој са букве јели,
 а с'јеле часом мирти.
 Да зборит знаш,
 рекла ти: љубав ме тре!
 Слама ме бол, и јад!
 Срцет'пламти у огњу
 и женка твоја то зна, и вели
 Ој: гле, љубав мене,
 и мене младу, љубав тре!
 Ја благослов ти дајен, красна тичице,
 Ој, драга мила, ој заљубљена!

Monteverdi: Ah! Dolente partita*Il quarto libro de madrigal a cinque voci*, Venice: Ricciardo Amadino, 1603.

Underlaid with Serbian text only.

Ах! Зар већ растанкавац! Ах! Мог живита крај је! Зар без теб' ја да жибим? У души мојој,
 гле, смрт ми вазда лебди. Станка нашег час, вај, за ме смрт само значи, нове наде ми даје,
 задњи крај је бесмртна срца мога!

[Original Italian text:
 Ah, dolente partita!
 ah, fin de la mia vita!
 da te parto e non moro?
 E pur i' provo
 la pena de la morte
 e sento nel partire
 un vivace morire,
 che da vita al dolore
 per far che moia immortalmente il core.]

Palestrina: Ahi, che quest' occhi miei – Ah, ove moje oči*Ghirlanda di fioretti musicali*, Rome: Simone Verovio, 1589.**Da cosi dotta man'** – Majstora vještom rukom*Ghirlanda di fioretti musicali*, Rome: Simone Verovio, 1589.

Both these songs are provided with translations not intended for singing.

John Wilbye: Adieu, sweet Amarillis

The first set of English Madrigals to 3, 4, 5 and 6 voices, London: Thomas Este, 1598.
Underlaid with Serbian text only.

Ој збогом мила Амарилис! Зар сад О драга Амрамилис! Твој пут ми знај ох силан спрема вај. Ох, горка гласа, ту за ме нема спаса. Још једном само на растанку драга стобом сад. Амарилис мила, збогом ти, ох вај, Амарилис драга збогом вај!

[Original English text:

Adieu, sweet Amaryllis, For since to part your will is, O heavy tiding. Here is for me no biding, Yet once again, ere that I part with you, yet once again, Amaryllis, sweet, adieu.]

Conclusions

It is difficult to overestimate Manojlović's enterprise in choosing this repertoire for use in the context of the Serbian singing society, or his skill in adapting it. The texts in Slavonic naturally give rise to a very different vocal colour from the Latin originals, but Manojlović was extremely skilful in adhering closely to the character of the original versions, in terms both of the positioning of the text and the use of melismata, and, as may be seen in the list, the syllable count when one compares Latin and Slavonic is generally very close. It would be unjust indeed to consider Manojlović's work in this regard as being merely an eccentric experiment, with no relevance to his activity as a composer within the context of Yugoslavia. On the contrary, his interest in this music, foreign though it was by nationality, language and rite, provided him with a stimulus as a composer that was unique in Serbia during this period. Like his teacher Mokranjac, he had the ability to absorb techniques and approaches from foreign repertoires, and to adapt and import them, as both composer and conductor, in his quest to raise the quality both of musical composition and performance in his native country. Nevertheless, the question of the reception of his activity in this sphere in his native country was possibly not as eager as he would have wished, and certainly the unfamiliarity of the repertoire and the low standards of the performing ensembles would have been a factor in this, as both Katarina Tomašević and Predrag Đojović have suggested.¹⁶

His graduation cantata, *Na rekah vavilonskih*, already shows Manojlović's skills as a master of counterpoint, and his later *Sticheron for the Serbian Saints (Stihira srpskim svetiteljima)*, written in 1943 and making uniquely thorough use of imitative writing and fugue, develops this even further (see Musical example 6).

It is also true, however, that both works are intentionally monumental: the composer's true legacy was much more diverse than these hugely impressive fireworks might suggest. He left, in the first place, a lasting impression on Serbian choral culture, both sacred and secular, through his work as a conductor, organizer and administrator of choirs, by means of the introduction of Western repertoire and through the

16 Katarina Tomašević, *Na rasršču Istoka i Zapada: O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskog muzici (1918-1941)* (Beograd, Novi Sad: Muzikološki institut SANU, Matica srpska, 2009), 105; Đoković, "Kosta P. Manojlović and Early Music," 192.

Melodia ben marcato

ГѠВЪ _____ во _____ рѠВЪ _____ но - а _____
 Са _____ во _____ рав - _____ но - а _____

нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____ рѠВЪ _____ но - а _____ пѠ - _____ стѠл - _____ нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____
 ниѠ, _____ Са _____ во _____ рав - _____ но - а _____ ѡ - _____ стѠл - _____ ниѠ, _____ Са _____ во _____

нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____ ГѠВЪ _____ во _____
 ниѠ, _____ Са _____ во _____ Са _____ во _____

Melodia ben marcato

_____ ГѠВЪ _____
 _____ Са _____

по _____ стѠл _____ нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____
 ѡ _____ стѠл _____ ниѠ, _____ Са _____ во _____

рѠВЪ _____ но _____ а _____ пѠ - _____ стѠл _____ нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____
 рав - _____ но _____ а _____ ѡ - _____ стѠл _____ ниѠ, _____ Са _____ во _____

рѠВЪ _____ но - а _____ пѠ - _____ стѠл _____ нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____
 рав - _____ но - а _____ ѡ - _____ стѠл _____ ниѠ, _____ Са _____ во _____

во _____ рѠВЪ _____ но - а _____ пѠ _____ стѠл _____
 во _____ рав - _____ но - а _____ ѡ _____ стѠл _____

рѠВЪ _____ но - а _____ пѠ _____ стѠл _____ нѠй, _____ ГѠВЪ _____ во _____ рѠВЪ _____ но _____ а _____ пѠ _____ стѠл _____
 рав - _____ но - а _____ ѡ - _____ стѠл _____ ниѠ, _____ Са _____ во _____ рав - _____ но _____ а _____ ѡ _____ стѠл _____

ГѠВЪ _____ во _____ рѠВЪ _____ но - а _____ пѠ _____ стѠл _____
 Са _____ во _____ рав - _____ но - а _____ ѡ _____ стѠл _____

_____ во, _____ ГѠВЪ _____ во, _____ ГѠВЪ _____ во _____ рѠВЪ _____ но - а _____ пѠ _____ стѠл _____
 _____ во, _____ Са _____ во, _____ Са _____ во _____ рав - _____ но - а _____ ѡ _____ стѠл _____

Musical example 6: Manojlović, Stihira srpskim svetiteljima, excerpt.

Тропар на Духове

Коста П. Манојловић

СОПРАН
АЛТ

Бла - го - сло - вен је - си Хри - сте Бо - же наш, и - же

ТЕНОР

Бла - го - сло - вен је - си Хри - сте Бо - же наш, и - же

БАС

Бла - го - сло - вен је - си Хри - сте Бо - же наш, и - же

5

пре-му-дри лов - ци јав - љеј низ - пос-лав им Ду - ха Свја -

пре-му-дри лов - ци јав - љеј низ - пос-лав им Ду - ха Свја -

пре-му-дри лов - ци јав - љеј низ - пос-лав им ду - ха Свја -

10

та - го и тје - ми у - лов - љеј все - љен - ну - ју,

та - го и тје - ми у - лов - љеј все - љен - ну - ју,

та - го и тје - ми у - лов - љеј все - љен - ну - ју,

14

Че - ло - вје - ко - љуб - че, сла - ва Те - бје.

Че - ло - вје - ко - љуб - че, сла - ва Те - бје.

Че - ло - вје - ко - љуб - че, сла - ва Те - бје.

Musical example 7: Kosta P. Manojlović, Tropar na Duhove.

continuation of Mokranjac's work of constructing a choral tradition that would be authentically Serbian but built upon techniques learnt abroad, from a number of sources; this is evident, for example, in his *Opelo* from 1934, which is only intermittently polyphonic, being, as Bogdan Đaković has pointed out, more orientated towards the style of Russian composers of the "New Trend".¹⁷ In the second place, his legacy as a composer would bring together a profound knowledge of the Serbian chant tradition, again based on the work of Mokranjac, and an indisputable technical competence: it is enough to look at a simple setting such as the *apolytikion* for Pentecost to see the way in which he respects the rhythmic flow of the text and at the same time manages to make a contrapuntal setting of a standard Serbian chant (see Musical example no. 7).

As a musician, Manojlović was both highly gifted and eminently practical. His transposition of the sound world of both the Renaissance motet and the liturgical music of Bach into a Serbian context, as part of the great modernist project in pursuit of which he took the decision to study abroad, and which went hand-in-hand, as in the Balkans in general, with the establishment and consolidation of the new nation-state,¹⁸ was without doubt a remarkable achievement.

Bibliography

- Carina, Vera. "The Serbian Church Singing Society of Pančevo as part of Serbian Culture." In *Church, State and Nation in Orthodox Church Music: Proceedings of the Third International Conference on Orthodox Church Music, 8-14 June 2009*, edited by Ivan Moody and Maria Takala-Roszczenko, 242–253. Joensuu: ISOCM, 2010.
- Crook, David. "Proper to the day: Calendrical ordering in post-Tridentine motet books." In *Mapping the Motet in the Tridentine Era*, edited by Esperanza Rodriguez-García and Daniele V. Filippi, 16–35. Oxford: Routledge, 2019. doi:10.4324/9781315463094-2.
- Đaković, Bogdan. "1919–1941." In *Prvo beogradsko pevačko društvo – 150 godina*, edited by Dinko Davidov, 79–103. Belgrade: Srpska akademija nauka i umetnosti, Muzikološki Institut SANU, Galerija SANU, 2004.
- Đaković, Bogdan. "The Church Choral Music of Kosta P. Manojlović Between Quotation and Imaginary Church Folklore." In *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, edited by Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić, 151–155. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017.
- Đoković, Predrag. "Kosta P. Manojlović and Early Music: Echoes of the 'Elizabethan Fever' in Serbia." In *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, edited by Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić, 185–198. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017.

17 Bogdan Đaković, "The Church Choral Music of Kosta P. Manojlović Between Quotation and Imaginary Church Folklore," in *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, ed. Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017), 153.

18 Further on this, see Ivan Moody, "Re-envisioning Tradition: Ideology and Innovation in Early 20th-Century Church Music in Serbia and Bulgaria," in *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, eds. Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić (Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017), 159–169.

- Doković, Predrag. "The Influence of the European Early Music Movement on Performance Practice in Serbia." Doctoral dissertation, University of Arts in Belgrade, Belgrade, 2016. [Ђоковић, Предраг. "Утицај европског покрета за рану музику на исбођачку праксу у Србији." Докторска дисертација, Универзитет уметности у Београду, Београд, 2016.]
- Jelena Videnović and Branislav Tikić. *120 Years of the "Branko" Church Singing Association*. Niš: Cathedral of the Holy Trinity, 2008. [Виденовић, Јелена и Бранислав Тикић. 120 Година Црквено-певачка дружина "Бранко". Ниш: Саборни храм Свете Тројице, 2008.]
- Mihovil, Tomandl. *Memorial of the Pancevo Serbian Church Singing Society: 1838–1938*. Reprinted with introduction by Vera Carina. Belgrade: Пропец, 2008. [Томандл, Миховил. *Споменица Панчевачког Спрског Црквеност певачког друштва: 1838–1938*. Београд: Пропец, 2008.]
- Milanović, Biljana, ed. *Stevan Stojanović Mokranjac (1856–1914): The Belgrade Choral Society Foreign Concert Tours*. Belgrade: Institute of Musicology SASA, Serbian Musicological Society, 2014.
- Milojković-Djurić, Jelena. "Kosta P. Manojlović u medjuratnom razvoju muzičke kulture," In *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa: Zbornik radova*, edited by Vlastimir Peričić, 7–10. Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 1988.
- Milojković-Djurić, Jelena. *Tradition and Avant-Garde: The Arts in Serbian Culture between the Two World Wars*. New York: Columbia University Press, 1984.
- Moody, Ivan. "Re-envisioning Tradition: Ideology and Innovation in Early 20th-Century Church Music in Serbia and Bulgaria." In *Kosta P. Manojlović (1890–1949) and the Idea of Slavic and Balkan Cultural Unification*, edited by Vesna Peno, Ivana Vesić, and Aleksandar Vasić, 159–169. Belgrade: Institute of Musicology SASA, 2017.
- Perković, Ivana, and Biljana Mandić. "Kosta P. Manojlović and the Teaching of Liturgical Singing." *New Sound* 53, no. 1 (2019): 19–36. http://www.ojs.newsound.org.rs/index.php/NS/article/view/No.53_19-36/3.
- Stefanović, Ana. "Na rekama vavilonskim." In *U spomen Koste P. Manojlovića, kompozitora i etnomuzikologa: Zbornik radova*, edited by Vlastimir Peričić. Belgrade: Fakultet muzičke umetnosti, 1988.
- Tomašević, Katarina. "Musical Life in Serbia in the First Half of the 20th Century." In *Serbian & Greek Art Music*, edited by Katy Romanou, 34–53. Bristol and Chicago: Intellect, 2009.
- Tomašević, Katarina. *Na raskršću Istoka i Zapada: O dijalogu tradicionalnog i modernog u srpskog muzici (1918–1941)*. Belgrade, Novi Sad: Muzikološki institut SANU, Matica srpska, 2009.
- Troch, Pieter. "Education and Yugoslav Nationhood in Interwar Yugoslavia: Possibilities, Limitations and Interactions with Other National Ideas." Doctoral dissertation, Ghent University, Faculty of Arts and Philosophy, 2012. <https://biblio.ugent.be/publication/4267482/file/4336097.pdf>.

POVZETEK

Kosta P. Manojlović je bil izredno pomemben za razvoj srbske zborovske glasbe in glasbenega izobraževanja. Med študijem v Nemčiji in v Oxfordu se je srečal z zahodnoevropskimi repertoarji t. i. stare glasbe, ki je bistveno vplivala na njegove metode poučevanja in njegov pristop k skladanju sakralne glasbe. Članek postavlja njegovo delo v zgodovinski okvir in podrobno obravnava njegove kompozicije renesančne polifonije na osnovi av-

torjev, kot so Palestrina, Lassus, Marenzio, Byrd in Monteverdi; obravnava tako sakralne kot posvetne Manojlovićeve skladbe, ki so bile najdene v arhivu Prvega beograjskega pevskega društva v Beogradu, pojasnjuje pa tudi njihov pomen za Manojlovićevo pot skladatelja, dirigenta in pedagoga. Prispevek naslavlja tudi vprašanje metode njegovega adaptiranja oz. prirejanja glasbe in na primeru sakralnih del podrobneje predstavi razmerje med izvirnimi skladbami z latinskimi besedili ter njihovimi adaptacijami v slovanskem jeziku.



Rytis Urniežius

Univerza v Šiauliai, Litva
Šiauliai University, Lithuania

Two Orchestral Embodiments of Three Pieces from op. 54 by Edvard Grieg

Dve orkestrski realizaciji treh skladb iz op. 54 Edvarda Griega

Prejeto: 30. maj 2019
Sprejeto: 28. april 2020

Received: 30th May 2019
Accepted: 28th April 2020

Ključne besede: Edvard Grieg, *Lirična suita*,
orkestracija

Keywords: Edvard Grieg, *Lyrical Suite*, orchestration

IZVLEČEK

Lirična suita je orkestrska verzija štirih stavkov iz Griegovih *Liričnih skladb V*, op. 54. Trije od teh štirih stavkov obstajajo v dveh orkestrskih različicah. Cilj pričujoče raziskave je izpostaviti edinstvene lastnosti Griegovega orkestrskega sloga v poznem obdobju skladateljevega življenja, in sicer s primerjavo teh dveh orkestracij.

ABSTRACT

Lyrical Suite is an orchestral version of four movements from Grieg's *Lyrical Pieces V*, op. 54. Three out of these four movements exist in two orchestral versions. The aim of the current research is to highlight peculiar traits of Grieg's orchestral style in the late period of composer's life by comparing scores of two orchestrators.

Introduction

Lyric Suite and *Old Norwegian Melody with variations*, op. 51 are the last two orchestral works by Edvard Grieg. *Lyric Suite* is an orchestral version of four movements from Grieg's *Lyric Pieces V*, op. 54. Three out of these four movements ("Norwegian March", "Notturmo", and "March of the Dwarfs") are the subject of the comparative analysis delivered in the current article. The first orchestral version of these pieces was created in about 1895 by Anton Seidl¹ (1850–1898), an operatic conductor of Austro-Hungarian origin, while Grieg himself created the second version known as *Lyric Suite* in 1904–1905. This is the only work by Grieg which exists in twofold orchestration by the composer and by another orchestrator.² Apart from the above mentioned movements, *Lyric Suite* also includes the fourth piece "Shepherd's Boy" which was orchestrated only by Grieg in 1905. The orchestration of this piece is not in the scope of the current research because another version of its score does not exist. The piece "Bell Ringing" was also orchestrated by both Seidl and Grieg, however its exclusive specificity and the fact that this movement has not been included in the ultimate version of the suite conditioned its elimination as a research subject.³

This research is not aimed to contrast Grieg's orchestration with the orchestration of Wagnerian traditions (although Seidl undoubtedly was Wagner's follower), but rather to highlight peculiar traits of Grieg's orchestral style in the late period of composer's life by comparing his orchestration with Seidl's orchestration. Thus Seidl's score serves first and foremost as a control version for examination of the peculiarities of Grieg's orchestration manner.⁴

The original manuscript of Seidl's score (1894) is kept in Colombia University, New York. The author of the present article based his research on the score copied by Grieg which is available from the website of Bergen Public Library.⁵ Further in this article Seidl's orchestration score copied by Grieg will be referred to as SS (i.e. Seidl's score). Grieg's orchestral version is published in numerous editions; its manuscript is also available from the website of Bergen Public Library.⁶ Further Grieg's orchestration score will be referred to as GS (i.e. Grieg's score). All indications of pitches of particular notes in this article are indicated according to Helmholtz system.

1 Anton Seidl (1850–1898) worked in several European theatres, took part in the first Bayreuth festival and was one of Richard Wagner's copyists. Since 1885 Seidl became a conductor of the German opera company in New York. Naturally, the influence of Richard Wagner's music on Seidl was overwhelming.

2 It is regrettable that Grieg did not fulfill his intentions to orchestrate his *Norwegian Dances*, op. 35. This work was orchestrated twice: by Robert Henriques and Hans Sitt. The latter version is performed most often.

3 The comprehensive analysis of a piano version of *The Bell Ringing* is presented in: W. Dean Sutcliffe, "The Linguistic Grieg's Fifth: Battleground of 'Klokkeklang,'" *The Musical Quarterly* 80, no. 1 (1996): 161–181, doi:10.1093/mq/80.1.161.

4 The main important features of the differences between two orchestral versions were indicated by Bjarte Engeset in his article "Edvard Grieg's orchestral style – a conductor's point of view" (presentation at the Grieg Conference in Copenhagen August 13, 2011, 1–73).

5 "Lyrisk suite, orkester, op. 54, partitur 1" [Seidl's score], Bergen Offentlige Bibliotek, The Grieg Archives website, Composisjoner, <http://brgbib.bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=201859>.

6 "Lyrisk suite, orkester, op. 54, partitur 2" [Grieg's score], Bergen Offentlige Bibliotek, The Grieg Archives website, Composisjoner, <http://brgbib.bergen.folkebibl.no/cgi-bin/websok-grieg?tnr=222191>.

The history of creating the *Lyric Suite*

It can be presumed that Anton Seidl chose to orchestrate op. 54 not incidentally. Many researchers of all time periods assess the pieces of this album as the most successful of Grieg's *Lyric Pieces*, "which show Grieg' at his broadest and best."⁷ As early as 1906 in his book *Edvard Grieg* American musicologist Henry Theophilus Fink, among other highly laudatory appreciations of Grieg's piano works, expressively characterised op. 54:

*the doleful tune of the "Shepherd Boy"; the whirling boisterous "Peasant March" [...]; The altogether delightful "March of the Dwarfs", a striking musical embodiment of Norse folklore; the "Notturmo" [...] with exquisitely dreamy harmonies; and the quaintest and most daring of Grieg's audacities, the "Bell Ringing", a most ingenious imitation on the piano of the shrill overtone dissonances of a church bell.*⁸

In 1943 Kathleen Dale indicated that Grieg's piano music reached its "pinnacle of expressiveness in op. 54."⁹ In 1948 Russian musicologist Boris Asafiev observed that in op. 54 "loveliness of thematic diversity is equal to the loveliness of design of every conception."¹⁰ Asafiev's compatriot Olga Levashova, who wrote a comprehensive Russian-language monograph on Grieg in 1962 (the second edition in 1975) also treated this opus as exceptional and the most integral of all albums both written earlier and later: "The first album of *Lyric Pieces* should be regarded as a peak of the broad cycle created by Grieg. Later collections contain neither such wholeness of the conception nor such power of pictorial portrayal, except several outstanding miniatures."¹¹ Benestad and Schjelderup-Ebbe in 1988 straightforwardly declare:

*Opus 54 is without doubt the best of ten volumes of Lyric Pieces. It surpasses even Opus 43 both in its greater expressiveness and by virtue of a richer development of the material. Grieg has here reached back to that within himself which is most original, to a vitality that flows freely and unfettered. It is as if a sudden rejuvenation has taken place after the stagnation of the preceding years – but at the same time the music is enriched by the reflection that comes only with maturity. The melodic vein has suddenly become fresh and vigorous again. Rhythmically, a kind of "loosening up" is evident in such things as polyrhythmic passages and more advanced forms of syncopation. Harmonically, Grieg's imagination expresses itself more subtly and exuberantly than it had for a long time.*¹²

7 Erling Dahl, *My Grieg: A Personal Introduction to His Life and Music* (Troidhaugen: Edvard Grieg Museum, 2014), 155.

8 Henry Theophilus Fink, *Edvard Grieg* (New York: John Lane Company, 1906), 105.

9 Kathleen Dale, "Edvard Grieg's Pianoforte Music," *Music & Letters* 24, no. 4 (1943): 198, doi:10.1093/ml/24.4.193.

10 Boris Asafiev, *Grieg* (Leningrad: Muzyka, 1986), 30. Translation by the author of the current article; original quote: "прелесть разнообразия тематики равняется прелесть решения каждого замысла."

11 Olga Levashova, *Edvard Grieg* (Moskva: Muzyka, 1975), 460. Translation by the author of the current article; original quote: "Пятую тетрадь 'Лирических пьес' можно считать кульминацией обширного григговского цикла. В позднейших сборниках нет ни той цельности замысла, ни той силы живописного изображения, исключая несколько выдающихся миниатюр."

12 Fin Benestad and Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist* (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1988), 317.

Thus op. 54 appears as a climax of the super-cycle containing ten volumes of the *Lyric Pieces*, therefore Seidl's choice to orchestrate this work seems self-explanatory.

The chronology of creating of the *Lyric Suite* is as follows.

1. In 1891 Grieg created *Lyric Pieces V*, op. 54 for piano. This album consists of six movements:
 - 1) "Shepherd's Boy" ("Gjætergut");
 - 2) "Norwegian March" ("Gangar");
 - 3) "March of the Dwarfs" ("Trolldtog");
 - 4) "Notturmo";
 - 5) "Scherzo";
 - 6) "Bell Ringing" ("Klokkeklang").
2. In about 1895 Anton Seidl orchestrated four movements from *Lyric Pieces V*, op. 54. The orchestrated cycle was named *Norwegian Suite*:
 - 1) "Norwegian March" (No. 2 in op. 54);
 - 2) "March of the Dwarfs" (No. 3 in op. 54);
 - 3) "Notturmo" (No. 4 in op. 54);
 - 4) "Bell Ringing" (No. 6 in op. 54).
3. No later than in 1901 Grieg became aware about the orchestration by Seidl and obtained the score.¹³
4. In 1904 Grieg made his own version of the suite, significantly changing Seidl's orchestration.
5. In 1905 Grieg replaced already orchestrated "Bell Ringing" ("Klokkeklang") with the "Shepherd's Boy" ("Gjætergut") and changed the order of the movements. Consequently, the *Lyric Suite* acquired its contemporary structure:
 - 1) "Shepherd's Boy" ("Gjætergut");
 - 2) "Norwegian March" ("Gangar");
 - 3) "Notturmo";
 - 4) "March of the Dwarfs" ("Trolldtog").

The whole suite was published in 1905.

Several questions about the emerging of this new orchestral version can be raised. Why did Grieg decide to re-orchestrate these pieces? Why was he not satisfied with Seidl's orchestration? What elements of orchestration did Grieg change in particular and why? What are the most important features of Grieg's orchestration which the composer chose for the implementing of his artistic ideas?

13 In a letter to American composer Edward MacDowell (the 11th of January, 1902) Grieg wrote: "Would you please do me the great favor of relaying to Seidl's widow my desire that Seidl's orchestration of some of my *Lyric Pieces* - especially "Bell Ringing" - be sent to me for my perusal? I would be very grateful to you for that. I talked to Mr. Finck about it, and he told me of the work the brilliant conductor had undertaken, but perhaps he has totally forgotten about the matter." The letter is quoted from: Finn Benestad and William H. Halverson, eds., *Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends* (Columbus, Ohio: Peer Gynt Press, 2000), 486. Later, in September 1902, Grieg reminded Henry Theophilus Finck about his request (*ibid.*, 240). Ultimately Grieg obtained the score in 1903, most likely with the help of Daniela Tode who was a daughter of Cosima Liszt and Hans von Bülow, thus a grand-daughter of Franz Liszt. In a book by Finn Benestad and Dag Schjelderup-Ebbe (*Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 318) it is (most likely) erroneously indicated that Seidl himself sent the score to Grieg from New York in 1903 (Seidl died in 1898).

It can be presumed that Grieg decided to orchestrate four movements from *Lyric Pieces* op. 54 only because of the existence of Seidl's version and would not have turned to this work if Seidl's score had not been written. Grieg predicted that the suite will be popular and widely performed (and perhaps published), therefore he decided to make his own orchestration in order to prevent the dissemination of Seidl's version which turned out to him as inappropriate to his orchestral style.¹⁴ It seems that Grieg treated the re-orchestration of the *Lyric Suite* as necessary, however regarded it as a retardation of his work on more important subjects. In his letter to Frants Beyer from Christiania (the 17th of November, 1904) Grieg wrote:

You can't imagine how much I have to attend to! If only I could get certain orchestral things off my back. Today the score of "Gangar" went to the copyist. I will not leave here until I have heard all four pieces. I have now heard two of them: "Nocturne" and "March of the Dwarfs". "Gangar" and "Bell Ringing" remain. The latter is also ready for the copyist. As you see, I am struggling with "the snows of yesteryear."¹⁵

However, Grieg was quite satisfied with the result of his own scoring and its first performance. *Lyric Suite* was premiered in Christiania by the Music Association Orchestra on the 6th of December, 1905. In the subsequent years Grieg included this work in the programmes of his concerts several times (in Prague, Amsterdam, Christiania, London, Copenhagen). According to numerous remarks in Grieg diaries,¹⁶ the performances were always very successful.

"Norwegian March" ("Gangar")

The German title of the movement is "Norwegischer Bauernmarsch" ("Norwegian Peasant March"), yet *gangar* is actually a Norwegian folk dance. The marching character of this piece is mostly manifested in its central section where dynamically and texturally developing image of an approaching procession is presented. The stylized folk character is very distinct, although the theme of the piece (the movement is essentially monothematic and developed by variations) is Grieg's original. The rhythm with a characteristic syncopation is kept throughout the whole composition. The melody is subject to modulations, however it is predominantly diatonic. Daniel Grimley indicated:

Structural emphasis is placed on register and dynamic accumulation, rather than on motivic development. Indeed, in the long sequential passages which dominate the middle section of the dance, motivic material is almost entirely liquidated. [...].

14 Benestad and Schjelderup-Ebbe state that the inducement to re-orchestrate the pieces came to Grieg after listening the rehearsal of Seidl's work directed by Johan Halvorsen in 1904 (ibid.).

15 Benestad and Halvorsen, *Edvard Grieg: Letters*, 96.

16 Edvard Grieg, "Diary of 1905-07," in *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, eds. Finn Benestad and William H. Halvorsen (Columbus: Peer Gynt Press, 2001), 100-197.

*Chromatic elements from the opening page which initially supported functional diatonic harmony [...] are strikingly absent, and the music is almost exclusively based on white-note collections.*¹⁷

“Gangar” reflects two important spheres of artistic images in Grieg’s music: Norwegian landscape and folk life. According to Grimley, “Grieg’s diaries and correspondence reveal many instances of his first-hand response to the Norwegian landscape.”¹⁸ In the creations of such character “the evocation of a folk idiom is combined with a strikingly diatonic (or triadic) harmonic language and highly rhythmic and repetitive melodic textures.”¹⁹ The closer insight into Grieg’s orchestration of “Gangar” reveals that the means of instrumental colour also contribute to the overall design of the composition.

Typical Romantic orchestra is used in both scores. Differences of instrumentation are tenuous: SS contains the third flute and glockenspiel which are not used in GS, meanwhile GS contains two kettledrums missing in SS. Grieg changed the key of “Gangar” in the *Lyric Suite*: the original piano piece is written in C-major, meanwhile GS is in D-major.²⁰ Seidl retained the original key. Orchestration by Seidl is dense and contains multiple doublings, therefore it is not so sensitive to the key: the nuances of different registers of instruments in the mixed timbre are not as noticeable as in case of pure timbres. Grieg chose the key of a major second higher most likely because such shift impacts the overall sounding of his orchestration by emphasizing the individualities of solo instruments. For instance, the better part of the melody initially performed by a solo clarinet is placed in the higher register of the instrument. As a result, this melody becomes brighter in sounding and more convenient for the A clarinet. Also low fifths of the 3rd trombone and tuba (bars 72–77, see Example 4b) are more well-defined and firm when placed a major second higher (it becomes even more important if the part is played by a tenor-bass trombone for which C is the limit of its range).

The manuscript of Seidl’s orchestration copied by Grieg (SS) in Bergen Public Library contains two layers of markings. Grieg copied Seidl’s text in ink, but the outline of his own new orchestral version is written in pencil on the same manuscript (pencil markings are discernible in Example 1). This outline generally coincides with the contemporary orchestration of the *Lyric Suite*, even though some details of the pencil sketch differ from the final version of the work. It is most likely that all pencil markings were made by Grieg personally. In comparing the two scores it can be seen that all indications must have been made by the same hand. The comparison of hand-writing leads to the conclusion that all indications (both in pencil and ink) in both scores are definitely written by Grieg.

It seems that Grieg’s pencil markings in SS contain two sub-layers inscribed in different times. Probably Grieg at first intended only to revise Seidl’s score slightly: the

17 Daniel M. Grimley, *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity* (Woodbridge: The Boydell Press, 2006), 77.

18 *Ibid.*, 69.

19 *Ibid.*, 71.

20 The key of the first movement “Shepherd’s Boy” (which is not analysed in this article) is also changed from G minor to A minor.

change of articulation to portato (mezzo staccato) in parts of the second violins and violas shows this intention. It could happen that this change of articulation was made before Grieg heard the rehearsal of Seidl's version performed by Johan Halvorsen and before he decided to reconsider Seidl's orchestration. Meanwhile the overall pencil sketch which corresponds to the contemporary orchestral version of GS (melody in the clarinet, etc.) presumably appeared after that rehearsal and before Grieg prepared his own new score in ink (Example 1a).²¹

The first exposition of the theme in GS (Example 1b) is conveyed by the individual sound of the solo clarinet. Timbre of the clarinet is a leading melodic timbre in "Gangar". Its appearance at the beginning of the piece reminds of a certain folk wind instrument and immediately leads the listener into the atmosphere of a characteristic folk environment. Meanwhile Seidl begins with rather uniform, general and relatively neutral sound of full string section giving the melody to the first violins. The second exposition of the the violin melody in SS (from bar 10 with anacrusis) is doubled with the first clarinet thus adding very little timbre variation in comparison with the initial exposition (Example 1a). Grieg spares strings for the second exposition of the theme, yet he does not double the melody with the clarinet and the accompaniment with woodwinds (he stroke the clarinets and bassoons parts with pencil in SS). Thus he leaves the melody and accompaniment for strings alone. Grieg also made the texture more light and transparent by refusing a bourdon of the horns fifths and by adding more material for the harp (Example 1b). The first seventeen bars remind of numerous similar episodes from Grieg's earlier orchestral compositions: monologue, dialogue or polylogue of individual woodwind(s) is ultimately generalized in a less individual timbre of the violins (e.g. outer sections of the *Symphonic Dances* Nos. 1 and 2, middle section of No. 4).

21 The copy by Grieg contains some inconsistent marking of articulation (omitted staccato at some of the note heads, etc.). The author of this article inserted the lacking markings only in cases when their presence seemed obviously necessary.

4

Allegretto marcato

Flauti gr. 1 & 2

Clarinete in B

Fagotti

4 Corni in F

2 Trombe in F

Trombone 1 & 2

Trombone 3 & 4

Glockenspiel

Arpa

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Bassi

BERGEN OFF. BIBLIOTEK, GRIEG-SAMLINGEN

The image shows a handwritten musical score for the piece "Gangar". The score is written on a grand staff with multiple systems. The first system includes a treble clef staff with a melodic line marked "dolce" and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system shows a piano section with two staves. The third system contains two staves of piano accompaniment. The fourth system features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "p" and "f".

Example 1a: Seidl's score of "Gangar", bars 1–13, source: Bergen Offentlige Bibliotek, The Grieg Archives website.

II.
Norwegischer Bauernmarsch
Norge'ske Bondegænger - Norwegian Peasants March.

Allegretto marcato M.M.J. = 42

Sr. q. I $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Sr. q. II $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

2 Oboi $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

2 Clarineti in Bb $\text{B}\flat$ $\frac{6}{8}$

2 Fagotti $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

4 Corni in F F $\frac{6}{8}$

2 Trombe in F F $\frac{6}{8}$

Tromba in C C $\frac{6}{8}$

Tromboni I & II $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Tromba 3 & Tuba $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Arpa $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$

Violini I $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$ *pizz*

Violini II $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$ *pizz*

Viola $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$ *pizz*

Violoncelli $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$ *pizz*

Bassi $\text{F}\sharp$ $\frac{6}{8}$ *pizz*

BERGEN OFF. BIBLIOTEK, GRIEG-SAMLINGEN

A handwritten musical score for the piece "Gangar" by Edvard Grieg, covering bars 1 through 13. The score is written on ten staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is a piano accompaniment. The third and fourth staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The fifth and sixth staves are for a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The seventh and eighth staves are for a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The ninth and tenth staves are for a string ensemble (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, f, mf, ff, piano, arco), and articulation marks. A small circular logo is visible in the top left corner. The page number "111" is printed at the bottom center.

Example 1b: Grieg's score of "Gangar", bars 1-13, source: Bergen Offentlige Bibliotek, The Grieg Archives website.

Beginning with the anacrusis in bar 17 a contrast in the dialog between different two-bar phrases is emphasized by a complex of means: *forte* versus *piano*, accented and staccato notes versus legato, minor versus major and chromatic versus diatonic. This episode alludes to the stereotypical contrast in dance music for differentiating active, valiant male and soft, subtle female groups of dancers. Violas and cellos are the only melody conveyers in *forte* passages (bars 18–19 and 22–23, Example 2a) of SS. In GS bassoons and horns are added. Horns do not merely enhance the volume of the passage but also tinge the melody with the characteristic crepitating bravura of the *forte* horns.²² Besides, Grieg disjointed the sounds of melody and replaced legato with staccato. Both *piano* passages in GS (bars 20–21 and 24–25, Example 2b) create more significant contrast to the *forte* passages: Grieg gave the melody to solo instruments (the clarinet and the oboe) instead of the unison of two flutes and two clarinets in SS thus creating the juxtaposition not only between loud and soft but also between generality and individuality.

The episode from bar 18 to 37 manifests a conceptual difference between two scores. This episode in GS is fully based on a dialogic principle which is represented in SS only partially. In bars 20–21 of GS melody is performed by the clarinet, further in bars 24–25 it is replaced by the oboe. The dialog of these two instruments proceeds in the consequent bars (beginning with bar 25): short motives of two ascending semi-quavers and one quaver moves sequentially downwards. Seidl gives this sequence to flutes and the clarinet in unison thus creating a long row of these motives in a uniform mixed colour. Grieg extends the clarinet-oboe dialog (firstly in unison, later solo) up to its final depleting in bar 37. Thus, while in SS dialogic principle is implemented only in two “male-female” contrapositions (bars 18–23), in GS the dialog is extended with a help of interchanging motives between two instruments (the clarinet and the oboe) in “female” temperament up to the end of the passage. As a result, the whole episode from bar 18 to 37 appears in a different light in comparison with SS and piano original thus changing the concept of this episode and affecting the dramaturgy of the whole piece (Example 2b).

The accompaniment for this episode in SS is a light pizzicato by full string section. The overall impression reminds of the waltz-like character of “Anitra’s Dance” from *Peer Gynt*. Grieg was apparently not satisfied with such treatment and left pizzicato chord of all violins and violas only on the third quaver of the 3/8 rhythmic pattern. Seidl achieved this harmony by awkwardly spreading the unison of flutes and clarinets into three-voice chord (Example 2, bars 26–33).

Measures 41–79 encompass a long descending sequence of the theme from the heights of the flute and violins *piano* to tutti fortissimo. This gradual descending and increasing of the volume in GS mostly corresponds to the SS score up to the climatic episode, however some differences can be observed (Example 3). In SS the glockenspiel

22 It is interesting that “male” passages in SS are written using the differentiated dynamic levels: melodic instruments (violas and cellos) play *forte* while accompanying clarinets and violins are indicated *piano*. Grieg did not retain such differentiation and relied upon the well-calculated balance of all participating instruments in *forte*. It is likely that the composer rejected Seidl’s concept deliberately not because such principle was strange to him: *piano* for accompaniment and *forte* for melody (cellos) were used by Grieg in “Air” of his *Holberg Suite* for string orchestra (1885).

R. URNIEŽIUS • TWO ORCHESTRAL EMBODIMENTS...

[Allegro marcato $\text{♩} = 92$]

18

Fl. 1, 2

Fl. 3

Ob.

Cl. B.

Bsn.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Db.

27

Fl. 1, 2

Fl. 3

Cl. B.

Vln. 1, 2

Vla.

Vc.

Db.

Example 2a: Seidl's score of "Gangar", bars 18–33. Empty staves are omitted. All parts except of melodic instruments are eliminated from the anacrusis bar.

[Allegro marcato ♩ = 92]

18

Fl. *ff* *ff* *I Solo* *p*

Ob. *ff* *I Solo* *p* *ff* *p*

Cl. A *ff* *p* *p* *ff* *p*

Bsn. *a2* *ff* *a2* *p* *ff* *p*

In. 1, 2 *ff* *ff*

In. 3, 4 *ff* *ff*

Vln. 1 *ff* *p* *ff* *p* *pizz. div.* *p*

Vln. 2 *ff* *p* *ff* *p* *pizz. div.* *p*

Vla. *ff* *p* *ff* *p* *pizz. div.* *p*

Vc. *ff* *p* *ff* *p* *pizz. div.* *p*

Db. *ff* *p* *ff* *p* *pizz.* *p*

26

Ob. *p* *cresc.* *a2* *I Solo* *dim.*

Cl. A *cresc.* *a2* *I Solo* *dim.*

Bsn. *cresc.* *II* *pp* *dim.*

In. 1, 2 *pp*

In. 3, 4 *pp*

Vln. 1 *cresc.* *p* *div. a 3* *dim.*

Vln. 2 *cresc.* *p* *div. a 3* *dim.*

Vla. *p* *cresc.* *p* *dim.*

Vc. *cresc.* *p* *dim.*

Db. *cresc.* *p* *dim.*

Example 2b: Grieg's score of "Gangar", bars 18–33. Empty staves are omitted. All parts except of melodic instruments are eliminated from the anacrusis bar:

seizes to sound abruptly after four bars and passes the melody to violins in a rather inconsequent way. Grieg did not include the glockenspiel but exploited the harp in a corresponding role and applied violins consequently from the beginning. Also the accompanying parts of high violins in GS are indicated *marcato* (instead of *legato* in SS). Different articulation of woodwinds and violins helps to segregate layers of texture which are both in a high tessitura. In later development growing dynamic of a descending melody in both scores is successfully achieved by adding instruments which are

[Allegro marcato ♩ = 92]

1 Solo 41

Fl. *pp*

Cl. B. *p* a2

Glock. *p*

Hp. *p*

Vln. 1 *p* arco divisi

Vln. 2 *p* arco

Example 3a: Seidl's score of "Gangar", bars 41–48. Empty staves are omitted.

[Allegro marcato ♩ = 92]

1 Solo 41

Fl. *pp*

Cl. A. *p* 1

Hp. *p*

Vln. 1 *pp* arco div.

Vln. 2 *p* arco

Example 3b: Grieg's score of "Gangar", bars 41–48. Empty staves are omitted.

sufficiently powerful in lower tessituras. The timbres are especially accurately calculated: the solo flute is complemented with unobtrusive entrance of solo (*a due* in SS) clarinet. Later the melody is strengthened with all high woodwinds while violas are added only in the last bars: their entrance just reinforces the dynamic level without actual supplement to the colour.

Yet the climax of the episode (bars 73–79) in both versions is scored differently (Example 4). The comparison of the orchestration features is presented in Table 1.

Table 1: “Gangar”. The comparison of climactic episodes (bars 73–78): Seidl’s and Grieg’s scores

Seidl’s score	Grieg’s score
String instruments perform chords in quavers, except the first violins which double the melody.	String instruments, including the first violins, perform chords in crotchets thus achieving extended string harmony and more sonorous sound.
Woodwind instruments perform chords in low, dark and fairly weak registers (flutes here are especially inefficient).	Woodwind instruments (except bassoons) perform in high registers thus adding brightness and prominence to the accompaniment.
Horns perform melody in unison with trumpets and two trombones; melody becomes especially prominent and overshadows other elements of the texture.	Horns perform chords filling up the harmony in lower tessitura, thus making the accompaniment more balanced with the melody.
The third trombone performs one of the sounds of harmonic voices; the tuba performs bass part alternating between tonic and subdominant in ascending direction (contrariwise to the direction of the piano original).	The third trombone and tuba perform bass part in fifths (the characteristic harmonic colour of the whole piece) alternating between tonic and subdominant in descending direction (similarly to the direction in the piano original). Their prominence is especially evident in bar 77 where woodwinds and higher brass seize to play.
Chords of the harp are in its middle and low registers; they are limited with 4–5 notes per chord.	Chords of the right hand of the harp are in a higher register; in <i>fortissimo</i> the chord of the harp encompasses 7 notes and reinforces the bass fifths.
No percussion instruments are involved.	The kettledrum performs tonic organ point.

The brass melody in SS is doubled with the first violins and covered with the woodwinds chords thus making a thick concentration of different instruments in the same tessitura. The chords of woodwinds consist of sounds in low registers which in *forte*

R. URNIEŽIUS • TWO ORCHESTRAL EMBODIMENTS...

[Allegro marcato $\text{♩} = 92$]

73

Fl. 1, 2 *fff* *dim.*

Fl. 3 *fff* *dim.*

Ob. *fff* *dim.* a2

Cl. B *fff* *dim.*

Bsn. *fff* *dim.* *p*

Hn. 1, 2 *fff* *dim.* *p*

Hn. 3, 4 *fff* *dim.*

Tpt. F *fff* *dim.*

Tbn. *fff* *dim.*

Tbn./Tb. *fff* *dim.*

Glock. -

Hrp. *fff* *dim.*

[Allegro marcato $\text{♩} = 92$]

Vln. 1 *fff* *dim.* *p*

Vln. 2 *fff* *dim.*

Vla. *fff* *dim.*

Vcl. *fff* *dim.*

Db. *fff* *dim.*

Example 4a: Seidl's score of "Gangar", bars 73–79. All parts except of melodic instruments are eliminated from the anacrusis bar.

[Allegro marcato $\text{♩} = 92$]

73

Fl. 1 *fff*

Fl. 2 *fff*

Ob. *fff*

Cl. A *fff*

Bsn. *fff*

Hn. 1, 2 *fff*

Hn. 3, 4 *fff*

Tpt. F *fff*

Tbn. *fff*

Tbn. Tbn. *fff*

Timp. *fff*

Hp. *fff*

[Allegro marcato $\text{♩} = 92$]

Vln. 1 *fff* pizz. *dim.*

Vln. 2 *fff* pizz. *dim.*

Vla. *fff* pizz. *dim.*

Vcl. *fff* pizz. *dim.*

Db. *fff* pizz. *dim.*

Example 4b: Seidl's score of "Gangar", bars 73–79. All parts except of melodic instruments are eliminated from the anacrusis bar.

are unfavourable even for accompaniment. The best traits of instruments groups are not revealed, thus the sound of this episode most likely would be dark and blurry, except for the very prominent brass melody. Meanwhile Grieg made the best of all of the orchestral groups: while leaving the melody in brass instruments, he placed woodwinds in bright high registers and wrote chords for all strings including first violins. This distribution of orchestral forces allows achieving a powerful but clear and proportional sounding of all groups.

There is a symptomatic change in instrumental colour in the last bars of “Gangar”: in bar 90 Seidl gave a leit-rhythmic figure for two oboes while Grieg preferred clarinets. This *prima facie* insignificant detail confirms that the clarinet timbre is a predominant colour in the dramaturgy of the whole piece. In the closing episode clarinets create links with the opening bars and other episodes of the piece which are coloured in clarinet timbre. It can be even stated that the clarinet here can be considered as an anonymous personification of a certain actor who is recognized by the listeners as a main personage of the musical event. Such personifications are frequent in Grieg’s orchestral works (many manifestations of this principle might be observed in the *Symphonic Dances*).

“Notturmo”

“Notturmo” is considered as one of the most impressive landscapes created by Grieg. The character of sound painting there is almost impressionistic:

With “Nocturne” the mystery of night is expressed in muffled sounds, with the aura of mystery further strengthened by unusual rhythmic refinements. The chords are very colourful; the short and agitated midsection is remarkably similar to a passage in Debussy’s “Clair de lune”, which was composed in the same year.²³

All elements of musical expression in “Notturmo” are well-balanced and the structure of the piece – significantly enriched by means of orchestral dramaturgy – is well-proportioned. Markings in pencil in SS show Grieg’s intentions to modify the score, although some small details of these markings differ from the manuscript of GS.

Grieg changed the metre of the piece from 9/8 in the original piano score to 3/4 in the orchestral score, meanwhile Seidl kept the original 9/8 metre. Seidl’s choice here seems more reasoned than Grieg’s, because most of the material (accompaniment first of all) is presented in triplets and only part of the melodic line is based on duplets. GS does not contain parts of trumpets, trombones and the tuba: the composer decided not to attract heavy brass for depicting such a subtle landscape.

Seidl exposes the initial theme in the oboe part accompanied by strings. Grieg applies a broad sound of all violins as melody conveyers from the beginning, leaving the phrases and dialogs of different solo instruments for the later part of the piece.

23 Benestad and Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 318.

Three-voice chords of violas divided into two parts (one of them perform double stops) in GS is very light, especially in comparison with accompaniment of full string section in SS. Meanwhile the melody played by the first and the second violins is very lush. As a result, the texture in GS is more transparent and clearly perceptible than in SS (Example 5).

Of interest is the treatment of an expressive descending chromatic motive in bars 6 and 8. Seidl perceived that this secondary element of the texture is fairly important and gave it to the second oboe. Thus the duo of oboes became the implementers of both the main and the secondary melodic layers. This duo, placed on the background of full string section, would sound penetratingly, but too faintly and also flatly due to similar timbres of two oboes. Grieg distinguished the timbres of these two textural elements by giving the secondary motive to the oboe, the sound of which does not dynamically matches lush main melody of violins, however it can be clearly heard due to the sharp, nasal quality of the timbre. Grieg also rejected the contrapuntal element of cellos added by Seidl in bars 5–9 (SS). Most likely this element appeared to Grieg as superfluous in a texture, where aforementioned chromatic motive of the oboe is utterly sufficient as a subsidiary element. In general Grieg avoided writing new elements of texture in orchestrations of his own piano works, thus he would most likely reject any additions on a compositional level by another author.

Naturally, the imitation of a nightingale singing in bars 15–16 and 18–19 is given to the solo flute in both scores (Example 6). This episode contains several moments in which Grieg's manner of orchestration appears superior to Seidl's manner. The last sounds of these two melodic phrases (a^3 and c^4), although available for the flute, would sound rather sharply, therefore both orchestrators decided to avoid it. Grieg led the preceding appoggiatura to the opposite direction – to the lower octave (sounds a^2 and c^3), simultaneously giving the main sounds of upper octave to the piccolo and the harp. This leap in the flute line seems a little awkward, however acceptable. Seidl similarly gives these two final sounds of the phrases (a^3 and c^4) to the glockenspiel, however his decision to leave an appoggiatura in the flute's part unresolved appears extremely unnatural. It contradicts regular voice leading as well as a natural strive to finish the phrase by a flute player. It seems strange that experienced conductor and arranger showed such indifference to the logical accomplishment of the musical idea.

The *pù mosso* (6/8 metre) episode leads to the climax in bars 29–31. This episode reflects many essential differences between GS and SS orchestration (Example 7). Seidl begins the theme in clarinets and later adds doublings – a common, “safe” and trivial way of orchestration. Technically such gradual adding of instruments in crescendo, including trumpets and trombones, appears fairly logical and consequent. Grieg here divides melody by giving each phrase to different pairs of instruments: clarinets, oboes, flutes, and then ultimately generalizes these “individual pairs” by passing the theme to violins according to the earlier-mentioned way of creating a dramaturgy by using different “actors”.

In the climax episode (bars 29–30), Grieg discarded legato of violins: separate bows for each semiquaver allows more intense and articulated crescendo and *fortissimo* than slurred sounds. This crescendo is elucidated by the triangle tremolo which

R. URNIEŽIUS • TWO ORCHESTRAL EMBODIMENTS...

Example 5a: Seidl's score of "Notturmo", bars 1–8. Empty staves are omitted.

Example 5b: Grieg's score of "Notturmo", bars 1–8. Empty staves are omitted.

Example 6a: Seidl's score of "Notturmo", bars 15–20. Empty staves are omitted.

Example 6b: Grieg's score of "Notturmo", bars 15–20. Empty staves are omitted.

[Andante] Più mosso

21 clarinets
pp

clarinets
pp
oboes, horns 1, 2

27
flutes
violins 1, 2
p cresc. molto
oboes, clarinets

ff

flutes, violins 1, 2
dim.

clarinets
pp

oboes clarinets violins 1, 2, violas
dim. p p

Example 7a: Seidl's score of "Notturmo", bars 21–32, parts of instruments performing melodic element. Concert pitch.

[Andante] Più mosso

21 clarinets
p

oboes
p

flutes
pp

27
flutes
cresc. molto
violins 1, 2
p cresc. molto

ff

poco rit.

oboes
clarinets horns 1, 2
p pp

violins 1, 2 violas

Example 7b: Grieg's score of "Notturmo", bars 21–32, parts of instruments performing melodic element. Concert pitch.

in a climax moment is replaced with the kettledrum tremolo. In the final bars (31–32) of this episode the descending groups of crochets in GS are more colourful than in SS due to less doubling and more variable instrumentation.²⁴

From the bar 34 (recapitulation of the first theme) Grieg's orchestration becomes even more independent from SS. Seidl here mechanically rewrote the first bars of the piece note by note. Later he attempted to reach a *fortissimo* climax by giving a theme to clarinets and flutes on the ground of the accompaniment which involves the whole string section. Grieg, on the contrary, showed the unerring sense of dramaturgy which obviously prompted him that the repeating of the theme after the rapturous climaxes of the middle episode does not allow to leave the orchestration of the recapitulation

²⁴ In bar 32 of Example 7a (SS) the first three-note motive is absent: the first half of the bar is left without melodic element. Most likely this was an error in Seidl's manuscript: the lacking motive was inserted by Grieg in pencil, therefore it implies that while copying Seidl's score Grieg did not find any instruments performing this motive. The original piano score contains all four consecutive motives in bars 31–32.

the same as in the beginning of the piece. Therefore Grieg enhanced the sounding of the main theme by giving it to the full string section, except double basses (Example 8).²⁵ The subsequent development of dynamics called for strengthening of the accompaniment, therefore woodwinds were added gradually part after part, meanwhile the dynamical flexibility of strings allowed them to perform the melody from initial *piano* to climatic *fortissimo*.

Example 8: “Notturmo”, bars 34–41. Grieg’s score. Empty staves are omitted including kettle drum which performs crotchet *c* in bar 34.

The conclusive *pianissimo* episode (Example 9) reveals more differences between two scores. Grieg ingeniously gave the “nightingale” melody (this time in an extremely high register) to the solo violin, thus reaching the higher level of emotional tension both in local and in dramaturgical dimensions. Seidl could not think of anything better but giving the melody to the flute again (see Example 6), moreover, in a lower octave because of the limitation of the instrument’s range. Such solution led to the disappointing subsidence of the dramaturgical development. Two accompanying flutes are close to the melody of the first flute (the lower note of the melody e^2 coincides with the upper voice of the accompaniment) and creates rather confusing net of flutes in which the melodic voice partly loses its individuality and independence.

25 The score by Seidl is not presented in this example because it does not contain significant changes if compared with the orchestration at the beginning of the piece showed in Example 5a.

[Andante]

Fl. 1
Fl. 2, 3
Ob.
Cl.
Bsn.
Glock.
Hp.
Vln. 1, 2
Vla.
Vc.,
Cb.

Example 9a: Seidl's score of "Notturmo", bars 56–61. Empty staves are omitted.

[Andante] $\text{♩} = 56$

Fl.
Hp.
Vln. solo
Vln. 1, 2
Vla.
Vc.

Example 9b: Grieg's score of "Notturmo", bars 56–61. Empty staves are omitted.

One more addition to the variety of orchestral dramaturgy in GS is observable in the last four bars of the piece: two chords played by horns and bassoons (of which the second is a mild mediant chord) are resolved into tonic played by the string section. Such unexpected shift of colour reminds another similar case: the final episode of "The Morning Mood" from *Peer Gynt* (section F, bars 77–78), where the dominant chord of horns is resolved into tonic of strings (bar 79).

Grieg accepted Seidl's extension of an accompaniment and appending of the piece with an additional bar (bar 61). Thus both orchestral scores contain 64 bars meanwhile original piano score ends at bar 63.

“March of the Dwarfs” (“Trolldog”)

“March of the Dwarfs” is a very popular piece frequently performed by orchestras as well as by pianists. The movement is written in Grieg’s favourite ternary form (ABA). The outer sections depict the procession of trolls which are both intimidating and humorous. The character of the middle section (B) is directly opposite to the outer sections – it is a calm and idyllic landscape with reminiscences of birds’ songs or maybe babbling of a rivulet. Naturally, orchestral means of these sections should be significantly different.

The first bars of the piece leave an impression that Grieg was fully satisfied with the fairly ingenious way of scoring applied by Seidl. The theme is performed by pizzicato strings, which, however, are unable to play rapid anacrusis in semiquavers, therefore Seidl gave it to flutes and clarinets.²⁶ General *piano* nuance makes the distribution of orchestral means fully balanced. Short syncopated chords of stopped horns, obviously, are much in tune with Grieg’s own inclination to use this timbre in mysterious and ominous episodes, also for creating a feeling of suspended expectation (e. g. “Ingrid’s Lament”, *Olav Trygvason* scene I, connective episodes between sections of the *Symphonic Dances* Nos. 2 and 4). Grieg just slightly changed horns parts and added two oboes in unison as the first voice of the chord. Further material is also similar in both scores, however Grieg made parts of pizzicato strings more elaborated (they partly double the melody performed by flutes). Grieg here also marked his intentions in pencil on SS similarly as in other two pieces.

The ascending crescendo towards *forte* (bars 22–28) reveals no differences between two scores. However, the differences appear beginning with the bar 29. The distribution of voices among instruments in GS creates better balance and clearer voice lines. Although SS from this point of view seems also satisfactory, some details and, as a result, the whole texture there is more dense and blurred. Perhaps the most noticeable and noteworthy difference occurs in the theme performed by violins (bars 32–34, 36–38). Seidl merely rewrote the melody of the piano original just excluding staccato articulation. Grieg enhanced the melody and its supportive lower voices in violins and violas by double-splitting each sound into two repetitive semiquavers. Such intense *forte* movement of the bow up and down helps to reach an energetic offensive character which would be impossible in case of just giving one quaver for each sound of melody. This adjusting of the melody according to the peculiarities of string idiom shows maturity in understanding the nature of string instruments and ability to use them properly for creating desirable musical image (Example 10).

Further material of the *forte* episode reveals some other changes made by Grieg. Descending scale in octaves of horns (open from this point further) and trombones (Example 10, bars 40–42) are indicated to play legato in SS. Grieg here applied accentuated marcato articulation, thus creating an expressive countermelody which projects through the whole texture of the orchestra. Generally, the format of this tutti in GS is

26 Both Seidl and Grieg wrote anacrusis semiquavers for clarinets in their inconvenient “bridge” register. This could be the result of incomplete knowledge of technical peculiarities of instruments or maybe the decision to use such register in order to convey *piano* anacrusis passage inconspicuously. However, in the *forte* episode (bars 31 and 35) semiquavers of clarinets are in the same register which is obviously not effective in this case.

Allegro marcato $\text{♩} = 138$

Fl. 1, 2
Picc.
Ob.
Cl. B.
Bsn.
Hn. 1-4
Tpt. F (mit Dämpfer)
Tbn.
Tbn. Tuba
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Vcl.
Db.

Allegro marcato $\text{♩} = 138$

Example 10a: Seidl's score of "Trolldog", bars 36–43. All parts except of melodic instruments are eliminated from the anacrusis bar.

designed more efficiently than in SS. String instruments are employed especially expressively; in SS their parts are comparatively scanty and featureless.

Calm and serene central section (B) was changed very little. Grieg lightened the texture only by changing the tessitura of some of its elements and made other slight corrections. Also he created more fluent and consequent descending of the pizzicato strings in the last bars (122–125) of the section. The third section of the piece repeats the first section verbatim.

Allegro marcato $\text{♩} = 138$

Fl. 1, 2
Picc.
Ob.
Cl. B.
Bsn.
Hn. 1-4
Tpt. F
Tbn.
Tbn. Tbn.
Timp.
Cym.
B. D.
Vln. 1
Vln. 2
Vla.
Ve.
Db.

Allegro marcato $\text{♩} = 138$

Example 10b: Grieg's score of "Trolldog", bars 36–43. All parts except of melodic instruments are eliminated from the anacrusis bar.

In general, the "Trolldog" re-orchestrated by Grieg became more expressive, contrastive and instrumentally idiomatic. Yet Grieg changed Seidl's original score in a lesser extent in comparison with "Gangar" and "Notturmo". The reasons of such restrained changes could be twofold. First of all it is likely that Grieg genuinely regarded Seidl's orchestration of this movement as more close to his own conception than orchestration of other movements. "Trolldog" demands a power of the full orchestra, therefore its character was more favourable for revealing the positive features of Seidl's orchestration style which appeared not so appropriate in other two movements. Even lyrical

middle section was orchestrated almost in a typical of Grieg manner by distributing melody among different instruments. On the other hand, the aforementioned quotation from Grieg's letter ("If only I could get certain orchestral things off my back [...]") indicates that he would have preferred not to waste his time for re-orchestrating instead of doing some more important work. So the least attention was paid to the movement of the suite which arose less discontent than other pieces orchestrated by Seidl. It can be presumed that both reasons took place.

Conclusions

It is understandable that Grieg excluded the "Bell Ringing" from *Lyric Suite*: this piece – according to Julius Röntgen, "apotheosis of fifths"²⁷ – seemed to him too original and even weird. However, frequently sounding fifths in the other three pieces (especially in "Gangar") seem to be a kind of preparation for the "apotheosis" of these intervals in the "Bell Ringing". The importance of fifths in op. 54 was observed by W. Dean Sutcliffe:

*What all the pieces have in common, however, to an extent unusual even for Grieg, is an effective focus on the interval of a fifth. [...] "Gangar" features an exaggerated transition passage involving a circle-of-fifths progression, from mm.25 to 40. [...] It occurs at the climax of the piece, preceded by an enormous descending sequence of twenty-five measures. [...] The "March of the Trolls" features a horizontal ostinato of a fifth as well as further parallel movement [...].*²⁸

Thus, the hypothetical retaining of the "Bell Ringing" in the final version of the *Lyric Suite* could help much to establish more obvious links between different movements of the work and to generalize the conception of the suite.

Grieg was a notorious master of subtle lyricism and landscape. "Notturmo" might be characterised as a conspicuous example of this sphere of artistic images. Therefore in orchestration of "Notturmo" the most subtle details can be found; they evidently reflect specificity of Grieg's orchestration in comparison with professional but essentially standard, more impersonal Seidl's orchestration. Another feature of Grieg's music – its vernacular character – is reflected in "Gangar" most evidently. The dramaturgy of timbres is one of the most important means of overall design in both pieces. The form of "Trolldog" is the most concise and clearly defined therefore its dramaturgical conception is fairly unequivocal and leaves less space for creative variety.

The comparative analysis of two orchestral versions of three pieces from Grieg's op. 54 revealed the differences between habitual scholar German orchestration style at the end of the 19th century represented by Anton Seidl's score and a manner of Grieg's orchestration. Grieg's orchestration first of all is based upon the preference of pure colours, also more prominent contrasts of timbres and dynamics in comparison with Seidl's orchestration. Also Grieg's texture in most episodes is clearer and its layers are

27 Benestad and Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 317.

28 Sutcliffe, "The Linguistic Grieg's Fifth," 179.

better defined. Subtle, colourful and even refined timbres in “Notturmo” (including the application of the solo violin) imply that Grieg’s orchestration in *Lyric Suite* is even more “Wagnerian” than orchestration of the “true Wagnerian” Seidl (Example 9).²⁹

Other manifestations of Grieg’s advantage in creating distinct characters with the help of instrumental resources are numerous. Seidl did not consider the folk hue of the theme in “Gangar”, meanwhile Grieg imitated folk instrument in a stylized manner by using the clarinet (Example 1). An expressive “barbaric” character of *forte* horns and playful dialogs of the clarinet and the oboe (Example 2) were applied by Grieg, but not by Seidl. Seidl’s orchestration on the one hand and Grieg’s orchestration on the other reflect the differences between the orderly craftsmanship and skilful creativity in orchestration.

The analysis revealed that the difference between the two versions of orchestration lies not only in distinctions between two different attitudes towards the usage of orchestral colours. Equally significant is the treatment of timbres in the course of the development of music, i.e. the dramaturgy of the composition. Grieg’s favourite dialogic distribution of thematic material, usually between woodwind instruments and violins, suggest to a listener to treat timbres as anonymous but picturesque characters of the musical action. Individuality of the themes and their colouring generates fluent and interesting plot of creation. Thus the mono-timbre sound of the original piano version (and in many cases the prolonged usage of a single timbre in Seidl’s score) is replaced with the colourful interaction between “heroes” of the movement, as in the dialogic episodes of “Gangar” (Example 2) and “Notturmo” (Example 7). Obviously the scheme:

solo woodwinds	}	→ generalisation/communality (usually embodied by violins)
individuality		
multi-characters		

seems fairly typical of the dramaturgy of Grieg’s orchestral scores in later period of his creative biography³⁰ (especially in the *Symphonic Dances*, 1898). It could be generalised that the development of music material which affects the overall orchestral design of Grieg’s compositions is often based on the *dialogic (polylogic) non-conflict type of the musical dramaturgy*. While the non-conflict dramaturgy can be obviously traced in many of Grieg’s piano works (including op. 54), the dialogic principle can be revealed first of all in the context of orchestral embodiment.

Thus the most important items of differences between Seidl’s and Grieg’s scores are as follows.

29 The assumption that Seidl’s own orchestration style was not actually of Wagnerian type in spite of his Wagnerian conducting practice could be regarded as a subsidiary outcome of this research.

30 *Lyric Suite* belongs to the last period of Grieg’s orchestral style when the composer wrote some of his most important creations for full symphony orchestra. The author of this article discerned the periods of Grieg’s orchestral style in his article: Rytis Urniežius, “The Development and Periods of Edvard Grieg’s Orchestral Style,” *Studia UBB Musica* 2 (2018): 165–186, doi:10.24193/subbmusica.2018.2.13.

1. Priority of pure timbres against mixed timbres characterize the style of Grieg's orchestral compositions. Grieg employs sonorous registers of instruments and specificity of articulation more efficiently than Seidl. Treatment of instruments (especially strings) in many episodes of Grieg's score is more idiomatic than in Seidl's version.
2. Grieg often distributes the music material according to the dialogical principle, meanwhile Seidl prefers longer passages coloured in one and the same timbre. This principle, however, does not prevent Grieg from starting and ending the themes embodied in certain timbres consequently and logically. This feature reveals the trait of Grieg's orchestration which was not emphasized by the researchers earlier: his orchestral dialogs (as well as monologues and polylogues) are subjected to the anonymous personification. Prolonged usage and repetitions of timbres raise an impression of certain characters-without-names who act in the dramaturgy of a certain episode or a whole creation. Thus Grieg creates a character or a set of characters without addressing to the means of program music.
3. Grieg's sense of balance, which is manifested in distributing the different plans of the texture, ensures that each structural element would be perceived by listeners. Thus the depth of the texture – the third dimension of the sounding music alongside with horizontal and vertical dimensions – is successfully created.
4. The mastery of orchestration in *Lyric Suite* can be compared with the orchestration of the *Symphonic Dances*. Both creations are representatives of fully mature style of late Grieg.

Bibliography

- Asafiev, Boris. *Grieg*. Leningrad: Muzyka, 1986. [Асафьев, Борис. *Григ*. Ленинград: Музыка, 1986.]
- Benestad, Finn, and Dag Schjelderup-Ebbe. *Edvard Grieg: The Man and the Artist*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1988.
- Benestad, Finn, and William H. Halverson, eds. *Edvard Grieg: Letters to Colleagues and Friends*. Columbus, Ohio: Peer Gynt Press, 2000.
- Dahl, Erling. *My Grieg: A Personal Introduction to His Life and Music*. Trolldhaugen: Edvard Grieg Museum, 2014.
- Dale, Kathleen. "Edvard Grieg's Pianoforte Music." *Music & Letters* 24, no. 4 (1943): 193–207. *Edvard Grieg*. New York: John Lane Company, 1906. doi:10.1093/ml/24.4.193.
- Engeset, Bjarte. "Edvard Grieg's Orchestral Style." Keynote presentation at the Grieg Conference in Copenhagen, August 13, 2011. <http://www.griegsociety.org/filer/1624.pdf>.
- Finck, Henry Theophilus. *Edvard Grieg*. New York: John Lane Company, 1906.
- Grieg, Edvard. "Diary of 1905–07." In *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, edited by Finn Benestad and William H. Halverson, 100–197. Columbus: Peer Gynt Press, 2001.

- Grimley, Daniel M. *Grieg: Music, Landscape and Norwegian Identity*. Woodbridge: Boydell, 2006.
- Levashova, Olga. *Edvard Grieg*. Moscow: Muzyka, 1975. [Левашова, Ольга. *Эдвард Григ*. Москва: Музыка, 1975.]
- Sutcliffe, W. Dean. "The Linguistic Grieg's Fifth: Battleground of 'Klokkeklang'." *The Musical Quarterly* 80, no. 1 (1996): 161–181. doi:10.1093/mq/80.1.161.
- Urniežius, Rytis. "The Development and Periods of Edvard Grieg's Orchestral Style." *Studia UBB Musica* 2 (2018): 165–186. doi:10.24193/subbmusica.2018.2.13.

POVZETEK

Griegova *Lirična suita* prinaša orkestracijo štirih stavkov iz Griegovih *Liričnih skladb*, op. 54, in je ena zadnjih orkestrskih del skladatelja. Trije od teh štirih stavkov obstajajo v dveh orkestrskih različicah. Prvo je leta 1895 ustvaril Anton Seidl, drugo med letoma 1904 in 1905 sam Grieg. To je edino Griegovo delo, ki obstaja v dveh orkestracijah, torej skladateljevi in izpod peresa drugega orkestratorja. Pojavijo se, denimo, naslednja vprašanja: zakaj Grieg ni bil zadovoljen s Seidlovo orkestracijo in se je odločil za ponovno orkestracijo teh skladb, katere elemente je Grieg v slednji spremenil in zakaj. Cilj pričujoče raziskave je izpostaviti edinstvene lastnosti Griegovega orkestrskega sloga v poznem obdobju skladateljevega življenja, in sicer na osnovi primerjave s Seidlovo orkestracijo.

Primerjalna analiza je pokazala razlike med običajnim nemškimi orkestrskim slogom ob koncu 19. stoletja, ki ga predstavlja Seidlova partitura, in med Griegovim načinom orkestracije. Razvidno je postalo, da imamo na eni strani opravka s Seidlom kot predstavnikom zglednega orkestralnega obrtništva

na eni strani in Griegom kot mojstrom orkestrske ustvarjalnosti na drugi. Griegova orkestracija temelji na izboru čistih barv, močnejših kontrastov barvnih tonov in dinamik, jasnejši teksturi in njenih plasteh. Prav po teh lastnostih se Griegova partitura razlikuje od Seidlove. Subtilna liričnost ob predstavljanju krajin in ljudski značaj glasbe sta značilna za Griegovo delo. Prav tako pa ju je mogoče identificirati v njegovem orkestrskem slogu: Griegova orkestracija se v celoti sklada z glasbenim materialom. Varianti se med seboj ne razlikujeta le v načinu uporabe orkestrskih barv, temveč je enako pomembno tudi to, kako skladatelja uporabljata barve tonov, medtem ko se glasba razvija, torej v dramaturškem poteku kompozicije. Razvoj glasbenega materiala, ki vpliva na celostno oblikovanje Griegove orkestracije, bi lahko pripisali dialoškem nekonfliktnemu tipu glasbene dramaturgije. Dialoško razporejanje tematskega materiala, običajno med pihali in violinami, poslušalcu sugerira, naj barve tonov obravnava kot anonimne, a obenem slikovite značaje glasbenega dogajanja. Individualnost tem in njihova obarvanost ustvarjajo tekočo in zanimivo zgodbo glasbene stvaritve.



Ēvalds Daugulis

Univerza v Daugavpilsu, Latvija
Daugavpils University, Latvia

Preludes and Fugues op. 82 by Nikolai Kapustin: Classical or Jazz?

Preludiji in fuge op. 82 Nikolaja Kapustina: klasika ali jazz?

Prejeto: 27. februar 2019
Sprejeto: 25. februar 2020

Received: 27th February 2019
Accepted: 25th February 2020

Ključne besede: klasična glasba, jazz, preludij in fuga

Keywords: classical music, jazz, prelude and fugue

IZVLEČEK

ABSTRACT

V zgodnjem 20. stoletju je v jazzu naraslo zanimanje za žanre baročne polifonije, predvsem preludije in fuge. Preludiji in fuge op. 82 (1997) ruskega skladatelja Nikolaja Kapustina so v tem oziru še posebej zanimivi zaradi izrazito izvirnega načina, s katerim skladatelj združuje izraznost klasične glasbe s specifičnimi značilnostmi jazza.

The early 20th century witnessed growing interest in the Baroque polyphony genres: prelude and fugue in jazz. Preludes and fugues op. 82 (1997) by the Russian composer Nikolai Kapustin are particularly interesting. The way he integrates the expression of classical music and the specificity of jazz music is very original.

Jazz is the art of polyphonic expression (each instrument has its own melodic-harmonic development) and the polyphonic texture has always been present in jazz music. In the early stages of jazz, many things were borrowed from classical music, but in the second half of the 20th century, expressive means and development techniques of jazz music entered the scene of academic music. Interest in baroque polyphonic genres in jazz arose already in the 1920s. The first jazz sonata, jazz symphony... and then also jazz fugue were composed. That passion grew in the 1950s; at that time the concept of Third Stream¹ appears in jazz, which includes Modern contemporary music that tends to break down all possible boundaries, and is subjected to the most unimaginable stylistic synthesis and combinations.

The paper is written from the Baltic perspective, which has its own tradition (Russian school), history, and institutions. For years it has been detached from the leading German-English dominant traditions and centres of musicology research, therefore the relationship with the “international” language of musicology – German and English – is slightly different. Today, in the age of globalization, this gap is gradually decreasing.

Introduction

For a start, let us clarify the essence of the term ‘polyphony’. The designation polyphony is one of those terms that have acquired different explanations in German music treatises (this interpretation has been accepted by Russian researchers) and in English texts. This has been noticed by the Latvian musicologist Georgs Pelēcis; he writes (translation from the Russian by the author of the article):

The triad ‘daudz balsība’ [in Latvian: many-voicedness] – ‘polifonija’ [polyphony] – ‘kontrapunkts’ [counterpoint] perfectly corresponds to the [terminology of the] triad in German: ‘Mehrstimmigkeit’ – ‘Polyphonie’ – ‘Kontrapunkt’. But there is no correspondence in English. The term polyphony does not denote polyphony, but rather many-voice music, but polyphony denotes counterpoint. According to the explanation accepted in the Baltic region, polyphony is a special kind of many-voice composition; but for English speakers there is only one term polyphony.²

This is supported by the explanation provided in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, which includes the phenomena of different levels – from the number of voices (parts) to a music style:

1 Gunther Schuller, “Third stream,” in *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol. 3, ed. Barry Kernfeld (Oxford: Oxford University Press, 2002).

2 Georg Pelēcis, “K voprosu o teorii polifonii: Istorija osveshhaet put’ sovremennosti,” in *K 100letiju so dnja rozhdenija V. V. Protopopova: materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferenci*, eds. Tat’jana Dubravskaja and Nikolaj Tarasevich (Moscow: Nauchno-izdatel’skij centr Moskovskaja konservatorija, 2011), 153.

*Polyphony is a term used to designate various important categories in music: namely, music in more than one part, music in many parts, and the style in which all or several of the musical parts move to some extent independently.*³

The third category refers to polyphony, in which the “musical parts move to some extent independently,” but it is denoted as a “music style”, thus including into the description the category of a fundamentally different level. The content of a definition or a concept always depends on certain established criteria. If the criteria are different, the definitions also differ. In the explanations of polyphony elicited from various sources it is possible to distinguish three groups of different criteria: 1) depending on the number of voices/parts, 2) depending on the linear independence or melody of the voices/parts, 3) depending on the interrelations between the voices/parts.⁴

The structure of a fugue is based on the expansion of five basic elements: the subject – one-voice (single part), structurally rounded expression of the main musical thought; the answer – the imitation of the subject transposed to the dominant or the sub-dominant tonality; countersubject – counterpoint to the answer, a melodic line that appears during the first imitation of the subject and that further accompanies both the subject and the answer; interlude that connects the statements of the subject and at the same time enhances the development, and stretto – intense imitation-type statement of the subject: answers start before the subject is finished, “piling-up” more or less tense melodic lines.⁵

Prelude and Fugue in Jazz

It is well known that in the 1920s in Europe, under the influence of jazz music, within classical music there appeared the symphonic jazz movement. To a certain degree, the American composer George Gershwin may be considered a pioneer of that movement; his composition *Rhapsody in Blue* was composed in 1924. However, the facts testify that the synthesis of the classical tradition and jazz styles can be found in earlier works by other composers, for instance in George Antheil’s (1900–1959)⁶ composition *Jazz Sonata for Piano* (1922).

Prelude and fugue gradually entered jazz. First of all, let us present a general insight. To speak about the genre of the jazz fugue, it is necessary to touch upon two important aspects – improvisation and composition. Improvisation and composition as the basic constituents of jazz music are to be considered at several levels. Improvisation is an essentially flexible category of music expression, while composition could be characterised as fixed. In the context of the jazz fugue, it appears that the fugue as a genre and form represents the level of composition or the fixed category, while expressive means

3 Wolf Frobenius, “Polyphony,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan Publishers Limited, 2001), 74.

4 Ibid., 75–78.

5 Ludvigs Kārklīņš, *Mūzikas leksikons* (Riga: Raka, 2006), 52.

6 Antheil is an American composer and a pianist, author of 300 compositions of various genres, for instance *Jazz Symphony* (1925), rearranged in 1955.

of jazz are flexible in nature. Thus, the genre of the jazz fugue in general cannot in its traditions – in the form and the content – be equivalent to the classical fugue, which is, first of all, a composition, while the essence of jazz as a form of art is improvisation. But it is well known that improvisation and composition play equally important roles in jazz. However, the concept composition, derived from the tradition of the Western European classical art music, apparently cannot be identical to jazz art. The substance of jazz art is an interaction of improvisation and arrangement. Thus the jazz fugue is in the middle, one part of the fugue is stylistically “jazzy”, the other in the tradition of the Western art music. It has taken the presentation of the genre and form of the fugue (subject, answer, counterpoint, episode, stretto, exposition, middle part, and reprise) from the so-called academic music, but improvisational direction in the subject development, harmony, re-harmonisation, modes, cadences, etc. from jazz. Jazz is a process and a result influenced by the aesthetics of improvisation.

Further, we will discuss original compositions in jazz style. In this paper, we will mainly focus on the original compositions in the genre of fugue.

The French composer Darius Milhaud (1892–1974)⁷ is considered to be the author of the first jazz fugue. We refer the second part – Prelude and Fugue – of his five-part suite *Suite Symphonique* No. 2, op. 57, composed in 1919, in the style of jazz music.

One of the first composers to write a cycle of preludes and fugues in the jazz style was Richard Bellak (1945–2018),⁸ those were his *Fugal Dreams*, 12 preludes and fugues in the jazz style for piano composed in 1977 and 1985.⁹ By freely integrating classical, jazz and popular music styles, Bellak composed three- and four-voice fugues in various jazz and pop music styles, thus attracting attention by his diverse approach.¹⁰

Jazz preludes and fugues have been composed by Karl Amadeus Hartmann (1905–1963),¹¹ Leonard Bernstein (1918–1990),¹² Brian Lester (1939),¹³ Marius Nordal (1943),¹⁴ Trygve Madsen (*1940),¹⁵ Henry Martin (*1950),¹⁶ André Previn (*1929),¹⁷ and others.¹⁸

7 Milhaud emigrated from Europe to the United States in 1939, where he composed music characteristic for his time. Altogether, he composed around 450 compositions in different genres. He included polytonality and other contemporary expressions in his jazz compositions. Among the composer's students were the jazz legend Dave Brubeck (1920–2012), the minimalist Steve Reich (*1936), Philip Glass (*1937), and Karlheinz Stockhausen (1938–2007), who left not having completed his studies.

8 Bellak had a good musical education. He studied music theory and composition at the University of Pennsylvania with the composers Andre Vauclain, George Rochberg, George Crumb and Richard Wernick. In Princeton University his teachers were the composers Milton Babbitt and Earl Kim.

9 Richard Bellak, *Fugal Dreams*, performed by Richard Bellak, RCB Sound RCB CD-001, 2005, CD.

10 The expression of the disco genre is to be found in Prelude and Fugue No. 4, the synthesis of bop and blues in Prelude and Fugue No. 7.

11 German composer Karl Amadeus Hartmann's *Jazz Toccata und Fuge* (1928).

12 Cool fugue by West Side Story (1957), *Prelude, Fugue and Riffs for Solo Clarinet and Jazz Ensemble* (1949).

13 *5 Jazz Fugues for Guitar* (1995).

14 Nordal is a jazz pianist, composer, music journalist, and pedagogue. In his early youth Marius was carried away with playing blues and boogie-woogie. He was strongly influenced by the pianists Oscar Peterson and Errol Garner and their manner of playing. He was not indifferent to music of John Coltrane, Herbie Hancock, Keith Jarrett, Chick Corea, The Beatles, and Frank Zappa. But, as to classical music, Nordal adored music by John Cage and Krzysztof Eugeniusz Penderecki.

15 24 Preludes and Fugues (1996). These are stylistically rather inconsistent compositions. The counterpoint is rather more clearly expressed in the fugues.

16 In Henry Martin's 24 Prelude and Fugues one can notice the so-called Third Stream approach.

17 *5 Preludes for piano* (1974).

18 The authors of jazz fugues were Igor Stravinsky, Kurt Weill, and the Russian genius Dmitri Shostakovich.

When considering the sheet music of jazz fugue, already at first sight one gets the feeling of a distinct saturation and density of harmonization. The harmony of the jazz fugue followed the laws of classical harmony; it was developed by classically educated musicians. Jazz fugues are based on the presentation of the subject we know, the regularities of answers and counterpoint, the interaction of chord sequences, the interaction of stable and unstable harmonies, the typical schemes of the development of the musical image. We can conclude that cadence, deviation, organ point, imitation, variable counterpoint, transitional and auxiliary sequences are also used in jazz fugues. The difference from the classical, academically composed fugues is manifested in the complexity of chords, tunes and rhythm. There is no limit to the distance between the voices in a jazz harmonization; the use of free dissonant intervals and complex chords is typical. In jazz fugues, voices cross, exchange their places, the number of voices increases or decreases; tonalities are placed side by side, free chord doubles are included. I would like to emphasize that harmony is not the only element of jazz fugue expression. As we know, rhythm progressions, chords, specific jazz scales and forms are essential.¹⁹

As to rhythm, in jazz music one often finds accentuated upbeat that are considered to be less significant in the classical school. No less important is the evenly sustained eight-note pulsation and the walking bass, the importance of which in harmonizing jazz fugues is essential. Similarly, in jazz fugues special attention is paid to gradual voice leading and sound arrangement, it is characterized by small, detailed harmonization, re-harmonization, ellipses. Block chords or free complex movement are often used, there are the inclusion of secondary dominants (by fourths), diminished transition chords and auxiliary chords. Tonal, full-tone or chromatic sequences of chords and melodies gain significant role; sometimes the melody duplication results in complex motion – direct, varied or free. Thus, fugues written in the traditional Western art music style and in jazz have both common and distinct features.²⁰

Kapustin and Jazz

Every musician has his own approach to the jazz stylistics, but 24 Preludes and Fugues op. 82 by the Russian jazz pianist, virtuoso, and composer Nikolai Kapustin (*Николай Капустин*, born 1937) are of particular interest. There appears a reasonable question: can Kapustin's preludes and fugues be classified as jazz-style music, or is it an eclectic combination of classical and jazz idioms? Clearly, his music is the organic synthesis of classical traditions and jazz styles. Would these fugues satisfy the taste of jazz musicians?

Kapustin was born in Ukraine, he studied at the Moscow Conservatory; his pedagogues were Felix Blumenfeld (*Феликс Блуменфельд*), Vladimir Horowitz (*Владимир Хоровиц*) and Alexander Goldenweiser (*Александр Гольденвейзер*). Kapustin is the author of many symphonies and piano compositions – sonatas, scherzos, ballads, etc.

19 Ēvalds Daugulis, "Basic Principles of Melody Harmonization in Jazz and Classical Music: Common and Different," *Kūrybos irdivēs* 23 (2015): 16–18.

20 *Ibid.*, 19–21.

By 2015 he had composed 157 opuses. In his youth, he was inspired by jazz; he played the piano in Oleg Lundstrem's Big Band. He developed his pianistic style under the influence of jazz pianists Erroll Garner (1926–1991), Duke Ellington (1899–1974), and particularly Art Tatum (1909–1956) and the Canadian pianist and composer Oscar Peterson (1925–2007). Kapustin considered Peterson to be the most important jazz pianist.²¹ But Peterson's style of playing – with its motion and energy which is like a kind of *perpetuum mobile* – reminds of the playing technique used by Tatum, Garner and the British jazz pianist George Shearing (1919–2011).²²

Kapustin's music style is described by the American pianist Randall Creighton:

*Kapustin's style features extremely, brilliantly virtuoso complicated rhythms characteristic of ragtime, dense texture, chords involving upper structure extensions (9th, 11th, 13th), diminished chords on various scale degrees, chromatic alterations, emphasis on improvisation, virtuosity, tendency to short melodious sequences, characteristic harmony sequences by the circle of fifths, fast change of harmony supported by walking bass, open, unresolved dissonances.*²³

From the above-said we can conclude that Kapustin's style exhibits a unique way of integrating the expression of the classical music with the specifics of jazz styles. Clearly, the Third Stream music has served as an example.²⁴ The use and the meaning of the term have changed over time. Gunther Schuller who introduced this term in 1957 was flexible in discussing this topic over the years. He first defined it as a style (1957), later expanded the meaning of the term – now it meant a synthesis of the Western music with any other ethnic or local musical tradition. In practice, the term is usually associated with the fusion of jazz and classical music. In essence, according to Schuller, this style of music-making is inevitable for those who want to express in music an integrated sound of classical, jazz, ethno and popular music.²⁵

The most important expressive means of jazz music are harmony, rhythm and time signatures (4/4, 7/8, 5/8 etc.) that are of special significance. Kapustin was inspired by his predecessors' compositions, for instance, the composition *Golliwog's Cakewalk* by Claude Debussy (1862–1918), Maurice Ravel's (1875–1937) compositions Piano Concerto in G major and *Valses nobles et sentimentales*, Igor Stravinsky's (1882–1971) *Ragtime*²⁶ (Kapustin has been strongly influenced by ragtime as a genre), György Ligeti's (1923–2006) *Etudes pour piano* and other compositions.

As a result, Kapustin created several pieces in jazz stylistics: *Toccata op. 8, Composition for Big Band op. 12* (1967), *Minuet for Big Band* (1974), *Fantasy for Jazz Quartet* (1977), *24 Preludes in Jazz Style for Piano op. 53* (1988) and *24 Preludes and Fugues op. 82* (1997).

21 Smith, Harriet. "Bridging the Divide: An Interview with Kapustin," *International Piano Quarterly* 4, no. 13 (2000): 54–55.

22 Bill Dobbins, "Peterson, Oscar," in *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol. 3, ed. Barry Kernfeld (New York: Grove's Dictionaries INC., 2002), 270–271.

23 Randall Creighton, "A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, op. 53" (Doctoral dissertation, University of Arizona, 2009), 27.

24 *Ibid.*, 27.

25 Schuller, "Third stream," 745.

26 Creighton, "A Man of Two Worlds," 27.

Preludes and Fugues op. 82

Further we will consider Kapustin's cycle of Preludes and Fugues op. 82. At first, we will examine the common features. We will start with the layout of Preludes and Fugues in terms of the arrangement of the keys. Let us remember, Johann Sebastian Bach (in *The Well-Tempered Clavier*, 1722, 1744) and Sergey Slonimsky (1995) arranged preludes and fugues in the order of the chromatic scale, including also relative minor scales of the same key signatures, such as C major/C minor, C# major/C# minor etc. But the fugues by Dmitry Shostakovich (1951) and Rodion Shchedrin (1960–1977) move along the circle of fifths, while also covering the parallel minor keys, for example, C major/A minor, G major/E minor, etc. Kapustin proposes another way (1997). His fugues move up by fourths, touching the minor key downwards in the interval of a diminished fourth, i.e. C major/G# minor, F major/C# minor, etc. Such an innovative approach to the sequence of keys is obviously related to the technique favoured in jazz harmony – re-harmonization (usually tritone relations, but other intervals are also possible).

The number of voices used in Kapustin's fugues is of interest, too. In Kapustin's fugues the number of voices varies; three- (Fugues Nos. 1, 9, 22, etc.) and four-voice fugues (Fugues Nos. 3, 4, etc.) dominate there. Sometimes one can find five-voice fugue (Fugue No. 19) and even two-voice fugues²⁷ (Fugue No. 18).

Fugues mostly feature the time signature of 4/4 (Fugues Nos. 1, 12, etc.), other time signatures are also often used: 2/4 (Fugue No. 18), 3/4 (Fugue No. 8), 5/4 (Fugue No. 10) and the time signature 6/8 (Fugue No. 15).

A typical feature of all op. 82 fugues is the four-bar subject (Fugues Nos. 1, 3, 5, 7, etc.). Supposedly, such squareness facilitates improvisational jazz development of the subject. But there are also the subjects consisting of three bars (Fugues Nos. 2, 18), two bars (Fugues Nos. 6, 19, 22, 24) and even one-bar subject (Fugue No. 4). The subjects contain a clearly visible impulse (a characteristic intonation or a rhythm pattern), a developmental stage of the subject (usually of improvisational nature) and a closing part. For instance, here is the subject of the Fugue No. 1 in C Major (Example 1):



Example 1: Fugue No. 1 in C Major; the subject.

It is known that such a concentrated exposition of the subjects was characteristic of the fugue subjects of the great Baroque master J. S. Bach. According to the Russian

27 An excellent example of a two-voice fugue is *Fugue a 2 voci* op. 87, No. 7 from *7 Polyphonic Pieces for Left Hand* (1998).

musicologist Boris Asafyev's²⁸ theory, the subject is based on the triad – impulse, development and generalization (i-m-t: *initio – motus – terminus*).²⁹

Most of the op. 82 fugues feature a three-part form (Fugues Nos. 1, 12, 16, etc.) and quite clearly marked cadences that separate the main parts of a fugue – exposition, middle entries, and reprise. In other fugues, in their turn, the division is vague; the development of the subject seamlessly passes into the middle part of improvisational and motoric nature, and then unexpectedly enters the basic key, thereby opening the reprise.

The fugues composed in minor keys are played in major. This resembles J. S. Bach's tradition, too (Fugues Nos. 4, 8, 16, 18).

In general, the development parts in all the op. 82 fugues are characterized by the vertical inversion of the subject, augmentative imitation, stretto, timely developed cadences, and gradual, imperceptible transition into the middle part. By contrast, in four-part fugues the middle parts are expanded, like episodes. Similarly, in terms of rhythm, the attention should be paid to the free divisions (triplets) and freely included accents typical of swing genre. In all the fugues the composer correctly preserves the essential elements of fugue – the subject, the answer, counterpoint, interlude and stretto.

In the fugue statements Kapustin strictly sticks to the generally accepted norms: there is the characteristic first statement of the subject both in the first (Fugues Nos. 3, 14 (Subject 2), 16, 18, 24), the second (Fugues Nos. 1, 2, 6, 9, 10, 11, 12, 13, 15, 17, 20, 22), the third (Fugues Nos. 5, 8, 14 (Subject 1), 19, 21) and the fourth voice (Fugues Nos. 4, 7, 23). Sometimes the first statement of the subject is accompanied by the countersubject (for example, Fugues Nos. 5, 9, 11) as a special rhythmic formula of the accompaniment of the relevant jazz genre. In most cases, in the statement of fugues there sounds a real answer of the subject (Fugues Nos. 1, 12, 16, 20, etc.). The answer is usually followed by the interlude (T-D) and only then follows the answer in the third or the fourth voice. Vertical inversion is characteristic of the continuation. Sometimes the subject is transposed horizontally (to the right), as well as in the statement of the exposition (for instance, Fugue No. 20 in F Minor). One finds also an innovative approach to the presentation of the statement of the subject, for example, in the five-voice Fugue No. 19 in A Major the voices are introduced according to the formula T-D-S-T-D. Such functional inversion is typical for the order of jazz harmonic sequences, while in the fugues constructed in the Western classical art tradition it is an exception.

The Tonal Plan

Usually the middle part of the fugue is introduced by the movement of the subject to a remote key (for example, Fugue No. 1 in C Major – C# Minor, No. 10 in E Minor – D Minor, No. 17 in E Major – A Minor), thus featuring tonal uncertainty. Sometimes in the beginning of the middle part the subject remains in the basic key (No. 12 in A Minor). In any case, the determining ones in the further development are the keys of

28 Boris Asafiev (literary pseudonym – *Георгий Глебов*; 1888–1949) was a Soviet Russian musicologist, composer, music critic and social activist.

29 Boris Asafiev, *Muzykal'naja forma kak process*, 2nd edition (Leningrad, 1971), 77.

the sub-dominant group and those of a remote relationship. From the aspect of functionality, the exposition of the fugue may be generalized in the following way: in the statement of the fugue the main tonalities are T-D, in the middle – the scope of the tonalities S-D and the function of T in the reprise. Thus the common functional scheme of the form is crystallized: T-D-S-D-T. It is essential that in all the op. 82 fugues the reprise is marked by the return of the subject to the basic key.

For Kapustin the final chord of the fugue is of great significance. It is always dissonant, as it should be in jazz (for example, in Fugue No. 17 in E Major – I^(11/6)). The aspect of genre is no less important. Many fugues feature particular genres. For instance, Fugue No. 1 contains the features of bebop, in Fugues Nos. 10 and 12 one can notice ragtime, swing, blues, etc.

In some fugues, the development is based on two subjects, for example, Fugue No. 1 in C Major and No. 14 in D Minor.

Further, let us discuss Fugue No. 12 in A Minor op. 82 in detail.



Example 2: Fugue No. 12 in A Minor: the subject.

The op. 82 Fugue No. 12, illustrated in Example 2, is a four-voice fugue with one subject, a real answer, and a counterpoint in the exposition consisting of three parts. The subject comprises four bars (2+2) with a marked interval of the fifth (A–E). The tonal basis of the subject is the pentatonic, which can hardly be referred to the rest of the fugue. In the exposition, the development of the subject is as follows: at first it appears in the second voice, then in the third and the first voices. The respective functional statement T–D–T–D is present. In the continuation of the fugue, the development is based on the second part of the subject. The counterpoint in bar 5 (E minor) marks the Dorian E minor key (see Example 3), thus again proving the belonging to the world of jazz music (key, melody, rhythm).



Example 3: Counterpoint, mm. 5–8.

By contrast, the texture, the autonomy of the voices, the tonal arrangement, the structure and the form are obviously related to academic music, the genre and the form of the fugue. This is an excellent example of the synthesis of academic and jazz music. The form is classical, the content is typical of jazz. Springy rhythm pulsation, colourful and expressive melodies, bright harmony progressions are followed by purposeful

and gradually growing inclusion of altered sounds until in the middle of the fugue the twelve-tone tone row is reached (see Example 4):



Example 4: *The middle of the Fugue, mm. 29–30.*

The rhythmic counterpoint of the dominant appears logically prior to the beginning of the reprise (mm. 74–79), thus creating a kind of acceleration. The reprise (mm. 80) is prepared by the cadence, the return to the basic key in A minor, with the stretto between the first and the third voices. Little stretti are encountered also later, but in the bars 80–96 they are very vividly continued until the very end. But the reprise is composed in the diatonic pentatonic of A minor. Thus the basis of the key in the exposition is pentatonic, in the middle part – full chromatic system, and the reprise is again in the diatonic pentatonic of A minor. The masterly complicated rhythm, saturated with constantly variable accents undoubtedly is one of the most expressive means of Kapustin’s music stylistics.

Schema No. 1 is a formal and harmonic scheme of the fugue. “S1: a”, for example, would indicate the first subject in A minor.

Schema No. 1: *Formal and harmonic scheme of the Fugue in A minor*

Exposition						
S1:a	S1:e real answer	Interlude	S1:a	Interlude	S1:e	Episode
1–4	5–8	9–10	11–14	15–21	22–25	26–35

Middle part						
Thematic statement		Episode	Thematic statement	Episode	Thematic statement	Episode
S1:a inverted	S1:d		S1:e augmented		S1:b,d	
36	40	44–51	52	60–68	69	74–79

Reprise			Tag
S1:a	S1:a in stretto	S1:a	S1:a
80	81	83	86

Thus, we conclude that the structure and the basic principles of composition in Kapustin's A minor fugue as well as in the rest of the fugues op. 82, are derived from the Western classical music. In turn, jazz has yielded the freely expanded development in the middle part, the diverse integration of various jazz styles and genres by way of rhythm, harmony, texture and other means of expression. Here we find more similarities with music composing techniques attributable to the initial period of jazz and used by the so-called mainstream artists: Erroll Garner, Oscar Peterson and many other outstanding pianists.

Classical or Jazz Music?

Kapustin's fugues correspond to jazz stylistics, because Kapustin is an academically well-educated musician and an excellent pianist. The music of his preludes and fugues is interesting, as was once the case when Igor Stravinsky and Darius Milhaud with their musical innovations introduced the profound traditions of the European classical music to America, which attracted much attention. In my opinion, Kapustin's fugues have little of the most important features of jazz music: chord replacements, the use of Lydian chromatic concept. Here we see more abundant arpeggios, random accents, peculiarly complex rhythm that intertwines various voices of polyphonic texture. Why is it so? In his musical thinking, Kapustin goes beyond the accepted jazz scales, moves to the rich use of 12-tone row, loses continuous tonal dependence on the basic tonality, but is at the same time still based on the form of classical composition. Linearity and rhythm, on the other hand, provide a secure connection to modern jazz. A similar example is found in the then controversial (the 1960s) recordings of American jazz pianist Lennie Tristano (1919–1971), where atonal improvisations are based not on harmony but rather on the development of motifs, including chromatisms and polyrhythms. Some of Kapustin's contemporaries argued that he formed a bridge between bebop and free jazz. Classical jazz is harmoniously functional; therefore the tonal centre is clearly heard. In the fugues, it means dealing with a more complex harmonic expression in the tonal plan rather than in respect of the chord construction. Similarly to free jazz (Ornette Coleman, Cecil Taylor), for which it is typical to use means and techniques of expression that are not defined in previous jazz practice – without a definite repetition of harmonies and a certain system of rhythm organization, Kapustin in his fugues generally does not abandon the harmonic structure, which is completely atonal or arrhythmic. Fugue as a musical genre, in its turn, requires a controlled basis of tonal music expression. Of course, in the history of music we also find fugue samples in the expression of atonal music, for instance, some fugues by Rodion Shchedrin (subject – 12-note series) or *Ludus tonalis* by Paul Hindemith.

What do we see in Kapustin's fugues? First of all, specific structures of rhythm, swinging rhythm or shifts of emphases as the features typical of free jazz music. Articulation, on the other hand, is quite closely related to phrasing, a specific texture that distinguishes them from classically-composed fugues. Here we have to mention the exposition of the fugues, where several voices are introduced immediately.

The music of Bach's fugues is very well-structured, which is a typical feature of Baroque music; thus, individual voices in the fugue are not improvised. The Baroque fugue always begins with the presentation of the basic subject in one voice, which can hardly be said about jazz fugue. The formation of a jazz fugue is quite free with improvisational developments, as is typical of jazz music. Therefore, fugue sometimes starts out multipart, as different instruments in a jazz ensemble, where each instrument plays its own part. The Baroque fugue is not as polyrhythmic as the jazz fugue. This can be explained by the following: jazz-style music is also based on rhythm improvisation. After the imitation of the subject, each voice continues its own melodic and rhythmic development.

Both, the jazz fugue and the Baroque fugue have a basic subject which serves as the basis of the development of the whole fugue. It is the subject in the classical fugue, but in jazz fugue it is the melody that is sometimes supported by an improvised melody in another voice. In the Baroque fugue, voices are completely independent in polyphony, while in the jazz fugue they travel together with the subject. All in all, Kapustin's fugues are closer to academically composed fugues, because they have a polyphonic texture, even when another melody sounds at the same time as the main subject, thus making the sounding more interesting.

When analysing fugues, one may feel that Kapustin does not like jazz form. Here we can cite the statement of the composer himself, as recorded by the researcher Smith: "The style of jazz is meant to give colour."³⁰ Kapustin uses techniques to minimize the exact repetition also in respect of the form, e.g., there are no cadences in conclusions of expositions and middle parts of compositions. Kapustin's uniqueness is based on the fact that he is able to create a jazz piece in the classical form. Here we can see that the structure of the fugue is taken from the Baroque music, the harmony and rhythm from jazz, and the technique of composition from the 20th century Russian music traditions. Therefore, we understand that Kapustin's fugues are not jazz fugues, since they do not have the expression and the character of improvisation. Obviously Kapustin positions himself as a composer, rather than an improviser. Consequently, it is evident that the fugue music derives from a logically organized approach that is an integral part of the classical music tradition. A direct question arises: Does Kapustin's fugue music belong to the Third Stream? Obviously, it does not, because the basis of the music of the Third Stream is improvisation, which is not present in Kapustin's fugues. Kapustin himself explains:

I have very few jazz compositions that really are jazz [...] There's no need to improvise my music, though it's jazz [...] You can improvise with creation [...] you can't create an improvised sonata [...] I'm not interested in improvisation – and what is a jazz musician without improvisation? But I'm not interested because it's not an ideal.³¹

It is clear that Kapustin has always been interested in blending classical music and jazz, the classical form and the jazz idiom. The question arises: What do we understand

30 Harrie Smith, "Bridging the Divide: An Interview with Kapustin," *International Piano Quarterly* 4, no. 13 (2000): 55.

31 Martin Anderson, "Nikolai Kapustin, Russian composer of Classical jazz," *Fanfare* 24, no. 1 (2000): 96.

by the concepts of “classic” and “jazz”? Today, these terms have become so diluted that they have lost many of their specific features. It can be said that both genres have culminated and entered a new level; therefore it is difficult to separate them. Classical music tradition in Kapustin’s fugues is characterized by the following: his score presents composition, rather than free improvisation. It is a classical form that does not include improvisation, different combinations of the presentation of the subject; large-scale tonal plans; texture with saturated syncope without swinging.

Conclusions

To summarize, we can conclude that the term polyphony is a term that has been thoroughly explained in German musicology (this path has been taken over and is being continued by Russian researchers) and in English texts (as well as by French theorists). In the Baltic region, the interpretation of the term is somewhat different, related to the tradition and history of the Russian school, because for many years it was separated from the leading German-English dominant traditions of musicology research. Today, this gap is disappearing.

For several centuries the evolution of the genres of prelude and fugue was purposeful and gradual. The inclusion of these genres in jazz music stylistics is not accidental, but natural, because in most cases, at the beginning of the 20th century, jazz musicians were academically educated and had already been acquainted with the genres of prelude and fugue in their previous musical experience.

In essence, jazz in its early stages of development, borrowed many things from the Western music art, such as is, for example, the principle of functional harmony, the use of cadences and sequences, polyphonic linearity, etc., while in the second half of the 20th century, jazz music expressions and development techniques (improvisation, etc.) entered classical music. Interest in the Baroque polyphonic genres in jazz appeared in the 1920s and continued later as well.

Fugue as a genre and a form can retain its peculiarities also in jazz music stylistics and N. Kapustin’s fugues op. 82 is a good example, a specific section of road, a bridge between the classical and the jazz fugues. Not without reason have the well-known artists Steven Osborne and Marc-Andre Hamelin recorded N. Kapustin’s piano music in the record company Hyperion. Undisputed is Kapustin’s contribution to the enrichment of the world repertoire of piano with his own unique style of composition, of which the cycle of 24 preludes and fugues op. 82 is a bright example.

Based on the model of music by Russian composers – Rachmaninoff, Scriabin and Prokofiev, Russian jazz traditions of the 1950s and 1960s, Russian-Ukrainian folklore, and world jazz music, Kapustin has composed original pieces by integrating elements of classical and jazz music with an approach that is closer to the academic genre.

Bibliography and Sources

- Anderson, Martin. "Nikolai Kapustin, Russian composer of Classical jazz." *Fanfare* 24, no. 1 (2000): 93–97.
- Asafiev, Boris. *Muzykal'naja forma kak process*. [Musical Form as a Process.] Vols 1 and 2. 2nd edition. Leningrad: Muzyka, 1971. [Асафьев, Борис. Музыкальная форма как процесс. Книга первая и вторая. Издание 2-е. Ленинград: Музыка, 1971.]
- Bellak, Richard. *Fugal Dreams*. Performed by Richard Bellak. RCB Sound RCBCD-001, 2005, CD.
- Creighton, Randall. "A Man of Two Worlds: Classical and Jazz Influences in Nikolai Kapustin's Twenty-Four Preludes, op. 53." Doctoral dissertation, University of Arizona, 2009.
- Daugulis, Ēvalds. "Basic Principles of Melody Harmonization in Jazz and Classical Music: Common and Different," *Kūrybos erdvēs* [The Spaces of Creation] 23 (2015): 15–22.
- Dobbins, Bill. "Peterson, Oscar." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed., edited by Barry Kernfeld, vol. 3, 270–271. New York: Grove's Dictionaries INC, 2002.
- Frobenius, Wolf. "Polyphony." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, vol. 20, 74–83. London: Macmillan Publishers Limited, 2001.
- Kapustin, Nikolai. *Twenty-Four Preludes and Fugues*, op. 82, vols. 1 and 2. Moscow: A-RAM, 2005.
- Kārkliņš, Ludvigs. *Mūzikas leksikons*. Rīga: Raka, 2006.
- Kirby, Frank Eugene. *Music for Piano: A Short History*. Portland, OR: Amadeus Press, 2015.
- Pelēcis, Georg. "К вопросу о теории полифони: Историја освешае пут' совремности." In *К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: материалы международной научной конференции*, edited by Tat'jana Dubravskaja, Nikolaj Tarasevich, 152–158. ["On the Question of Polyphony: History Casts Light upon the Path of Modernity." In *To the 100th Birthday of V. V. Protopopov; Materials of International Scientific Conference*.] Moscow: Nauchno-izdatel'skij centr Moskovskaja konservatorija, 2011. [Пелецис, Георг. "К вопросу о теории полифони: История освещает путь современности." *К 100-летию со дня рождения В. В. Протопопова: материалы международной научной конференции*, ред. сост. Татьяна Дубравская, Николай Тарасевич, 152–158. Москва: Научно-издательский центр Московская консерватория, 2011.]
- Rudolf, Walter. "Prelude." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., edited by Stanley Sadie, vol. 8, 893–896. London: Macmillan, 2001.
- Russell, George. *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*. New York: Concept Publishing CO, 1953.
- Schuller, Gunther. "Third stream." In *The New Grove Dictionary of Jazz*, edited by Barry Kernfeld, vol. 3, 745. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Smith, Harriet. "Bridging the Divide: An Interview with Kapustin." *International Piano Quarterly* 4, no. 13 (2000): 54–55.

POVZETEK

Med jazzovskimi glasbeniki je zanimanje za baročno polifonijo naraslo že v dvajsetih letih 20. stoletja, okrepilo pa se je v 1950-ih letih. Takrat se je v jazzu pojavil t. i. *third stream*, ki je vključil sodobno glasbo, ki želi porušiti vse mogoče meje in je podvržena najbolj nepredstavljamim slogovnim sintezam in kombinacijam. Vsak glasbenik ima svoj pristop k jazzovskim stilistikam, toda 24 Preludijev in fug op. 82 ruskega jazzovskega pianista, virtuozna in skladatelja Nikolaja Kapustina je še posebej zanimivih. Smiselno se je vprašati: Naj Kapustinove preludije in fuge uvrščamo med jazzovsko glasbo ali gre za eklektično kombinacijo klasičnega in jazzovskega idioma? Celokupno gledano je za Kapustinove preludije in fuge značilen nenavadno kompleksen ritem, ki prepleta različne glasove polifonih tekstur, naključne akcente, bogate arpeggie, svojstven harmonski slog in specifično teksturo. V svojem glasbenem razmišljanju Kapustin preseže ustaljene jazzovske lestvice, presedla na bogato rabo 12-tonske vrste, znebi se tonske odvisnosti od osnovne tonalnosti, a se obenem naslanja na formo klasične kompozicije. Linearost in ritem sta po drugi plati poroka za varno navezavo na sodobni jazz. Kljub temu Kapustin v svojih fugah v glavnem ni opustil harmonske strukture, ki je popolnoma atonalna ali aritmična. Najprej so to značilnosti strukture ritma, nihajočega ritma ali premiki poudarkov, medtem ko je artikulacija tesno

povezana s stavkom. Tako jazzovska kot baročna fuga imata osnovni motiv, ki služi kot temelj za razvoj celotne fuge. V Kapustinovih fugah, tako kakor v klasičnih, obstaja tema, toda v jazzovskih je to melodija, ki jo ponekod podpira improvizirana melodija v drugem glasu. V klasični fugi so glasovi v polifoniji popolnoma neodvisni, v jazzovski pa potujejo skupaj s svojim motivom.

Zaključek bi se lahko glasil, da so Kapustinove fuge bližje akademsko komponiranim fugam, saj imajo polifonsko teksturo tudi tedaj, ko druga melodija zveni hkrati z glavnim motivom. Kapustinova edinstvenost temelji na dejstvu, da je sposoben ustvariti jazzovsko skladbo, ki sledi klasični obliki. Jasna struktura fuge je izposojena iz baročne glasbene tradicije, harmonija in ritem iz jazza, tehnika skladanja pa iz ruske glasbene tradicije 20. stoletja. Kapustinove fuge niso jazzovske fuge, saj jim manjkata ekspresivnost in značaj improvizacije. Kapustin se je imel bolj za skladatelja kot za improvizatorja. Posledično pa je tudi jasno, da njegova glasbena fuga izhaja iz logično zastavljenega pristopa, ki je bistveni del klasične glasbene tradicije. Ali potemtakem Kapustinova fuga sodi v jazzovski *third stream*? Odgovor je jasen »ne«, saj je bistveno organizacijsko načelo omenjene glasbene smeri improvizacija. Nesporen pa ostaja Kapustinov prispevek k obogatitvi svetovnega klavirskega repertoarja: cikel 24 preludijev in fug op. 82 je sijajen primer njegovega edinstvenega kompozicijskega sloga.



Katarina Bogunović Hočevar

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

Ljubljanska Opera med obema vojnama: moderna režija in njeni protagonisti

Ljubljana Opera House Between Both World Wars: Modern Directing and its Protagonists

Prejeto: 15. marec 2020
Sprejeto: 5. maj 2020

Received: 15th March 2020
Accepted: 5th May 2020

Ključne besede: Opera SNG Ljubljana, 20. stoletje, operna režija, Mirko Polič, Osip Šest, Matija Bravničar, Ciril Debevec, Bratko Kreft, Ferdo Delak

Keywords: Opera SNG Ljubljana, 20th century, opera directing, Mirko Polič, Osip Šest, Matija Bravničar, Ciril Debevec, Bratko Kreft, Ferdo Delak

IZVLEČEK

Raziskovanje ljubljanske Opere odpira opazovanje različnih področij delovanja te ustanove – umetniškega, organizacijskega in nenazadnje družbenega –, ki se v soodvisnosti vzajemno prepletajo in vplivajo na temeljno poslanstvo umetniškega zavoda – uprizarjanje glasbenogledališkega dela ter v širši perspektivi posredovanje in etabliranje umetnostnih teženj operne hiše. Pričujoči prispevek osvetljuje čas ljubljanske Opere med obema vojnama, v ospredje pa postavlja vprašanje operne režije oz. umetniško emancipacijo opernega režiserja skozi prizmo najpomembnejših akterjev te ustanove.

ABSTRACT

The examination of the Ljubljana Opera House offers observations on different areas of activity of this institution – artistic, organizational and social – that are all interdependent and influence the fundamental mission of this artistic institution – the staging of musical theatre works and, in a broader sense, transmitting and affirming the artistic tendencies of the Opera House. This article illuminates the time of the Ljubljana Opera House between both world wars; it highlights the issues of opera directing and the artistic emancipation of the opera director through the prism of the most significant actors of this institution.

I.

Pomembne iztočnice za razumevanje umetniškega uveljavljanja opernih režiserjev temeljijo na poznavanju hišnih dejavnikov in okoliščin, ki so generirale ugodno situacijo ob zaključku dvajsetih let 20. stoletja. Odločilno vlogo na tej poti je odigral operni ravnatelj in dirigent Mirko Polič. Ko je leta 1925 vstopil v slovensko operno življenje, je bila ljubljanska Opera ujeta med težnjo po lastni profesionalni afirmaciji in tekmovanjem z gledališči v Zagrebu in Beogradu. Oboje ji je onemogočala naraščajoča družbena in posledično gledališka kriza. Kljub neugodnim okoliščinam je Poliču uspelo popeljati operni ansambel na turnejo po nekaterih jugoslovanskih središčih in na ta način vzpostaviti nove temelje za nadaljnje delo. Turneja, ki je imela gledališko-umetniški in nacionalno-propagandni namen, je okrepila poustvarjalni vidik ljubljanske Opere, brez katerega bi Polič težko zasledoval nadaljnjo umetniško vizijo inštitucije. Dvig poustvarjalne ravni je po eni plati omogočil vključevanje zahtevnejših opernih del (Mozart, Wagner) v dotedanjo francosko-italijansko naravnost repertoarja, po drugi pa odpiranje k sodobni umetnosti (Prokofjev, Stravinski).

Enako pomembno je bilo tudi Poličevo prizadevanje, da bi repertoar posodobil z novimi naprednimi domačimi deli. Z afirmacijo profesionalnosti ansambla v okvirih možnega mu je uspelo postopno vzpostaviti dialog s sodobnostjo in modernostjo. To se je manifestiralo v znameniti sezoni 1928/29, ki je bila po repertoarni podobi premier brez primere dotlej (med osmimi premierami so bila kar tri dela slovenskih avtorjev, polovica vseh premier pa so bila moderna dela). Ravnateljeva svobodomiselnost, naklonjena modernim tokovom v umetnosti in literaturi, je na glasbenem polju odpirala vrata napredni inteligenci ter posledično novim, včasih celo tveganim glasbenogledališkim načrtom.

Pričujoča razprava se posveča prav temu »prelomnemu« obdobju, času, ki je začel artikulari (sploh kakršnakoli) vprašanja glasbene režije in udejanjati nove režijske prijeme v ljubljanski Operi ob koncu dvajsetih in v tridesetih letih 20. stoletja.

II.

V prvi polovici dvajsetih let 20. stoletja je vodenje režije v ljubljanski Operi pomenilo tehnično in organizacijsko usklajevanje dela umetnikov in skrb za zunanje sestavine predstave. K afirmaciji in emancipaciji gledališke režije ljubljanskega Narodnega gledališča sta največ prispevala Osip Šest in Milan Skrbinšek. Režijsko vodstvo oper pa je bilo običajno prepuščeno dirigentom, pevcem in igralcem, torej umetniškemu osebju, stalnemu ali pa gostujočemu (Trbuhovič, Sevastijanov), ki je na vsebinski ravni bolj ali manj uspešno usklajevalo posamezne deležnike v celoto. Med dramskimi režiserji se je na polju operne režije vzporedno uveljavljal le Osip Šest, in v dvajsetih letih 20. stoletja režiral večji del slovenskih opernih del (*Gorenjski slavček*, *Gosposvetski sen*, *Tajda*, *Iz komične opere*), ob teh pa tudi – odvisno od sezone – še druga dela iz svetovne literature.

Režiserjevo vlogo v ljubljanski Operi (v kolikor to ni bil dirigent ali pevec) v dvajsetih letih značilno razkrivajo tudi sprotne kritiške refleksije, ki bodisi v stavku ali dveh

povzamejo bolj ali manj ustrezno opravljeno režisersko delo bodisi odziv na režijo celo izpustijo. V zavesti strokovne glasbene javnosti je bila vloga opernega režiserja, vsaj po odzivih sodeč, stranskega pomena.

Dejstvo, da je bil Šest na tekočem z evropsko produkcijo, da je poznal praška, dunajska in berlinska gledališka stremljenja, v Moskvi srečal Stanislavskega in v Berlinu spremljal Reinhardtovo delo, je bolj zaznamovalo njegovo delo v ljubljanski Drami kot pa sočasna operna prizadevanja. Njegove dramske režije so veljale za spretne in domiselne, bolj mikavne v inscenaciji kot pa v poglobljenem tolmačenju dramskega dela.¹ Ko je v dvajsetih letih režiral v Drami, je veljal za režisersko avtoriteto; takrat se še ni problematiziralo njegovega pretiranega ukvarjanja z inscenacijo in premajhnega upoštevanja samega dogajanja z vidika notranje režije (zlasti pri filozofskih in bolj poetičnih delih), kot je to osvetlil prihod mlajše generacije režiserjev (Ciril Debevec, Bratko Kreft) v začetku tridesetih let. Prav njegovi inscenacijski vidiki teatrskega so morali biti še kako dobrodošli na polju domače operne reprodukcije, nedvomno pa predstavljajo višek v tem pogledu režija opere *Zaljubljen v tri Oranže* skladatelja Sergeja Prokofjeva:

*Naše »Oranže« so po mojih izkušnjah prva opera, kjer smo vsi s svetim trepetom pričakovali premijere – razpoloženje naše je bilo v povišani temperaturi, kot je v drami, kadar zagodemo Shakespearea. Prvič sem srečal pevce, ki so pozabili, da so pevci, prvič sem jih videl, kako so rili svoji ulogi [sic] – ne partiji – na dno, vedno globlje [...]*²

Šestov smisel za dekorativno plat je izpostavil tudi ravnatelj opere Mirko Polič in poudaril, da je prav scenska pestrost zagotovila uspehe nekaterih oper, kot denimo *Turandot*, odlično pa se je obnesla tudi pri predstavah na prostem: »Je absolutno močan režiser, ki smo ga lahko veselili.«³

Iz druge perspektive je Polič ocenjeval Šestovo delo ob koncu tridesetih let 20. stoletja, po tem, ko je Šest med letoma 1936 in 1938 intenzivno režiral le v Operi: »Sedaj drugo leto imamo prof. Šesta, a on je premalo muzikalen in režira iz libreta, ne pa iz partiture in tako muzikalnega duha, ki je izredno važen, ne more postaviti.«⁴

Bolj kritičen pogled na režiserjevo delo je nedvomno izražal iz Poličeve izkušnje, ki jo je imel v tridesetih letih 20. stoletja z mlajšo generacijo dramskih režiserjev. Čeprav je bila opera Šestova vzporedna ali pa celo stranska dejavnost, je z avtonomijo svojega poklica⁵ dajal slutiti, da tudi Opera potrebuje lastnega režiserja. Ta tendenca je dobila zelo jasne obrise v tridesetih letih, nakazuje pa jo že angažma v Zagrebu delujočega režiserja Borisa Kriveckega v sezoni uprizoritve *Črnih mask*.

1 Prim. Dušan Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)* (Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996), 24.

2 Ost [Osip Šest], »Jaz in Oranže,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, 1927/28, št. 3, 39.

3 »Kakšne načrte ima naša opera? Operni ravnatelj M. Polič o sezoni 1932/33 in o naših gledaliških problemih,« *Jutro*, 27. 8. 1932, 6.

4 Slovenski gledališki muzej. Arhivsko gradivo. Zapisnik seje Sosveta pri Narodnem gledališču v Ljubljani, 26. 4. 1938, 7.

5 »Šest je bil prvi slovenski režiser, ki mu je bila režija poklic.« Blaž Lukan, »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije,« v *Dinamika sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Sorli (Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2010), 102.

III.

Na poti iskanja novih režijskih pristopov v operi je imelo odločilen pomen Bravničarjevo glasbenogledališko delo *Pohujšanje v dolini šentflorjanski*. Da je skladatelja navduševala Cankarjeva farsa, je povedal pred premiero dela v razgovoru z novinarjem in navedel več razlogov za to: delo je bilo zanj »najmočnejši slovenski dramski umotvor«, iskal je povsem svojevrstno formo, obenem pa imel »pred štirimi leti v sebi veliko porcijo drznosti in korajže«, tako da je začel »brez premisleka delati na stvari«. ⁶ Ne vemo, v kolikšni meri je prijateljevanje z Bratkom Kreftom in nasploh gibanje v krogih naprednih izobražencev podkrepilo delo na operi. Velja spomniti, da je bil Kreftu vzor Skrbinšek, ta pa je z radikalno režisersko preinterpretacijo Cankarjevega *Pohujšanja v dolini šentflorjanski* jeseni 1928 izzval ob odklonilnih ocenah in ugovorih osuplost in razočaranje gledaliških krogov. ⁷ V nasprotju z vso uradno kritiko je bil Kreft edini, ki je v osrednji kulturni reviji (*Ljubljanski zvon*) odločno povečal, utemeljeval in zagovarjal Skrbinškovo umetnost. ⁸

Ob analizi Bravničarjeve operne farse je Vurnik uvrstil skladatelja skupaj s Kogojem in Ostercem v sodobno smer. Se je pa ob zaključku vseeno spraševal, zakaj je tako usmerjeni skladatelj vzel za snov tako izrazito miselno dramo in kaj je drama z glasbo »golih barvnih okvirjev« pridobila? V tem je prepoznal umetniško nedoslednost in estetsko nasprotje. ⁹

Po drugi strani pa Osterčeva glasbena kritika (po premieri dela) ni problematizirala nezdržljivosti značaja glasbe in pomena dramskega besedila, temveč je pisec predvsem preizpraševal vlogo orkestrske glasbe, za katero je menil, da ni dovolj, če povsod zgolj ilustrira. ¹⁰ Dotaknil se je problema oblike (»dolga improvizacija«, v kateri »vsaka situacija prinaša majhno, reliefno občutje«) in neučinkovitosti drugega dejanja ter problematiziral nekatere od dvanajstih točk (neobstoj domače tradicije, zanikanje libreta in glasbene oblike), s katerimi se je Bravničar predstavil v gledališkem listu. ¹¹ Med drugim je Bravničar v omenjenih točkah opredelil delo kot kolektivno umetnost in se s tem neposredno navezal na Kreftova avantgardistična pojmovanja gledališča kot kolektivnega umetniškega dejanja.

Več kot očitno je, da so v ozadju glasbenega načrta odzvanjale Kreftove ideje, ki jih je skladatelj aforistično navrgel v okvirih lastnih glasbenoestetskih prepričanj.

Režijo *Pohujšanja* je na skladateljevo željo prevzel hišni režiser Ciril Debevec in svoje režiserske opazke prav tako podal v točkah istega gledališkega lista.

Posebna naloga je bila seveda iskanje primerne kompromisne oblike za Cankarjev tekst in komponistovo godbo. Godba in opera imata svoje zakone in na te se je treba brezpogojno ozirati. Svojo dramsko koncepcijo »Pohujšanja« sem moral zato

6 [Avtor neznan], »Z Matijo Bravničarjem«, *Slovenec*, 19. 4. 1930, 12.

7 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 214.

8 Bratko Kreft, »Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, *Ljubljanski zvon* 48, št. 12 (1928): 747–754.

9 Stanko Vurnik, »Nova slovenska opera«, *Dom in svet* 42, št. 9 (1929): 282.

10 Slavko Osterc, »Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski«, *Ljubljanski zvon* 50, št. 6 (1930): 377–378.

11 Matija Bravničar, »Ob priliki vprizoritve 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 79–80.

*v splošnem zelo podrediti partituri, kar pa seveda nikakor ni vedno enostavno in zadovoljivo početje. Položajno bistvenih diferenc sicer ni, obstajale pa so manjše ali večje miselne, psihološke, dinamične in agogične razlike, ki jih je bilo treba – po možnosti in dogovorno s komponistom in kapelnikom seveda – premostiti na način, ki ne kviri preveč niti Cankarjevega smisla niti Bravničarjeve kompozicije.*¹²

Debevec ni skrival negotovosti ob svoji prvi režiji opere, zlasti novega dela, v katerem ni našel glasbeno-oblikovne strukture: »Bravničarjevo 'Pohujšanje' pa je neke vrste 'Sprechgesang-opera' (sploh ne vem, če ta panoga že eksistira) in bi zahtevalo pravzaprav tudi novo, svojevrstno režijo»¹³. Zadrega je bila toliko večja, če vemo, da je režiserja pojmoval kot »tolmača in zastopnika pisatelja«, v primeru opere tudi zastopnika skladatelja. Da je šlo za nov, snovni pristop h glasbenogledališkemu delu, izviren v takratnem glasbenem miljeju, daje slutiti odziv Antona Ocvirka v sicer vzvišeni in omalovažujoči refleksiji o ljubljanski Operi: »O režijski in scenični izvedbi del v operi sploh ne morem govoriti. (Izvezam Debevečvo režijo 'Pohujšanja!')«¹⁴

Debevec je zlasti med letoma 1932 in 1937, ko je intenzivneje sodeloval z Opero (leta 1939 je postal kvalificiran operni režiser), začel ob glasbenem uveljavljati tudi igralski vidik opernih predstav, presegel je golo urejanje scene, kostumov, določanje prihodov in odhodov, od pevca pa je – po mnenju Smiljana Samca – zahteval »psihološko in glasbeno utemeljeno igro«.¹⁵ Ni bil zgolj priučen operni režiser; operna režija je bila del njegovega študija v Pragi, kjer je poleg dramske igre in režije absolviral operno dramaturgijo pri profesorju Steinhardtu, hospitiral pri predavanjih Fidelia Finkeja in Aleksandra Zemlinskega, študiral nekaj časa tudi solopetje pri profesorju Wallersteinu (bratu znanega režiserja Dunajske državne opere dr. Wallersteina), predaval o njej dve leti na ljubljanskem Konservatoriju in obiskoval poletne operne tečaje v Salzburgu med letoma 1924 in 1926.¹⁶ Ob vstopu v ljubljansko Dramo (1928) je bil že uveljavljen kritik in publicist, kot se je izkazalo, tudi gledališki teoretik (*Gledališki zapiski*, 1933), njegove režije pa so zaznamovala navznoter obrnjena iskanja in poglobljenost. Veljale so za antipod prizadevanj »vizualista« in »okretnega teatralika« Osipa Šesta.¹⁷ Do sredine tridesetih let je bil priznan kot »najzanesljivejši usmerjevalec umetnostnih tokov« na odru ljubljanske Drame.¹⁸ Kot razgledan in virtuozen publicist (pisanje je nenehno spremljalo njegovo režisersko in igralsko delo) je svoja analitično izpeljana režiserska razmišljanja (»režijske opazke« ali »režijske opombe«) objavljal tudi na straneh gledališkega lista; z vidika operne režije pa so bili še posebej neprecenljivi njegovi zapisi iz časa, ko je v začetku štiridesetih let deloval izključno kot operni režiser. Z delom v Operi je razvijal in razkrival svoje idejne in estetske nazore (»Operni zapiski«, »Operno ustvarjanje«, »Jezik in izreka v operi«, »O opernem jeziku in opernih prevodih«, »Kramljanje

12 Ciril Debevec, »Pet opazk k režiji opere 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 83–84.

13 Ibid., 84.

14 Anton Ocvirk, »Ob koncu gledališke sezone,« *Ljubljanski zvon* 50, št. 7–8 (1930): 487.

15 Prim. Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 137–138.

16 Prim. Slovenski gledališki muzej. Personalna mapa. Ciril Debevec, sign. 16, mapa 206/8.

17 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 115.

18 Ibid., 108.

SEZONA 1929/30

OPERA

ŠTEVILKA 15

GLEDALIŠKI LIST

NARODNEGA GLEDALIŠČA V LJUBLJANI

Izhaja za vsako premijero

Premijera 11. maja 1930



M. Bravničar

Matija Bravničar:

Ob priliki vprizoritve operne farse „Pohujšanje v dolini šentflorjanski“

I.

Operna oblika je v pravem pomenu besede — teater; za glasbenika je neke vrste kompromis, v katerem ne sme čista umetnost utrdeti kvalitete.

II.

Operno obliko so zagrešili naši predniki — od takrat pa do danes jo osvežujejo poizkusi, da bi vzdržala svojo upravičenost in pridobila na logiki.

III.

Opera je sicer salonskega porekla, vendar je prešla v lastninsko pravico vseh slojev — zato menda jo snubijo skoraj vsi skladatelji z večjim ali manjšim uspehom.

79

IV.

Laška opera je opera zvezdnikov. Prima donna in primo uomo imata okrog sebe okvir rekvizitov (skladatelja, dirigenta, režiserja, orkester, zbor in ostalo), da prideta osebno čim bolj do veljave — to je najmočnejša negacija kolektivne umetnosti.

V.

Glasilke, zvok orkestra, osebe protagonistov etc. ne smejo biti cilj samim sebi, temveč sredstvo za dosego cilja — ne avtorja, temveč njegove intuicije.

VI.

»Pohujšanje« je miselna farsa. Spada med kolektivno umetnost. Vse uloge v tej stvari so glavne.

VII.

Da muzicirajo pri pogrebih, da muzicirajo v cerkvi, se mi zdi manj logično nego muziciranje pri miselni farsii.

VIII.

Misli imajoi tudi svoje čutne in čustvene odtenke in če se kdorkoli loti teh odtenkov, ni zagrešil ničesar zoper naturo stvari.

IX.

Ne uvidevam potrebe, da bi morala imeti opera svoj libreto. Vse na tem svetu ima v sebi svojo muziko. Mislím, da bi lahko skomponirali tudi Pitagorejev izrek.

X.

Cankarjeva farsa, prenešena v glasbeni okvir, zame ni eksperiment, temveč posledica mojega naziranja o teatru.

XI.

Slovenci smo srečen narod — nimamo tradicije, največje coklje v svobodnem mišljenju in ustvarjanju novih vrednot.

XII.

Močan element v človeku je komodnost — to je mehanični zakon vztrajnosti, prenešen v življenje posameznika. Če kdo prehudo občuti, da se nisem oziral na to lastnost, naj mi oprusti.

o opereti«), poglobljena razmišljanja o dramaturški in glasbeni analizi posameznih del pa je pogosto prepletal z osebnimi pogledi. Tako je denimo režijske opazke k obnovljenemu *Jevgeniju Onjeginu* razčlenil na podpoglavja z naslovi: »Lepota glasbe«, »Čudovita snov«, »Neroden libreto«, »Značaji oseb«, »Izvajanje«, »Inscenacijski in režijski problemi«, ter na osnovi temeljitih izvajanj predložil bralcu režijsko interpretacijo.¹⁹

Če se v tridesetih letih še ni govorilo o razlikah med dramsko in operno režijo in ta še ni bila ozaveščena z vidika gledališčnikov (zahtevnejši kritiki so operno režijo presojali s kriteriji dramske), glasbeniki pa, razen da so nenehno opozarjali na nujno po opernem režiserju (s tem namenom sta študijsko pristopila k operni režiji Robert Primožič in Drago Zupan), niso znali publicistično utemeljevati njenih kriterijev, je omenjeno napetost začel razreševati prav Debevec:

V Drami predstavlja izbira dobrega repertoarja že a priori pol uspeha. Izbrati dober in vreden repertoar pa je v Drami mnogo lažje, ker je izbira v dramski produkciji mnogo večja kakor v operni. Operni repertoar je ožji in manj gibljiv, zato pa stavi v pogledu izvajanja zahteve čisto drugega značaja kot dramski. V dramati leži glavna moč že v besedi sami, v vsebinskem jedru komada, kajti drama črpa svojo snov iz etičnih, moralnih, socialnih in religioznih življenjskih prvin, medtem ko je zasidrana opera predvsem v estetsko tehničnem podajanju glasbenih vrednot. Dramski režiser vzgaja vrednost igralskih osebnosti vzporedno z vsebino repertoarja, operni režiser pa mora imeti v pevcih od vsega začetka dober prirodni material, ki mora biti po svoji strukturi zmožen in mora odgovarjati zahtevam predvsem fizično. Pet do šest v tem pogledu odgovarjajočih pevcev tvori osnovo vsake opere, ki ima ambicijo razvoja.²⁰

Debevec je v svojih naziranjih razčlenil nalogo opernega ansambla, kjer bi bilo treba »razlikovati podajanje različnih opernih slogov [...] ne samo v zunanjih sredstvih: inscenaciji, kostumih itd., temveč v *pevske izraznih sredstvih*.«²¹ O dotedanji recepciji režije pa je menil, da »operni ansambel pri vsej svoji veliki volji in sposobnosti ni varen *sistematične operne režije*, načrtnega, smiselnega, vsebinsko zahtevnega režijskega dela.«²² Slednje niti ne preseneča, saj je bila v tridesetih letih operna režija še vedno na poti lastne afirmacije, razpršena med glasbenike (Polič, Primožič, Zupan, Štritof, Neffat, Povhe) in gledališčnike (Debevec, Kreft, Šest, Delak, Gavella), torej umetnike različnih izhodišč, izkušenj in pojmovanj režiserskega dela, kakor tudi estetskih prepričanj o pomenu režije v kontekstu glasbenogledališkega dela.

19 Prim. Ciril Debevec, »Režijske opazke k obnovljenemu 'Onjeginu',« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 22, št. 12 (1942/43): 103–110.

20 Maša Slavčeva, »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj,« pogovor s Cirilom Debevcem, *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 19, št. 11 (1939/40): 89–90.

21 *Ibid.*, 89.

22 *Ibid.*, 88.

IV.

V zgodnjih tridesetih letih se je na opernih odrih uveljavil temperamentni Bratko Kreft. Njegov vstop na glasbeno sceno je pospešil prav Bravničar, saj naj bi se režiser na skladateljevo pobudo obrnil s prošnjo za delo na opernega ravnatelja.²³ Svobodomiselni Polič, ki je ob zaključku sezone 1929/30 spoznal Debevčev pristop k operni režiji, je v novo sezono vstopil brez dotedanjega režiserja Kriveckega, kakor tudi brez (k služenju vojaškega roka namenjenega) Debevca. Da Bravničarjeva vloga (poleg tega, da je bil violinist v orkestru) v Operi ni bila nepomembna, pove tudi to, da mu je operni ravnatelj v sezoni 1931/32 prepustil urejanje gledališkega lista.

Kot neusmiljeni kritik dela domačega (dramskega) teatra je Kreft ob koncu dvajsetih let obračal ost svojega pisanja tudi na gledališko vodstvo in njegovo repertoarno usmeritev,²⁴ hkrati pa na Delavskem odru uprizarjal avantgardno usmerjene predstave.²⁵ Zlasti s prvim si je zaprl vrata dramskega odra, in ob sintezi Poličeve naklonjenosti in iskanja opernega režiserja pristal na opernem odru.

Preden je Opera premierno izvedla prvi Kreftov projekt, Audranovo komično opero *La Mascotte*, jo je režiser predstavil v *Slovenskem narodu*.²⁶ V svojem zapisu je problematiziral položaj operete v domačem okolju in jo predstavil kot enakovredno umetniško zvrst drami in operi, zagovarjal je idejo gledališča oz. operete kot kolektivne umetnosti ter skiciral nekatere režijske rešitve.

Spoznanja v tujini, zlasti srečanja z gledališči Tairova, Reinhardta in Stanislavskega so Kreftu prinesla nov pogled na režijo operete. Tu so dunajske ali pariške skomercializirane pristope uprizarjanja nadomestili novi prijemi, izhajajoči iz aktualnih teorij o gledališki umetnosti, preizkušenih predvsem na področju drame. Da opereta ni manjvredna zvrst, je utemeljeval z mislijo, da se v tem žanru srečujejo vsi tokovi gledališke umetnosti, torej igralsvo, petje in balet, kar pomeni, da mora resnični umetnik hkrati sintetizirati vse troje. Omenil je, da Tairov zahteva še artista-akrobata in sploh postavlja igralca nad literaturo, kar pomeni, »da je sodobno igralsko umetnost zrevolucioniral režiser, ki je postal krmar ne samo igralske temveč gledališke umetnosti nasploh.«²⁷ Sklicujoč se na Tairova in Reinhardta je zagovarjal kolektivno režijo kot nasprotje »star-sistema« ali zvezdnitva, ki ga je odpravil z enakovrednostjo vseh protagonistov (solistov, zborov, baleta). Kreft je besedilo (libreto) zmoderniziral na način *commedie dell'arte*, v igranje uvedel s stiliziranimi gibi grotesknost, besedno komiko dunajske operete pa nadomestil s situacijsko.

Težko nalogo je naprtila režija igralcem, ki so morali zapustiti tradicionalno igranje in preiti v poglobitev in grotesknost. Logiko in psihologijo sem pustil za kulisami. Zato začne včasih kateri igralec mahati ali sukati z roko kroge – se hipoma obrne v drugo smer in pade kot lutka v okamenelost. Toda že gre dejanje naprej – in njegova igra se spremeni.

23 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 192.

24 Bratko Kreft, »Naša drama na pragu novega leta,« *Slovenski narod*, 31. 12. 1929, 7.

25 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 186–191.

26 Prim. Bratko Kreft, »O režiji komične opere 'Mascotte',« *Slovenski narod*, 6. 11. 1930, 3.

27 Ibid.

Zbor prihaja na oder z vseh strani, se giblje na uzvišenih točkah odra – govori mestoma tudi prozno unisono – se postavi včasih na stran vodilne igre, včasih na stran protiigre. Vsak član zbora se mora čutiti igralca. Gledališče ni koncert v kostumih – gledališče je kraj živega dejanja, največje dinamike.

Balet nastopi kot girls, ki jih dosedaj pri nas še nismo imeli. V prvem dejanju kot lovci, v zadnjem pa kot vojaki v protiplinskih maskah in babygirls. V drugem dejanju izvajajo na dvoru kneza Lorenca akrobacije in cirkuške atrakcije. Na odru visi cirkuška lestva in dve vrvi, po katerih plezajo, se postavljajo na glavo, skočijo spet na oder, sučejo kolesa itd. Poleg tega še boks, kjer nastopi Charlie Chaplin (baletk) kot internacionalni sodnik. Medtem ko iz stropa priplezata dva akrobata, se izpod odra dvigneta – Pat in Patachon ter takoj uskočita s svojo groteskno plesno točko.²⁸

Glasba in aktualizirano besedilo manj reprezentativnega dela sta bila spremljevalna dejavnika takrat vsesplošno izzivalne odrske senzacije, kakršne ljubljansko operno občinstvo dotlej ni poznalo. Kreftov prvi eksperiment oz. odrski avantgardizem²⁹ z nadihom revolucionarnih teženj tako predstavlja svojevrstno prelomno točko ne le na poti afirmacije operne režije, pač pa emancipacije operne režije glede na glasbenogledališko delo. Če je Debevec s *Pohujšanjem* najavil nov čas režijske interpretacije opere, je Kreft z *La Mascotte* neposredno uresničil revolucionarni skok v sodobno gledališko umetnost, ki je hkrati satirično aktualizirala takrat razvijajoče se diktature po Evropi. Medtem ko poseg v manj znano opereto in senzacionalno odrsko dogajanje nista ogrožala takrat splošne meščanske mentalitete, vajene sicer tradicionalnega načina uprizarjanja, je Kreftova postavitev Massenetovega *Wertherja* (4. 1. 1931) izzvala odpor publike, zaradi česar je bila predstava izredno slabo obiskana.³⁰ V modernem stremljenju je Kreft stiliziral prizorišče, kar je veljalo takrat za novost na opernem odru, tradicionalno zavezanem starinskim kulisam.

Najodličnejša plat Wertherja pa je njena režija in inscenacija [...] Scena je irealna: barvaste zavese geometrijskih oblik, od hiše so tu samo vrata, od vrta le klopica pa dve zlati (!) roži, trg simbolizira samo svetiljka itd.³¹

28 Bratko Kreft, »O režiji komične opere 'Mascotte',« *Slovenski narod*, 6. 11. 1930, 3.

29 Pojem avantgardizem se v pričujočem prispevku nanaša na Kreftove režijske pristope, ki so do tedaj v tradicijo zajrto slovensko gledališko umetnost prevetrili s pristopi evropskih reformatorjev gledališča. Prispevek se omejuje na rabo privednika avantgardno, pri čemer le-tega pojmuje kot zanimanje umetnostnih dosežkov neposredne preteklosti, kot vdor novih in drugačnih praks naprednih evropskih gledališč v domače okolje. Avantgardno je torej sinonim za »novo umetnost« in je na ta način relacijska kategorija do tradicionalne umetnosti, posledično tudi recepcijska kategorija Kreftovih sodobnikov in publike. Čeprav Krefta ne povezujemo neposredno s slovensko zgodovinsko avantgardo dvajsetih let 20. stoletja – ta se je uresničila sprva okoli društva, lista in avantgardnega teatra *Novi oder* leta 1925 in dve leti za tem v razširjenem krogu naprednih umetnikov revije *Tank* –, je jasno, da je Kreft (tako kot Delak v okviru obeh omenjenih revij) v slovenski prostor vnašal duha naprednih teženj sočasnih umetnostnih dosežkov in gibanj, povsem uglašeni s težnjami predstavnikov slovenske zgodovinske avantgarde. Tako se zdi tudi ločevanje med slovensko zgodovinsko avantgardo in slovensko gledališko avantgardo vprašljivo, če pomislimo, da je bilo prav gledališče eden od stebrov zgodovinske avantgarde.

30 Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 195.

31 Stanko Vurnik, »Werther,« *Slovenec*, 11. 1. 1932, 6.

Medtem ko je recepcijski odziv na Kreftovi režiji Novakove *Laterne* (8. 1. 1931) in Weilove enodejanke *Car se da fotografirati* (15. 10. 1931) zaznamoval molk,³² je vznemirjala in burila duhove uprizoritev Bizetove *Carmen*.

Kreft, ki je ponovno posegel po občinstvu znanem in priljubljenem opernem delu, je dan pred premiero v *Jutru* predstavil »značaj in smisel novega stila v naši operni režiji«. ³³ Pisanje je udarno začel s primerjavo režije v drami in v operi (medtem ko je drama po prvi svetovni vojni sledila v režiji, igri in inscenaciji zahtevam modernega odra, je opera pretežno ostala v tradicionalni, »okosteneli« obliki), nadaljeval s citati Stanislavskega, po katerem je opera teater in ne zgolj petje na rampi, ter posledično zahteval, da mora operni pevec doživljati in se vživljati v vlogo na način dramskega igralca. Poudaril je pomen libreta oz. oper z dobro glasbo in slabim libretom ni priznaval.

Predstavitve svoje režije *Carmen* je pričel z recepcijo opere ob njeni krstni izvedbi v Parizu – *Carmen* je opredelil kot realistično dramo iz sevilske proletarske četrti –, in poudaril, da v izvorni obliki ni poznala recitativov (»to je za interpretacijo preplete važnosti«), ki jih je mimogrede opredelil za slabe. S tem ko je tematiko označil za občečloveško (ljubezenska tragedija) in ne zgodovinsko ali nacionalno, je režijo osvobodil dotodanjih klišejev.³⁴ Ob tem se je skliceval na številne znane uprizoritve po Evropi, med drugim tudi darmstadsko, ki je drugo dejanje postavila v bar. Za razliko od Stanislavskega, ki je *Carmen* režiral stilizirano in dramaturško predelano, se je Kreft odločil za realistično režijo, za izhodišče dramaturške predelave pa je vzel Mériméejevo novelo in izvornik opere s prozo. Tradicionalnim postavitvam *Carmen* je očital potvarjanje miljeja in kostumografije: »Lahko bi napisal brošuro o nemogočih stvareh, ki jih je vnesel v 'Carmen' konservativni, danes že okosteneli stari teater.«³⁵

*Zadnje dejanje se godi pred enim izmed delov arene, kjer so blagajne in bufetji. Toreadorska povorka za občinstvo ni vidna. Šteje namreč do štirideset ljudi na konjih in peš. To je iz materialnih razlogov (statisterija) in zaradi majhnega odra pri nas nemogoče napraviti. Zato navzoči tvorijo špalir tik pred rampo in igrajo, kakor da gre povorka skozi občinstvo. Ker je nastop Escamillea brez povorke nesmiseln in nemogoč, zato je iz doslednosti njegov prizor, ki vsebuje za dramo povsem nevažnih par besed, izpuščen. Španec bo podpisal to še zaradi tega, ker se torero pred bikoborbo ne sme sestati z žensko, ker prevladuje pri njih skoraj uzakonjena prazna vera, da mu ženska prinese nesrečo, kar francoski libretisti ali niso znali ali pa niso hoteli upoštevati.*³⁶

Uresničitev sklepnega dejanja, kakor ga je opisal Kreft, je še posebej vznemirilo Govekarja (»Bizet je pogršil in Kreft ga je poučil!«), ki je v svoji kritiki prijazno

32 Emil Frelj je v obujanju spominov na Kreftove glasbenogledališke režije ob Weilovi komični operi napisal, da so bili režijski prijemi za mlade gledališnike »največkrat vzor izizvalne gledališke vznemirljivosti«. Prim: Emil Frelj, »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta,« *Dokumenti SFGM* 19, št. 40–41 (1985): 50.

33 Bratko Kreft, »Nova uprizoritev Carmen – značaj in smisel novega stila v naši operni režiji,« *Jutro*, 19. 12. 1931, 6.

34 Ibid.

35 Ibid.

36 Ibid.

obračunal z modernizirano režijo.³⁷ Obregnil se je ob to, da so dogodki potekali drug za drugim »kakor v kinu« in je bila (po njegovem mnenju) glasba, še posebej v prizoru »revolucije s streljanjem, ruvanjem, pretepanjem in dvema žrtvama«,³⁸ povsem odrinjena v ozadje, ter da je dogajanje z dekoracijami vred ustvarjalo na odru nepregledno gnečo. Uprizoritev je primerjal z umetnijami cirkusa, kabareta in Jonnyja,³⁹ kjer je bil teater v teatru pretiran do skrajnosti oz. da je Kreft kot dramski režiser pretiraval z »akcijami« v operi.⁴⁰

Če Govekar ni skrival razžalitve takratnega meščanskega okusa in ustaljenega pojmovanja opernih predstav, pa je Adamič označil Kreftovo režijo za »radikalno junaško delo«:

Pomeni prelom s starim šlendrijanom, pomeni oživiljanje, strm dvig v sodobnost, topel ogenj zopetnega zanimanja za propadajočo umetnost. Ako ni ta prenovitev nastala tudi iz duha muzike, ki je v umetniški operni formi glavno, – v drami, igrokazu igre ta prenovitev seveda lažje – pa je vendar Kreft storil smel, silen skok v sodobnost; podal je nekaj, kar mora roditi le najboljše sadove.⁴¹

Drzna modernizacija *Carmen* na način radikalnega posega v dotedanjo (togo) režijsko 'tradicijo' je razprla povsem novo pojmovanje glasbenega gledališča.

Na predstavah nove Carmen se je v gledališču trlo ljudi. Na dijaškem stojišču in po hodnikih se je v odmorih živahno polemiziralo in razpravljalo o novi obliki predstave, o dirigentu, pevcih in baletu, o scenografiji in režiji, zlasti o režiji.⁴²

Če se spomnimo, da je Kreft ob Skrbinski režiiji *Pohujšanja* nasprotoval tako imenovanemu literarnemu gledališču in povečeval avtonomnost režije z ozirom na literarno delo,⁴³ se zdi, da je ob postavitvi *Carmen* zasledoval isto težnjo – avtonomizacijo režije glasbenogledališkega dela. Razkol med režiserjevo idejo in dotedanjim tradicionalnim prikazovanjem operne umetnosti je bil tako izrazit, da je glasbena publicistika prvič postavila v ospredje tematiko (problematiko) operne režije, ki je bila venomer dotlej pojmovana kot samoumevna spremljevalna dejavnost oz. pripomoček pri pripravi opernega dela. Jasno je, da je bila *Carmen* bolj kočljiva naloga od *Mascotte*, ki je v svoji dramaturški zasnovi dopuščala širše možnosti svobodnega gledališkega oblikovanja. Vendar se tudi tu Kreft ni odpovedal iskanju stika s sodobnostjo, poudarjanju socialne strukture predrevolucijske Španije in njene sinhronizacije z idejo proletariata ter raziskovanju psihološke resničnosti.

Kreftov režijski poseg v glasbeno dramaturško obliko *Carmen* se je izkazal za dotlej najdrznejši poskus posodobitve tradicionalne operne strukture, zato ne preseneča, da

37 Fran Govekar, »Senzacije v našem gledališču,« *Slovenski narod*, 24. 12. 1931, 7.

38 Ibid.

39 Jonny se nanaša na opero *Jomy svira* Ernsta Křeneka, ki jo je ljubljanska Opera krstno izvedla v sezoni 1928/29.

40 Govekar, »Senzacije v našem gledališču,« 7.

41 Emil Adamič, »Carmen v novi režiji,« *Jutro*, 23. 12. 1931, 3.

42 Frelih, »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta,« 51.

43 Prim. Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, 182.

je delo publiko razdvojilo na razžaljeno konservativno občinstvo in na napredno mladino s krogom progresivnih intelektualcev.

V isti sezoni (1931/32) je Kreft režiral tudi tri Osterčeve enodejanke, premierno izvedene na isti večer (27. 2. 1932): operi *Medea* (po Evripidovi tragediji) in *Dandin v vicah* (po Molièrovem *Dandinu*) ter baletno pantomimo *Maska rdeče smrti* (po zgodbi Edgarja Allana Poeja). Obe operi je Osterc navezal na sočasno tradicijo Milhaudovih in Hindemithovih minutnih oper, pri katerih ni bila več v ospredju karakterizacija oseb ali situacije, temveč čim hitrejši potek dogodkov, ki »se vrste s tako naglico, kakor če bi igralci govorili prozo«. ⁴⁴ Osterčeva sodobna opera je že sama po sebi ponujala svobodno gledališko zasnovo (libreta je po svetovni literaturi priredil skladatelj sam) ter se v osnovi približevala Kreftovemu pojmovanju glasbenogledališkega dela. Napredna estetika glasbene in gledališke forme ni zbudila pretiranega interesa v javnosti; glasbena stroka je v stavku ali dveh z odobravanjem povzela Kreftovo delo, več prikritega nelagodja ji je povzročala glasbena plat Osterčevih enodejank. Medtem ko se je Adamič spretno izognil osebnemu opredeljevanju Osterčeve glasbe, je vseeno priznal: »avtorju, režiserju in inscenatorju so se vse tri enodejanke, ki bi brez pavz trajale morda komaj uro vzgledno, neverjetno gloriozno posrečile,« ⁴⁵ Govekarjev afirmativni kritiški ton pa je opredelil že prvi stavek: »Slavka Osterca spoštujem: izredno je marljiv, bujno produktiven, neomajno zvest sprejetim načelom.« ⁴⁶ Nepodpisani zapis v *Slovenecu*, ki je napovedal kritiko, ki pa ni nikoli izšla (nemara zaradi smrti takratnega poročevalca Stanka Vurnika), je nakazal zavračajoč odziv: »Kaj je z našo opero?« ⁴⁷

V času med Osterčevimi enodejankami in Bravničarjevo satirično revijo *Stoji, stoji Ljubljanca ...* je Kreft režiral pietetno spoštljivo *Rusalko* in groteskno komedijantsko *Fra Diavolo* (uprizoritev je bila začinjena z učinkovitimi mizanscenskimi preobrti in »žgečkljivo pikanterijo«). Obah glasbeno sentimentalnih operet (*Havajska roža* in *Blejski zvon*) ni mogla rešiti niti njegova iznajdljiva režija, s *Traviato* pa je, podobno kot s *Carmen*, ponovno prebil tradicionalno zakoreninjene pregrade. S predelavami in glasbenimi okrajšavami, ki sta jih opravila skupaj z Nikom Štrifofom, z moderno zasnovano režijo in sceno ter izjemno pevsko zasedbo – Zlato Gjungjenac, Josipom Gostičem in Vekoslavom Jankom – pa se je uprizoritev uvrstila med med vrhunce ljubljanske Opere. ⁴⁸

V.

V Kreftovi senci je v sezoni 1932/33 deloval kot operni režiser tudi Ferdo Delak. Njegov vstop na oder ljubljanske Opere leta 1932 ni bil naključen; sovpadal je z Delakovim prihodom iz tujine v Ljubljano februarja istega leta. Da je marca že režiral Offenbachovo *Robinzonijado*, gre nemara zasluga prav Poliču, ki je z nekdanjim

⁴⁴ Slavko Osterc, »Minutne opere,« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 11, št. 9 (1931/32): 3.

⁴⁵ Emil Adamič, »Slavko Osterc: Tri operne enodejanke,« *Jutro*, 2. 3. 1932, 3.

⁴⁶ Fran Govekar, »Osterčeve tri enodejanke,« *Slovenski narod*, 29. 2. 1932, 2.

⁴⁷ [Avtor neznan], »Slavko Osterc: Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah,« *Slovenec*, 1. 3. 1932, 10.

⁴⁸ Prim. Ciril Cvetko, *Dirigent Niko Štrifot in sopranistka Zlata Gjungjenac v ljubljanski Operi* (Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1999), 70–74.

urednikom mednarodne revije avantgardistične umetnosti *Tank* (1927) želel okrečiti operno režijo.

Delak se je dotlej izobraževal v evropskih gledaliških središčih ter bil teoretično in – s svojim neposrednim delovanjem v nemških gledaliških skupinah pri Erwinu Piscatorju – praktično razgledan v avantgardnem gledališču. Na Dunaju in Berlinu je v svojih predstavah že uporabljal film, radio, viseče ravnine, skioptikon, mehanično premakljive kulise in celo lutke v človeški velikosti, s katerimi je ustvarjal podobo neresničnosti.⁴⁹

Ob vrnitvi v Ljubljano je obnovil nekdanji Kreftov Delavski oder ter eno sezono deloval kot pogodbeni režiser Opere. Ko je Polič napovedoval sezono 1932/33, je jasno opredelil vloge režiserjev:

*Kreft in Delak sta kot novostrujarja posebno uporabna pri moderni literaturi in pa tam, kjer je treba najti starejšim delom sodobnejši izraz. Posebna pridobitev za opero je Ciril Debevec, ki je zelo muzikalen in trden v notranji režiji; le-ta se baš v operi zelo zanemarija.*⁵⁰

Delak je na oder ljubljanske Opere vstopil po tem, ko je Kreft že inkorporiral novosti nekaterih evropskih reformatorjev gledališča. Deloval je ob Kreftu in uprizarjal dela sodobnosti, a takšna brez modernističnih vzgibov, kot so bila *Adel in Mara* Josipa Hatzeja, *Hlapec Jernej* Alfreda Mahovskega, *Erika* Janka Gregorca in *Morana* Jakova Gotovaca. V nevhvaležnem položaju med avantgardno izkušnjo in deli brez sodobne tendenčnosti je iskal ravnovesje, a ne vedno uspešno. Čeprav je kritika zaznavala Delakov režiserski potencial, ni nikoli mogel zablesteti tako kakor Kreft. Svojo režisersko interpretacijo je v razlagalnem tonu (brez potrebe po eksplikaciji revolucionarnih idej) posredoval publiki le ob uprizoritvi *Hlapca Jerneja* Alfreda Mahovskega.⁵¹

Polnokrvna teaterska domišljija Bratka Krefta je radikalno zaznamovala ljubljansko Opero, s katero je sodeloval še tri sezone po tem, ko je novembra 1932 (končno) postal dramski režiser Narodnega gledališča v Ljubljani. Istega leta je začel ponovno intenzivneje sodelovati z Opero Ciril Debevec, mojster poglobljene miselne razčlembе notranjih glasbenogledaliških povezav, ki ni nujno iskal odgovorov pri zagovornikih modernističnih tokov in za katerega režija, še posebej operna, ni bila izključno avtonomna kreativna dejavnost.

Predzadnja Kreftova režija je bila (po izjemni *Traviati*) uprizoritev Bravničarjeve satirične revije oz. operete *Stoji, stoji Ljubljanca ...*, o kateri je skladatelj napisal:

*Veselilo bi me napisati satiro, falotsko in barabsko. Glavna oseba bi bil slovenski idealist (ki se v svojih idealih rad zaletava), ki spozna, da je naša največja tragedija to, ker smo majhni in se ta lastnost prenaša v vse naše življenje.*⁵²

49 Ana Kocjančič, *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991* (Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018), 97.

50 [Avtor neznan], »Kakšne načrte ima naša opera? Operni ravnatelj M. Polič o sezoni 1932/33 in o naših gledaliških problemih,« *Jutro*, 27. 8. 1932, 6.

51 [Avtor neznan], »Režiser Delak o operi Hlapec Jernej,« *Jutro*, 29. 9. 1932, 3.

52 Matija Bravničar, »M. Bravničar – N. Pirnat: Stoji stoji Ljubljanca ...« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 13, št. 7 (1933/34): 1.

Že sama predstavitev dela v gledališkem listu in *Jutru* (avtor besedilne predloge Niko Pirnat je v dnevniku opisal, da se je libreta lotil iz dolgočasje, saj naj bi imel zaradi prevelikih dohodkov v kiparstvu preveč prostega časa) je nakazovala na norčevanje in prepotencirano samoironijo, banalizacijo v obliki »poredne« groteskne komedije tako na ravni vsebine kot odnosa ustvarjalcev do le-te. Bravničar je šel celo tako daleč, da je v gledališkem listu predstavil nekatere Pirnatove opazke iz režijske knjige:

*Vinska klet. Po stenah razni pivski napisi (naj jih po mili volji razobesi režiser Bratko Kreft!). Na odru naj se toči pravo slovensko vino, to pa zato, da bodo igralci res v elementu in ne bo tistega klavrnega špilanja, ki je pri nas v navadi v pivskih scenah, ko gledalec kar vidi, kako se poštenim igralcem – Slovencem gnusi in zaletava odrska limonada!*⁵³

Da je šlo za kritično satiro, ki je za glasbenim motivom ponarodele pesmi *Stoji, stoji Ljubljanca ...* smešila navade in razvade znanih slovenskih narodnjakov in njihovih žena, je zabeležil Emil Frelih in še posebej izpostavil enega najbolj problematičnih prizorov prav s Prešernom:

[...] na Frančiškanskem trgu, kjer kuhajo hrenovke za nočne krokarje, stopi lačen s spomenika in pri prodajalcu naroči hrenovko, da bi si potešil glad, medtem ko njegova ljubezniva muza graciozno zapleše skupaj z balerinami, ki predstavljajo ljubljansko meglo. Medtem Prešeren (*Dermota*) poje svoje stihe: »Ko brez miru okrog divjam ...« Na koncu se prodajalec hrenovk in Prešeren, ki nima denarja, sporečeta. Šele zdaj ga spoznajo, vendar Prešeren noče več nazaj na spomenik. Zato ga z gasilsko lestvijo in škripcem spravijo nazaj.⁵⁴

Komična groteska ni dosegla svojega namena, vsaj po številu predstav sodeč ne – uprizoritvi sta bili samo dve –, razen če je bila zamišljena kot neusmiljena provokacija slovenske kulturne javnosti s strani treh avtorjev.

Medtem ko je Govekar v svoji kritiki še skušal ugovarjati vsebinski ideji satire – poudarek je bil na literarnem delu,⁵⁵ je Ukmarjev nadvse kratek zapis opereto označil za »grobi nesmisel«, glasbo pa za »šibko in naivno«, medtem ko je literarni del povsem ignoriral.⁵⁶ Glasbeno plat operete je podrobno v *Ljubljanskem zvonu* razčlenil Srečko Koporc, ki je poudaril, da umetniško pomankljivo delo ocenjuje le iz glasbeno-kulturnih razlogov.⁵⁷

Nihanje med eksperimentalno groteskno komiko in trivialnostjo se je v percepciji razpenjalo med zabavo in jezo. Dejstvo, da je Bravničar posegel po opereti, namiguje na nesporni Kreftov vpliv oz. na režiserjeve zagovore umetniškosti žanra, propagirane ob izvedbi *La Mascotte*. Ali je ideja satire prav tako izhajala iz Kreftove senzacionalne

53 Ibid., 3.

54 Frelih, »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta,« 55–56.

55 Fran Govekar, »Stoji, stoji Ljubljanca ... oživljena?« *Slovenski narod*, 7. 12. 1933, 2.

56 Vilko Ukmar, »Opera: Stoji stoji Ljubljanca ...,« *Slovenec*, 5. 12. 1933, 7.

57 Srečko Koporc, »Ljubljanska opera: 'Stoji stoji Ljubljanca ...',« *Ljubljanski zvon* 54, št. 3 (1934): 184.

upodobitve omenjenega dela, se prav tako vsiljuje kot domneva. Morda bi bolj sofisticiran prikaz zgodbe v prepričljivejšem glasbenem kontekstu dopuščal večjo možnost približevanja zgodovinski uprizoritvi *La Mascotte*.

Pričujoča razprava je razkrila pot, po kateri se je vloga opernega režiserja v ljubljanski Operi med obema vojnoma transformirala iz obstranske umetniške dejavnosti v avtonomen in posledično priznan umetniški akt. Na tej poti umetniške emancipacije operne režije je imel odločilno vlogo prav operni ravnatelj Mirko Polič, naklonjen modernim tokovom v umetnosti in literaturi. Polič je na glasbenem polju odpiral vrata naprednim ustvarjalcem ter posledično novim režijskim pristopom v operi.

Tako je v Opero povabil mladega prodornega dramskega režiserja Bratka Krefta, katerega režije so radikalno zaznamovale ljubljansko Opero. V njih je Kreft zasledoval težnjo po avtonomizaciji režije glasbenogledališkega dela in s svojim pristopom ter interpretacijo operne ali operetne vsebine praviloma šokiral tedanji – v preteklost zazrt – okus ljubljanskega meščanstva. Poleg Krefta je Polič povabil v Opero še v evropskih gledaliških središčih izobraženega Ferda Delaka, ki pa mu za razliko od Krefta na polju glasbenogledaliških del ni uspelo napraviti takšnega preboja. Izjemno sistematično in neprecenljivo je bilo delo Cirila Debeveca, gledališkega režiserja in teoretika, publicista in kritika. Medtem ko sta se Kreft in Delak napajala v idejah takrat naprednih evropskih gledališč in režijo pojmovala kot kolektivno umetniško dejanje, pa je Ciril Debevec k operni režiji pristopal osebno – neobremenjen z gledališko estetiko napredka in nove umetnosti je publicistično artikuliral svoje pojmovanje operne režije, kot glasbeni poznavalec poglobljeno raziskoval plasti specifičnega glasbenogledališkega dela, skladateljeve ustvarjalnosti, glasbenega sloga in nenazadnje glasbenozgodovinskega konteksta dela, ter v presečišču vseh vidikov artikuliral svoj osebni režijski pristop.

Vsi omenjeni akterji so (skupaj z Osipom Šestom) postavili temelje umetniški operni režiji ter s svojim delom omogočili ljubljanski Operi neprekosljiv ugled v tedanji Kraljevini Jugoslaviji.

Bibliografija

- [Avtor neznan.] »Kakšne načrte ima naša opera? Operni ravnatelj M. Polič o sezoni 1932/33 in o naših gledaliških problemih.« *Jutro*, 27. 8. 1932.
- [Avtor neznan.] »Režiser Delak o operi Hlapec Jernej.« *Jutro*, 29. 9. 1932.
- [Avtor neznan.] »Slavko Osterc: Medea, Maska rdeče smrti, Dandin v vicah.« *Slovenec*, 1. 3. 1932.
- [Avtor neznan.] »Z Matijo Bravničarjem.« *Slovenec*, 19. 4. 1930.
- Adamič, Emil. »Carmen v novi režiji.« *Jutro*, 23. 12. 1931.
- Adamič, Emil. »Slavko Osterc: Tri operne enodejanke.« *Jutro*, 2. 3. 1932.
- Bravničar, Matija. »M. Bravničar – N. Pirnat: Stoji stoji Ljubljanca...« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 7 (1933/34): 1–4.
- Bravničar, Matija. »Ob priliki vprizoritve 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 79–80.

- Cvetko, Ciril. »Režijske opazke k obnovljenemu 'Onjeginu'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 12 (1942/43): 103–110.
- Cvetko, Ciril. *Dirigent Niko Štritof in sopranistka Zlata Gjungjenac v ljubljanski Operi*. Ljubljana: Slovenski gledališki muzej, 1999.
- Debevec, Ciril. »Pet opazk k režiji opere 'Pohujšanje v dolini šentflorjanski'.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani* 9, št. 15 (1929/30): 83–84.
- Freljih, Emil. »Avantgardnost opernih in operetnih režij Bratka Krefta.« *Dokumenti SFGM* 19, št. 40–41 (1985): 47–57.
- Govekar, Fran. »Senzacije v našem gledališču.« *Slovenski narod*, 24. 12. 1931.
- Govekar, Fran. »Osterčeve tri enodejanke.« *Slovenski narod*, 29. 2. 1932.
- Govekar, Fran. »Stoji, stoji Ljubljanca ... oživljena?« *Slovenski narod*, 7. 12. 1933.
- Kocjančič, Ana. *Prostor v prostoru: Scenografija na Slovenskem od 17. stoletja do leta 1991*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut, 2018.
- Koporc, Srečko. »Ljubljanska opera: 'Stoji stoji Ljubljanca ...'.« *Ljubljanski zvon* 54, št. 3 (1934): 184–186.
- Kreft, Bratko. »Ivan Cankar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Ljubljanski zvon* 48, št. 12 (1928): 747–754.
- Kreft, Bratko. »Naša drama na pragu novega leta.« *Slovenski narod*, 31. 12. 1929.
- Kreft, Bratko. »Nova uprizoritev Carmen – značaj in smisel novega stila v naši operni režiji.« *Jutro*, 19. 12. 1931.
- Kreft, Bratko. »O režiji komične opere 'Mascotte'.« *Slovenski narod*, 6. 11. 1930.
- Lukan, Blaž. »Evropeizacija slovenskega gledališča: rojstvo moderne režije.« V *Dinamična sprememb v slovenskem gledališču 20. stoletja*, ur. Barbara Sušec Michieli, Blaž Lukan in Maja Šorli, 89–125. Ljubljana: Akademija za gledališče, radio, film in televizijo, 2010.
- Moravec, Dušan. *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*. Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996.
- Ocvirk, Anton. »Ob koncu gledališke sezone.« *Ljubljanski zvon* 50, št. 7/8 (1930): 473–487.
- Ost [Osip Šest]. »Jaz in Oranže.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 3 (1927/28): 38–39.
- Osterc, Slavko. »Matija Bravničar: Pohujšanje v dolini šentflorjanski.« *Ljubljanski zvon*, št. 6 (1930): 377–378.
- Osterc, Slavko. »Minutne opere.« *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 9 (1931/32): 2–3.
- Slavčeva, Maša. »O delu v operi in pogojih za njen nadaljnji razvoj.« Pogovor s Cirilom Debevcem. *Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani*, št. 11 (1939/40): 87–91.
- Slovenski gledališki muzej. Arhivsko gradivo. Zapisnik seje Sosveta pri Narodnem gledališču v Ljubljani, 26. 4. 1938.
- Slovenski gledališki muzej. Personalna mapa. Ciril Debevec, sign. 16, mapa 206/8.
- Ukmar, Vilko. »Opera: Stoji stoji Ljubljanca ...« *Slovenec*, 5. 12. 1933.
- Vurnik, Stanko. »Nova slovenska opera.« *Dom in svet*, št. 9 (1929): 279–282.
- Vurnik, Stanko. »Werther.« *Slovenec*, 11. 1. 1932.

POVZETEK

This article illuminates the time of the Ljubljana Opera House between both world wars; it highlights the issues of opera directing and the artistic emancipation of the opera director through the prism of the most significant actors of this institution. In the first half of the 1920s, directing at the Ljubljana Opera House meant organizational coordination of the artists' work and the responsibility for external components of the productions. Osip Šest and Milan Skrbinšek significantly strengthened the affirmation and emancipation of theatre direction of the Ljubljana National Theatre. The directing management of operas was usually left to the discretion of conductors, singers and actors, i.e. either permanent or guest artistic personnel, who at the level of content more or less successfully coordinated individual collaborators into a coherent whole. With the commencement of Mirko Polič as opera director (1925), a new period of the Ljubljana Opera House evolved, characterized by the artistic growth of the ensemble, fresh perspectives and expansion of the repertoire, the inclusion of modern works and consequently contemporary tendencies in the field of opera production. The director's broad-mindedness and fondness for modern currents in art and literature opened new

doors to sophisticated intellect in the field of music, and thus to new artistic approaches in opera.

Polič invited to the Opera the young, temperamental and perceptive director Bratko Kreft, whose opera direction radically marked the work of this institution. In his productions, Kreft followed the tendency towards autonomy in the direction of musical theatre works. In addition to Kreft, Polič also invited Ferdo Delak to the Opera, a director educated in European theatre centres. Also remarkably systematic and significant was the work of opera director Ciril Debevec, who was an established publicist, critic and theatre theorist. While Kreft and Delak drew inspiration from the ideas of at that time advanced European theatres, and perceived the theatre as a collective artistic creation, Debevec's opera directing was more personal and self-reliant. Unencumbered with the modernness of contemporary theatres, he articulated his perception of opera directing through publicity texts; he thoughtfully explored the layers of individual musical theatre works, of the composer's creativity, musical style and the musical historical context of each work. All the mentioned actors (together with Osip Šest) laid the foundations for opera direction and with their work enabled the Ljubljana Opera House to gain an unsurpassable reputation in the former Kingdom of Yugoslavia.



Ivan Florjanc

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

Kogojeva inovativna iznajdba
'akordnih permutacij' v operi
Črne maske – njegov teoretični in
kompozicijski prispevek k slovenski
operi prve polovice 20. stoletja

Kogoj's Original Invention of 'Chord
Permutation' in the Opera *Black Masks* –
His Theoretical and Compositional
Contribution to Slovenian Opera in the
First Half of the 20th Century

Prejeto: 4. marec 2020
Sprejeto: 28. april 2020

Received: 4th March 2020
Accepted: 28th April 2020

Ključne besede: Marij Kogoj, akordne permutacije, opera *Črne maske*, dvanajsttonska glasba, glasbena teorija

Keywords: Marij Kogoj, chord permutation, the opera *Black Masks*, twelve-tone music, music theory

IZVLEČEK

Dekodiranje Kogojevega zagonetnega številčnega načina označevanja akordov je pomemben korak naprej pri poznavanju Kogojeve iznajdbe t. i. akordnih permutacij. Uporaba teh je potrjena in

ABSTRACT

The decoding of Kogoj's intriguing numerical labelling of chords in this discussion presents an important step ahead in understanding of Kogoj's invention of so-called chord permutations. The use of those is confirmed and situated within an

umeščena v estetsko-dramski kontekst na ključnih mestih opere *Črne maske* (po drami L. Andrejeva), kjer se vežeza klasičnost in modernizem v skladno celoto. V tem predstavlja inovativen glasbenoteoretični in kompozicijski prispevek v slovenski operi v začetku 20. stoletja.

aesthetic and dramatic context of the opera *Black Masks* (based on a drama by L. Andreyev), where Classicism and Modernism are linked together into a harmonious whole. In this regard, it represents an innovative contribution to Slovenian opera at the beginning of the 20th century.

»Težko je govoriti o Kogojju. Dvakrat težko, ker ga imamo venomer na jeziku, a komaj kdo pozna njegovo muziko. Ostalo je nekaj člankov in spominov, marsikatero njegovih del še danes ni doseglo koncertnega odra. Kogoj je velik skladatelj, eden redkih genialnih slovenskih glasbenikov.«¹ Tako je zapisal muzikolog Borut Loparnik, odličen poznavalec del skladatelja Marija Kogojja (1892–1956), leta 1965, devet let po skladateljvi smrti. Kmalu zatem je Kogoj začel doživljati renesanso, njegova glasba je bila vse pogostejše na koncertnih odrih, vzeta v pretres na simpozijih, v zbornikih (zlasti leta 1992)² in v muzikoloških revijah.³ Celó njegova izvajalsko izjemno zahtevna opera *Črne maske* je bila od takrat kar v dveh opernih sezonah postavljena na oder, različno uspešno, a obkrajat s čutom ponosa do skladatelja. Ob četrti postavitvi Kogojjeve opere *Črne maske* leta 2012 pa je isti dr. Loparnik – z zanj značilno kritično distanco – kljub vidni spremembi v odnosu do skladatelja še vedno izrazil pridržek: »Kogojjeva muzika ni za vsak dan in ni za vsaka ušesa, zlasti pa ne za tista, ki je nočejo sprejemati. Kogoj preprosto ni pisal za tako imenovane široke množice.«⁴

V tem Kogoj ni nobena izjema. Zagovornike je potreboval tudi npr. Kogojev sodobnik Arnold Schönberg še desetletja po tistem, ko je tudi on stopil na novo slogovno pot. Zagovorniki so s prijateljsko naklonjenostjo morali razlagati celo širšemu krogu izobraženih glasbenikov, »zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva.«⁵ Tudi Kogoj je ves čas imel nekaj podobnih prijateljskih zagovornikov, ki so verjeli v njegovo glasbo. Večinoma so (bili) iz vrst muzikologov, manj iz vrst skladateljev, če izvzamemo učenca Srečka Koporca (1900–1965), Pavleta Merkušja (1927–2014), Marijana Lipovška (1910–1995), Jakoba Ježa (*1928) in seveda obeh dirigentov *Črnih mask* – najzaslužnejšega ob prvi postavitvi leta 1929 Mirka Poliča (1890–1951) in enako zaslužnega Uroša Lajovica, ki je pri pripravi za četrto in doslej najbolj uspešno postavitev

1 Borut Loparnik, *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva* (Ljubljana: Prosvetni servis, 1965), 5. Podnaslov »ob sedemdesetletnici rojstva« odseva pomoto o datumu Kogojjevega rojstva, ki so ga do objave razprave in dokumentov Pavleta Merkušja imeli za tri leta mlajšega. Več v: Pavle Merkuš, »Identiteta in otroštvo Marija Kogojja,« *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 50–66.

2 Ivan Klemenčič, ur., *Marij Kogoj 1892–1992: Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7. 10. 1992 v Ljubljani* (Ljubljana: ZRC SAZU, 1993). Posebej je v zborniku potrebno opozoriti na temeljni članek Boruta Loparnika, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,« 21–49.

3 Bibliografija o Kogojju samo do septembra leta 1993 naraste na preko petsto enot. Prim. Borut Loparnik in Zoran Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogojju,« *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 59–105.

4 Borut Loparnik, »Črne maske ne morejo biti uspešnica: Intervju z dr. Borutom Loparnikom,« intervju Melita Forstnerič Hajnšek, Maribor: SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012, obiskano 12. 2. 2020, <http://veza.sigledal.org/prispevki/crne-maske-ne-morejo-biti-uspesnica>.

5 Alban Berg, »Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva/Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich,« prev. Matjaž Barbo, v *Schönberg in njegov krog*, ur. M. Bergamo in M. Barbo (Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 2005), 87. Razpravo je leta 1924 napisal Schönbergov učenec Alban Berg.

Črnih mask leta 2012 opravil natančen revizijski pregled in ureditev partiture ter jo seveda uspešno izvedel.⁶

Razprava je izsek iz ozko osredotočenih raziskav Kogojevega kompozicijskega stavka in v tem želi dopolniti dosedanje izsledke. Zlasti pa želi opozoriti na nekatere manj znane vidike Kogojevih inovativnih kompozicijskih prijemov. V prvi vrsti je to tudi še vedno odprto vprašanje o Kogojevem načinu praktične uporabe lastne iznajdbe t. i. akordnih permutacij pri skladanju, za kar se iz več ozirov zelo priročno ponuja ravno opera *Črne maske*. V tem segmentu se bomo osredotočili na nekaj izbranih mest in izpostavili nekaj pomembnejših izsledkov glasbenoanalitičnega pregleda te pomembne Kogojeve opere. Dekodiranje Kogojevega zagonetnega številčnega načina označevanja akordov je pomemben korak naprej in predpogoj za globlje poznavanje Kogojeve iznajdbe akordnih permutacij. Ob tem bo deloma osvetljen tudi pomen, ki ga je Kogojev kompozicijski operni stavek imel v času nastanka opere v tridesetih letih 20. stoletja, in njegov vpliv na kasnejše ustvarjanje v slovenskem prostoru.

Preden se podrobneje dotaknemo jedra našega vprašanja, tj. Kogojeve uporabe in vloge akordnih permutacij pri skladanju opere *Črne maske*, moramo v kratkih obrisih povzeti ta njegov inovativni kompozicijski pristop in teoretični prispevek na področju »skladanja z dvanajstimi poltoni«. ⁷ Kar velja po Loparnikovih uvodnih besedah za Kogojevo glasbo, velja tem bolj za njegova glasbenoteoretična iskanja: »njegova zapuščina je še vedno knjiga za sedmimi pečati.«⁸

O vprašanih Kogojevega odnosa do tonalnosti, o pojmu 'atonalno' pri njem, pa tudi o njegovih izvirnih iskanjih »principov atonikalnega harmonskega reda« je pred časom že tekla razprava.⁹ Takrat je bilo podano nekaj uvidov, ki so lahko v pomoč pri soočanju s Kogojevimi precej enigmatičnimi osnutki, ki so se v okrnjeni obliki ohranili na listih in lističih z navidez zagonetnimi številčnimi oznakami. Tukaj navajamo le strnjen oris tega Kogojevega glasbenoteoretičnega inovativnega sistema akordnih permutacij, ki je nastajal sočasno z iznajdbo Hauerjevih 'tropov'¹⁰ in s Schönbergovimi prvimi dodekafonskimi uvidi. Teh Kogoj ni poznal, kot je dokumentirano pokazal in dokazal že dr. Loparnik, saj je bil tudi v tem skoraj popoln samohodec.¹¹ Lahko bi govorili tudi o tretji – Kogojevi – poti skladanja z dvanajstimi poltoni. Koliko je to upravičeno, bo pokazala razprava.

6 Marij Kogoj, *Črne maske/Die schwarzen Masken*, redakcija/Redaktion Uroš Lajovic (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Edicije DSS, št. 1980 [Partitura/Partitur], št. 1980a [Klavirski izvleček/Klavierauszug], 2012).

7 Tako je Kogoj od vsega začetka poimenoval kompozicijski slog, ki ima tudi manj ustrezna imena, kot so »atonalnost«, »dodekafonija« ipd.

8 Loparnik, *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva*, 5.

9 Ivan Florjanc, »Kompozicijski stavek Marija Kogoja,« v *Stoletja glasbe na Slovenskem: Jubilejni 20. slovenski glasbeni dnevi*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival Ljubljana, 2005), 315–325; Ivan Florjanc, »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja,« v *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne*, ur. Primož Kuret (Ljubljana: Festival, 2010), 254–268.

10 Joseph Matthias Hauer, *Nomos* op. 19 (1919), prva skladateljeva dvanajsttonska skladba; Joseph Matthias Hauer, *Vom Wesen des Musikalischen* (Leipzig in Wien: Waldheim-Eberle A. G. Verlag, 1920).

11 Več o tem Borut Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,« v *Marij Kogoj 1892–1992*, ur. Ivan Klemenčič (Ljubljana: ZRC SAZU, 1993), 21–44, zlasti od str. 31 naprej.

O vprašanju iznajdbe Kogojevih akordnih permutacij

Marij Kogoj ni bil edini, ki ga je mučilo vprašanje rahljanja in celo ukinjanja tonalnega reda, ki je v letih prve svetovne vojne, zlasti pa takoj po njej odločno potrkal na evropska glasbena vrata. Kljub svojemu izvirno zastavljenemu kompozicijskemu stavku nam ni zapustil izdelanega opisa svojega glasbenoteoretičnega sistema, po katerem je skladal. Ni nam zapustil niti tega, kako si je dokončno zamislil svoj izvirni sistem komponiranja z dvanajstimi poltoni. Imamo pa na razpolago zadostno količino gradiva in različnih osnutkov, da lahko prodremo v njegov kompozicijski jezik.

Znano je, da je Kogoj v času svoje bolezni, ki je dokončno nastopila po letu 1932, večji del svojih spisov uničil. Ostalo nam je zlasti tisto, kar je pred tem letom sam objavljajal, in pa tisto, kar je njegov sin Marij ml. na našo srečo rešil. S tem nam je ohranil dragocen del glasbenoteoretične zapuščine. Tako je v Kogojevi zapuščini – poleg rokopisov skladb – še vedno na razpolago več deset listov glasbenoteoretičnih osnutkov, precej preko sto popisanih lističev, na katerih so z notami in/ali številčkami zapisani akordi, pa tudi še nekaj drugega gradiva.¹² V tem gradivu je zelo jasno vidna sled Kogojevih izvirnih iskanj, dognanj in teoretične zamisli akordične gradnje z dvanajstimi poltoni in s tem povezane Kogojeve izvirne poti v svet 'atonikalnosti' – tj. zamisel o skladanju s pomočjo t. i. akordnih permutacij. Ti osnutki vzbujajo posebno pozornost in so hkrati najbolj zanesljiv glasbenoanalitični pripomoček pri raziskavah Kogojeve glasbe.



Slika 1: M. Kogoj, Pregled akordov. Dva primera »dvojezičnih« lističev s številčnimi in notnimi oznakami.¹³

Kot pomembni pomožni viri so za nas zelo dragocena neposredna pričevanja sodobnikov. Posebej izstopajo zapisi Kogojevega učenca Srečka Koporca z naslovom

¹² Loparnik in Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogoj«, 59–105.

¹³ Marij Kogoj, Pregled akordov [Gradivo za študij harmonije] (Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, ovojnica Pregled akordov), MN 106/1992. Prvi listič je nejasen. Na drugem lističu pa imajo akordi razvidnejšo zgradbo v odnosu na zastavljeni akordični štip 1 2 4 5 8: temeljni ton prvega akorda je ton h², v drugem c², v tretjem eis² in v četrtem dis¹. Več o tem v nadaljevanju.

Kogojeve akordne permutacije.¹⁴ Koporc je takoj po prvi svetovni vojni več kot eno leto tudi prebival pri Kogoju v Ljubljani, kar mu je omogočilo privilegirano in zanesljivo uvid v skladateljstvo delavnice.¹⁵ Koporc trdi takole:

Med raznimi zapiski, nalogami in skladbami, ki so ohranjene še iz časa mojega privatnega študija pri Kogoju, je tudi opis njegovih 'akordnih permutacij' s katerimi sva delala prve poizkuse in tudi krajše skladbe za razne instrumentalne kombinacije. Temu problemu je žrtvoval Kogoj znaten del svoje glasbene dejavnosti za katero so vedeli le nekateri njegovi prijatelji. Nedvomno je ta Kogojeva dejavnost, s katero je nesebično prispeval razvoju dvanajsttanske glasbe, edinstven primer v naši glasbeni kulturi [...] Kogoju se je namreč posrečilo odkriti ključ dvanajsttanske glasbi in sam sistem je imenoval 'Akordne permutacije', to pa iz razloga, ker je po Kogojevem mnenju vsak akord, (tudi tak, ki doslej še ni bil nikoli uporabljen) neke vrste stabilizator melodično-polifonskim kompleksom.¹⁶

Koporc na drugem mestu o istem Kogojevem odkritju pravi takole:

Tisto leto (1919) mi je z vso navdušenostjo pripovedoval o novih akordnih sestavah, kjer niso akordi grajeni po terciah ampak poljubno pač po vsakem intervalu dvanajstih poltonov. To metodo je imenoval 'akordne permutacije', ki če danes pretolmačim, ni bilo nič drugega kot 'prava dodekafonika'. »Schönberg še ni našel za svojo glasbo 'teoretskega ključa', za mene je ta problem teoretsko rešen.«¹⁷

Obe Koporčevi poročili se med sabo dopolnjujeta. Ob navajanju časa Kogojeve iznajdbe akordnih permutacij daje Srečko Koporc na več mestih velik poudarek letnici 1919 in mesecu januarju, ki ga v rokopisu posebej podčrta. To Koporčevo močno izpostavljanje datuma in letnice vzbuja pozornost, saj je drugod v njegovem rokopisu popolnoma odsotno. Pojavi se le še na četrtem listu in to zopet za isti navedek. Tam močno izpostavi trditev o Kogojevem časovnem primatu ne le pred Schönbergom, temveč celo pred Hauerjem.

Kogoj je odkril problem 'akordnih permutacij' leta 1919 in sicer meseca januarja. Mnogo je raziskoval, študiral in načrtoval brez sleherne podpore in končno dosegel svoja pričakovanja. [str. 1] [...] In vendar ostane neizpremenjen datum Kogojevega odkritja mesec januar 1919, Hauerjevo odkritje pa je bilo v avgustu 1919!, ne da bi vedela drug za drugega.¹⁸

Koporčevo poudarjanje »meseca januarja 1919«, samostojnost Kogojevega raziskovanja »brez sleherne podpore« in pričevanje, da za »Hauerjevo odkritje v avgustu 1919!«

14 Srečko Koporc, Kogojeve akordne permutacije (Ljubljana: NUK, Marij Kogoj, Kronika III, ovojnica S. Koporc, zapiski o Kogoju), rokopis/tipkopis.

15 Ibid., 5.

16 Ibid., 1.

17 Ibid., vendar poseben list s podnaslovom v oklepaju Spomini na M. Kogoja – VII del, list 6.

18 Ibid., 1 in 4.

ni vedel ipd., močno izstopa in je malce prisiljeno. Vemo, da je Koporc ta spis napisal *a posteriori*, verjetno šele leta 1964 (tj. leto pred smrtjo). Kaže se jasen Koporčev namen, da bi iz te časovne razdalje poudaril Kogojevo prednost.¹⁹ Zanesljivejši je zato lahko po-datek, ko v odgovoru na Koporčevo vprašanje o času začetka iskanja svojih atonikalnih poti Kogoj ta časovni mejnik celo anticipira.

Na vprašanje, kdaj je prišel na idejo za probleme 'akordnih permutacij', mi je odgovoril: »Kot študent goriške gimnazije [tj. do novembra 1914] sem precej prebiral razne kompozicijske učbenike in prav ti so mi dali pobudo, da je treba najti za poseben izraz, tudi posebno tehniko, ki jo dosedanja glasba ne pozna.«²⁰

Čeprav moramo vse te podatke jemati z določeno previdnostjo, pa iz tega in iz drugih virov izvemo nekaj bistvenega za nas, namreč: Marij Kogoj je prav glasbenoteoretičnim vprašanjem posvečal veliko ustvarjalnega napora in časa ob iskanju svojega kompozicijskega sloga, ki ga je želel izpiliti v smislu zahtev tedanjih avantgardnih smeri. Temu estetsko-ustvarjalnemu umetniškemu toku se je Kogoj čutil poklicno zavezanega. Ferdo Delak v reviji *Der Sturm* poroča o Kogojevem izčrpnem poltonskem sistemu, ki je urejen po dualističnem principu.²¹ Kogojeva razprava, ki jo omenja Delak, je žal izgubljena. Najbolj dragocen neposredni glasbenoteoretični vir ostaja tako tista zapuščina, ki jo je ohranil sin Marij ml. in je sedaj shranjena v NUK. V nadaljevanju se opiramo zato skoraj izključno na te neposredne vire, ki so nam ostali na razpolago.

Največje število zapiskov so omenjeni lističi, ki so navidez zagonetni skupki številčk. Številke označujejo izbor akordičnih izsekov nepregledne permutacijske vrste, ki jo omogoča dvanajstero poltonov v temperirani lestvici. Ti lističi so dejansko osnutki širše zamisli, ki je iz njih že v tej obliki lahko jasno razvidna. Kot primer enega iz množice takšnih lističev lahko navedemo tistega, ki ga je Kogoj označil »deveteroglasniki«. Na njem je Kogojev številčni pripis s svinčnikom »1 2 3 4 5 6 7 8 9«. Kot enega od številnih možnih permutacijskih predlogov razporeda tonov v devetglasnih akordih je Kogoj zapisal takole:

19 Ivan Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988), 35, opomba 80. Klemenčič navaja tri različice, ki so bile v času pisanja njegove knjige še pri Koporčevi vdovi in od katerih je ena datirana 23. 5. 1964. Vprašanje datuma nastanka je zanimivo in tudi precej raziskano, opira pa se večinoma na nekaj drugotnih omemb (K. Pahor, J. Vidmar in predvsem Koporc). Več o tem v Klemenčič, *ibid.*, 36, opomba 82. V tej monografiji je Kogoj sicer obravnavan na naslednjih straneh: 18–25, 27–77, 86–92, 96–102, 122–124, 147–155, 159–166.

20 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 2.

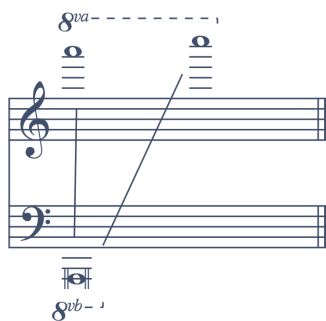
21 Ferdo Delak in Heinz Lüdecke, »Die Revolutionierung der Kunst in Slowenien,« *Der Sturm* 19, št. 10 (1929): 332–333. Citat po Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge.« 29.

1	2	3	4	5	6	7	8	12
1	2	3	4	5	6	7	11	12
1	2	3	4	5	6	10	11	12
1	2	3	4	5	9	10	11	12
1	2	3	4	8	9	10	11	12
1	2	3	7	8	9	10	11	12
1	2	6	7	8	9	10	11	12
1	2	5	6	7	9	10	11	12
1	5	6	7	8	9	10	11	12

Slika 2: M. Kogoj, »deveteroglasniki«. ²²

Na tem mestu se poraja vprašanje, kakšno glasbenoteoretično zamisel celotnega sistema ponazarjajo ti oštevilčeni akordni simboli. Zelo jasen namig Kogojevega dvanajsttonskega razmišljanja najdemo v uvodu njegove *Razprave o harmoniji*, ki jo je načrtoval, vendar je žal ni dokončal. ²³ Razprava razodeva temeljna načela Kogojevega teoretičnega pojmovanja, iz katerih je zgrajen tudi njegov dvanajst-poltonski harmonski koncept, ki ga je teoretično raziskoval vzporedno s komponiranjem. Pomenljiva je pri tem Kogojeva definicija tona, lestvice in intervalov v njej. Povedano tudi ponazori z notnim primerom, ki ga podajamo v prepisu iz rokopisa.

Ton. *Toni imajo različno višino. Različnih višin je 12. Zaporednost 12. višin imenujemo skalo. Ker je razmerje med višinami poltonsko, se skala imenuje poltonska. V glasbi je sedaj v rabi 7 skal poltonov. Obseg sistema je sledeči.* ²⁴



Slika 3: Kogojev sedemoktavní poltonski zvočni prostor. ²⁵

²² Kogoj, Pregled akordov, NUK, MN 106/1992.

²³ Marij Kogoj, *Razprava o harmoniji* (Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I), rokopis formata A5.

²⁴ *Ibid.*, »Ton«, 1.

²⁵ *Ibid.*

Kogoj ima v mislih temperiran sistem, ki sedemkrat ponovi dvanajstpoltonsko lestvico, ki jo je poimenoval »poltonska skala«. Da razmišlja Kogoj tukaj že dodekafonsko v najširšem pomenu besede, je razvidno iz zapisa na hrbtni strani istega lista, kjer je izredno kratka, a jasna opredelitev akorda. »**Akordi.** Toni različne višine skupaj tvorijo akorde. Razlikujemo 2-, 3-, 4-, 5-, 6-, 7-, 8-, 9-, 10-, 11- in 12-stero glasne akorde.«²⁶ V Kogojev sistem so torej vključeni vsi možni akordi dvanajstpoltonskega sistema.

Temu opisu sledi naslov novega poglavja o akordih, ki se začne z lepim poslovenjenim izrazom »dvoglasniki«. Čistopis Kogojeve razprave se na tem mestu žal prekine.²⁷ Raziskovalno dopolnilo pa se na našo srečo nadaljuje v številnih osnutkih in to v obliki omenjenih zagonetno oštevilčenih in deloma notiranih lističev, pa tudi v kratkih komentarjih, ki jih srečamo ponekod na njih.

Kljub skoposti podatkov lahko sklenemo prvo ugotovitev: vse kaže, da je Kogoj želel organizirati svoj tonski red v izrazito akordično smer, kjer so navedeni vsi akordi dvanajstpoltonskega sistema, »tudi taki, ki doslej še niso bili nikoli uporabljeni.«²⁸ S tem smo se pa že dotaknili vprašanja o ključu, po katerem si je Kogoj teoretično zamislil gradnjo svojih akordnih permutacij. Ker nam Kogoj tega ni pojasnil, moramo sami poiskati ta ključ.

Ključ do Kogojevih teoretičnih zamisli gradnje akordnih permutacij

Pri vprašanjih o Kogojevem inovativnem razmišljanju gradnje akordov lahko najprej opozorimo na listič s številčno oznako »1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12«,²⁹ ki poleg številke vsebuje Kogojev pripis: »Akord iz dvanajststerih poltonov spaja v sebi vse harmonske pojave celega sestava.«³⁰ S svinčnikom je Kogoj pripisal v nemščini: »Es gibt solchen nur einen, alle übrigen sin[d] Transpositionen;«³¹ v prevodu: »Takšen je le eden, vsi ostali so transpozicije.« Izraz 'transpozicije' označuje tukaj obrate tega dvanajststonskega akorda. Tudi takšen akord srečamo v operi *Črne maske*; o tem kasneje. S tem je nakazan jasen namig na Kogojev glasbenoteoretični princip vertikalnega akordalnega strukturalizma.

Pomenljiv je nadalje Kogojev poslovenjeni izraz 'razzvočja', s katerim poimenuje nekatere disonančne akorde. Hkrati pa lahko v poslovenjenem izrazu zaslutimo njegovo pojmovanje vloge oz. funkcije intervalov v akordih, ki jih skoraj poosebljeno razume kot intimne odnose med toni. »Sestavnost glask³² je velika: glaska vabi glasko. V tej sestavnosti tiči zanimiva posebnost, ki mi je kljub nje naravnosti ni imenoval še nobeden: največ sestavljenk, da je namreč šesterozvočnih.«³³ Kogoj se s poslovenjeni-

26 Ibid., »Akordi«, 2.

27 Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992.

28 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 1.

29 Kogoj, Pregled akordov, NUK, MN 106/1992. Prim. tudi Sliko 2.

30 Ibid.

31 Ibid. Vprašanje je, ali ta zapis v nemščini kaže na čas med novembrom 1914 in avgustom 1918, ko je Kogoj študijsko bival na Dunaju.

32 Strukturalistični izraz 'sestavnost glask' je Kogoj skoval z namenom, da poudari raznovrstno zgradbo njegovih akordnih permutacij oz. polimorfizem možnih sozvočij v dvanajstpoltonskem temperiranem sistemu.

33 Marij Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni,« *Dom in svet* 32, št. 3-6 (1919): 113-114. Prim. isto besedilo, tipkopis s popravki v Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, Spisi. Več o tem tudi v: Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,«

ma izrazoma ('sestavljenost glask' in 'sestavljenka') terminološko izogne izrazu 'akord'. Zakaj? Pri iskanju nove vsebine je intuitivno iskal tudi nove izraze. Pomenljivo pa je, da je v omenjenem osnutku Razprava o harmoniji ohranil običajen izraz 'akord'.

V Kogojevih skladbah in v njegovi operi *Črne maske* so daleč najštevilnejši prav šesterzvoki. To je lahko razvidno že na prvi pogled ob prebiranju partiture. Zadnji notni primer na četrti sliki pokaže šesterzvoek »tipa 1 2 3 4 5 9«. To pa ni edini način zgradbe. Na lističih ohranjene zapuščine jih najdemo še več.

Temperirana "poltonska skala" (M. Kogoj) na tonu *c1*



M. Kogoj, akordne permutacije tipa 138, 135, 123, 1235, 12348, 123459

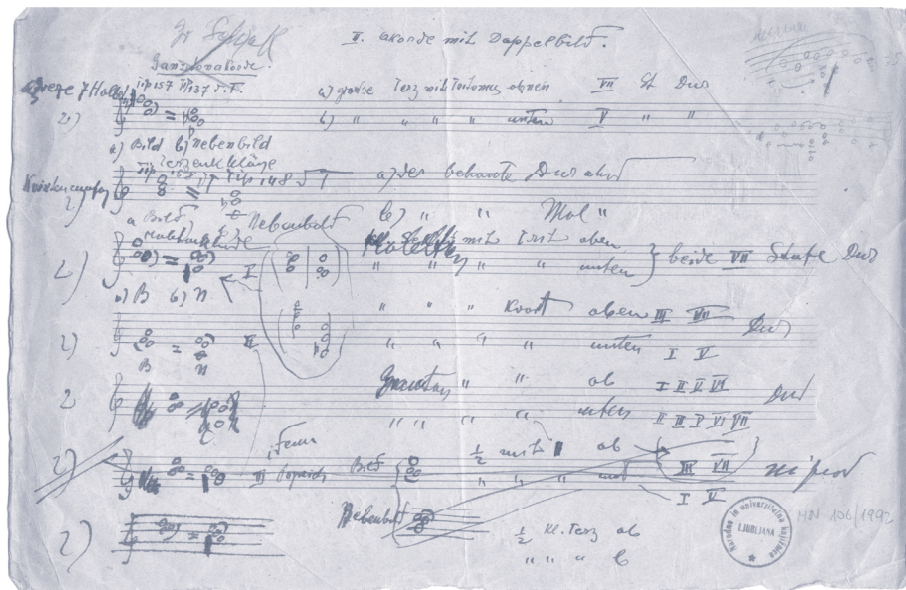
Slika 4: M. Kogoj, akordne permutacije tipa 138, 135, 123, 1235, 12348, 123459.

Pri pronicanju v Kogojevo akordično gradnjo je osvetljujoč listič, kjer je Kogoj pripisal v nemščini »Kvartenak[ord]«. ³⁴ Kogoj ga številčno označi kot »tip 1 3 8«, kar kaže, da kvartno podobo tega tipa pojmuje kot prvi obrat permutacije akorda, ki je zgrajen iz

zlasti str. 32 in opombi 22 in 23. Kogojja je namreč dolgo preganjala Schönbergova trditev, da je najboljšežnejša skupina akordov tistih v štiriglasju. O tem tudi Josip Vidmar, »Dva spomina.« *Sodobnost* 23, št. 10 (1975): 778, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NB-N:SEDOC-RFUG6JBF>. Vidmar tukaj trdi, da je število možnih akordov v dvanajstpoltonski oktavi izračunal on na Kogojevo prošnjo. Ta njun oz. Vidmarjev izračun znaša 1850 možnih permutacijskih akordov.

³⁴ Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992. Kogoju ni bilo neznan Schönbergovo XXI. poglavje o »Kvartenakorde« v njegovi *Harmonielehre* iz let 1911 in 1922.

prvega, tretjega in osmega tona v poltonski lestvici na temeljnem tonu f¹. Zapletenost Kogojevega sistema je očitna. Slika 4 nam pri obravnavi dveh akordov »tipa 1 3 8« in »1 3 5« nakaže še en pomemben uvid, namreč Kogojev ogledalni princip gradnje oz. permutiranja akordov. Kvartni akord »tipa 1 3 8« je številčno zapletenejši od njegove notne podobe, vendar lepo osvetli Kogojevo permutacijsko razmišljanje, ki ga tu zasledujemo.³⁵



Slika 5: M. Kogoj, »II. Akorde mit Doppelbild« (akordi z dvojno podobo). Faksimile.³⁶

Bolj pregledno je ista Kogojeva misel o ogledalni gradnji permutiranih akordov izražena na listu, ki ga poimenuje v nemščini »Akorde mit Doppelbild«, tj. akordi z dvojno podobo. List imamo v faksimilu na sliki 5. Na tej sliki številčno označi le štiri akorde: dva celotonska (»Ganztonakord«) kot »tip 1 5 7« in »1 3 7« ter durovega in molovega kot »tip 1 5 8« in »1 4 8«. Pripisani sta pomenljivi nemški oznaki »a) Bild« in »b) Nebenbild«, to pomeni sliko in njen odsev. Očitno je, da Kogoj pri akordični gradnji vključuje tudi ogledalno razmišljanje: prvi stolpec akordov pojmuje kot original (»a) Bild«), drugi stolpec akordov pa kot njihovo ogledalno podobo (»b) Nebenbild«). Tukaj Kogoj postavi imitacijski ogledalni princip tematske gradnje, ki je prisoten v vseh slogovnih obdobjih evropske glasbe od renesanse naprej. Kogojevo teoretično iskanje po poteh ogledalnega sistema kaže, da je v igri že tisto, kar ga bo tako usodno pritegnilo tudi v libretu Leonida Andrejeva *Črne maske*: srečanje z dvojnikom.

Na tem mestu lahko dosedanje ugotovitve zopet strnemo takole: pri Kogojevi permutacijski gradnji akordov so možni tako akordi v osnovni legi in v obratih, pa tudi

35 Bolj podrobno obravnavo vprašan številčne podobe intervalnega razporeda tonov v ogledalnem akordu tukaj puščamo ob strani. Za lažjo in hitrejšo orientacijo v notnem primeru so temeljni toni akordov označeni s številko 1.

36 Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992, faksimile.

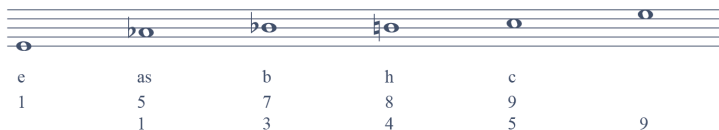
akordi v ogledalni obliki, in to zopet v osnovni legi in v obratih. V tem smo pridobili še en ključ, ki pa nam stvari ne poenostavlja, ampak prej zapleta. Odkrivanje temeljnega tona je namreč že v obratih Kogojevih permutiranih akordov teoretično zelo zapleteno, ogledalni princip pa to zapletenost še bolj zaostri.

Tukaj opuščamo bolj obširno razpravo o sicer zelo zanimivem vprašanju Kogojevega spoja funkcijsko-tonalnega glasbenega stavka z atonikalnim. Vsebina slike 5 – poleg ostalega – jasno namiguje tudi na to vprašanje. Kogoj namreč na desni polovici faksimila slike 5 izrecno označi tonalne funkcije z rimskimi številkami za posamezen tip akorda v dur/molovi lestvici. Pri glasbenoanalitičnem poglobljanju v Kogojeve partiture je nujno potrebno vzeti v zakup prisotnost funkcijskega razmišljanja. Opera *Črne maske* pri tem ni izjema. Na takšno razmišljanje namigujeta v svojih spisih tako Marij Kogoj sam kakor Srečko Koporc.

Ostaja še eno in morda glavno glasbenoteoretično vprašanje Kogojevega sistema, ki je dolgo ostajalo enigma: kakšen ključ je uporabljal Kogoj pri oštevilčevanju svojih akordnih permutacij, oz. kaj dejansko označujejo številčni simboli na lističih tam, kjer manjkajo notne oznake.³⁷ Kogoj je začetni oz. temeljni ton v akordu (ton 1 v akordu) lahko poljubno premeščal tudi znotraj istega akorda, ki ga je »permutacijsko« po osebnem ključu določil z izborom tonov v poltonski lestvici. To smo lahko opazili že pri sliki 4, kjer smo pokazali izbor nekaterih tipov permutacijskih akordov. Premeščanje akordne osi, če tako imenujemo začetni ton številka 1 v nekem Kogojevem akordu, je posledično povzročilo tudi permutacijo akorda v vertikalnem smislu znotraj celotnega poltonskega spektralnega zvočnega stebra sedmerih dvanajstpoltonskih oktav, ki jih je lahko kompozicijsko poljubno prekoračil (podobno kot Schönberg v svojih dodekafonskih serijah, katerih pa Kogoj ni poznal, kot danes zanesljivo vemo). Meje med oktavami namreč tudi pri Kogojevi gradnji permutacijskih akordov niso bile ostro zamejene.

Pri iskanju Kogojevega glasbenoteoretičnega ključa je v tem oziru zanimiv in hkrati posebej pomenljiv listič z akordi peterozvokov, ki ga v prepisu navajamo na sliki 6. Kogoj je ta tip akordov z besedo in številčnim simbolom označil kot »peteroglasnike: 1 2 3 4 5«. Permutacijski nabor tonov iz dvanajstpoltonske lestvice pa je označen kot »1 5 7 8 9«.

»Peteroglasniki: 12345«
15789 in 13459



Slika 6: M. Kogoj, listič s ključem pri oštevilčevanju izbranih tonov v akordnih permutacijah.³⁸

37 Pred leti je bilo to vprašanje že izpostavljeno. Prim. Florjanc, deli iz let 2005 in 2010.

38 Kogoj, Pregled akordov, MN 106/1992, prepis lističa.

Listič je pomemben zato, ker je opremljen s trojnim oz. četvornim ključem Kogojeve zamisli akordnih permutacij: 1.) pentagram z notami (sicer brez notnega ključa) je 2.) opremljen z jasnimi črkovnimi oznakami not pod naborom tonov-not na črtovju z začetkom na tonu e¹ (očitno je tukaj mišljen violinski ključ, ki ga 3.) označi s številčnim permutacijskim simbolom »1 5 7 8 9«. Tu pa imamo še en dodaten 4.) podatek: številčne oznake v drugi vrsti »1 3 4 5 9« kažejo jasno, da gre za prvi obrat akorda tipa »1 5 7 8 9«. Zlahka bi sedaj odkrili še drugi, tretji in četrti obrat istega akorda. S tem smo dobili v roke osnovni ključ in obenem zelo globoko proniknili v Kogojev osebni akordalni oz. inovativno zasnovan kompozicijski sistem. Zato je ta drobn listič izjemno dragocen ključ v na videz hermetično zaklenjen Kogojev osebni glasbenoteoretični sistem akordnih permutacij. Hkrati je dragocen pri analitičnem pregledu skladb Kogojevega opusa, ki nam že na prvi pogled dajejo vtis, da se je »njegov ustvarjalni gon upiral vsakršnim omejitvam,«³⁹ saj naj bi po svoji naravi zaupal predvsem hipnemu eruptivnemu vtisu. Vendar temu le ni tako.

Po poteh našega razmišljanja pa tukaj v zapletenem jeziku glasbe nastopi tudi vprašanje pomenskosti intervalov, ki jih Kogoj nikakor ni postavljajl naključno ali izbiral z žrebom vnaprej in neodvisno od izraza glasbene misli oz. kakorkoli poljubno. Pri Kogojju lahko govorimo celo o njegovem lastnem »tonskem besedišču«, kot se je lepo izrazil že Loparnik.⁴⁰ Kako je Kogoj konkretno razmišljal na področju tega vprašanja, nam je zopet v pomoč dragoceni Koporčev spomin. Posredoval nam je nekaj misli, ki lahko osvetlijo Kogojevo kompozicijsko obrt in glasbenoanalitični vpogled tako v opero *Črne maske* kakor tudi v ostale njegove skladbe. Koporc uvede tabelo Kogojevih 'troglasnikov' s pojasnjevanjem zgodovinskega razvoja glasbe v smeri harmonske vertikalnosti takole:

Melodični poték je vedno [bolj] upadal glede pomena (impresionizem), pozneje so pa skladbe dobile vedno več na veljavi harmonskih problemov in nihče ni vprašal, kaj in kje je melodija. [...]

Vsak interval je dobil po Kogojevi zamisli določno mesto in pomen. Toda če je bilo več tem ali melodij, je imel tudi vsak interval v temi ali melodiji drugačno vlogo. Tako je smatral sekundo za interval močne povezave in šibke napetosti, terca je bila postavljena v ozadje (vzrok njena dosedanja tradicionalna vloga v harmoniji). Nasprotno je pa kvarta dobila pomen stopnje napetosti, posebno takozvani 'tritonus'. Največja napetost je bila Kogojju velika septima.⁴¹

S tem smo dobili iz rok Kogojevega učenca Koporca zanesljiv namig in vpogled v jedro glasbenoteoretičnih vprašanj Kogojevega razmišljanja pri izbiri intervalov ob gradnji svojih akordov in njihovem permutiranju. Tudi na tem mestu je osvetljuječ

39 Loparnik, »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge,« 38.

40 Ibid., 41.

41 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 5. Iskati morebiten stik Kogojja s Hindemithovim sistemom je brez pomena. Hindemith je svoje prvo teoretično delo (*Unterweisung im Tonsatz*, I. Theoretischer Teil, Mainz: B. Schott's Söhne, 1937) izdal več let po tistem, ko je Kogoj zaradi izbruha boleznj leta 1932 prenehal biti aktiven kot skladatelj in teoretik.

citat Srečka Koporca, s katerim zaključí svoje – zelo verjetno – uvodno poglavje v širše zasnovano neobjavljeno razpravo Kogojeve akordne permutacije:

Če primerjamo Kogojeve tabele s podobnimi publikacijami, vidimo kako bistro je Kogoj že [januarja] l. 1919 poznal vse potankosti, ki jih je polagoma in ne lahko odkrival. Dobro je to, da sem zapisoval, vse mi je bilo novo in zanimivo, pazljivo sem spremljal njegovo delo posebno tedaj, ko sem pri njemu nad eno leto stanoval.⁴²

Ti premisleki in uvidi so podlaga za naslednji korak, s katerim vstopamo na področje estetsko-kompozicijskih vprašanj Kogojeve glasbe. Gre za povsem konkretno vprašanje Kogojeve praktične uporabe lastnih izvornih glasbenoteoretičnih dognanj pri komponiranju. Gre za vprašanje, kako je bil konkretno zastavljen Kogojev poetični kompozicijski jezik.

Vprašanje Kogojeve praktične uporabe lastnih glasbenoteoretičnih iznajdb pri komponiranju

Pred vstopom v katerikoli konkreten analitični uvid Kogojevih del moramo pojasniti nekaj vprašanj. Katere glasbenogramatikalne principe iz širokega nabora svojih izvornih glasbenoteoretičnih iskanj je Kogoj tudi praktično uporabil pri komponiranju in če sploh? So njegovi glasbenoteoretični uvidi na področju akordnih permutacij dejansko razvidni v njegovih skladbah tako, da bi lahko trdili, da so bistveno zaznamovali kompozicijski »Kogojev osebni slog«?

Prvi odgovor je kratek. Nobenega neposrednega in nedvoumno zapisanega Kogojevega glasbenoteoretičnega odgovora nimamo. To pa ne pomeni, da odgovor ni možen. Lahko uporabimo indirektno pot, kjer soočimo Kogojeva glasbenoteoretična izvirna spoznanja in razmišljanja v razpravah s kompozicijskimi prijemi v določenih skladbah. Pri tem so metodološko posebej dragocene tiste skladbe, ki so vezane na besedila, saj je pojmovni pomen besedil zgovornejši pomočnik pri analitičnih uvidih v semantično manj ulovljive glasbene pomene, ko gre za inštrumentalne skladbe brez besedila. Zato so pri iskanju odgovorov najbolj dragocena njegova vokalno-inštrumentalna dela, samospevi in predvsem opera *Črne maske*, iz katere v tej razpravi še posebej črpamo naše uvide. Osvetljujoči in v koristno pomoč so tudi vsi Kogojevi glasbeno-estetski spisi, razprave, kritike, ocene koncertov in arhivski zapisi osnutkov razmišljanj. Predvsem Kogojeva razprava »O umetnosti, posebno glasbeni«⁴³ je lahko močna opora na analitičnih poteh. Ta razprava šestindvajsetletnega Kogoja izzveni kot manifest,⁴⁴ zato izseki misli, ki jih navajamo, delujejo kot zaključene misli.

⁴² Ibid., 5.

⁴³ Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni.«

⁴⁴ V tistem času so bili manifesti zelo priljubljena oblika razglašanja lastnih ali skupinskih idej. Znan je tudi tesnejši stik Kogoja s futuristi v Gorici. Kljub začetnemu navdušenju je bil njegov razhod z njimi dokončen, vzrok temu pa so bila najverjetneje znana skrajna nacionalistična stališča italijanskih futuristov, predvsem po letu 1919. Večino italijanskih futuristov srečamo v prvih vrstah gibanja in kasneje fašističnega režima v Italiji.

Umetnost je nastala iz hrepenenja po lepoti, ki jo je srce slutilo, ali je čut ni mogel dognati. [str. 26]

Umetniško snovanje je dvojno. Eno, ki oblikuje in presnavlja, in ono drugo: snovanje iz nič. Najvišja umetnost je poslednje. Umetnost je temelj kulture. [...]

Biti umetnik se pravi: Ustvarjati umetnost, udeleževati njene zahteve in misli, izražati nje vsebino.

Vsak umetnik ima svojo pot, vsi pa imajo eno: priti k sebi. S tem, da najdejo sebe, najdejo umetnosti novo postavo, novo smer. Iz sebe postavljajo novo okrožje, postavljeno na razvaline obstoječega. [...] Umetnik se hoče razviti, osebno izpopolniti se, osvoboditi se vsega tujega in priti do lastnega izraza. Da to doseže, mora znati iskati, potrpeti, čakati, poskušati, sestavljati, sukati. Njegov duh mora vztrajati v iskanju in biti neutruden v odkrivanju tajnega reda. [...] Stališče umetnika do umetnosti je sveto, duhovniško.⁴⁵ Umetnosti ne more zlorabljati, tudi če bi mu to moglo koristiti, ne. [...] Kdor hoče biti velik umetnik, mora predvsem veljati kot človek kaj. Ali naj črpa iz ôtlega in praznega? Kaj naj nam pripoveduje, če mu je tuje vse? Kako naj nam odkriva tajnosti lepote, če so njegovemu duhu neznane? [str. 27]

Umetniki se odlikujejo po notranji sili, ki ustvarja v njih. Brez teoretske zrelosti stoji ta sila izven umetniškega, teoretska zrelost ji daje viden znak umetniško dozorelega. [...] Tvorilna sila je tem jačja, čim samostojnejša je, umetniško snovanje pa tem samostojnejše, čim večja je umetnikova domiselnost. [str. 28]

Glasba je iz svoje snovi razvita umetnost, v notranjost človeka postavljena. [...]

V notranjosti človeka je vase skrita našla svoje bistvo in svoj izraz ter izklesala iz svoje snovi glasbeno izrazilo, umetno, kakor bi si bolj umetnega ne domislil kmalu kdo. [str. 92]

Glasba sili v vedno večjo poglobitev, izločiti hoče zunanji svet od notranjega, osredotočiti človeka v notranjščino njegove duše, prodreti vanjo in zajemati iz njegove dna. [...] Svojo pot gre, da doseže svoj novi krog, svoj večji krog v prostorju svojega bistva. [str. 93]

Obliki posvečajo skladatelji premalo pozornosti, dandanes je pozornost v prvi vrsti namerjena na izvirnost v harmoniji. Za obliko je že ne preostane nič več. [...] Gotovo je treba globljega razumevanja oblikovnih sestavin, da kdo zmore biti izviran v obliki. Kar pisati se seveda tudi ne da. Treba je čutiti, misliti, iskati. [...] Večina pa dela, kar je prijetnejše, in ne, kar je boljše. – [str. 94]

⁴⁵ Enako trditev srečamo kasneje pri G. Montiniju (papež Pavel VI.) v nagovoru umetnikom v Sikstinski kapeli 7. 5. 1964: »Če bi nam umanjala vaša opora, bi naša služba postala jecljajoča in negotova; rekel bi, da bi bilo potrebno storiti določen napor, da bi tudi ona postala umetniška, oziroma preroška. Da bi se lahko dvignili do moči liričnega izraza intuitivne lepote, bi bilo potrebno doseči, da bi duhovništvo in umetnost sovpadala.« [»E se Noi mancassimo del vostro ausilio il ministero diventerebbe balbettante ed incerto e avrebbe bisogno di fare uno sforzo, diremmo, di diventare esso stesso artistico, anzi di diventare profetico. Per assurgere alla forza di espressione lirica della bellezza intuitiva, avrebbe bisogno di far coincidere il sacerdozio con l'arte.«] *Giovani Montini - Pavel VI, Insegnamenti II, [1964], 314.* Montinijevo misel o sovpadanju duhovništva z umetnostjo je obsežno citiral tudi J. Ratzinger (papež Benedikt XVI.) v svojem nagovoru umetnikom 21. 11. 2009. Dostopno na spletu: *Incontro con gli artisti: Discorso del Santo Padre Benedetto XVI. Cappella Sistina, Sabato, 21 novembre 2009, obiskano 30. 5. 2020, http://www.vatican.va/content/benedict-xvi/it/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html.*

Da bi bil le tisti slog pravi in dober; ki pravilno označuje duha časa in najbolj izraža umetniško naziranje in čustvovanje sodobne splošnosti, vsak drug slog pa da ne bi bil slog, to je v vsakem oziru neresnično. [str. 111]⁴⁶

Umetniški, človeški in duhovni portret Kogoja je že v teh citatih jasen. Posvečen je glasbi celo kakor duhovnik, bistvo umetnosti je zanj etični imperativ, ki ga zavezuje celostno – življenjsko, razumsko, čustveno in predvsem v osebni vesti. Umetnik-glasbenik je za Kogoja podoben judovsko-krščanskemu Bogu – ustvarja iz nič, je torej stvarnik ob Stvarniku. Za Kogoja je umetnost religija, kar je tesno v skladu z nazori 19. stoletja.⁴⁷ Prav zato mora biti pri glasbenem ustvarjanju v skladnem sozvočju vse tisto, kar definira človeka: čustva in razum, nagon in etičnost, kontemplativna zbranost in služba bližnjim, spoznanje samega sebe po znanem antičnem reku »γνώθι σεαυτόν«⁴⁸ in iskanje novih umetniških načel za »ustvarjanje iz nič«, ki so v skladu s temi postulati. Biti mora namreč »za poseben izraz, tudi posebna tehnika.«⁴⁹

Kogojev glasbenteoretični napor in iskanje lastnega izraza sta skladna s povedanim. Čeprav so nekateri pripisovali Kogoju predvsem eruptivno emocionalen pristop pri komponiranju, nam Kogojeve misli kažejo ravno nasprotno, ko govori o spoju »znanstvenosti z umetnostjo« v glasbi, kar se običajno označuje z izrazom kompozicijska tehnika. Kogojev izraz 'znanstvenost' v naslednjem citatu namreč pomeni področje razumsko razvidnih spoznanj in uvidov, ki jih umetnik-skladatelj odkrije s pomočjo svojega uma, in to ne po intuitivnih poteh podarjenih misli in idej, marveč z lastnim miselno-čustvenim naporom.

V glasbi se znanstvenost združuje z umetnostjo. Kako je glasbi vpletena znanstvenost, tega pa nič ne čutimo. Šele ob premišljevanju glasbenih umetnin je mogoče opaziti, koliko misli in spoznanja je v njih. Kar veže znanstvenost z umetnostjo, to je uporaba različnih metod pri delu in pa ono zavedno delo, ki nadomestuje intuicijo, kadar odpove. Vendar pa tehnika ni v umetnosti najzanesljivejša in se ni preveč pehata zanj. Kadar umetniku delo zastane, tedaj se prične učenje: pomisliti in premisliti je, kaj je treba ukreniti, da dobi sredstvo, ki mu uspešno pomore dalje. To je absolutno pametno in dobro, medtem ko postane tehnika lahko šablona. Imeti tehniko pa je za umetnika vendar dobro, dobro namreč zato, da jo pozna in je kolikor mogoče ne rabi.⁵⁰

Pet let po razpravi oz. manifestu »O umetnosti, posebno glasbeni« in približno v času, ki sovпада z odločitvijo o komponiranju opernega prvenca *Črne maske*, je Kogoj objavil podobne misli v *Ljubljanskem zvonu* v razpravi »Smer glasbe v zadnjem desetletju.« Pisanje ni več v slogu manifestov, marveč je v obliki zrelo ponotranjenega prepričanja o »ustvarjajoči sili«, ki se mora osvoboditi sleherne spone prevladujočih

46 Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni.« 26–28, 92–95 in 109–114.

47 Več o tem v Helmut Loos, »Über die Unvereinbarkeit von Kunst- und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert,« *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75 (1991): 11–17.

48 Zapis na Apolonovem templju v Delfih: v transkripciji *gnōthi seautón*, »spoznaj samega sebe.«

49 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 2. Prim. tudi Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 35–37.

50 Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni.« 93.

vzornikov iz bližnje in daljne preteklosti. Med tedaj živečimi posebej izpostavi Arnolda Schönberga kot vzor tega, kako se doseže »goli izraz lastne osebnosti«, ki lahko edini utira nova pota iz sedanjosti v bodočnost.⁵¹

Prva naloga ustvarjajočega je popolno oproščanje od vsega, kar ne izvira iz njega samega, oproščanje od vsakega posnemanja in naslanjanja na druge, ker vsaka teh lastnosti šibi njega ustvarjajočo silo in ga oddaljuje od bistva ustvarjanja, to je: od oživljanja in oblikovanja mrtve materije ter od snovanja iz nič. – [...] Novejši glasbeni svet je imel predvsem dva človeka, ki sta se v svetu uveljavila z močjo, da se je novonastajajoči človek moral dobro oborožiti proti njima. Bila sta to Wagner in Debussy. [str. 321]

Počasneje, a temeljiteje se je uveljavljala novodunajska šola (Mahler; Schreker; Schönberg), ki se odlikuje po tem, da je cilj, po katerem stremlji, bolj programatičnega značaja. [...] Mahler in Schönberg sta potenci doslednega in neizprosnega značaja, kadar gre za stvari, ki so jima svete. [str. 322]

Schönberg je doslej izmed živečih največji duh v hramu glasbene umetnosti. Njegova glasba je goli izraz njegove osebnosti. Glasbena sredstva, zlasti harmonska, je Schönberg razširil tako, da gre navsezadnje vse – z njegovimi nasprotniki vred – v tej njegovi smeri dalje. Vsa novejša glasba istoveti estetično vrednost disonančnih akordov s konsonančnimi, uporablja oboje kot glavne in pa kot postranske. [str. 223]⁵²

Pomenljiva stalnica pri vseh Kogojevih omembah Schönberga – kot največjega med živečimi – je poudarek na zaslugi, da je razširil »harmonska glasbena sredstva« do estetske istovetnosti »disonančnih akordov s konsonančnimi,« kot beremo v tem citatu in ostalih Kogojevih spisih. Razen tega in podobnih splošnih namigov pa pri Kogoju ne najdemo direktne omembe ali konkretnega opisa lastnega iskanja glasbenoteoretičnega sistema kompozicijskih principov, ki bi nakazal uporabo tega pri komponiranju. Ta Kogojeva zadržanost nas čudi v primerjavi z obilico gradiv njegovih glasbenoteoretičnih in kompozicijskih iskanj. Toliko bolj so nam zato dragocena pričevanja sodobnikov, med katerimi izstopa njegov učenec Srečko Koporc kot – kljub določenim zadržkom – še najbolj zanesljiva priča. Koporc se nam kaže kot razlagalec Kogojeve misli podobno, kot je bil v antiki Platon za Sokrata. O Kogojevem odnosu do svojega sistema akordnih permutacij Koporc spregovori takole.

Pri vsem tem pa Kogoj v svojih skladbah ni uporabljal 'akordnih permutacij', zato nasprotna trditev, ki sem jo že večkrat slišal, ne drži. Kogoj sam je o tem izjavil: »Če mi bo kdaj dano doseči še drugačen izraz, potem bodo na mestu prav te 'akordne permutacije', ne morem se pa izneveriti izrazu, ki v meni danes še vedno trdno živi.«⁵³

51 Kogoj, »Smer glasbe v zadnjem desetletju,« *Ljubljanski zvon* 43, št. 6 (1923): str. 321–325, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:QKWZVNGQ>.

52 Ibid., 321–325.

53 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 3.

Po tem jasnem podatku pa Koporc pomenljivo nadaljuje z razlago razkoraka med Kogojevo emotivno in intelektualno osebnostno plastjo pri komponiranju.

Pri Kogoju je bila eruptivna emocija, ki je dobila svojo podobo navzven in ima svoje primerno mesto še najbolj v ekspresionizmu; drugače pa je bilo s Kogojevo intelektualno podobo, ki je preraščala z znatno pospešenostjo vse njegovo okolje in to je tudi razlog, da Kogoj ni mogel praktično uporabljati svojih odkritij na področju 'akordnih permutacij'. Teoretsko je Kogoj bil daleč naprej, v izrazu je pa šlo mnogo počasneje. Tu je bilo treba zorenja, premišljevanja in še mnogokaj. »Piši tako kot je prava podoba tvoje vsebine, če ne delaš tako, si špekulant«, je Kogoj menil. Tako je Kogojeva glasba natančen odraz njegove razgibane vsebine, toda v njih ni sledu o kakih drugih namenih.⁵⁴

Na vprašanje, ki smo si ga zastavili v naslovu tega poglavja, pa nam zopet Koporc poda pomenljivo razlago.

Nastane vprašanje, kakšna kompozicijska sredstva (v prvi vrsti harmonska) je Kogoj uporabljal, ko niso prišle v poštev 'akordne permutacije'? Ko sva obdelovala ob priliki harmonije še akordne sestave, ki so bili izven znanih sistemov, mi je omenil Kogoj: »Na tak način je moja harmonska osnova zgrajena, to so zadnji pojemajoči plameni tonalitete, ki je že zelo pokrita.« Jaz sem imenoval Kogojevo harmonsko sestavo za 'intervalno plastiko', ki je bila neka vrsta intervalnega dodajanja, ki jo je poznal že H. Wolf, R. Strauss in pozneje vrsta skladateljev pred nastopom dvanajsttotskega sistema. Toda pri Kogoju je bilo vsa harmonska sestava v napetosti in popuščanju (v nesimetričnih razdaljah) kot je tudi zelo rad oblikoval melodični duktus v zelo pestrih nesimetričnih oblikah, uporabljajoč pri tem polimetrijo, ki je tako značilna za njegovo izraznost.⁵⁵

Ti in podobni citati prepričljivo kažejo na to, da je Kogoj svoj izum akordne permutacije uporabljal omejeno, le na določenih mestih in to kot izrazno sredstvo na svoji poti iskanja in zorenja »drugačnega izraza« od tistega, ki v njem v trenutku komponiranja »še vedno trdno živi.« Akordne permutacije torej za Kogoja niso bile nek racionalno *a priori* zgrajen abstrakten tonski sistem, kakor je bilo to deloma pri Hauerju in podobno tudi pri Schönbergu ob iznajdbi serialne glasbe. Kogoj se je odločno izogibal vsakemu kompozicijskemu prijemu, ki bi bil vnaprej tehnicistično določen, kompozicijsko izrazno omejujoč ali le mehansko uporaben za različne situacije. Počutil bi se – po njegovih besedah – »špekulanta«, kar nikakor ni moglo sovpadati z njegovim visokim idealom, ki ga je zavestno zasledoval v »umetnosti, posebno glasbeni«, če parafraziramo njegovo pravkar citirano razpravo.

Vemo, da je Kogoj po premieri opere *Črne maske* leta 1929 še načrtoval skladanje nove opere. Iz Župančičevega prevoda Shakespearjevega *Kar hočete* si je sam priredil

54 Ibid.

55 Ibid., 4.

okviren libreto za komično opero in je že začel skladati.⁵⁶ Razen predigre in zboru iz drugega dejanja, nekaj odsekov klavirskega izvlečka in nekaj pevskih in zborovskih osnutkov je skoraj vse ostalo nedokončano. O operi kot celoti vsekakor ne moremo govoriti. Izbruh bolezni ter s tem povezan skorajšen in dokončen umik skladatelja v svoj notranji svet po letu 1932, vse do smrti leta 1956, posledično pa tudi njegova popolna prekinitev komunikacije z zunanostjo sta zato v Kogoju popolnoma zamrznila ne le inovativni razvoj, marveč kakršno koli ustvarjalnost. Monumentalna opera *Črne maske* in ostale skladbe, ki so nastale do leta 1932, je zato vse, kar imamo v rokah kot glasbeno dediščino kompozicijskih iskanj skladatelja Marija Kogoja.

Vprašanje, kakšen osebni kompozicijski izraz in slog bi Kogoj ustvaril v smeri, ki jo je nakazal s svojimi teoretičnimi dognanji na področju akordnih permutacij, bo ostalo za vedno brez odgovora. Nekoliko trdnejše uvide nam pa kljub vsemu lahko nudi vpogled in glasbenoanalitični pregled nekaterih pomembnejših izsledkov predvsem iz njegove opere *Črne maske*, če ga zastavimo pod zornim kotom Kogojevih iskanj sistema akordnih permutacij v konkretnem dramskem kontekstu in kompozicijskem procesu. Po tej poti lahko pričakujemo kakšen odgovor več in oporo pri nadaljnjih raziskavah.

Nekaj uvidov Kogojeve uporabe akordnih permutacij pri skladanju opere *Črne maske*

Kogojeva opera *Črne maske* pomeni kompozicijski mejnik v slovenskem in v določenem oziru tudi v širšem evropskem prostoru v prvi polovici 20. stoletja, zlasti v luči skladateljevih samoniklih in inovativnih kompozicijskih prijemov. Nesporno je ta monumentalna ter izvajalsko in poslušalsko zelo zahtevna opera Kogojev inovativen kompozicijski prispevek, ki je na področju slovenskega opernega ustvarjanja pustil velik pečat predvsem kot zgled in spodbuda, morda komu tudi opora, vendar pa precej manj kot učitelj sodobnikom in še manj naslednjim generacijam. Na muzikološkem področju je bilo povedano že precej tehtnega, podanih je bilo tudi nekaj nasprotujočih si trditev.⁵⁷ Tukaj se v te razprave ne spuščamo. Izpostavili bomo nekaj izbranih izsledkov glasbenoanalitičnega pregleda Kogojeve opere skozi prizmo njegovih akordnih permutacij. V prvi četrtini dvajsetega stoletja je na Slovenskem nastalo več novih oper, vendar nobena ni dosegla kompozicijske, inovativne in izrazne moči *Črnih mask*.⁵⁸

Časovni okvir začetka in poteka Kogojevega skladanja *Črnih mask* je okvirno pojasnjen.⁵⁹ Znano je, da se je Kogoj srečal z dramo *Črne maske* v slovenskem prevodu tedanjega prijatelja Josipa Vidmarja. Dramo je leta 1908 napisal ruski pisatelj Leonid

56 Več glej: Borut Loparnik, »Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere 'Kar hočete',« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 77–94.

57 Bibliografija o tem je bogata. Prim. Loparnik in Krstulović, »Bibliografija o Mariju Kogoju.«

58 Stanko Vurnik, »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926,« *Dom in svet* 40, št. 1 (1927): 47–50 in 125–127, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:CHIMLLH5>; Stanko Vurnik, »Nova slovenska opera,« *Dom in svet* 72, št. 7 (1929): 207–210, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:TU1CC6WR>.

59 Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspressionizem*, 64, op. 159.

Andrejev.⁶⁰ Drama je izšla tudi v tiskani obliki leta 1924 pri Zvezni tiskarni in knjigarni kot št. 26 zbirke leposlovnih in drugih del s področja umetnosti. Kogoj se je s prevodom srečal že kakšno leto prej, ko je bil povabljen, naj napiše scensko glasbo za uprizoritev te drame, ki jo je načrtovalo ljubljansko Narodno gledališče v režiji ruskega režiserja Borisa Putjata.⁶¹ »Do uprizoritve ni prišlo, jaz pa sem se medtem že toliko uživel v delo, da sem sklenil, vglasbiti ga. [...] Z opero sem se začel ukvarjati leta 1922, končal pa sem jo l. 1926.«⁶² Tako Kogoj sam zapiše o odločitvi, okoliščinah in času ustvarjanja.

Kogoja je besedilo takoj močno prevzelo. Kdor pozna vsebino simbolistične drame Leonida Andrejeva in Kogojovo težko osebno življenjsko pot vse od rojstva, lahko razume tudi skladateljevo poistovetenje z vsebino in dogajanjem dramskega besedila. Vendar gre pri Kogoju ob tem besedilu še za veliko več: Vidmarjev opis Kogojevega značaja in samostojnosti razmišljanja, ki ga srečamo v skladateljevih spisih in njegovih kritikah, še dodatno pojasni skladateljevo odločitev za to besedilo. Razumeti je možno tudi skladateljski žar, ki ga je drama samodejno sprožila v Kogoju, saj se ga je bivanjsko in miselno močno dotaknila. To je sam nakazal pred uprizoritvijo: »V drami je podan razvoj vsakdanjega človeka v duhovnega.«⁶³ Miselno in izkustveno rezoniranje s to dramo je v Kogoju zagnalo ustvarjalni naboje, da je besedilo uglasbil v celoti z zanemarljivo majhnimi okrajšavami.

Na tem mestu opuščamo razmislek o bogati in večplastni simboliki besedila, ki je Kogoja prevzela z močjo, ki jo lahko zaznamo ob glasbi. Tudi ni tukaj prostor, da bi se globlje spuščali v filozofske vplive (Schopenhauer, Hartmann in Nietzsche) ali v področja iskanja izhodišč in novih idejnih prizadevanj za »iskanje novega človeka in s tem nujnost prevrednotenja starega,«⁶⁴ niti na področja pomenljivega krščanskega simbolizma krivde in prerobenja oz. odrešenja v drami, pa tudi boja med dobrim in zlim, med nočjo in temo, v simboliko spopada s temnimi stranmi lastnega jaza (npr. spopad med pravimi, rdečimi in črnimi maskami, spopad med prvim in drugim Lorenzom ipd.) ali pa zahteve po žrtvovanju za druge, ki jo pooseblja npr. *Signor Cristoforo*, tj. Kristonosec, ki je hkrati zaščitnik Lorenza, v zadnji sceni pa odnese nosečo ženo Francesco z Lorenzovim sinom iz gorečega gradu ipd. Vsi ti simbolni pomeni, ki so v drami prežeti s filozofijo in miselnimi tokovi na prelomu 19. v 20. stoletje, pa tudi s Freudovo psihoanalitično mislijo, so pomenili za Kogoja močno idejno podlago pri njegovem miselnem in doživljajskem iskanju novih poti, namreč ob ideji, da božansko v človeku zmaga nad satanskimi silami kaosa, ki so orgiastično zmagovale v takrat pravkar končani prvi svetovni vojni, od katere Evropa še ni bila pomirjena. Lik in spopad obeh Lorenzov sta temu simbol, metafora in alegorija. Ne gre se čuditi, da je tedanji Kogojev tesni prijatelj Josip Vidmar skladatelja še ob koncu življenja prišteval med svoje »najbolj jasno misleče sogovornike,« s katerimi je kdaj prišel v stik.⁶⁵ Glasba, ki je nastala

60 O Kogojevi odločitvi za nastanek opere imamo dva neposredna vira: Kogojeva in pol stoletja kasnejši zapis spomina tedanjega tesnega prijatelja in prevajalca drame Josipa Vidmarja, Josip Vidmar, »Dva spomina,« *Sodobnost* 23, št. 10 (1975): 779–780, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RFUG6JBF>.

61 *Ibid.*, 780.

62 K. [neznani avtor], »Pred vprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske: Kaj pravijo o njej avtor, dirigent, nosilec glavne vloge in inscenator,« *Slovenski narod*, 27. februar 1929, 2, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-US5YUFB2>.

63 *Ibid.*

64 Klemenčič, *Slovenski glasbeni ekspresionizem*, 65.

65 Vidmar, »Dva spomina,« 772.

iz Kogojevega miselnega in izkustvenega poistovetenja z besedilom, že zato ne more biti ne preprosta, ne lahkotna in niti prosojna, skratka daleč od impresionističnih in tudi neoromantičnih manir, kar je kdo skušal pripisati tej monumentalni operi. Pa tudi nujnost iskanja novega glasbenega izraza je s tem še bolj razvidna.

Tedanji ravnatelj opere in dirigent Mirko Polič, ki je s svojo naklonjenostjo in vztrajnim premagovanjem številnih ovir najbolj zaslužen, da je prišlo do krstne izvedbe te opere 7. maja leta 1929, je ob koncu več kot dveletnih priprav pred premiero v časopisu *Slovenski narod* pohvalil tehtnost, globino in temeljitost Kogojeve partiture v primerjavi z vsemi dotedanjimi operami v slovenskem in jugoslovanskem prostoru.

Kogojeva opera je prva resna opera pri nas, ki je napisana z znanjem in kaže globoko glasbeno kulturo. Doslej sem imel pri naših opernih delih občutek, da imam nekaj slabotnega pred seboj. Ne veste kaj bi počeli z njimi. [...] Za opero sem se začel navduševati, čim sem jo dobil na vpogled. Uvidel sem, da ni nastala slučajno, da je temeljito izdelana, čeprav v slogu, o katerem se da razpravljati. [...] Za oder sem pripravil ali, kakor pravimo, prevedel v »teatrski jezik« okoli deset jugoslovanskih glasbenih del in pri vseh sem imel veliko posla z urejevanjem in popravljanjem. Pri Kogojevi operi obstoje le interpretacijske težave. Opere s tako velikimi tehnično-glasbenimi težavami še nisem imel pred seboj. Glasbeno zahteva silne poglobitve.⁶⁶

Vendar nas ta Poličeva izjava ne sme zavajati. Bila je podana za časopis pred načrtovano premiero za marec 1929 (kasneje zopet predstavljeno na maj 1929) z namenom, da pritegne in pripravi občinstvo na to neobičajno operno stvaritev, o kateri so se širile nasprotujoče si trditve tudi v časopisu.⁶⁷ Predvsem je znano, kakšne preglavice je Kogojev rokopis partiture delal dirigentu Poliču ob pripravah na premierno postavitev opere. Vemo, da je partituro skrajšal za petino. Marij Kogoj je na vajah korepetiral in zato soglašal s Poličevimi okrajšavami. Del tega okrajšanega notnega gradiva se je kasneje celo izgubil oziroma založil. Kogoju je bolezen po letu 1932 popolnoma onemogočila, da bi bdel nad dokončno ureditvijo partiture po premieri, kot je s svojimi deli rad postopal npr. J. Brahms, ki je svoja dela dajal v tisk šele redakcijsko preurejena po prvi izvedbi. Kogojeva partitura, ki se nam je ohranila, je tudi zato potrebovala skrben in natančen raziskovalni in revizijski pregled, da bi se čim bolj približala Kogojevim zamislim pred letom 1929, ko so bile izvajalske zmožnosti povsod po Evropi skromnejše kakor danes. Tega delo se je lotil dirigent in spreten skladatelj Uroš Lajovic, ki je v pripravo partiture za četrto uprizoritev *Črnih mask* (15. januar 2012) vložil skoraj osem let dela. O raziskovalnih vprašanjih in kompleksni problematiki redakcije ter o dosedanjih posegih v partituro je Uroš Lajovic svoje mnenje strnil takole:

Prvi, ki se je s tem ukvarjal, je bil takratni direktor ljubljanske Opere Mirko Polič, kateremu je glede opravljenega dela pri Črnih maskah treba dati klobuk z glave. Iz partiture je izločil 50 strani in k temu dodal še precej drugih rezov, s čimer je

66 K. [neznani avtor], »Pred vpriporitvijo Kogojeve Črne maske.« 2. Izjava dirigenta Mirka Poliča.

67 Npr. ironični zapis »Kogoj v smrtni nevarnosti.« *Slovenski narod*, 27. april 1929, 5.

partituro skrajšal za petino. Da se je Kogoj s tem strinjal, sklepam po tem, da je napisal nova stična mesta. Za Poličem se je leta 1956 opere lotil Samo Hubad. Pri tej uprizoritvi je Hinko Leskovšek naredil še dodatne reze, tako da je opera bila na koncu skrajšana za približno tretjino. Uprizoritev leta 1990 pa je delal Anton Nanut. Po njegovih besedah naj bi šlo za integralno verzijo: ni pa vedel, da v partituri že manjka okrog sto strani. Te so bile na vso srečo shranjene v NUKu in vodja knjižnice Borut Loparnik je rokopis dela vzorno restavriral. Pri tem je, razen kakšnih dvajset strani, ki so žal izgubljene, manjkajoče dele v celoti vrnil nazaj v partituro.⁶⁸

Za naš analitični pregled smo iz navedenih razlogov uporabili izdajo partiture v redakciji Uroša Lajovica. To je do sedaj tudi prva objava partiture s pripravljenim, urejenim in notografiranim gradivom za izvedbo, tudi v nemškem prevodu. Hkrati je ta Lajovčeva redakcija doslej najbolj celovita izdaja (in izvedba) Kogojeve opere.⁶⁹ Je tudi najbližja skladateljevemu rokopisu in njegovi prvotni zamisli. O sedanjem obsegu opere je Lajovic podal približne številke takole: »Gre za nekaj čez pet tisoč taktov. Pri dose-danjih izvedbah je bilo delo skrajšano za 1300 do 2000 taktov, v moji redakciji pa je za približno 1000 taktov.«⁷⁰ V tej redakcijski podobi traja opera približno dve uri in štiride-set minut čiste glasbe. Društvo slovenskih skladateljev je izdalo orkestrsko partituro in klavirski izvleček Kogojeve opere v lepi in pregledni notografiji, kar je sedaj priročna podlaga za izvajalske in tudi za študijske namene.⁷¹

Vsa ta dejstva jasno kažejo na velik ustvarjalni in psihični napor, ki ga je opravil Kogoj, ko je želel bogato simboliko in pomensko globino besedila drame izraziti na glasbeno čim bolj ustrezen način. Tehnika akordnih permutacij bi bila Kogoju v veliko pomoč, vendar ji skladatelj – v skladu s prej povedanim – še ni popolnoma zaupal, saj se je nagonsko izmikal vsaki nevarnosti, kjer bi lahko postala tehnika šablona.⁷²

Če na tem mestu in pred posamičnim ogledom nekaj izbranih mest iz opere, kjer Kogoj kompozicijsko dokaj nedvoumno uporabi lastno iznajdbo akordnih permutacij, strnemo naše glasbenoanalitične uvide v partituro, lahko rečemo naslednje. Niso vsi harmonski postopi, četudi lahko spominjajo na akordne permutacije, te narave. Na do-ločenih mestih gre namreč tudi za prividno bi- ali celo poli-tonalnost, ali pa za načrtno svobodno dodajanje disonanc ipd. Pa tudi na mestih, kjer je uporaba akordnih per-mutacij očitna, jih skladatelj Kogoj ne uporablja niti vedno dosledno in niti zdržema v celotnem glasbenem stavku. Postopa podobno, kot sta ponekod postopala npr. Alban Berg ali Schönberg z dodekafonijo. Pomenljiva in zanimiva pa je ugotovitev, da Kogoj uporabi akordne permutacije načrtno in le na določenih ključnih mestih, kjer želi po-sebej podčrtati in izraziti določeno dramsko dogajanje ali pa čustveno stanje izbranega lika. Uporabi jih kot lastno izrazno kompozicijsko sredstvo, kot svojevrstne osebne re-torične figure krajšega ali daljšega obsega, kot »oživljanje in oblikovanje mrtve materije

68 Uroš Lajovic, »V iskanju Kogoja: Pogovor z dirigentom Urošem Lajovicem,« intervju Stanislav Koblar, *Pogledi* št. 24–25, 14. december 2011, <https://pogledi.delo.si/ljudje/v-iskanju-kogoja>.

69 Pred tem se je redakcije lotil skladatelj L. M. Škerjanc na prošnje Josipa Vidmarja. Preinstrumentiral je 35 strani. Skladatelj Alojz Srebotnjak pa je redakcijsko delo odklonil.

70 Ibid.

71 Marij Kogoj, *Črne maske: Opera v dveh dejanjih* (Ed. DSS, št. 1980 – orkestrska partitura, in št. 1980a – klavirski izvleček).

72 Npr. Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni,« 93.

ter snovanje iz nič,«⁷³ če uporabimo Kogojeve besede iz razprave, ki jo je napisal v času srečanja z dramo Andrejeva in začetkov skladanja opere *Črne maske*.⁷⁴

Ti razmisleki so nam v oporo, ko se osredotočamo na nekaj izbranih mest, ki nam bodo paradigmatično ponazorila doslej povedano. Vse slike oz. notni primeri so vzeti iz klavirskega izvlečka Lajovčeve redakcije v izdaji Edicij DSS št. 1980a, ki je narejen po predlogi Kogojevega rokopisa, ki ga sedaj hrani Glasbena zbirka Narodne univerzitetne knjižnice v Ljubljani pod inventarno številko MD 59/1992.

Najbolj zanesljiva pot do nakazanih uvidov je, če navedemo nekaj pomenljivejših oz. ključnih mest v tej Kogojevi operi, kjer se zanesljivo pojavijo njegovi 'večglasniki'. Najprej je to dvanajstglasnik, ki ga najdemo sredi začetka prvega dejanja v 144. taktu – Largo. Akord je postavljen na temeljni ton (kontra)C1 in se z uporabo dvanajstih poltonov v obliki rastočega kvintnega kroga vzpenja vse do eis⁴. Akord je skladen z lističem s številčno oznako »1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12«, ki smo ga omenili v poglavju o ključu do Kogojevih akordnih permutacij z njegovim pripisom: »Akord iz dvanajsterih poltonov spaja v sebi vse harmonske pojave celega sestava.«⁷⁵

Tega akorda Kogoj ni postavil naključno na to mesto oziroma takoj v središče prve slike v prvi sceni prvega dejanja. Tukaj dramatično prekine veseljaško vzdušje priprav na maškerado, ki jo pred tem oriše glasba v živahnem tempu (en odsek je tudi v plesnem *Foxtrot* tempu) in nihanju med tonalnima osema na F in C. Ta akord pa želi s skrivnostno zvočnostjo ustvariti vzdušje dramatične napetosti, znanilke usodne razklanosti. Kompozicijska sredstva v uverturi in prvi sceni prvega dejanja še vedno uporabljajo principe tonalne napetosti, ki vlada med toniko in dominantno. Izpostavili smo že, da se je Kogoj zavestno izognil serialnim prijemom in da vedno hodi po poti, ki še ohranja določene tonalne napetosti med akordi do mere, ko bi lahko celo razpoznali posamezne tonalne funkcije v kompozicijski zasnovi določenih tematskih odsekov. S tem se postavlja vprašanje, ali je Kogoj kar celo opero zasnoval in morda tudi gradil po nekem načrtnem ključu tonalnih osi. To vprašanje je potrebno še natančneje raziskati, preden lahko temu z gotovostjo pritrdimo ali pa to zanikamo. Nekaj namigov sicer nakazuje pritrdilen odgovor, dvom pa v celoti še ni odstranjen. Zanimivo je – med drugim – npr. dejstvo, da se zaključni akordi pete slike opere zopet vrnejo v okolje tonalne osi na tonu C. Vendar tokrat na frigijsko kadenčno izpeljani dominantni s plagalno kadenčno utrditvijo na tonu G-dura, ki kompozicijsko pomeni tukaj frigijski – tragično odrešujoči – spust na G-dur kot dominantno c-mola, kot je razvidno na sliki 8 notnega primera. Takšen tonalni postop je od renesanse (še v pomenu modalne klavzule »in Mi«) preko baroka in klasike v čas romantike in vse do razkroja tonalne gramatike imel pomen vprašanja, torej nečesa, kar ni zaključeno, kar zahteva odgovor, ostaja odprto. Znano je, da retorična vprašanja – in tukaj imamo zaključek opere s tem glasbenim retoričnim pomenom – ne potrebujejo odgovora, saj želijo samo čustveno vzbuditi razmislek v poslušalcu.

Skladno s Kogojevo izvirno in poudarjeno razmišljujočo naravo, na katero je opozoril J. Vidmar (glej zgoraj) in je bila prisotna v njem tudi pri kompozicijskem snovanju,

73 Kogoj, »Smer glasbe v zadnjem desetletju,« 321.

74 Na istem mestu razglasi tudi, kaj je »prva naloga ustvarjajočega«. Ibid., 321.

75 Kogoj, Pregled akordov, NUK, MN 106/1992.

Largo

Tempo I. [♩ = 96 - 92]

Slika 7: M. Kogoj, Črne maske, Largo, t. 144sl. 1. dejanje, 1. slika, 1. scena: 12-glasnik (kvintna postavitev C1 in eis⁴).⁷⁶

bi lahko razumeli kot glasbeno-oblikovni in vsebinsko-dramski odgovor v zaključni peti sliki na začetno prvo sliko.

Ne gre spregledati, da je dramski lok *Črnih mask* Leonida Andrejeva zasnovan po trdnih načelih klasičnega petdelnega retoričnega kanona. Prva, tretja in peta slika se odvijajo v plesni dvorani kot prizorišču javnega dogajanja, vendar vsakič z drugačno vsebino. Druga (grajska knjižnica) in četrta (grajska kapela) slika pa sta prizorišči notranjega, duševnega, v nekem oziru podzavestnega dogajanja, kjer tragično prihaja na dan resnica boja med dobrim in zlim (dejansko le znotraj razklanega jaza Lorenza): uboju svojega dvojnika (druga slika) sledi na simbolni ravni sprava med obema

⁷⁶ Kogoj, *Črne maske* (Ed. DSS, št. 1980a), 9.

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. The first system begins with a forte (*f*) dynamic and an *accelerando* instruction. It features a complex, rhythmic texture with many beamed notes. A tempo marking of *[Con fuoco ♩=72]* is present. The second system starts with a *riten.* (ritardando) instruction, followed by a *dim.* (diminuendo) marking. The dynamics shift to *pp* (pianissimo) and then *ff* (fortissimo) with a hairpin. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

Ed. DSS 1980a

Slika 8: M. Kogoj, Črne maske, zaključni akordi opere.⁷⁷

deloma Lorenzovega jaza (četrtá slika), ki se po sceni vsesplošnega odpušćanja krivde pomenljivo zaključi: »Sedaj sva sama – in to na veke. Pojdiva tedaj, Lorenzo, v neznanó daljo.« Čeprav se (navidezni) preobrat zgodi na koncu prve slike, pomeni pravi vsebinski preobrat drame prehod v zadnjo – peto sliko, ki razodene, da je bilo vse dogajanje drame dejansko le blodnja zblaznelega Lorenza. Četrto sliko bi lahko pojmovali kot cezuro, kot nekakšen pomenski zaključek drame. Kogoj za zadnja dva stavka četrte slike uporabi *Sprechgesang* (takrat novost), ki ga pospremi orkestralni kromatični vzpon čistih durovih akordov od As-dura do G-dura, s katerim uvede umirjeni instrumentalni intermezzo (zopet močno izstopata tonalni osi na G in C). V zadnji zaključni peti sliki (zopet v plesni dvorani), kjer se navidez ponovi prva slika, postane jasno, da so bile slike drame od prve do četrte le blodnja zblaznelega Lorenza (ob besedah, ki jih izreče Cristoforo: »Kdo je sedaj Lorenzo, kje prebiva njegov nesmrtni duh?«), povabljene in nepovabljene črne maske pa le podoba razklanega jaza Lorenza, ki je v blodnji videl maske na drugih in celo na sebi. Ob tem spoznanju je ugasnil celo smeh dvornega norćka Eccca: »[...] brez smeha ćlovek ne more živeti, signor Cristoforo, in kadar umre smeh, umrje tudi ćlovek.«⁷⁸ Navidezna ponovitev prve slike se zaključi s požarom gradu, ki ga je zanel Ecco v stolpu, kjer se zblazneli Lorenzo (skupaj z mrtvim dvornim norcem Ecom) v rušilnih in obenem oćišćujoćih plamenih združi z Najvišjim, ki ga je v gorećem gradu obiskal (kakor Jahve Mojzesa v gorećem robidovcu v pušćavi). Lorenzo izpove Najvišjemu: »Pozdravljam vas Signor! Ko sem ležal še v zibeli, se me je oće dotaknil z mećem in me posvetil za viteza Svetega Duha – dotaknite se me tudi Vi, Signor, će sem vreden vašega dotika. Toda zagotavljam vam, Signor [tukaj Kogoj preide v *Sprechgesang*], to je znano celému svetu: Lorenzo, vojvoda di Spadaro, nima

⁷⁷ Ibid., 341.⁷⁸ Ibid., 288–289.

kač v srcu.«⁷⁹ Kogoj to zaključno izpoved Lorenza pospremi z zborom, za katerega je izbral besedilo mašnega *Benedictusa* (tega ni v Andrejevi drami), ki ga zbor zapoje na tonalni osi c-mola. Scena in celotna opera se na tem mestu zaključita na c-molovi dominantni, v omenjenem zaključnem akordu G-dura. Goreči grad, ki se podira, tvori s katarzičnimi pomeni izrečenega besedila ob zaključku drame močno antitezo. Kogoj je to miselno napetost učinkovito ponazoril z omenjenim frigijskim spustom na G-dur v obliki in pomenu klavzule »in Mi«. Uporaba akordnih permutacij, ki jih Kogoj na določenih odsekih opere načrtno uporabi, lahko v takšnem kontekstu dobi dodaten pomen. Poglobljen analitičen glasbeni in dramski uvid v kontekst teh odsekov ponuja prav zaradi jasnejše verbalizirane vsebinske semantike boljše možnosti uvida tudi v glasbenoanalitične in zato semantično težje ulovljive pomene Kogojevega ustvarjanja, tudi na področju vprašanj, ki smo jih v prvem delu razprave odpirali. Predvsem se nam po tej poti odpirajo dodatne možnosti, kjer se nakazujejo odgovori na zastavljena vprašanja Kogojevega načina in dejanske uporabe akordnih permutacij. V tej razpravi te možnosti predvsem nakazujemo ob načrtnem izboru nekaterih dramsko ključnih mest Kogojeve opere oziroma drame Leonida Andrejeva.

Drugi in malo drugačen način Kogojeve gradnje in uporabe permutacijskega akorda je v štirinajsti sceni na koncu prve slike prvega dejanja, takoj za presenečenjem, ko gostje prestrašeno ugotovijo, da prihajajo tudi »nepovabljeni« gostje, ki se bodo v tretji sliki izkazali kot »črne maske«.

Kogoj to mesto (četrti in peti takt devete slike notnega primera) opremi s statično postavljenim akordom »tipa 1 2 5 8 11« na tonu fis, ki mu na zadnjo dobo takta doda še manjkajoče štiri tone »6 9 12 3« (akordično gledano od spodaj navzgor). Takšni postopi pri Mariju Kogoju niso redkost, saj omogočajo njemu tako priljubljeno spajanje funkcijsko-tonalnega glasbenega stavka z atonikalnimi primesmi, kot smo obširno omenjali malo prej. Na tem mestu uporabljeni akord namreč lahko razložimo tudi kot bitonalno sestavljen devetglasnik,⁸⁰ ki mu takoj zatem sledijo s tehniko kromatično vodenih mikstur padajoči trozvoki (Fis-dur, F-dur, E-dur, Es-dur, d-mol itn.), ki kasneje preidejo v zaključni inštrumentalni odsek prve slike v polifono vodeni vrsti podobno sestavljenih pet- in šestglasnikov, ki se mestoma razvezujejo v čiste trozvoke. S tem je na tem mestu (takt 4) dramsko spretno nakazana dvojnost povabljenih in nepovabljenih (črnih) mask in otrpli strah povabljenih, ki se lahko izrazi samo z vzklikom v obliki *Sprechgesang*: »Nepovabljeni prihajajo!« Zadnji del besedila (»Na ogenj lete. Dol masko, signor. Saj nima maske, signori!«), ki je v drami L. Andrejeva, je Kogoj tukaj izločil.

V isti štirinajsti sceni je tik pred opisanim še eno zanimivo in za našo razpravo pomenljivo mesto, kjer Kogoj uporabi permutacijsko sestavljen akord v obliki sedemglasnika tipa »1 2 4 6 7 10 12« (slika 10 z notnim primerom), ki je postavljen na sforzato zastavljenem pedalnem tonu d²-d³. Ta d² je tukaj temeljni ton (ton 1) permutacijskega akorda, ki mu je v basu v ostrem intervalu velike septime podstavljen ton Es. Za Kogoja je to interval največje napetosti, kar tukaj ni brez pomena.

79 Ibid., 337-341.

80 Devetglasnik »tipa 1 2 3 5 6 8 9 11 12« namreč lahko razstavimo in razložimo tudi kot nonakord na tonu fis, ki se mu pridruži sekundarni zmanjšani septakord na tonu h, tj. na alterirani četrty stopnji nonakorda.

(267) [stringendo]

ALTI *prestrašeno / angsterfüllt*

Zbor
Chor

Ne - po - va - blje - ni pri - ha - ja - jo!
 Sie sind da, die Un - ge - la - de - nen!

TENORI

Ne - po - va - blje - ni pri - ha - ja - jo!
 Sie sind da, die Un - ge - la - de - nen!

più [mosso ♩ = 104]

KI

Slika 9: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 14. scena – »Nepovabljeni prihajajo!«⁸¹

To mesto je vrh zapleta, ki ga sprožijo maske s tem, ko obsodijo Lorenza – »viteza svetega Duha in sina križarja«, da je »vazal Satana!« Ko skuša dokazovati, da to ni, ga glas za odrom zajedljivo verbalno zbode s srce parajočim vprašanjem: »Ali ti je mati povedala, čigav sin si, vojvoda Lorenzo?« Sledi opisani sedemglasnik, ki uvede pravkar omenjeni prizor prihoda nepovabljenih gostov, zaključek štirinajste scene in obenem prve slike prvega dejanja. Kogoj sceno zaključi z daljšim instrumentalnim intermezzom, ki služi kot glasbeni prehod iz prve v drugo sliko – »Knjižnica v stolpu«.

Na tem mestu srečamo še en zanimiv Kogojev pristop bitonalne in postopne gradnje od sedemglasnika do dvanajstglasnega akordičnega vtisa. Kogoj ga je postavil na zaključek intermezza in obenem instrumentalnega uvoda v drugo sliko prvega dejanja (slika notnega primera 11, zadnji sistem).

81 Kogoj, Črne maske (Ed. DSS, št. 1980a), 153.

152

14. scena / 14. Szene

riten.

L. *riten.*

- ren - - - zo, vi - tez sve - te - ga Du - ha, ——— sin
- ren - - - zo, Rit - ter des — heil'-gen Geis - tes, Kreuz -

(krohot. Lorenzo razprostira roke in hoče nekaj reči, toda njegovih besed ni čuti. Zgrabi se z rokami za glavo in hitro steče po stopnicah navzgor. Še dve črni maski se pojavita /

döhnendes Gelächter. Lorenzo breitet die Arme aus und will etwas sagen, aber seine Worte sind unhörbar. Er greift sich mit den Händen an den Kopf und hastet die Treppe hinauf. Zwei weitere Schwarze Masken erscheinen.)

(266) [Meno mosso $\text{♩} = 72$]GLAS ZA ODROM
Stimme hinter der Bühne

kri - - - žar - ja... Ali ti je mati povedala, čigav sin si, vojvoda Lorenzo?
- rit - - - ters-sohn... Hat dir deine Mutter nicht gesagt, wessen Sohn du bist, Herzog Lorenzo?

sf

ZBOR (od daleč kriki)

Chor (Schreie aus der Ferne)

„Kdo je to? Nas je manj!“ „S poti kraljevskemu sinu!“
„Wer ist das? Wir waren weniger!“ „Macht Platz für den Königssohn!“

p

Ed. DSS 1980a

Slika 10: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 14. scena: »Ali ti je mati povedala?«⁸²

82 Kogoj, Črne maske (Ed. DSS, št. 1980a), 152.

160

2. SLIKA
Knjižnica v stolpu

2. BILD
Die Bibliothek in Burgturm

15. Scena / 15. Szene

(monolog Lorenza II / *Lorenzo's II Monolog*)

[Inquieto $\text{♩} = 69$]

[precipitando] (281) [allargando]

[esitando] Zastor / Vorhang [poco allargando]

[stringendo]

(Močan veter / *starker Wind*)

G + VII7
7-glasnik: tip 1 3 5 6 8 9 12

... melodično uvedeni preostali toni 12-glasnika.

Ed. DSS 1980a

Slika 11: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 2. slika, 15. scena: Knjižnica v stolpu – Lorenzo I in II.⁸³

83 Ibid., 160.

Gre za uvod v znamenito sceno v knjižnici v stolpu, kjer se soočita oba Lorenza – prvi Lorenzo (dvojniki) in drugi Lorenzo (pravi Lorenzo), oziroma pride do spopada temne in svetle plasti lastnega jaza v vojvodi Lorenzu. Kogoj to razklanost nakaže s prejšnjemu primeru podobno grajenim bi-tonalnim kompozicijskim prijemom. V osrčje G-durovega akorda, ki ga razstavi v obliki zvočnega okvirja (temeljni ton G-dur akorda s terco je v spodnji legi, drugi del akorda s terco in kvinto pa najdemo tri oktave višje), postavi zmanjšani septakord VII. stopnje G-dura. Akord je postavljen na tonu G, torej na tistem tonu, s katerim se zaključí tudi celotna opera v že opisani sceni, ko Lorenzo in dvorni norec Ecco zgorita v odrešujočem ognju. V tej petnajsti sceni prvega dejanja pa se oba Lorenza spopadeta. Pravi Lorenzo izzove dvoboj in z mečem zabode svojega dvojnika. Kogoj razklanost podvojenega Lorenzovega jaza subtilno nakaže zopet z razstavljanjem zmanjšanega septakorda VII. stopnje G-dura v dva tritonusa (tritonus es-a in c²-fis²). Prvi pripada spodnjemu delu, drugi pa zgornjemu delu razklanega G-dur trizvoka. Je želel ponazoriti zmago dobrega dela Lorenza (okvir G-dura), ki v svojem osrčju oklepa in s tem obvladuje svoj temni del (razdeljeni zmanjšani septakord na dva tritonusa)? Ostroumnemu Kogoj bi tudi takšen premislek ne bil tuj. S kompozicijskega vidika pa se postavlja vprašanje: gre tukaj za uporabo akordne permutacije ali pa za bi-tonalnost? Vprašanje ostaja sicer odprto, lepo pa pokaže Kogojovo spretno obravnavo harmonskih akordičnih permutacij, ki – kakor pri arhitektu Jožetu Plečniku – vežejo staro in novo, klasičnost in modernizem v skladno celoto. Kot so pokazale naše analize, bi Kogoj ta akord označil kot »sedemglasnik tipa 1 3 5 6 8 9 12«, vendar s to razliko, da mu na tem mestu v naslednjih taktih dodaja polifono spretno vpeljane manjkajoče poltone dvanajstih poltonov tonske lestvice. Temu moramo dodati še soroden permutacijski akord, ki ga srečamo v šestnajsti sceni, kjer se oba Lorenza v dvoboju spopadeta in pride do uboja dvojnika.

Prizor v šestnajsti sceni, kjer Lorenzo ukaže dvojniki »Dol masko!«, je zopet postavljen na »sestavljeno glask« (če uporabimo tukaj zelo primeren Kogojev izraz za akord) permutacijske akordične postavitve, vendar tokrat z manjšo razliko. Akordična postavitve sicer še vedno pripada tonalni osi G-dura. Kogoj bi ta isti akord v tej šestnajsti sceni dvoboja obeh Lorenzov označil kot »šestglasnik tipa 1 3 6 8 9 12«. Vendar tukaj opusti tako delitev trozvoka G-dura v dva dela kakor tudi terco akorda, ohrani pa enako podobo zmanjšanega septakorda VII. stopnje G-dura v dva tritonusa (tokrat v obliki tritonusov es¹-a¹ in c²-fis²). Osrčje permutacijskega akorda pa zaostrijo miksturno vodeni zvečani kvintakordi v enharmonsko tolmačenem notnem zapisu v obliki kvartsektakordov in sektakordov (prim. zadnja dva takta v notnem primeru slike 12). Neposredno za tem Lorenzov dvojniki z vzklikom v obliki *Sprechgesanga* – »Ubil si me, Lorenzo!« – pade in umre.

Zelo podobno zastavljene akordične postope lahko srečamo še na več mestih partiture (npr. v številki 349, 350–351 ipd.). Povsod gre za mesta zastrašujočega soočenja z masko ali celo dogodka, kjer Lorenzova maska okamni. Na vseh teh mestih Kogoj ne uporablja melodije – in to je pomenljivo –, marveč *Sprechgesang*.

Lahko bi še naštevati številna mesta, kjer so permutacijski akordi postavljeni v obliki običajnejših celotonskih odnosov, ali pa prepletanja uporabe akordne permutacije in polifono vodenih glasov, nadalje uporabo hemiolij oz. harmonskih sinkop z namenom,

(808)

LORENZO

Dol ma - sko!
Mas - ke weg!

mf

ff

Hn

Slika 12: M. Kogoj, Črne maske, 1. dejanje, 2. slika, 16. scena: Knjižnica v stolpu – spopad med Lorenzom I in II.⁸⁴

da bi čim bolj zabrisal členjenja lahkih in težkih dob v taktih ipd. Pri motivični gradnji srečamo zelo podobno stavčno gradnjo oz. nizanja motivov, kot jih je uporabljal Musorgski, za njim pa Debussy in Stravinski. Vendar vse kaže, da bi morali pri Kogoju iznajti njemu lastno terminologijo po znanem literarnem principu: Kogoj se razlaga s Kogojem na podoben način, kot se Biblija razlaga z Biblijo. Redaktor Uroš Lajovic pronicljivo ugotavlja, da »v drugem dejanju postane Kogoj tudi v kompozicijskem smislu drznejši. Ko se prične drama zapletati, uporabi celo prijeme, kot je igra v godalih za ubiralko, efekt, ki ga sicer poznamo šele iz arzenala tehničnih prijemov avantgarde iz 60. let! Enako bi lahko rekli za uporabo papirja kot pripomočka pri igranju na veliki boben v št. 455 [partiture].«⁸⁵

Zanimiva je Kogojeva izjava o operi ob napovedi premiere leta 1929.

Mogoče te bo zanimalo, da sem pričel najprvo s himno Satanu. Morda radi tega, ker predstavlja višek in preokret drame. Skušal sem dati operi bolj človeški in razumljiv

⁸⁴ Kogoj, *Črne maske* (Ed. DSS, št. 1980a), 176.

⁸⁵ Uroš Lajovic, »Komentar k operi Črne maske Marija Kogoj in njeni reviziji,« v *Marij Kogoj: ČRNE MASKE*, SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012.

*značaj, kot ga vsebuje drama, in podčrtati njeno miselno stran. Drama je namreč mnogo strašnejša po značaju kakor moja opera. Če bi stopnjeval značaj Andrejeve drame, kakor je to naloga glasbe, bi nastal Gespensterstück [grozljivka, op. a.], ki bi segal do skrajnih meja strahotnega. Tega pa nisem hotel.*⁸⁶

Povedano se ob prebiranju partiture jasno pokaže, saj je Kogoj skušal s tankočutnimi premisleki in s skrbno pretehtanimi postavitvami zaostrenih akordov v tkivu melodično vodenih glasbenih misli omiliti strahotnosti, ki so tako značilne za dramska dela Andrejeva. To bi lahko še bolj izčrpno pokazala širše (monografsko) zastavljena analiza opere. Na tem mestu zadostuje, da smo pokazali nekatere ključne inovativne vidike Kogojeve iznajdbe, ki se je kalila še močneje pri konkretnem skladanju njegove opere *Črne maske*, posredno s tem pa smo lahko pokazali tudi na njegov kompozicijski prispevek v opernem ustvarjanju v Sloveniji v začetku 20. stoletja.

Iz obširnega premisleka o estetskih, glasbenoteoretičnih in kompozicijskih nazorih Marija Kogoja in pri analitičnem pregledu njegovih del ostane razvidno, da skladatelj pri uporabi akordnih permutacij ni želel revolucionarno rušiti niti terčne funkcijskosti niti tonalnega magnetizma akordnih funkcij, temveč je želel to logiko le razširiti s posebno pozornostjo na harmonski nabor akordov, kar je iskal po poteh lastne iznajdbe akordnih permutacij. Ni hodil zato po poteh Hauerja in niti Schönberga, ki je napestni magnetizem med dominantno in toniko popolnoma izničil, dvanajstim poltonom pa je s tem pripisal enak tonalni naboj oz. jih je popolnoma defunkcionaliziral. Hauer in Schönberg sta hodila po poteh, ki so iskale sistemske glasbenotehnične rešitve. Samohodec Marij Kogoj pa je hodil po poteh veliko bolj zapletenega iskanja sistema zvočnih podob za svoj ustvarjalni izraz. Iskal ga je po poteh polifono vodenih melodičnih sklopov in po poteh vertikalno grajenih zvočnih zmesi. V tem osebno načelu je njegov inovativni ključ, pa tudi bližina, ki ga veže na slovensko ljudsko glasbeno izročilo, ki mu ostaja kljub drugačnemu videzu zavezan in mu je tudi sam posvetil precej lastnih raziskovalnih moči.

Z opero *Črne maske* je Kogoj odprl vrata številnim vprašanjem in možnostim razvoja. Tudi glede slogovne umestitve so ravno tako odprta številna vprašanja. O slovenskem ekspresionizmu in upravičenosti umeščanja Kogoja vanj je Borut Loparnik v intervjuju izjavil tehtno misel:

*Najbrž. Vsi ga imamo [ekspresionizem, op. a.] na jeziku, a noben natanko ne ve, kaj to je. Težava je v tem, da ekspresionizem ni zelo jasno kodiran kompozicijski sistem. Je v vsebini in izrazu. Celo slogovnega bi težko definirali, ker je različen v različnih avtorjih. Ne moremo reči, da sta Alban Berg in Kogoj pisala na enak način, čeravno radi primerjamo Vojčka in Črne maske. Duhovna vsebina jima je blizu, a ne kaže se v notah, ampak v izrazu. Kaj pa je izraz, pa me ne sprašujte. »Kako pa je z ekspresionizmom in primesmi nove romantike v Črnih maskah?« Tega ne moremo ostro postaviti v nobeni umetnosti.*⁸⁷

⁸⁶ K., »Pred vprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske,« 2.

⁸⁷ Loparnik, »Črne maske ne morejo biti uspešnica.«

Isti je davnega leta 1965 zapisal:

*Črne maske so bile besedilo, ob katerem je Kogojev genij dosegel višek, ki ga doslej na opernem odru med Slovenci nihče ni presegel. S to opero lahko stopimo pred svet – in če tega nismo storili in še vedno ne poznamo njene vrednosti, je to dokaz več, kako malo cenimo in razumemo Kogojevo umetnost.*⁸⁸

V opero *Črne maske* so na ustvarjalno živ in umetniško močan način vtakani tudi ogromni Kogojevi napor, zlasti na njegovem raziskovalnem in miselnem področju, kompozicijsko pa na področju iskanja novega izraza s pomočjo akordnih permutacij. V tem je bil njegov velik inovativni prispevek slovenski operi v začetku 20. stoletja.

Sklep

Na koncu naše razprave, ki je želela narediti korak naprej na področju dekodiranja Kogojevega zagonetnega številčnega načina označevanja akordov in s tem tudi pri poznavanju njegove inovativne iznajdbe akordnih permutacij, moramo priznati, da ostaja še vedno več odprtih vprašanj, ki bodo do neke mere takšna tudi ostala. Ne smemo pozabiti na dejstvo, da je Kogoju bolezen po letu 1932 popolnoma in za vedno onemogočila kristaliziranje njegovih inovativnih glasbenoteoretičnih zamisli, ki zato niso mogle dozoreti v enovito jasen zaključen sistem, saj ni mogel doseči svoje končne faze razvoja. To dokazuje tudi dejstvo, da na kompozicijskem področju številna njegova dela ostajajo nedokončana. Ker pa je Kogoj svoj dvanajst-poltonski harmonski koncept teoretično raziskoval vzporedno s komponiranjem, so lahko analize njegovih del s pomočjo v tej razpravi nakazanega ključa pri dekodiranju njegovih t. i. akordnih permutacij ena od zelo obetajočih poti, ki nas lahko popelje korak dalje v njegov inovativni in zelo zapleten glasbenoteoretični sistem. Na tej poti ne smemo prezreti nobenega področja, ki je Kogoja zaposlovalo kot skladatelja, glasbenega kritika, samosvojega misleca in glasbenoteoretičnega inovatorja na področju novih tehnik pri komponiranju. V Kogojevem sistemu so možni vsi akordi dvanajstpoltonskega sistema in »tudi taki, ki doslej še niso bili nikoli uporabljeni.«⁸⁹ Ne gre pa pozbiti pri tem delu tudi na Kogojev poseben in kompleksen značaj, ki ga morda najlepše izrazi njegov rek: »Imeti tehniko pa je za umetnika vendar dobro, dobro namreč zato, da jo pozna in je kolikor mogoče ne rabi.«⁹⁰

88 Borut Loparnik, *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva*, 19.

89 Koporc, Kogojeve akordne permutacije, 1.

90 Kogoj, »O umetnosti, posebno glasbeni,« 93.

Bibliografija

- Berg, Alban. »Zakaj je Schönbergova glasba tako težko razumljiva/Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich.« Prevod M. Barbo. V *Varia musicologica 5: Schönberg in njegov krog*, ur. Marija Bergamo in Matjaž Barbo, 87–96. Ljubljana: Slovensko muzikološko društvo, 2005.
- Florjanc, Ivan. »Glasbeno teoretična iskanja Marija Kogoja.« V *Mediteran – vir glasbe in hrepenenja evropske romantike in moderne/The Mediterranean – source of music and longing of European romanticism and modernism*, ur. Primož Kuret, 254–268. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2010.
- Florjanc, Ivan. »Kompozicijski stavek Marija Kogoja.« V *Stoletja glasbe na Slovenskem: Jubilejni 20. slovenski glasbeni dnevi/Centuries of Music in Slovenia: Jubilee 20th Slovenian Musical Days*, ur. Primož Kuret, 315–325. Ljubljana: Festival Ljubljana, 2005.
- Klemenčič, Ivan, ur. *Marij Kogoj 1892–1992: Zbornik referatov s kolokvija ob stoletnici skladateljevega rojstva 7. 10. 1992 v Ljubljani*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti, 1993.
- Klemenčič, Ivan. *Slovenski glasbeni ekspresionizem od začetkov do druge vojne*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Teorija umetnosti in kulture), 1988.
- Klemenčič, Ivan. »Zasnova in pomen Kogojeve opere 'Črne maske'.« V *Slovenska opera v evropskem prostoru/The Slovene opera within the European framework*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn, 111–131. Ljubljana: SAZU, 1982.
- Klemenčič, Ivan. *Kompozicijski stavek v klavirskih skladbah Marija Kogoja/The structure of Marij Kogoj's piano works*. Ljubljana: SAZU (Disertationes X/1), 1976.
- Klemenčič, Ivan. »Marij Kogoj – 'Črne maske'.« Diplomaska naloga. Ljubljana: Akademija za glasbo, 1962.
- Klemenčič, Ivan. »Stilno estetska podoba Kogojeve opere Črne maske.« [Širši povzetek diplomske naloge.] *Problemi* 7 (1963): 656–663.
- Kogoj, Marij. »O umetnosti, posebno glasbeni.« *Dom in svet* 31, št. 1–2 (1918): 26–28 in 92–95. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-OVA633LE>; *Dom in svet* 32, št. 3–6 (1919): 109–114. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UOIG4HFB>.
- Kogoj, Marij. »Smer glasbe v zadnjem desetletju.« *Ljubljanski zvon* 43, št. 6 (1923): 321–325. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-QKW2VN6Q>.
- Kogoj, Marij. *Črne maske/Die schwarzen Masken*. Redakcija/Redaktion Uroš Lajovic. Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, Edicije DSS, št. 1980 [Partitura/Partitur], št. 1980a [Klavirski izvleček/Klavierauszug], 2012.
- Kogoj, Marij. Pregled akordov. [Gradivo za študij harmonije.] Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, ovojnica Pregled akordov, MN 106/1992.
- Kogoj, Marij. Razprava o harmoniji. Ljubljana: NUK, Glasbena zbirka, Kronika I, rokopis formata A5.
- Koporc, Srečko. Kogojeve akordne permutacije. Rokopis – tipkopis. Ljubljana: NUK, Marij Kogoj, Kronika III, ovojnica S. Koporc, zapiski o Kogoju.

- K. [neznani avtor]. »Pred vprizoritvijo Kogojeve opere Črne maske: Kaj pravijo o njej avtor, dirigent, nosilec glavne vloge in inscenator.« *Slovenski narod*. 27. februar 1929, 2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-US5YUFB2>.
- Lajovic, Uroš. »Komentar k operi Črne maske Marija Kogoja in njeni reviziji.« V *Marij Kogoj: ČRNE MASKE*. SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012.
- Loos, Helmut. »Über die Unvereinbarkeit von Kunst- und Kirchenmusik im 20. Jahrhundert.« *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 75 (1991): 11–17.
- Loparnik, Borut. »Črne maske ne morejo biti uspešnica: Intervju z dr. Borutom Loparnikom, muzikologom, pedagogom, raziskovalcem Marija Kogoja.« Intervju Melita Forstnerič Hajnšek, 15. 1. 2012. Maribor: SNG Opera in balet Ljubljana, Opera in balet SNG Maribor, EPK Maribor 2012. Obiskano 12. 2. 2020. <http://veza.sigledal.org/prispevki/crne-maske-ne-morejo-biti-uspesnica>.
- Loparnik, Borut. »Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere 'Kar hočete'.« *Muzikološki zbornik* 2 (1966): 77–94. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-7IE2AZX7>.
- Loparnik, Borut. »Kogoj in vprašanje njegove zgodovinske vloge.« V *Marij Kogoj: Zbornik referatov*, ur. Ivan Klemenčič, 21–49. Ljubljana: Muzikološki inštitut ZRC SAZU, 1993.
- Loparnik, Borut. *Marij Kogoj: Ob sedemdesetletnici rojstva*. Umetnost in kultura 55. Ljubljana: Prosvetni servis, 1965.
- Loparnik, Borut, in Zoran Krstulović. »Bibliografija o Mariju Kogoj.« *Muzikološki zbornik* 29 (1993): 59–105.
- Merkù, Pavle. »Identiteta in otroštvo Marija Kogoja.« *Muzikološki zbornik* 12 (1976): 50–66.
- O'Loughlin, Niall. »The European Context of Marij Kogoj's 'Črne maske'.« V *Opera kot socialni ali politični angažma: Slovenski glasbeni dnevi 1992*, ur. Primož Kuret, 26–35. Ljubljana: Festival Ljubljana, 1993.
- O'Loughlin, Niall. »Evropski kontekst 'Črnih mask' Marija Kogoja.« [Prva objava preveda.] *Naši razgledi* 41, št. 10 (1992), 311–312.
- Osterc, Slavko. »Marij Kogoj: Črne maske (Opera v dveh dejanjih).« *Ljubljanski zvon* 49, št. 6 (1929): 380–382. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-W78GT0IH>.
- Polič, Mirko. »Marij Kogoj: Črne maske.« *Tank* 1, št. 1 1–2 (1927): 24–26.
- Šivic, Pavel. »'Črne maske' Marija Kogoja.« *Zvuk* št. 15–16 (1958): 215–226.
- Vurnik, Stanko. »Nova slovenska opera.« *Dom in svet* 42, št. 7 (1929): 207–210. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-TU1CC6WR>.
- Vurnik, Stanko. »Slovensko glasbeno življenje v letu 1926.« *Dom in svet* 40, št. 1 (1927): 47–50, 125–127. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-CHIMLLH5>.

SUMMARY

The decoding of Marij Kogoj's (1892–1956) intriguing numerical labelling of chords in this discussion presents an important step ahead in understanding his invention of the so-called chord permutations. Besides indirect reports (Koporc, Delak, Vidmar), many data and sources are available on the original thought of the composer about music theory. He was intentionally searching for and even invented an original system of harmony called 'chord permutations' – already before 1919. It could be said that there is a third – Kogoj's – way of 'twelve-semitone composition'. His illness (after 1932) ultimately prevented him from transmitting his insights into a wholesome theoretical work. But Kogoj's legacy does include an abundance of notation drafts, notes on slips of paper and other materials that either offer a clear key to Kogoj's original theoretical conception of an atonal order of notes in his music, or provide a safe signpost into the world of Kogoj's compositional design of musical sentences. In comparison to Hauer or Schönberg, Kogoj followed a path of a much more complex search for a system of sound images for his creative expression. He looked for it in the ways of polyphonically led melodic sequences and vertically built sonic mixtures. The question of Kogoj's practical usage of his own theoretical inventions in composition has so far only been partially explained. Analyses and his own statements in discussions convincingly show that Kogoj's usage of his invention of 'chord permutations' was intentionally restricted, only used in certain places as a means of expression when

seeking a "different expression," when he wanted to particularly emphasize a certain dramatic event or the emotional state of a chosen character. For Kogoj, chord permutation was not an a priori rationally built abstract tonal system. He avoided any compositional approaches that would in advance technically determine and expressively restrict him.

However, not all of Kogoj's harmonic sequences that resemble chord permutation are of that nature. At certain points, it can be an apparent bi- or even polytonality, or an intentional free addition of dissonance etc. Kogoj did not abandon the tonal magnetism of the 19th century within which he skillfully treated chord permutation in a manner that – just like in the work of architect Jože Plečnik – combines the old and the new, classicism and modernity, into a harmonious whole. Kogoj's opera *Black Masks*, which represents a landmark of composition in the Slovenian and to some extent even the broader European space, provides an opportunity to conduct research of a particular dramatic context and compositional process in light of the composer's original and innovative compositional approaches. The discussion thus highlights the innovative compositional contribution of the composer Marij Kogoj in the field of opera writing in Slovenia during the first half of the 20th century. The discussion focuses in particular on the question of Kogoj's consistency in the usage of his chord permutations when he composed the opera *Black Masks*, provides the findings of the music-analytical overview of chosen fragments from this opera and at the same time sheds light on the meaning of Kogoj's opera composition at the time of the creation of *Black Masks* in the 1920s.



Darja Koter

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

Vloga Franca in Minke Zacherl pri razvoju glasbene kulture v Ljutomeru in širšem Pomurju*

Role of Franc and Minka Zacherl in Development of Musical Culture in Ljutomer and Broader Pomurje Region

Prejeto: 13. oktober 2018
Sprejeto: 1. marec 2019

Received: 13th October 2018
Accepted: 1st March 2019

Ključne besede: Franc Zacherl, Minka Zacherl, učitelj – glasbenik, kulturna društva, glasbeno šolstvo, zborovstvo

Keywords: Franc Zacherl, Minka Zacherl, teacher – musician, cultural societies, music education, choir singing

IZVLEČEK

Za razvoj glasbene kulture na območju Ljutomera in širšega Pomurja sta bila izjemnega pomena Franc in Minka Zacherl, oče in hči. S svojim vsestranskim delovanjem v splošnem in glasbenem šolstvu ter na področju zborovstva sta zaznamovala tudi širši slovenski prostor. Franc Zacherl je predstavnik poklicnega učitelja, ki je svoj talent razvil do profesionalne ravni in je med drugim zaslužen za ustanovitev Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer (1927) kot ene najstarejših na Slovenskem. Minka Zacherl, ki sodi med prve diplomante ljubljanskega

ABSTRACT

Father and daughter, Franc and Minka Zacherl, played an important role in the development of musical culture in the area around the town of Ljutomer and the broader Pomurje region. Their all-round work in general and music education as well as in the field of choral music left a deep mark on the broader Slovenian scene. Franc Zacherl, a teacher by profession, developed his skills to a professional level and, among other things, helped establish the Slavko Osterc Music School in Ljutomer in 1927, one of the first in Slovenia.

* Raziskovalni program št. P6-0376 »Gledališke in medumetniške raziskave« je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

konservatorija, je bila cenjena pianistka spremljevalka slovenskih in tujih umetnikov, uspešna zborovodkinja in svetovalka skladateljem mladinskih zborovskih skladb med obema vojnama. Zaslužna je za razvoj pomurskih osnovnošolskih zborov in pevskega festivala v Ljutomeru, spodbujala je delovanje odraslih pevskih skupin ter skrbela za neformalno izobraževanje zborovodij.

Minka Zacherl was one of the first graduates of the Ljubljana conservatory, an acclaimed piano accompanist of Slovenian and foreign artists, a successful choir director and an adviser to composers for youth choirs between the wars. She is responsible for the development of elementary school choirs and the singing festival in Ljutomer. She encouraged the activity of adult singing ensembles and provided informal education to choral conductors.

Za uvod

Prleški narodni veljaki in kulturniki so tako kot v večini štajerskih mest od pomladi narodov razvijali nacionalno zavest ter spodbujali kulturno poustvarjalnost. V tedanji Prlekiji je bilo slovenstvo sicer zakoreninjeno, vendar se je bilo zaradi močne nemške sredine, pretežno živeče v Ljutomeru, prisiljeno boriti za javno izražanje svoje jezikovne, literarne in ne nazadnje glasbene kulture. Naj spomnimo, da je iz tega okolja izšla vrsta izobražencev in narodnjakov najvišjega kova, kot so dr. Franc Miklošič, Stanko Vraz, dr. Anton Klemenčič, dr. Jakob Ploj, Davorin Trstenjak, Ivan Kukovec in ne nazadnje dr. Valentin Zarnik. Njihova razgledanost, politično udejstvovanje in odgovornost do vsestranske rasti lastnega naroda so vplivali na to, da so bile zakonodajne zmage slovenskih političnih predstavnikov na Dunaju prenesene v prakso. Na nastanek Ljutomerske čitalnice je nedvomno vplival duhovnik, narodni buditelj, politik in publicist Božidar Raič (1827–1886), ki je Ljutomer označil za pomembno narodno središče slovenske vzhodne Štajerske.¹ Tako je odvetniški pripravnik, zemljiški posestnik in kasneje narodni poslanec Ivan Kukovec (1834–1908) maja leta 1867, še pred sprejetjem Zakona o pravici združevanja in zborovanja v javnosti, v središču Prlekije ustanovil Narodno pevsko društvo, iz katerega se je v naslednjem letu razvila čitalnica.² Društveni pevski zbor je pod vodstvom učitelja Ivana (Janeza) Bauerja, po rodu Čeha, že v svojem prvem letu nastopil z Linhartovo *Županovo Micko* kot igro s petjem, ki je imela politično in kulturno poslanstvo. Članstvo zbora je najverjetneje izviralo iz tako imenovanega Pevskega kluba, najverjetneje prvega slovenskega zbora v Ljutomeru, ki je leta 1863 nastopil na tamkajšnji prvi béseди in naj bi predstavljal jedro čitalnice.³ Zborovski sestav je kot osrednji člen Ljutomerske čitalnice sodeloval pri organizaciji prvega slovenskega tabora (9. avgust 1868) ter postal glavno družbenopolitično in glasbeno telo tamkajšnjega okolja. Do začetka devetdesetih let 19. stoletja ga je vodilo več zborovodij, ki so bili praviloma učitelji.⁴ Pravi so predstavljali napredno misleče narodnjake, ki jim je bilo skupno zavedanje, da sta narodov obstoj in napredek odvisna od vsestranskega izobraževanja in kulturnega

1 Franc Kuzmič, »Božidar Raič in predstavitve Prekmurja osrednji Sloveniji,« *Traditiones* 24 (1995): 55–60.

2 Anton Ratiznojn, »Narodni buditelj Ivan Kukovec,« *Kronika* 39, št. 1–2 (1991), dostopno 11. 2. 2019, <https://dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC:UTTNU2MP/84631b18-c5d7-47db-84ce-bb5ca1f8d385/PDF>.

3 Jan Baukart in Ciril Mikl, *Šestdeset let slovenske pesmi v Ljutomeru 1894–1954* (Ljutomer: KUD Ivan Kavčič, 1954), 4–5.

4 O zgodovini Ljutomerske čitalnice glej: Maks Rojs, »Vloga Ljutomerske čitalnice pri širjenju in utrjevanju narodne zavesti,« *Kronika* 39, št. 1–2 (1991): 31–35; Anton Ratiznojn, »Čitalnica v Ljutomeru,« *Kronika* 51, št. 1 (2003): 61–77, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-ML09K75K>.

udejstvovanja mlajših in starejših pripadnikov slovenskega naroda. To vlogo so učitelji opravljali spontano in izjemno vestno. Da bi bil njihov glas kar se da upoštevan, so kmalu po sprejetju društvenega zakona ustanavljali stanovska združenja. Ljutomersko učiteljsko društvo je začelo delovati 19. avgusta 1871 in je eno najstarejših na Slovenskem.⁵ Na začetku je imelo štirinajst članov, prvi predsednik pa je bil Ivan Lapajne (1849–1931), znan kot borec za napredek šolstva in pisec črtic o njegovi zgodovini.⁶ Nič manj dejavni niso bili učitelji, zborovodje ljutomerske čitalnice. Od leta 1872 je bil čitalnični pevodnja narodnostno izjemno dejavni učitelj Simon Meglič (1848–1919), ki je spodbujal glasbeno izobraževanje učiteljev in v ta namen v okviru narodne šole celo ustanovil učiteljsko pevsko društvo.⁷ Njegovo delovanje pri čitalnici so nadaljevali: šolnik in zbiralec ljudskih pesmi Janko (Janez) Žirovnik, Ivan (Jožef) Ornik (Ornig), Franc Kocmut in ne nazadnje Jožef Horvat.⁸ Ljutomerska čitalnica se je od starejših predhodnic razlikovala po tem, da si je zaradi svoje lege zadala nalogo »prosti naš kmečki narod dramiti.«⁹ Kljub oddaljenosti od središča slovenskega prostora je imela pred 1. svetovno vojno tesne stike z najpomembnejšimi narodnobuditeljskimi društvi, kot so bila Slovenska Matica, Glasbena Matica, Mohorjeva družba in ne nazadnje Dramatično društvo v Ljubljani, kar dokazuje razgledanost članstva in potrebo po najboljših zgledih.¹⁰ Tovrstni stiki so med drugim pripomogli k pretoku knjižne, revialne in ne nazadnje notne literature, ki je najverjetneje predstavljala temelj delovanja čitalniških pevcev.

Ljutomerski čitalniški zbor je bil znotraj društva sčasoma utesnjen, zato se je junija leta 1894 osamosvojil kot Slovensko pevsko društvo Ljutomer, s čimer je ta kulturna dejavnost dobila nov zagon. Samostojna pevska društva so od osemdesetih let 19. stoletja ustanavljali v vseh večjih krajih in večinoma so se imenovala »slovenska društva«, kar je poudarjalo nacionalno pripadnost članstva in ne delovanja na širšem etničnem prostoru. Izjema je bilo Slovensko pevsko društvo s sedežem na Ptujju (Ptuj), ustanovljeno leta 1884, ki pa je imelo vseslovensko vlogo. Združevalo je več podobnih društev s celotnega slovenskega etničnega prostora in letno prirejalo velika nacionalna slavlja z množično pevsko zasedbo.¹¹ Pobuda za nastanek tega društva izvira iz leta 1883, ko je bila v Ljutomeru velika slovesnost v čast 70-letnice domačina dr. Frana Miklošiča (1813–1891), kjer so se uspešno predstavili domači čitalnični pevci z gosti. Ob tem dogodku se je porodila ideja o združitvi vseh slovenskih pevcev v društvo s sedežem na Ptujju in bila kmalu tudi uresničena.¹²

5 [Avtor neznan], »Iz zgodovine učiteljskih društev,« *Učiteljski tovariš*, 6. 7. 1939, 7–9.

6 Janko Šlebing, »Lapajne, Ivan (1849–1931),« *Slovenska biografija*, dostopno 28. 1. 2019, <https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi317664/>.

7 I. J., »Simon Meglič,« *Učiteljski tovariš*, 11. 2. 1920, 1. V nekrologu je omenjeno, da je bil nekaj let dejaven v Ljutomeru, kjer naj bi bil zelo spoštovan. O njegovem delovanju v Ljutomeru glej Ratižnojnik, »Čitalnica v Ljutomeru,« 67.

8 Jože Horvat (1836–1893) je bil velik rodoljub, eden uspešnejših zborovodij ljutomerske čitalnice (zbor je vodil od leta 1879) in tisti, ki je k sicer moški zasedbi pritegnil ženske glasove in ustanovil mešani pevski zbor. Glej Ratižnojnik, »Čitalnica v Ljutomeru,« 69–71. Franc Kocmut in Jože Horvat sta kot učitelja omenjena v *Letnem poročilu narodnih šol v ljutomerskem glavarstvu za šolsko leto 1890/91* (Ljutomer: Okrajno učiteljsko društvo v Ljutomeru, 1891), dostopno 27. 1. 2019, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZUGADXSH>.

9 Rojs, »Vloga ljutomerske čitalnice,« 33.

10 Ibid.

11 Darja Koter, »The Slovenian Singing Society, a Symbol of National and Cultural Identity,« *New Sound: International Journal of Music*, št. 28 (2006): 50–59.

12 Rojs, »Vloga ljutomerske čitalnice,« 33.

Zbor ljutomerskega pevskega društva je kljub osamosvojitvi še naprej redno sodeloval na prireditvah čitalnice in iz nje izhajajočih društev (Bralno društvo za ljutomersko okolico, 1899; Telovadno in kulturno društvo Murski Sokol, 1903; in Ljudska knjižnica, 1909).¹³ V odboru pevskega društva so bili najaktivnejši člani čitalnice. Za predsednika je bil izvoljen pripovednik, župnik in dekan v Ljutomeru Ivan Skuhala,¹⁴ arhivar in pevovodja je postal učitelj Franc Zacherl, tajnik pa Fran Čeh, učitelj in vodja čitalnične knjižnice.¹⁵ Franc Zacherl se je včlanil ob nastanku Slovenskega pevskega društva, bil nato dolgoletni pevovodja (1894–1897, 1899–1940), kot predsednik društva (1921–1940) pa je bil tudi *spiritus agens* vsestranskega kulturnega razvoja tamkajšnjega okolja.¹⁶ Ljutomerska čitalnica se je od začetka 20. stoletja do ukinitve leta 1945 posvečala predvsem knjižnični dejavnosti ter pospeševanju bralne kulture, s čimer je izpolnjevala svoje temeljno poslanstvo. Glasbena in glasbeno-gledališka poustvarjalnost sta se še pred prvo svetovno vojno ustalili v okviru pevskega društva, ki se je tik pred vojno preimenovalo v Glasbeno društvo in tako tudi z imenom nakazalo široko delovanje. Po prvi svetovni vojni je bila ljutomerska čitalnica članica pomembnih in naprednih združenj, kot so bila Zgodovinsko društvo Maribor, Mohorjeva družba, sadjarsko in čebelarsko društvo, Vodnikova in Cankarjeva družba, Slovenska Matica in druga, od katerih je prejela knjižne publikacije. Njeno napredno usmerjenost potrjuje tudi članstvo v Zvezi kulturnih društev v Mariboru, ki je v nasprotju s konservativno in klerikalno Prosvetno zvezo v Ljubljani veljala za naprednejšo. Dolgoletni knjižničar društva je bil prav Franc Zacherl, ki je veljal za izjemnega poznavalca in zbiratelja knjig, svojo ljubezen do bralne kulture pa je uspešno prenašal tudi na mlade rodove.¹⁷ Častni člani ljutomerske čitalnice so bili dr. Janez Bleiweis, dr. Štefan Kočevar in škof dr. Josip Jurij Strossmayer, od leta 1938 pa tudi Franc Zacherl.¹⁸ Čeprav je bila po drugi svetovni vojni ukinjena, njeno bralno kulturo uspešno nadaljuje Splošna knjižnica Ljutomer.

Franc Zacherl (1868–1940)

Družina Franca Zacherla izhaja iz kraja Unterlamm pri Feldbachu na Avstrijskem Štajerskem, kjer je bil oče Karl davčni uradnik. Mati, rojena Robek, je bila doma iz Ormoža, kaj več pa o njej ni znano. Franc, rojen 5. marca 1868, je imel brata Martina in sestro Ano, ki je bila mati učitelja, glasbenika in vsestranskega kulturnika Dragotina Hasla (1900–1976). Zacherlovi so se še z majhnimi otroki preselili, najprej v Ormož in po dveh letih v Ljutomer, kjer je bil oče davčni uslužbenec. Živel so v skromni hiški nasproti cerkve in trške ubožnice ter veljali za delovno, ustvarjalno in narodno zavedno

13 Ratiznojniki, »Čitalnica v Ljutomeru,« 71.

14 Franc Ksaver Lukman, »Skuhala, Ivan (1847–1903),« *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), dostopno 27. 1. 2019, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577985/#slovenski-biografski-leksikon>.

15 »Poročilo o ustanovitvi Slovenskega pevskega društva Ljutomer,« glej v: *Slovenec*, 3. 9. 1895, 3.

16 Rojs, »Vloga ljutomerske čitalnice,« 34.

17 Zacherl je veljal za »očetovsko skrbnega učitelja«, ki je svoje učence vneto uvajal v svet slovenske knjige, kot pravi njegov nekdanji učenec Jože Košar, kasneje dolgoletni urednik Založbe Obzorja. Povzeto po časopisnem članku: Vili Vuk, »Življenje s knjigo: Pogovor s profesorjem Jožetom Košarjem,« izrezek iz časopisa *Večer*, v Zacherlovi zapuščini. Hrani Alka Berce.

18 Franc Kramberger, »Učitelj Franc Zacherl v Ljutomeru sedemdesetletnik,« *Učiteljski tovariš*, 17. 3. 1938, 3.

družino. Fran, kakor so ga imenovali, se je že v osnovni šoli učil »goslanja«. Po realni nižji gimnaziji na Ptuju je obiskoval štiriletno Državno moško učiteljsišče v Mariboru, kjer se je izpopolnjeval v violini, igral klavir, spoznaval zakonitosti glasbene teorije in osnove zborovodstva.¹⁹ Ker je bil v odrasli dobi tudi organist, je prav mogoče, da se je že v mladosti seznanil z orglanjem, ki je bilo v tečajni obliki na učiteljsišču obvezen del izobraževanja.²⁰ Sam pravi, da je ob učiteljsišču obiskoval glasbeno šolo mariborske Filharmonične družbe (Marburger philharmonischer Verein, ustanovljen 1881), kjer se je učil violončelo in sodeloval pri društvenem orkestru. Pri violončelu je hitro napredoval in ob koncu vsakega šolskega leta prejel nagrado. Učiteljski zbor mu je celo predlagal, da bi šolanje nadaljeval na dunajskem konservatoriju, vendar se je zavestno odločil za učiteljski poklic. Zrelostni izpit je opravil 8. julija leta 1889 in postal učitelj v Cezanjevcih, podružnici Ljutomerske narodne šole. Izkazal se je kot dober učitelj, pobudnik vaškega kulturnega življenja, ustanovitelj bralnega društva in moškega pevskega zbora. Po dveh letih je bil prestavljen v še manjši kraj, Malo Nedeljo (Bučkovci), kjer je prav tako ustanovil bralno društvo in moški zbor.²¹ Deloval je v prepričanju, da je zborovsko petje pomembna oblika kulturnega udejstvovanja, glasbenega izobraževanja, utrjevanja narodne zavesti in druženja. V vsem tem je videl svoje življenjsko poslanstvo, ki mu je zvesto sledil. Premestitev je mogoče razumeti kot potezo avstro-ogrskih oblasti izstopajočim narodnim buditeljem, vendar o tem ni neposrednih dokazov.

Kot obetaven glasbenik in narodnjak je bil leta 1894 povabljen za zborovodjo Ljutomerskega pevskega društva, čigar mešani pevski zbor je s krajšimi prekinitvami vodil do svoje smrti leta 1940. Sestav je skoraj vsako leto pripravil koncert narodnih in umetnih pesmi ter prirejal gledališke igre s petjem, zabavne večere, silvestrovanja in izlete v okoliške kraje. Skupino so sestavljali pevci iz Ljutomera, Cvena, Cezanjevcev, Babincev, Noršincev in od drugod. Zacherl se je zavedal, da napredek zbora temelji na pevskem podmladku, zato je k sodelovanju vabil dijake iz Ljutomera in okolice, ki so v zboru redno prepevali v času počitnic, nekateri pa tudi pogosteje.²² Sestav je pod Zacherlovim vodstvom sodeloval pri vseh velikih slovesnostih, ki so bila v čast Stanka Vraza, Frana Miklošiča, Simona Gregorčiča in Cirila in Metoda, ter postal osrednje telo kulturnega utripa širšega Ljutomerskega okraja. Podrobnosti repertoarja ne poznamo, predvidevamo pa, da so izvajali takrat razširjena dela slovenskih domoljubnih skladateljev, ki so izhajala v založbi Glasbene matice ali kako drugače. Znano je, da je imelo društvo

19 Povzeto po rokopisu, ki ga je o njegovem glasbenem delovanju domnevno napisala hči Minka Zacherl. Zapis hrani pravnikinja Alka Berce. Življenje in delo Franca Zacherla je prva sistematično raziskovala študentka Akademije za glasbo UL Bojana Škrli v magistrskem delu »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl« (Magistrska naloga, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, 2017), v katerem se je oprla na tiskane in rokopisne vire ter na ustna pričevanja njegovih potomcev. Opozorila je na široko delovanje obeh glasbenikov ter ju opredelila kot najpomembnejša člena v kulturnem razvoju Ljutomerskega okolja prve polovice 20. stoletja. V letu 2017/18 je potekala raziskava o 90-letnem delovanju Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer, v katero sta bila prav tako vključena oba omenjena Zacherla. Njuno delovanje je bilo osvetljeno še z novih zornih kotov, raziskava pa je med drugim temeljila na dotlej še ne upoštevanih rokopisnih in tiskanih virih. Prim. Darja Koter, »... gode in pleše, da ogenj se kreše: 90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer 1927–2017 (Ljutomer. Glasbena šola Slavka Osterca, 2018). Izid omenjene publikacije je sprožil dodatna raziskovalna vprašanja in vplival na to, da so bila avtorici na voljo nova gradiva, ki so omogočila preverjanje in nadgradnjo dotedanjih raziskav. V pogled v rokopisne in druge vire je omogočila pravnikinja Franca Zacherla in vnučinja Minke Zacherl Alka Berce, ki je dosedanja vedenja okrepila z novimi pričevanji in še neobjavljenimi spomini, za kar se ji na tem mestu iskreno zahvaljujem.

20 III. gimnazija Maribor - Zgodovina, dostopno 18. 2. 2019, www.tretja.si/zgodovina/.

21 Prim. Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 6–10.

22 Rokopis o življenju in delovanju Franca Zacherla, hrani Alka Berce.

bogat arhiv, za katerega je več desetletij skrbel prav Franc Zacherl, žal pa je bila skoraj vsa dokumentacija društva skupaj z arhivom uničena med drugo svetovno vojno.²³ Iz Zacherlove skromne zapuščine razberemo, da je za svojo glasbeno prakso ustvaril več lastnoročno napisanih pesmaric, v katerih je zbral domoljubne in umetne pesmi, pa tudi priredbe ljudskih. V zvezku brez naslova sta tudi njegovi priredbi skladb *Bratci veseli vsi* in *Je pa davi slanica pala*. Zbrane skladbe so spevne in melodično enostavne, pretežno enoglasne ali dvoglasne, medtem ko so večglasne harmonizirane v ljudskem duhu in videti je, da je večina teh priredb Zacherlovo delo.²⁴ Kronisti Slovenskega pevskega društva Ljutomer poudarjajo, da je bil bogat zborov arhiv sad skupnega dela zakoncev Zacherl, saj naj bi Francova žena Marija, sicer odlična pevka, dejavno pripomogla k prepisovanju notne literature vseh zvrsti. V društvu sta od zgodnje mladosti sodelovali tudi obe njegovi hčeri, Minka in Slavica. Prva se je izšolala na ljubljanskem konservatoriju, druga je bila učiteljica. Društvo je posebej slovesno proslavilo svoje obletnice, ko je na koncerte vabilo znane soliste in druge uveljavljene glasbenike.²⁵ Za vsa slavlja je repertoarno skrbel Franc Zacherl ter tako vplival na poustvarjalno raven svojih ansamblov in vzgojo glasbene publike.

Po letu 1903, ko je bil v Ljutomeru na pobudo češkega zdravnika in vnetega sokola dr. Karola Chloupeka ter odvetnika in pionirja slovenskega filma Karola Grossmana ustanovljeno slovensko telovadno društvo, imenovano Murski Sokol, so se njegovi odborniki obrnili na zbor ljutomerskega Slovenskega pevskega društva, da bi »s svojim petjem povzdignilo razpoloženje ljudstva, vzbujalo v njem ljubezen do slovenske pesmi in s tem njegovo narodno zavest, kar je bilo v dobi mačehovske Avstrije velikega pomena.«²⁶ Tako je Zacherl svojo glasbeno dejavnost razširil še na Sokole, kjer je bil tudi vnet telovadec.²⁷ Murski Sokoli so ob telovadnih vajah gojili gledališko dejavnost ter imeli tamburaški in pevski zbor, katerega večina članov je izhajala iz pevskega društva. V svojih vrstah so zmogli ustanoviti salonski orkester, ki ga je, tako kot večino glasbenih sestavov nekdanjega Ljutomera, vodil Franc Zacherl.²⁸ Druženje pri Murskih Sokolih je zblížalo družini Zacherl in Grossman, katerih člani so postali tesni prijatelji. Pristne stike so nadaljevale hčere obeh družin, tudi po tem, ko so se Grossmanovi med obema vojnama preselili v Ljubljano.²⁹

Ob deseti obletnici Slovenskega pevskega društva Ljutomer je Zacherl v njegovem okviru ustanovil še mladinski pevski zbor (1904), s katerim je ob narodnostnih in vzgojno-izobraževalnih uresničeval tudi umetniške cilje ter tako dokazoval vsestransko zavzetost za čim višjo poustvarjalno raven. Hči Minka pravi, da je bil ljutomerski društveni mladinski zbor »prvi svoje vrste na slovenskih tleh« in dodaja, da je bila v njem pevka in pianistka, saj je s klavirjem spremljala igre in spevoigre.³⁰ Mladinsko pet-

23 Ibid.

24 Prim. rokopisni zvezek brez naslova, iz Zacherlove zapuščine, hrani Alka Berce.

25 Baukart in Mikl, *Šestdeset let slovenske pesmi v Ljutomeru 1894–1954*, 6.

26 Povzeto po rokopisu Minke Zacherl, v katerem opisuje zgodovino slovenskega petja v tamkajšnjem okolju. Hrani Alka Berce.

27 Kot pravi Alka Berce, so bili Zacherlovi verna družina, ne pa »pobožnjaški«, in dodaja, da je njen praded redno sodeloval s Sokoli, nikoli pa ni bil simpatizer Orlov. Ob tem pravi, da hčeri nista bili telovadki, saj ju je oče usmerjal zgolj v glasbo. Po osebnem pogovoru z Alko Berce, januarja 2019.

28 Ratznojnik, »Telovadno in kulturno društvo v Ljutomeru 1903–1941.« *Kronika* 46, št. 1–2 (1998): 119–128.

29 Po pogovoru z Alko Berce v januarju 2019.

30 Rokopis o življenju F. Zacherla, ki ga je zapisala hči Minka. Hrani Alka Berce.

je je pred tem gojila ljubljanska Filharmonična družba kot obliko vzgoje podmladka za društveni pevski zbor, kar je dokumentirano od leta 1864, nato pa Glasbena matica v Ljubljani, in sicer od šolskega leta 1884/85.³¹ Slednjega je Zacherl gotovo poznal. Cvetko Budkovič ugotavlja, da je prvi šolski mladinski pevski zbor kot samostojni sestav izven razrednega petja nastal leta 1871 na takrat še zasebni osnovni šoli v Toplicah pri Zagorju. Od ustanovitve do leta 1897 ga je vodil učitelj češkega porekla Julij Plhak, ki je celo vzpostavil posebno sekcijo za poučevanje instrumentov in petja. Njegovo delo je nadaljeval Emil Adamič, ki je pevskega sestavu pridružil še učence meščanske šole.³² Zagorski pevski zbor, kasneje imenovan Vesna, velja za najstarejši mladinski sestav na Slovenskem. Budkovič, poznavalec zgodovine mladinskega petja na Slovenskem, takoj za zagorskim omenja Ljutomerski zbor Franca Zacherla.³³ Predvidevamo, da se je Zacherl s petjem v mladinskem zboru seznanil na ptujski gimnaziji. Za njegovo delovanje je zaslužen organist mestne cerkve in učitelj nižje gimnazije Anton Weixler. V tem zboru je nekaj časa prepeval tudi Matej Hubad kot učenec 1. in 2. razreda ptujske gimnazije.³⁴

Zacherl je bil učitelj širokega kova. Od leta 1899, ko je bil prestavljen za učitelja na Deško ljudsko osnovno šolo v Ljutomer, se je zanj začelo novo življenjsko obdobje. To mu je omogočilo vsestranski osebni napredek in še bogatejše udejstvovanje na kulturnem področju. Na tem mestu je služboval do upokojitve leta 1925.³⁵ Kot osveščen učitelj si je prizadeval za vzgojo ubranega petja in v tem videl svoje poslanstvo. Zavedal se je, da prepevanje v okviru razredne skupnosti, kakršno je bilo kot predmet petje od leta 1869 uzakonjeno in kot tako sestavni del rednega šolskega programa, ne omogoča razvoja zborovskega petja in ne izvajanja raznolikega in/ali zahtevnejšega repertoarja ter s tem pevskega napredka. Zakon o osnovni šoli je veleval, da naj petje »glasovni čut budi, otrokom estetično omiko ter oblaževanje src pospeši in domorodne misli oživilja.«³⁶ Anton Nedvčed in Anton Foerster, avtorja prvih slovenskih pesmaric za osnovne in srednje šole ter učiteljišča, sta s svojimi gradivi sicer pospeševala slovensko mladinsko petje, vendar ne tako uspešno, kot je bilo pričakovano.³⁷ Predvidevamo, da je Franc Zacherl prve slovenske pesmarice različnih avtorjev spoznal v gimnazijskih letih ali kasneje na učiteljišču. V njegovi zapuščini je več zvezkov, ki jih sestavljajo budniške, ljudske in umetne pesmi. Najstarejša je zbirka šolskih pesmi Antona Nedvčeda *Slavček*, v treh delih, natisnjena leta 1886.³⁸ V razrednem petju je sicer prevladovalo prepevanje ljudskih in glasbeno preprostih umetnih in duhovnih pesmi, pri katerih je bila v ospredju moralna nota, medtem ko so bile umetne pesmi, primerne starosti otrok in

31 Cvetko Budkovič, *Razvoj mladinskega zborovskega petja na Slovenskem od začetkov do druge svetovne vojne* (Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983), 22.

32 Ibid.

33 Ibid.

34 Ibid., 23. Matej Hubad (1866–1937) je bil od Franca Zacherla starejši le dve leti.

35 Povzeto po rokopisu Minke Zacherl o očetovem delovanju. Hrani Alka Berce. V zapuščini je ohranjenih več rokopisnih listov o njegovem življenju, nekatere vsebine se ponavljajo. Osebni dokumenti ali kakršnikoli zapiski Franca Zacherla niso ohranjeni. Kot pravi Minka, je bila družinska dokumentacija v veliki večini uničena med drugo svetovno vojno.

36 Budkovič, *Razvoj mladinskega zborovskega petja*, 16–19. Uzakonjeno pospeševanje mladinskega petja je vplivalo na nastajanje didaktično usmerjenih pesmaric s pesemsko literaturo za osnovne, meščanske in srednje šole ter učiteljišča, ki sta jih od sedemdesetih let 19. stoletja dejavno pripravljala Anton Nedvčed in Anton Foerster, nato pa njuni nasledniki.

37 Budkovič, *Razvoj mladinskega zborovskega petja*, 19.

38 Prim. Zacherlove rokopisne pesmarice, od katerih je tista z naslovom »Ljudsko petje« datirana v leto 1902.

vsebinsko bolj sproščene, drugotnega pomena.³⁹ Zacherl je na svoji matični šoli vodil mladinski zbor izbranih glasov in z njimi vadil ob sobotah izven pouka. Prepevali so ljudske, cerkvene in umetne pesmi, tudi ob spremljavi klavirja, ki ga je spretno igrala hči Minka. Kot se spominjajo nekdanji učenci, je bil spoštovan pedagog in pevci so mu radi sledili. Pogosto jim je pripovedoval pravljice ter jih tako še bolj pritegnil.⁴⁰ Sodelovali so pri nedeljskih mašah in nastopali ob posvetnih prilikah, leta 1924 pa so imeli prvi samostojni koncert z deli takrat uveljavljenih skladateljev slovenskega prostora, kot so bili Emil Adamič, Hrabroslav Volarič, Stanko Premrl, Saša Šantel in Ignacij Hladnik.⁴¹ To je gotovo eden prvih samostojnih koncertov šolskih mladinskih zborov na Slovenskem, saj drugi podobni primeri v istem času niso izpričani.⁴² Nadučitelj Franjo Cvetko, oče Dragotina in Cirila Cvetka, je kmalu po omenjenem koncertu v *Učiteljskem tovarišu* izpostavil pomen Franca Zacherla za ljutomersko in širše slovensko okolje ter zapisal:

V dolžnost si štejem izreči v javnosti priznanje odličnemu narodnemu delavcu in dolgoletnemu buditelju in krepitelju narodne zavednosti tovarišu Franu Zacherlu. Polnih 35 let svojega službovanja je poleg uspešnega šolskega dela vežbal [...] pevске zборе v Cezanjecih, pri Mali Nedelji in v Ljutomeru, prirejaval ljudske veselice, razne koncerte, gojil šolsko ter cerkveno ljudsko in umetno petje z najlepšimi uspehi, vse kot neplačano narodno-požrtvovalno delo. S tem je dajal tudi impulze mnogim tovarišem v domačem okraju, da so začeli že pred desetletji delovati na enak način. In če se je [...] upravičeno naglašalo, da je v ljutomerskem okraju narodna zavednost splošna in utrjena, bila je to samo naravna posledica Zacherlovega in njegovih posnemovalcev delovanja pri pevskih zborih. Idealno in vztrajno je deloval ta tovariš. [...] Njegovo uspešno narodno - kulturno delovanje zasluži najvišje odlikovanje! Čast – komur čast!⁴³

Na omenjenem ljutomerskem koncertu sta sodelovala pianistka Minka Zacherl in violinist Drago Mario Šijanec, takrat še gimnazijec in gojenec mariborske Glasbene matice, s katerim je Minka večkrat nastopala.⁴⁴ Zacherlov mladinski zbor je primerljiv z živahno dejavnostjo osnovnošolskih pevskih sestavov na Tržaškem in Goriškem po prvi svetovni vojni, ki so delovali na pobudo Srečka Kumarja, Ivana Grbca, Avgusta Šuligoja in drugih članov zbora Učiteljske zveze za Primorsko, na širšem Štajerskem pa se je osnovnošolsko zborovstvo hitreje razvijalo šele po letu 1924.⁴⁵ Zacherlovi šolski pevci so sodelovali tudi z zborom Glasbenega društva in s Sokolovim salonskim orkestrom.⁴⁶ Skupni nastopi so bili za tamkajšnje in širše okolje velik dosežek, saj so

39 Darja Koter, »Idejna in umetniška identiteta mladinskih zborov med obema vojnama,« v *Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss (Koper: Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2018), 257–274, doi:10.26493/978-961-7023-72-5.257-274.

40 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 23.

41 Franjo Cvetko, »Šolski odri in pevski zbori,« *Učiteljski tovariš* 43, 30. 4. 1924, 4.

42 Koter, »Idejna in umetniška identiteta mladinskih zborov med obema vojnama,« 257–274.

43 Cvetko, »Šolski odri in pevski zbori,« 4.

44 Ibid.

45 Prim. Budkovič, *Razvoj mladinskega zborovskega petja*, 27–28; 58–64; Koter, »Idejna in umetniška identiteta mladinskih zborov,« 25.

46 Prim. Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 15–30.

izvajali celo operete (npr. *Grofica Marica* E. Kálmána, *Poljska kri* O. Nedbala, *Pri belem konjičku* R. Benatzkyja idr.). Zacherl je instrumentalno in vokalno-instrumentalno postvarjanje spodbujal tudi v drugih sredinah. V učiteljskem društvu, katerega član je bil, je leta 1908 ustanovil orkester in pevski zbor ter ju vodil do prve svetovne vojne in po njej do leta 1927, ko se je posvetil novoustanovljeni glasbeni šoli. Zbor je nastopal na učiteljskih zborovanjih tamkajšnjega okraja in postal oblika izobraževanja učiteljev za vodenje pevskih zborov.⁴⁷ Ta model zborovodske šole izpostavlja Zacherla kot pionirskega mentorja zborovodjem na vzhodnem Štajerskem. Ob upokojitvi je bil odlikovan z Redom sv. Save V. reda, kar je vredno spoštovanja.⁴⁸

Leta 1901 je postal organist domače cerkve ter tam kar 24 let orglal ter vodil otroški in mešani zbor. Kot pravi Minka, je imel posebno skrb za negovanje ljudskega cerkvenega petja, ki ga je gojil na zavidljivi ravni.⁴⁹ Od leta 1902 je sestavljal rokopisno pesmarico nabožnih pesmi, v kateri so mašne in druge skladbe cerkvenega značaja, eno- in dvoglasne, za otroški in mešani zbor. Velja pripomniti, da so cerkveni pevci v mešani zasedbi v praksi prepevali vsaj štiriglasno. Med zapisanimi deli so večinoma njegove priredbe ljudskih cerkvenih pesmi, ki jih je v okoliških krajih vestno zbiral in zapisoval vse življenje. Na nekaterih je označil, da je melodija povzeta po »starem napevu« ali zapisal ime družine, kjer jo je slišal (npr. str. 161: »Polnočnica 04/Bes: po Meškovich«), redko pa je dodal sebe kot avtorja (npr. str. 225: »Polnočnica 1910/Zacherl Fr.«).⁵⁰ Uglasbil je tudi nekaj pesmi domačina Ignaca Lipovca iz Podgradja pri Ljutomeru, ki je bil vnet zbiralec in pevec ljudskih pesmi. Posamezne naj bi Zacherl tudi objavil, kar pa ni dokazano. Najbolj znane, ki jih je zapisal Lipovec in so bile večkrat uglasbene, so: *Lavdon zavzame Beograd*, *Kazen za nedopustljive grehe*, *Godec pred peklom*, *Sv. Aleš*...⁵¹ Zacherl je pri svoji glasbeni praksi uporabljal tudi *Ljudsko pesmarico za nabožno petje v cerkvi, v šoli in doma* v priredbi Frana Saleškega Spindlerja, izdano leta 1904. V njej najdemo enoglasne in dvoglasne napeve.⁵² Spindler je bil župnik in cerkveni glasbenik, doma iz Male Nedelje, ki je pisal tudi avtorska dela. Omenjeno pesmarico je Fran Kimovec ocenil kot zelo primerno za vsakdanjo rabo.⁵³ Kot skladatelj je Zacherl napisal več pesmi za polnočnice in po njih tudi slovel.⁵⁴ Posebej ga je pritegovalo zbiranje pesmi po vaseh, zato se je rad odzival na vabila na družabna srečanja, kot so bile novomašniške primicije, poroke in druga slavlja, kjer sta z ženo vodila petje, ob tem pa je vedno znova slišal kakšno njemu neznano pesem in jo zapisal. Ko se je leta 1904 na pobudo avstrijskega ministrstva za izobraževanje začelo sistematično zbiranje ljudskih pesmi, se mu je pridružil in postal eden dejavnejših na Štajerskem. Z zapisovanjem je

47 Ibid., 24.

48 Franc Kramberger, »Učitelj Franc Zacherl v Ljutomeru sedemdesetletnik,« *Učiteljski tovariš*, 17. 3. 1938, 3.

49 Rokopis Minke Zacherl o očetovem delovanju. Hrani Alka Berce.

50 Glej rokopisno pesmarico z naslovom »Ljudsko petje / Fr. Zacherl / Ljutomer 1902.« Hrani Alka Berce. To pesmarico bi v prihodnje veljalo natančno preučiti in ugotovljati poreklo posameznih napevov.

51 Prim. Rado Pušenjak: »Ognjeni zublji so uničili Lipovčevo domačijo,« *Tovariš*, 9. 12. 1982; Družina Lipovec – kronika – Janko Lipovec, dostopno 12. 2. 2019, www.lipovec.me/lipovci.htm.

52 Pesmarico hrani pravnukinja Alka Berce.

53 Franc Ksaver Lukman, »Spindler, Fran Saleški (1878–1963),« *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), dostopno 11. 2. 2019. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi597520/#slovenski-biografski-leksikon>.

54 Kramberger, »V spomin tovarišu Franu Zacherlu,« *Učiteljski tovariš*, 11. 7. 1940, 2.

nadaljeval tudi po vojni in skupno zapisal okrog 400 pesmi, nekatere tudi po naročilu Luke Kramolca.⁵⁵

Ljutomerski kulturniki in odborniki društev so si vsaj od začetka 20. stoletja prizadevali ustanoviti lastno godbo. V okviru pevskega oziroma Glasbenega društva, kakor se je imenovalo od leta 1914, je že pred prvo svetovno vojno delovala manjša pihalna godba kot peščica nadarjenih domačinov in okoličanov, samoukov. Poučevanja v godbenih glasbilih ni bilo, veljala je praksa prenašanja znanja iz roda v rod. Po prvi svetovni vojni je dozorela ideja o uradni ustanovitvi ljutomerske godbe, ki jo je na občinskem odboru leta 1922 predstavil prav Franc Zacherl in dobil soglasno podporo. Sestav so poimenovali Trška godba, leta 1928, ko je Ljutomer dobil mestne pravice, pa Mestna godba Ljutomer. Vodenje je prevzel Zacherl, ki je k sodelovanju povabil domače in okoliške muzikante, predvsem tiste z lastnimi glasbili. Po skromnih začetkih se je začelo resno delo, skrb za podmladek in zavedanje, da tak sestav potrebuje podporo v obliki glasbene šole. Ko je Glasbeno društvo leta 1927 ustanovilo še godalni orkester, je bilo potreb po dobro podkovanih instrumentalistih vse več in s pomočjo karizmatičnega Zacherla je bila še tega leta ustanovljena glasbena šola.⁵⁶ Med ustanovitelji in podporniki so bili njegova hči Minka Zacherl, šolski nadzornik Fran Karbaš, železničarski uslužbenec Roman Bratuša, sodni uradnik Jože Korošak in učiteljica meščanske šole Ema Scheithauer.⁵⁷ Šolo so uspešno registrirali in pričeli s poučevanjem. Na slovesno odprtje sta prišla tudi Emil Adamič kot prijatelj in Slavko Osterc, domačin iz Veržeja. Do tega pomembnega dogodka je prišlo v letu, ko je bil Ljutomer tik pred tem, da pridobi mestne pravice, kar je morda pripomoglo, da so mestni veljaki soglasno podprli prizadevanja takrat najbolj osveščenih kulturnikov. To pa ni pomenilo, da bi šola dobivala izdatna sredstva. Začetki so bili izjemno skromni, delovala je v mežnariji, imela eno učilnico in en klavir. Poučevali so osnovnošolski učitelji, večinoma zaposleni v javnih šolah, kar je pomenilo, da so imeli le osnovno znanje kakšnega instrumenta in glasbene teorije, pa tudi to, da so prejeli skromne honorarje, če sploh. Zacherl, učitelj in ravnatelj, je bil takrat že upokojen in je delal praktično prostovoljno. Poučeval je glasbeno teorijo, violončelo, pihala in trobila (klarinet, flavto in trobento), po potrebi pa tudi druge predmete. Njegova desna roka je bila hči Minka kot najbolj glasbeno izobražena. Čeprav je službovala v Mariboru, je ob nedeljah vodila vaje mladinskega pevskega zbora in poučevala klavir.⁵⁸ O delovanju ljutomerske glasbene šole od začetkov do druge svetovne vojne je gradivo večinoma izgubljeno, zato so toliko dragocenejši zapisi v časopisju, ki omenjajo šolske produkcije, nastope posameznikov, ansamblov in orkestrrov. Znanе so nekatere objave o koncertih gostujočih glasbenikov, ki so med občinstvom močno odmevali in bili zgled mladim glasbenikom. Časnik *Slovenski narod* je na primer napovedal produkcijo ljutomerske glasbene šole v čast skladatelju Davorinu Jenku, ki se je odvila 26. aprila 1936 v Sokolskem domu,⁵⁹ kjer naj bi posebej izstopali učenci novega učitelja Janeza Kuharja (1911–1997), ki je poučeval violino in

55 Iz rokopisa Minke Zacherl. Prim. tudi Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 29–30.

56 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 36–40.

57 Rokopis iz zapuščine Avgusta Loparnika z naslovom »Glasbena šola Ljutomer,« ki sta ga napisala bodisi Franc ali Minka Zacherl (brez datacije). Hrani družina Loparnik v Ljutomeru, ki se ji zahvaljujem za dostop do gradiva.

58 O delovanju šole glej Koter, *90 let Glasbene šole Slavka Osterca*, 31–39.

59 *Slovenski narod*, 25. 4. 1936, 3.

vodil mladinski pevski zbor ter bil poleg Minke Zacherl edini član učiteljskega zbora z zaključenim konservatorijem.⁶⁰ Petnajsta obletnica glasbene šole (2. 5. 1937) je bila dogodek, ki ga je Čenda Šedlbauer (1902–1976), takratni ravnatelj ptujske glasbene šole, kasneje član ljubljanskega radijskega in opernega orkestra, označil za prireditve prve vrste, kakršne naj bi zmogle le redkokatere glasbene šole tistega časa.⁶¹ Prireditve je bila posvečena nekaj mesecev prej preminulemu Emilu Adamiču, za katerega je bilo omenjeno, da je bil z Ljutomerom tesno povezan. Prvič je prišel v Ljutomer leta 1921 kot zapisovalec ljudskih pesmi. Pri Francu Zacherlu se je oglasil s prošnjo, da mu v okoliških krajih in v Prekmurju predstavi ljudske pevce in s tem omogoči nabiranje še nezapisanih pesmi, ki bi jih lahko priredil za različne zborovske zasedbe, kar je tudi izpolnil.⁶² Moža sta se očitno dobro ujela, saj se je Adamič z Zacherlovimi prijateljsko zblížal in k njim prihajal precej pogosto, celo večkrat letno. Minka je bila njegova tesna prijateljica.⁶³

Leto 1938 je bilo v znamenju 70-letnice ravnatelja Zacherla. Pod njegovim vodstvom se je odvila slavnostna akademija s solisti, z godalnim kvartetom, s harmonikarskim orkestrom, z mladinskim pevskim zborom in orkestrom, kar je bil za tamkajšnje okolje neprecenljiv dogodek. Glasbena šola je redno sodelovala na prireditvah ljutomerskih društev, se z leti širila in odpirala podružnice ter tako pospeševala glasbeno vzgojo v okoliških krajih. Njeni gojenci so bili deležni kvalitetnih koncertnih prireditev, ki jih je prirejalo Glasbeno društvo v sodelovanju z uveljavljenimi gostujočimi glasbeniki. V Ljutomeru se je predstavilo tudi Orkestralno društvo ljubljanske Glasbene matice, ki so ga spremljali ravnatelj glasbene šole Glasbene matice Julij Betetto, Emil Adamič, Slavko Osterc, Danilo Švara in drugi. Franc Zacherl je bil v tesnih stikih s številnimi slovenskimi glasbeniki, kar se je med drugim odražalo tudi na repertoarjih glasbene šole in društev, iz katerih je mogoče razbrati, da so stremeli k visokim poustvarjalnim ciljem. Šola je bila kljub skromnim razmeram in dokaj povprečni izobrazbeni ravni učiteljev uspešna. Iz nje je že pred drugo svetovno vojno izšlo nekaj izjemno nadarjenih glasbenikov, ki so šolanje nadaljevali in postali profesionalni glasbeniki. Večinoma so se usmerili v takrat izjemno priznana vojaško glasbeno šolo Vršac, ki je delovala od leta 1920 do 1941, nekateri pa so se izobraževali tudi na ljubljanskem konservatoriju.⁶⁴ Zacherlova prizadevanja so obrodila sadove na vseh področjih, zato je za svoje delo prejel več nagrad in pohval.⁶⁵ Umril je junija leta 1940. Kot so zapisali pisci nekrologov, so za njim ostale trajne in neizbrisne sledi.⁶⁶ Po Zacherlovi smrti se je hči Minka nesebično odpovedala dobri službi v Mariboru in lastni umetniški karieri ter nadaljevala očetovo

60 Janez Kuhar je bil med letoma 1936 in 1941 zaposlen na Osnovni šoli Šafarsko (danes Razkrižje) blizu Ljutomera. To je bilo njegovo prvo delovno mesto in kot pravi, je bil tja poslan kot sin staroste Sokola in simpatizerja komunistov, kar je razumel kot kazensko namestitev. Toda tega obdobja nikoli ni obžaloval, nasprotno, bil je prepričan, da je bilo zanj izjemno koristno in spodbudno. Prim. Dušica Herman, *Janez Kuhar v objemu violinskega ključa* (Ljubljana: Forma 7, KUD Janez Kuhar, 2007), 19–21.

61 Ibid.

62 Emil Adamič je uglasbil oziroma priredil več ljudskih pesmi iz širšega Pomurja in Medimurja. Glej bibliografijo Zorana Krstuloviča v publikaciji *Adamičev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004). V rokopisu je med drugimi ohranjenih štirinajst prekmurskih otroških narodnih pesmi za enoglasni zbor ali samospjev s klavirjem na napave in besedila zbirke Franca Zacherla in R. Orla. Zapisano s svinčnikom leta 1931.

63 Pisno pričevanje Minke Zacherl. Rokopis hrani Alka Berce.

64 Koter, *90 let Glasbene šole Slavka Osterca*, 38–39.

65 O tem se je ohranilo le pisno pričevanje Minke Zacherl v rokopisu o njegovem delu. Hrani Alka Berce.

66 Kramberger, »V spomin tovarišu Franu Zacherlu,« 2.

poslanstvo. Kot ravnateljica glasbene šole je delovala le eno leto, ob tem pa poučevala na Državni meščanski šoli dr. Frana Miklošiča v Ljutomeru. Maja leta 1941 so jo Nemci skupaj z materjo in sestro izselili v Ljubljano, leta 1944 pa v Slavonski Brod, od koder so se Zacherlove po končani vojni srečno vrnile.⁶⁷

Minka Zacherl (1894–1985)

Marija (Minka) Zacherl se je rodila 22. avgusta 1894 v Ljutomeru kot prvorojenka zakoncev Franca in Marije Zacherl. Leto kasneje se jima je rodila še hči Slavica in čez tri leta sin Franc. Obe hčeri sta že od rosnih let kazali glasbeno nadarjenost, vendar se je le Minka poklicno posvetila glasbi. Klavir se je učila doma z očetom in kot je bilo omenjeno, je skupaj s sestro pela v otroškem pevskem zboru domačega pevskega društva, ki ga je že kot deklica spremljala s klavirjem. Skladno s svojo glasbeno nadarjenostjo in družinsko tradicijo je izbrala učiteljski poklic in leta 1913 zaključila mariborsko učiteljsko šolo. Kljub temu da je dijaška leta preživljala v Mariboru, je bila članica ljutomerskega zbora in njegova pianistka. Prvo delovno mesto je nastopila v Križevcih pri Ljutomeru in tam ustanovila dekliški pevski zbor, s katerim se je izkazala kot nadarjena zborovodkinja. Leta 1917 je bila premeščena na ljudsko šolo v Vučjo vas, kjer je ravnateljaval očetov dolgoletni prijatelj Franjo Cvetko, oče Dragotina in Cirila Cvetka. Bil je uspešen zborovodja vaškega moškega zbora, s katerim je ob spremljavi Minke Zacherl izvajal tudi spevoigre in z njimi nastopal v večjih krajih.⁶⁸ Minka se je v Vučji vasi udomačila, se navezala na Cvetkove ter občasno pazila na njihovega sina Dragotina. Kot pravi, mu je v mladeniških letih pomagala ob pripravah na glasbeni študij. Kasneje je v Mariboru poučevala njegovega mlajšega brata Cirila, s katerim je prav tako prijateljevala.⁶⁹

Januarja leta 1917 je povila nezakonsko hčer Marico. Oče Franc je Minki namenil študij na ljubljanskem konservatoriju, zato je vplival na odločitev, da so dali novorojenko v rejo, kjer je ostala štiri leta.⁷⁰ Leta 1919 se je Minka vpisala na Jugoslovanski konservatorij za glasbo in igralsko umetnost v Ljubljani, kjer je študirala klavir in solopetje ter bila leta 1922 med prvimi diplomanti.⁷¹ Izkazala se je kot uspešna in cenjena študentka.⁷² Njena poklicna pot potrjuje, da je bila nadarjena pianistka, sodeč po družinski tradiciji pa je imela tudi dober glas, ki ga je tekom študija tehnično izpopolnjevala. Bila je članica mešanega zbora Glasbene matice pod vodstvom Mateja Hubada, kjer si je pridobila dragocene izkušnje in jih kasneje uspešno prenašala v prakso. Kot diplomantka se je seznanila z Emilom Adamičem, s katerim sta istočasno

67 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 52–60.

68 Povzeto po rokopisu Minke Zacherl, hrani Alka Berce. Minkin življenjepis je del omenjene diplomske naloge Bojane Škrli. O njenem delovanju in pomenu glej tudi v: Koter, *90 let Glasbene šole Slavka Osterca*, 34–35 in 45–46.

69 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 65–66.

70 Po pogovoru z Alko Berce, januar 2019. Alka pravi, da je bila rejnica doma blizu Ljutomera in da je deklico redno obiskovala Minkina sestra Slavica, učiteljica v domačem kraju. Po štirih letih so Zacherlovi Marico vzeli k sebi domov, njena neformalna varuhinja pa je postala teta Slavica.

71 Skupaj z njo so diplomirali: Emil Adamič, Ervina Ropas, Frida Špeclar in Adolf Gröbming, kar potrjuje fotografija prvih diplomantov konservatorija skupaj s profesorji Jankom Ravnikom, Josipom Mantuanijem, Jankom Bežjakom, Matejem Hubadom, Josipom Vedralom in Stankom Premrlom. Fotografijo hrani Alka Berce.

72 Spričevala se niso ohranila, o njeni uspešni študijski poti priča Alka Berce. Zapis pogovora, 7. 1. 2019.

položila državni izpit za poučevanje glasbe na meščanski šoli, gimnaziji in učiteljsku ter ustvarila pristen prijateljski odnos. Iz Minkinih zapisov razberemo, da se je Adamič pogosto mudil na Zacherlovi domačiji, vzljubil njene ljudi ter občudoval gričevnati svet Slovenskih goric in Prlekije. Z Minko sta v času počitnic prepešala številne griče in kraje v vinogradi ter se družila z glasbeniki in drugimi kulturniki tamkajšnjega okolja.⁷³ Tako sta na Kapeli obiskala učiteljico in pesnico Ljudmilo Poljanec, ki jo je Adamič zelo cenil in si želel uglasbiti nekaj njenih pesmi. Kolikor je znano, je uglasbil pesmi *Ah, zvonijo*,⁷⁴ *Orač na Topoli*,⁷⁵ in *V rešenje*. Slednja je bila napisana za dvoglasni dekliski zbor s spremljavo osmih solističnih instrumentov. Okrog leta 1923 jo je Adamič poklonil Minki, da jo izvede z dekliskim pevskim zborom Dekliške meščanske šole v Mariboru (danes Osnovna šola Ivan Cankar), kjer je poučevala od leta 1922 do 1931. Tam je vodila tudi mladinski zbor.⁷⁶ Partitura omenjene pesmi nikoli ni bila natisnjena in ni ohranjena v Adamičevi rokopisni zapuščini. Kot pravi Minka, so ji bile podarjene ali posvečene številne skladbe prijateljev, vendar so se dragoceni rokopisi izgubili med drugo svetovno vojno.⁷⁷ Adamič ji je dela za njena mariborska pevska ansambla pošiljal že leta 1923. Med prvimi so bile skladbe *Izpraševalnica* (narodno besedilo), *Jurjevanje* (bes. Fran Žgur) in *Ah, zvonijo* (bes. Bogomila, psevdonom Ljudmile Poljanec),⁷⁸ ki jih je Minka izvedla še pred natisom.⁷⁹ Uveljavila se je kot izjemno sposobna zborovodkinja in glasbenica z velikim občutkom za mladinske skladbe. Tako ni naključje, da so ji kolegi skladatelji zaupali svoja dela v presojo in izvedbo ter jih šele nato objavljali. Po pripovedovanju Minkine hčerke Marice se je Emil Adamič ob snovanju mladinskih zborov z Minko pogosto posvetoval in pričakoval, da je osnutke pogledala, preigrala in komentirala.⁸⁰ Iz korespondenc je razvidno, da je na ta način sodelovala še s Cirilom Pregljem, Karolom Pahorjem, z Matijo Bravničarjem in Maksom Pirnikom.⁸¹ Ohranjena pisma namreč pričajo, da je bila cenjena recenzentka mladinskih pesmi in da je bilo njeno mnenje tudi upoštevano.⁸² Repertoar svojih službenih zborov je izvajala tudi s pevci ljutomerske glasbene šole. Po prvi letni produkciji te šole junija leta 1928 so v reviji *Zbori* zapisali, da so se vsi oddelki dobro predstavili, izstopal pa je mladinski zbor pod vodstvom Minke Zacherl, ki je izvajal eno-, dvo- in triglasne pesmi, večinoma ob spremljavi klavirja ali orkestra. Izvajali so dela Bedřicha Smetane, Emila Adamiča, Cirila Preglja, Stanka Premrla in Antona Schwaba. Kot pravi poročevalec, so bile pesmi izvajane »precizno, dinamično, lahko rečemo umetniško.«⁸³ Predvidevamo, da je mladinski

73 Povzeto po rokopisu Minke Zacherl. Hrani Alka Berce.

74 Objavljena v: Emil Adamič, *Album za mlade pevce* (Ljubljana: Glasbena matica, 1931), 20–21. Ljudmila Poljanec je bila pesnica moderne in je objavljala v številnih revijah in zbirkah ter samostojnih publikacijah. Prim. Jernej Marič, »Pesniška ustvarjalnost Ljudmile Poljanec« (magistrsko delo, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, 2016).

75 Pesem za mladinski zbor, objavljena v zbirki Cirila Preglja: *Mladinski zbori*, III. del (Celje: samozaložba, 1935).

76 Rokopis Minke Zacherl, brez naslova, hrani Alka Berce.

77 Ibid.

78 Pesem *Jurjevanje* (bes. Fran Žgur) je bila leta 1925 objavljena v *Ljubljanskem zvonu* in leto prej v zbirki: Srečko Kumar, ur., *Otroške pesmi* (Trst: Zveza slovanskih učiteljev v Italiji, 1924).

79 Rokopis Minke Zacherl, hrani Alka Berce.

80 Pripoved je zapisala Bojana Škrli in jo objavila v magistrskem delu.

81 Prim. časopisni članek iz zapuščine, ki ga je podpisal Minkin mladostni prijatelj, slikar Lojze (Tone, Ante) Trstenjak ob štiridesetletnici njenega delovanja. Hrani Alka Berce.

82 Prim. Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 47–48.

83 *Zbori* 5, št. 7 (1929): 18.

zbor ljutomerske glasbene šole po tehtnosti repertoarja, tehnični in umetniški izvedbi izstopal v širšem okolju in bil eden boljših predhodnikov Trboveljskega slavčka. Minkino uspešno delovanje je v strokovnih krogih gotovo odmevalo, saj je bila deset let kasneje povabljena k sodelovanju s trboveljskim zborom.

O tesni povezanosti Minke Zacherl in Emila Adamiča pričajo tudi slavnostni dogodki, ki jih je Minka organizirala v njegovo čast. Kot pravi, so imeli v Ljutomeru ob obletnici Adamičevega rojstva koncert mladinskega zbora nižje gimnazije in okoliških zborov, ki so prepevali njegove pesmi, za zaključek pa je bila z združenimi zbori izvedena skladba za mešani zbor *V snegu*.⁸⁴ Slovesno je bilo tudi leta 1927 na Državni dekliški šoli v Mariboru ob Adamičevi 50-letnici, kjer sta prepevala oba Minkina zbora, dekliški in mladinski. Ta dogodek je Adamiča precej ganil, saj ob jubileju razen s strani nekaterih odbornikov ljubljanske Glasbene matice ni bil deležen večjih pozornosti.⁸⁵

Leta 1931 je Minka poklicno napredovala in postala učiteljica na mariborski Državni ženski učiteljski šoli, kjer je poučevala petje, klavir in violino. Predvidevamo, da je bila tudi tam uspešna in da je z dekliškim oziroma ženskim zborom izvedla številne pesmi slovenskih skladateljev. Po šolskih reformah se je leta 1935 vrnila na Dekliško meščansko šolo in tam nadaljevala z delom. Kot pevka in korepetitorica je sodelovala z zborom Glasbene matice Maribor, kjer je bila posebej aktivna v času od leta 1925 do 1929 kot desna roka dirigenta Josipa Hladeka-Bohinjskega.⁸⁶ Zbor in orkester Matice je prevzel leta 1925 in z njima dosegel repertoarni in poustvarjalni napredek. Z društvenimi ansambli je kot prvi v Mariboru izvajal obsežna dela evropske literature (npr. Haydnov oratorij *Letni časi*, Beethovnova 9. simfonijo, Dvořákovo kantato *Mrtvaški ženin*) in se proslavil kot izvrsten interpret. Matičin zbor je koncertiral v domačih krajih in po Jugoslaviji, najodmevnejša pa je bila turneja po Švici in v Innsbrucku leta 1928, kjer so dirigenta prepoznali kot velikega glasbenika in ga primerjali s Felixom Weingartnerjem. S slavnostnim koncertom ob 10. obletnici Glasbene matice Maribor (1929) je Josip Hladek-Bohinjski z dirigentskim delom prenehal ter taktirko predal Vasiliju Mirku.⁸⁷ Zacherlova je bila pomemben član mariborskega glasbenega življenja. Kot korepetitorica in pianistka je sodelovala tudi z drugimi uveljavljenimi zbori, kot sta bila sestava Narodnega železničarskega glasbenega društva Drava in katoliško usmerjenega Slovenskega pevskega društva Maribor.⁸⁸ Obe društvi sta med drugim izvajali obsežna kantatna dela slovenskih in drugih skladateljev.⁸⁹ Minka omenja še pevski zbor »Ferialnega saveza«, ki je z Dvořákovo kantato *Mrtvi ženin* leta 1930 gostoval v Beogradu. Ob tej priložnosti je z ansamblom sodeloval takrat 13-letni nadobudni hrvaški pevec Tomislav Neralić (1917–2016), kasneje operni solist z mednarodno kariero. Mladi Neralić je ob tej priložnosti ob klavirski spremljavi Minke Zacherl za Radio Beograd posnel več slovenskih narodnih pesmi. Z njim je nato sodelovala vrsto let.⁹⁰ Da je bila kot pianistka zelo uspešna in iskana, potrjujejo tudi poročila z mariborskih in drugih

84 Povzeto po Minkinem rokopisu, kjer pa leto dogodka ni navedeno. Hrani Alka Berce.

85 Ibid.

86 Rokopis Minke Zacherl, hrani Alka Berce.

87 Dragan Potočnik, »Pevska društva v Mariboru 1918–1941,« *Zgodovinski časopis* 33 (1999): 84.

88 Rokopis Minke Zacherl, hrani Alka Berce. Prim tudi Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 50–51.

89 Dragan Potočnik, »Pevska društva v Mariboru 1918–1941,« 90–92.

90 Rokopis Minke Zacherl, hrani Alka Berce.

koncertnih odrov, kjer je spremljala številne domače in gostujoče soliste, in sicer violinistki Nado Jevdjenijević-Brandl in Vido Jeraj, pevce Pavlo Lovšetovo, Avgusta Živka in Franjo Kocuvan, med tujimi pa naj omenimo češkega pevca Petra Burjo in takrat slovitega violinista Váša Příhoda. Slednji je prišel na gostovanje v Maribor brez korepetitorja in izkazalo se je, da je za sodelovanje z njim najprimernejša Minka Zacherl, ki je svoje delo odlično opravila.⁹¹ Sama se je s posebno naklonjenostjo spominjala koncertov z violinistom Dragom Mariom Šijanecem, s katerim sta uspešno nastopala po številnih krajih Štajerske, v Pomurju in Prekmurju.⁹² Šijanec je Minko globoko spoštoval in ostal z njo v prijateljskih stikih tudi po tem, ko se je preselil v Argentino. Vnukinja Alka se spominja, da jih je po drugi svetovni vojni večkrat obiskal.⁹³

Šele pred kratkim je bilo ugotovljeno, da je bila Minka zelo iskana kot zasebna učiteljica klavirja. Nase je opozorila na koncertnih odrih in v šolskem okolju ter si tako pridobila odlične reference. V svojem skoraj dve desetletji trajajočem delovanju v Mariboru je zasebno poučevala klavir, pogosto mlajše dame in gospodiče boljših meščanskih družin. Stanovala je v vogalni meščanski hiši na Maistrovi ulici nasproti Hutterjevega bloka, tako rekoč v elitni četrti, in kot pravijo, je bila elegantna gospa. Vnukinja Alka se spominja, da je poučevala gospo Hutter,⁹⁴ gospo Maister,⁹⁵ Bojana Iliča,⁹⁶ Ladislava Mlakarja, brata Pina Mlakarja, in gotovo še koga, ki ni izpričan.⁹⁷

Svojstvena potrditev njene korepetitorske odličnosti pa je bilo povabilo Avgusta Šuligoja, da bi leta 1938 sodelovala na turneji Trboveljskega slavčka po Bolgariji. Zbor je nastopil v Sofiji in rudarskem kraju Pernik, na poti domov pa še s koncertom v Beogradu in na tamkajšnjem radiu. Minka je bila na to zelo ponosna, sam Šuligoj pa je ob priliki izjavil, da je bila ena najboljših spremljevalk zborovskega petja, kar jih je poznal.⁹⁸

Njeno življenje se je leta 1940 močno spremenilo. Po očetovi smrti je v Mariboru opustila vse dejavnosti, odpovedala službo, se vrnila domov v Ljutomer in prevzela ravnateljstvo glasbene šole. Uradno je bila nameščena na Državni meščanski šoli dr. Frana Miklošiča, kjer je poučevala glasbeni pouk in vodila pevski zbor. Po manj kot letu dni se je začela druga svetovna vojna in Zacherlove so bile že 9. maja 1941 kot zavedne Slovenke izseljene v Ljubljano, leta 1944 pa v Slavonski Brod. Izselsena je bila tudi hči Marica, ki se je poročila ter med vojno rodila hčer Alko in sina Krešimirja. Čeprav je družina utrpela veliko hudega, so se kmalu po vojni vsi srečno vrnili. Po pričakovanju je bila domača hiša izropana, notni arhiv in osebne reči pa uničene. Minke razočaranje nad življenjsko usodo ni odvrnilo od odgovornosti do njenega poslanstva, saj se je kmalu vpela v pedagoško delo in skušala nadaljevati tam, kjer je bila aktivna pred vojno. Uradno je bila nameščena na nižjo gimnazijo, glasbo pa je poučevala tudi na trimesečnih tečajih za učitelje, ki so bili takrat ustaljena oblika izobraževanja. Ob tem se je z vso vnemo lotila organizacije glasbene šole in jo že jeseni leta 1945 spravila v tek. V

91 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 50.

92 Rokopis Minke Zacherl, hrani Alka Berce.

93 Iz pogovora z Alko Berce, januar 2019.

94 Predvidevamo, da je bila Minkina učenka Elizabeta Hutter, žena velikega mariborskega tovarnarja Josipa Hutterja.

95 Alka Berce omenja gospo Maister kot Sonjo Maister, rojeno Zalokar, katere starši so imeli v Mariboru tovarno čokolade Mirim. Sonja Zalokar se je leta 1940 poročila z Borutom Maistrom, sinom generala Maistra.

96 Bojan Ilich izhaja iz znane mariborske slaščičarske družine. Poznamo ga kot narodnega heroja.

97 Iz pogovora z Alko Berce, januar 2019.

98 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 52.

šolskem letu 1945/46 jo je tudi vodila, ob tem pa poučevala klavir in mladinski zbor. V skromnih razmerah so na šoli delovali le trije učitelji, ob Minki še Manko Golar (sina pesnika Cvetka Golarja) in Milica Pevec, oba sta poučevala violino. Jeseni leta 1946 je bila za ravnatelja šole postavljen Avgust Loparnik, Minka pa se je posvetila poučevanju na svoji matični šoli ter vodenju in mentoriranju pevskih zborov.⁹⁹ Rokopisni ali drugi viri ne razkrivajo ozadja o tem, da bi se Minka vodenju glasbene šole odpovedala in videla svojo prihodnost drugje oziroma v spodbujanju zborovskih dejavnosti. Njeno nadaljnje življenje pa dokazuje, da je bila še naprej izjemno dejavna in vsestransko uspešna ter da je imela ključno vlogo pri razvoju mladinskega zborovstva svojega širšega okolja.

Leta 1947 je na željo domačih fantov in deklet ustanovila mešani mladinski pevski zbor, ob njem pa je prevzela še ženskega s takrat značilnim imenom – AFŽ (po Anti-fašistični fronti žena, ustanovljeni leta 1942 med NOB). Kronisti poročajo o njenem daru, da je okrog sebe zbirala glasbi predane ljudi.¹⁰⁰ Iz vseh kulturnih dejavnosti, ki so bile aktivne v povojnem Ljutomeru, se je leta 1947 razvilo Kulturno-umetniško društvo Ivan Kaučič, ki deluje še danes. Poleg pevskih sestavov je združevalo godbo na pihala in orkester, ki ju je vodil ravnatelj glasbene šole Avgust Loparnik, ter odseke za igralstvo, lutkarstvo, folkloro, slikarstvo in ljudsko univerzo, kar je zagotavljalo prepoznavnost društva in kulturni razvoj tamkajšnjih ljudi. Osrednji prostor društva je bil kulturni dom, s katerim sta tesno povezana tudi oba Zacherlova. V svoji zgodovini je gostil nepregledno množico dogodkov in bil najpomembnejši hram prleške kulture.

Minka je bila priljubljena in strokovno odlično podkovana glasbenica. Kot se spominja vnukinja Alka, je znala pritegniti, spodbujati in se razdajati. Prav slednje je bilo značilno za vse Zacherlove,¹⁰¹ pa tudi to, da je bila njihova hiša, v katero so se preselili leta 1937 in stoji na robu mesta, priljubljeno shajališče kulturnikov in prijateljev od vsepovsod. Tako kot pred vojno, ko so se na njihovi domačiji ob Emilu Adamiču ustavljali Dragotin Cvetko, Slavko Osterc, Pia in Pino Mlakar, Vasilij Mirk, Ciril Pregelj, Karol Pahor in drugi, so se številna prijateljstva nadaljevala tudi po vojni in še dolgo po njej. To je bila družčina, ki si je imela veliko povedati, se znala skupaj veseliti in izmenjavati strokovna mnenja. Kresalo se je tudi po pismih, polnih raznovrstnih debat, pa tudi prijateljskih, celo intimnih besed.¹⁰² Prav tako ugotavljamo, da je bila Minka nekaterim redna svetovalka. Dragotin Cvetko, na primer, jo je v enem izmed pisem poprosil za mnenje o prleških svatovskih ljudskih pesmih, ko pravi: »Dolgo časa se že odpravljam k Tebi v Prlekijo, da bi preveril neke napeve, ki so mi zelo potrebni. Ti jih bom zapisal, kakor sem jih kupil. Tebe le prosim, da jih pregledaš in ugotoviš event. napake v melodiji, ritmu ali taktovskem načinu, kar vpiši v note [...].«¹⁰³

Minkina osrednja dejavnost in skrb, ki si ju je zadala po drugi svetovni vojni, je bila namenjena rasti otroškega in mladinskega zborovskega petja v širšem ljutomerskem okraju. Gibanje za mladinsko zborovstvo ima na Štajerskem bogato in plodno

99 Rokopis Minke Zacherl, prim. tudi Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 52–54.

100 Slavko Janc, *Osemdeset let slovenske pesni v Ljutomeru* (Ljutomer: KUD Ivan Kaučič, 1974), 8; prim. tudi Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 55.

101 Po pogovoru z Alko Berce, januar 2019.

102 Emil Adamič je bil z družino Zacherl izmed vseh omenjenih najbolj povezan. V Minkini zapuščini je ohranjenih več njegovih pisem.

103 Melanija Markovič, »Akademik dr. Dragotin Cvetko,« *Zgodovinski list* 20 (2012): 97.

zgodovino. Če so na tem območju od konca 19. in do 20. let naslednjega stoletja petje izbranih pevcev gojili le redki učitelji osnovnih šol, kot je bilo to v primeru Franca Zacherla, se je v tretjem desetletju 20. stoletja začelo sistematično razvijanje osnovnošolskih zborov. Razlogov za to je bilo več. Med prvimi je potrebno omeniti zgodovinsko vlogo pevske skupine pri političnem in kulturnem osamosvajanju slovenskega naroda, kar je imelo dolgoročen vpliv na razvijanje pevskega podmladka. Ta tradicija je bila v ljutomerskem okolju zaradi zgodovinsko pomembnega tabora in več desetletij trajajočega uspešnega delovanja Slovenskega pevskega društva izrazito živahna. Razvoj pevske ansamble je tesno povezan s sistematičnim izobraževanjem zborovodij. Eden pomembnejših dejavnikov so bila učiteljišča in Učiteljski pevski zbor, ustanovljen leta 1925 v Ljubljani, ki je pritegnil širše slovensko učiteljstvo, podobno kot je bilo pred tem na Tržaškem. Razvijanje zborovskega petja in neformalno izobraževanje zborovodij, članov učiteljskega pevskega zbora, je kmalu rodilo sadove. Vse več učiteljev je tako pridobljeno znanje prenašalo naprej in v svojih sredinah ustanovljalo otroške, mladinske in odrasle pevske zборе ter uspešno dvigovalo raven petja in repertoarno sliko sestavov.¹⁰⁴ Gibanje za mladinsko zborovstvo so spodbudili tudi posamezniki, tržaški glasbeniki, ki so pred fašizmom prebegnili v matično domovino, kot so bili Srečko Kumar, Ivan Grbec in ne nazadnje Avgust Šuligoj, in vsak po svoje doprinesli k temu, da je nastajalo vse več ustrezne literature in prišlo do prvega mladinskega pevskega festivala. Le-ta se je leta 1934 odvil v Ljubljani, predstavili pa so se nekateri najboljši zbori slovenskega prostora. Vse to je spodbujalo izobraževanje zborovodij in potrebo po stanovskem združevanju. O obojem je že pred prvo svetovno vojno glasno razmišljal Emil Adamič kot učitelj in mentor številnim pevskega zborom na širšem tržaškem ozemlju, ob njem pa Srečko Kumar kot glasbeno široko razgledan in izobražen v Leipzigu.¹⁰⁵ Odločilen korak k obojemu je bil storjen leta 1935, ko je bilo na pobudo Maksa Pirnika in Jurčeta Vrežeta v Slovenskih Konjicah ustanovljeno Društvo pevovodij mladinskih zborov z namenom, da prireja pevske revije, spodbuja kvaliteto petja in višjo raven repertoarja, organizira strokovna izpopolnjevanja zborovodij in ne nazadnje izdaja novo pevske literaturo.¹⁰⁶ O tem, da bi bila Minka Zacherl pridružena društvu, ni podatkov, predvidevamo pa, da ga je poznala in z njim tudi sodelovala. Ob tem se opiramo na dejstvo, da je bila v tistem času med najuspešnejšimi zborovodij mladinskih zborov v Mariboru in da je imela stike s številnimi vplivnimi glasbeniki, ki so sodelovali v društvu, kot sta bila Makso Pirnik in Ciril Pregelj. Gotovo je poznala tudi Jurčeta Vrežeta, ki je kmalu po vojni v Ljutomeru predaval o pomenu mladinskega zborovskega petja in najbrž poskrbel, da je bila Minka leta 1947 imenovana za strokovno voditeljico pionirskih pevske festivalov ljutomerskega okraja.¹⁰⁷ S tega položaja je močno vplivala na porast in razvoj otroških in mladinskih zborov ter bdela nad strokovno usposobljenostjo zborovodij. Imela je dovolj izkušenj, da je dodeljeno funkcijo sprejela in uspešno uresničevala zadane naloge. Že leta 1947 je organizirala prvo revijo, na

104 Č [E. Adamič], »Jubilej Učiteljskega pevskega zbora,« *Učiteljski tovariš*, 28. 5. 1936, 1.

105 Koter, »Idejna in umetniška identiteta mladinskih zborov med obema vojnama,« 262–263.

106 Katarina Kokovnik, »Razvoj slovenskega mladinskega zborovskega petja med obema vojnama« (Diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, 2016).

107 Dopolis Zveze prosvetnih delavcev okraja Ljutomer z dne 28. 1. 1947. Hrani Alka Berce.

kateri so sodelovali vsi Ljutomerski zbori. Da je do tega prišlo, je bilo potrebno obiskati številne osnovnošolske zборе, bdeti nad njihovim vokalnim in repertoarnim razvojem, svetovati, spodbujati, ne nazadnje pa je bila Minka tudi neformalna mentorica posameznim zborovodjem, ki jih je na svojem domu osebno urila in poučevala.¹⁰⁸ Ena izmed prioritet mladinskih zborov je bilo množično petje, sicer orodje socialističnega časa. Na največjih pevskih revijah v Ljutomeru se je zbralo do 1200 pevcev, ki so prepevali po zborih, in tam peli skupne pesmi, običajno ob spremljavi domače godbe na pihala. Minka si je prizadevala, da so na manifestacijah sodelovali prav vsi delujoči zbori, saj je bila prepričana, da so nastopi pred širšo javnostjo najboljša spodbuda za nadaljnje delo. Mentorsko delo in strokovno vodenje pevskega festivala je bilo v njenih rokah do leta 1967, ko je dopolnila 73 let.¹⁰⁹ Ob tej priliki ji je občinski svet Ljutomer podelil naziv častne predsednice festivalskega odbora.¹¹⁰ Po njeni zaslugi je mladinsko zborovstvo v Ljutomerskem okraju sledilo sodobnim trendom in bilo primerljivo z uspešnimi pevske skupinami drugih območij. Minka Zacherl je vsa leta obiskovala pevske vaje odraslih zborov in vplivala na nastajanje novih pevskih ansamblov. Znano je, da za svoje mentorsko delo ni prejela honorarjev.

Čeprav je leta 1950 izpolnila pogoje za upokojitev, je v uradnem spisu okrajnega Sveta za prosveto kulturo zapisano, da je svoje delo zaradi izjemnega pomena, ki ga je imela v razvoju glasbene kulture na območju, nadaljevala.¹¹¹ Uradno se je upokojila leta 1954.¹¹² Ohranila se je rokopisna korespondenca, ki dokazuje njena prizadevanje, da bi dokazala umetniško raven svojega delovanja ter tako dosegla višjo pokojnino. V ta namen je prosila nekatere glasbene kolege za pisne izjave. Ohranili sta se pismi Vasilija Mirka in Karola Pahorja, ki sta izpostavila in utemeljila umetniški značaj njenega delovanja.¹¹³ Leta 1959 je bila povabljen za učiteljico klavirja na učiteljski v Murski Soboti (ustanovljeno leta 1951). Čeprav je bila že priletna gospa, se pred novimi izzivi ni ustavljala in je ponujeno sprejela. To honorarno delo je vestno opravljala tri leta. Znana je bila kot stroga in zahtevna pedagoginja, pri čemer pa je znala prepoznati nadarjene učence in jih spodbujati h glasbenemu študiju.¹¹⁴ Njeni someščani pravijo, da je vestno spremljala profesionalno pot vsakega glasbenika, ki ga je usmerila na študijsko pot.¹¹⁵

Minka Zacherl je bila zborovodkinja več kakor 50 let. Nazadnje je vodila ženski pevski zbor KUD Ivan Kučič in z njim poslednjič nastopila na Dan žena leta 1969, stara 75 let. To pa ni pomenilo, da bi se odtlej odtegnila od kulturnega življenja. Ljutomerčani se spominjajo, da je vse pomembnejše dogodke in prireditve z zanimanjem spremljala še naprej, skoraj do svoje smrti leta 1985.¹¹⁶ Za svoje delo je prejela številne nagrade in

108 Škrli, »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl,« 58.

109 Povzeto po časopisnem članku Cirila Cvetka ob Minkinem visokem jubileju z naslovom »Minka Zacherlova devetdesetletnica,« *Delo*, 26. 9. 1984. Izrezek iz časopisa hrani Alka Berce.

110 Uradni spis Občinskega sveta Ljutomer z dne 10. 4. 1967. Hrani Alka Berce.

111 Uradni spis Okrajnega ljudskega odbora Ljutomer in Sveta za prosveto in kulturo, 22. 10. 1953. Hrani Alka Berce.

112 Iz Minkinega rokopisa. Hrani Alka Berce.

113 Rokopisni izjavi Vasilija Mirka z dne 5. 4. 1960 in Karola Pahorja z dne 4. 4. 1960. Hrani Alka Berce.

114 Po pogovoru z Alko Berce, januar 2019. Prim. tudi Minkine rokopisne dnevničke za poučevanje klavirja na učiteljski v Murski Soboti. Hrani Alka Berce.

115 Mirko Munda, »Glasba je njeno življenje – 80 let Minke Zacherl iz Ljutomera,« *Tehnik 7D*, 30. 5. 1974, 18.

116 Janc, *Osemdeset let slovenske pesmi v Ljutomeru*, 5–6.

priznanja slovenskega in jugoslovanskega merila. Ministrstvo za prosveto v Ljubljani ji je leta 1950 podelilo posebno denarno nagrado, KUD Ivan Kaučič častno diplomu (1954), predsednik FLRJ »Orden rada III. reda« (1957), Zveza prosvetnih društev Slovenije odlikovanje Svobode II. stopnje (1957), prejela je Red zaslug za narod s srebrno zvezdo (1978) in ne nazadnje srebrno odličje Zveze kulturnih prosvetnih organizacij Slovenije (1984). Leta 2017 je bila kot prva ženska obravnavana v Splošni muzejski zbirki Ljutomer, kar dokazuje, da je prepoznana kot izjemna meščanka.

Zaključne misli

Vsestransko delovanje Franca Zacherla je zgovoren primer poklicnega učitelja, ki je svoj talent razvil do te mere, da je postal profesionalni glasbenik. Učitelj – glasbenik je bil od druge polovice devetnajstega stoletja marsikje osrednja osebnost kulturnega razvoja kraja ali širšega okolja. To je bil čas redkih možnosti izobraževanja na evropskih konservatorijih in akademijah, zato je bilo slovensko učiteljstvo za glasbeno stroko izjemno dragoceno. Glasbeniki, ki so izhajali iz učiteljskih vrst, so svoje talente razvijali ob praksi, skrbeli za izobraževanje otrok in odraslih, vodili posvetne in cerkvene zборе, orglali, prirejali ljudske pesmi in pisali avtorska dela ter tako postali stebri ljubiteljske kulture svojega prostora. Večinoma so bili trdnega značaja in imeli močno narodno zavest, v svojem početju pa so našli življenjsko poslanstvo. Naj spomnimo, da so bili med prijatelji Franca Zacherla številni učitelji, ki so se glasbeno profilirali, na primer Emil Adamič, Slavko Osterc, Dragotin Cvetko, Karol Pahor in drugi. Franc Zacherl sodi med tiste Slovence, ki se niso ozirali na politične okoliščine in skromne možnosti formalnega izobraževanja, z močno voljo in sposobnostjo je prestopil meje ljubiteljstva in dosegel profesionalno raven, s katero povezujemo ustanovitev Glasbene šole Ljutomer. Njegov doprinos h glasbeni kulturi širšega Pomurja je neprecenljiv. Ob vsem je imel odličen občutek za pedagoško delovanje, vzgajal je k branju in petju, znal prepoznati talente in poskrbeti za šolanje nadarjenih otrok. V svoji vnemi za glasbo pa je kdaj pa kdaj sprejemal težko razumljive odločitve. Svoji hčerki Minki je po učiteljskišću namenil glasbeni poklic in vztrajal, pa čeprav je v zameno za študij žrtvovala materinstvo. Kot pravi njena vnukinja, je Minka vdano sledila očetovi želji in s svojo hčerko Marico nikoli ni razvila pristnih stikov. Minka Zacherl je sčasoma postala kopija svojega očeta, neumorna pedagoginja, mentorica in vsestransko delujoča glasbenica. V njenem življenju ni bilo prostora za osebne želje, razdajala se je na vse strani in skrbela za narodov blagor. Čeprav se zdi, da je bila v svojem mariborskem obdobju zadovoljna, četudi razpeta med pedagoškim delom, vodenjem zborov in umetniškim nastopanjem, se je ob očetovi smrti odzvala čutu dolžnosti in odšla domov v Ljutomer. Zdi se, da svojih odločitev ni obžalovala, saj je našla nove izzive, ki so jo zadovoljevali do pozne starosti. V domačem okolju je pognala kolesje razvoja osnovnošolskih zborov, spodbujala in razvijala delovanje odraslih pevskih skupin in skrbela za neformalno izobraževanje zborovodij. Delovanje Franca in Minke Zacherl je neprecenljivo, zato ne čudi, da sta prepoznana kot izjemno pomembna člana v kulturnem razvoju Prlekije in širšega Pomurja. V vseh segmentih svojega delovanja sta sledila visokim strokovnim merilom,

kakršna so veljala v razvitejših sredinah, njuna znanstva pa potrjujejo, da sta bila enakovredna sogovornika najvidnejšim kulturnikom svojega časa.

Bibliografija

- Adamič, Emil. *Album za mlade pevce*. Ljubljana: Glasbena matica, 1931.
- [Avtor neznan.] »Iz zgodovine učiteljskih društev.« *Učiteljski tovariš*, 6. 7. 1939: 7–9.
- Baukart, Jan, in Mikl, Ciril. *Šestdeset let slovenske pesmi v Ljutomeru 1894–1954*. Ljutomer: KUD Ivan Kavčič, 1954.
- Budkovič, Cvetko. *Razvoj mladinskega zborovskega petja na Slovenskem od začetkov do druge svetovne vojne*. Ljubljana: Partizanska knjiga, 1983.
- Cvetko, Ciril. »Minka Zacherlova devetdesetletnica.« *Delo*, 26. 9. 1984, 5.
- Cvetko, Franjo. »Šolski odri in pevski zbori.« *Učiteljski tovariš* 43, 30. 4. 1924, 4.
- č [E. Adamič]. »Jubilej Učiteljskega pevskega zbora.« *Učiteljski tovariš*, 28. 5. 1936, 1.
- Družina Lipovec – kronika – Janko Lipovec. Dostopno 12. 2. 2019. www.lipovec.me/lipovci.htm.
- Herman, Dušica. *Janez Kuhar v objemu violinskega ključa*. Ljubljana: Forma 7, KUD Janez Kuhar, 2007.
- J. I. »Simon Meglič.« *Učiteljski tovariš*, 11. 2. 1920, 1.
- Janc, Slavko. *Osemdeset let slovenske pesmi v Ljutomeru*. Ljutomer: KUD Ivan Kaučič, 1974.
- Kokovnik, Katarina. »Razvoj slovenskega mladinskega zborovskega petja med obema vojnama.« *Magistrsko delo*, Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, 2016.
- Koter, Darja. »... gode in pleše, da ogenj se kreše«: *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer 1927–2017*. Ljutomer: Glasbena šola Slavka Osterca, 2018.
- Koter, Darja. »Idejna in umetniška identiteta mladinskih zborov med obema vojnama.« *V Nova glasba v »novi« Evropi med obema svetovnima vojnama*, ur. Jernej Weiss, Koper, 257–274. Založba Univerze na Primorskem; Ljubljana: Festival, 2018. doi:10.26493/978-961-7023-72-5.257-274.
- Koter, Darja. »The Slovenian Singing Society, a Symbol of National and Cultural Identity.« *New Sound: International Magazine for Music*, št. 28 (2006): 50–59.
- Kramberger, Franc. »Učitelj Franc Zacherl v Ljutomeru sedemdesetletnik.« *Učiteljski tovariš*, 17. 3. 1938, 3.
- Kramberger, Franc. »V spomin tovarišu Franu Zacherlu.« *Učiteljski tovariš*, 11. 7. 1940, 2.
- Kuzmič, Franc. »Božidar Raič in predstavitev Prekmurja osrednji Sloveniji.« *Traditiones* 24 (1995): 55–60.
- Letno poročilo narodnih šol v ljutomerskem glavarstvu za šolsko leto 1890/91*. Ljutomer: Okrajno učiteljsko društvo v Ljutomeru, 1891. Dostopno 27. 1. 2019. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-ZUGADXSH>.
- Lukman, Franc Ksaver. »Skuhala, Ivan (1847–1903).« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Dostopno: 27. 1. 2019. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi577985/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*, 10. zv.

- Schmidl - Steklasa. Alfonz Gspan et al. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1967.
- Lukman, Franc Ksaver. »Spindler, Fran Saleški (1878–1963).« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Dostopno, 11. 2. 2019. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi597520/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*, 10. zv. Schmidl - Steklasa. Alfonz Gspan et al. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1967.
- Marič, Jernej. »Pesniška ustvarjalnost Ljudmile Poljanec.« Magistrsko delo, Univerza v Mariboru, Filozofska fakulteta, 2016.
- Markovič, Melanija. »Akademik dr. Dragotin Cvetko.« *Zgodovinski list* 20 (2012): 97.
- Munda, Mirko. »Glasba je njeno življenje – 80 let Minke Zacherl iz Ljutomera.« *Tednik 7D*, 30. 5. 1974, 18.
- Osebni pogovor z Alko Berce, januar 2019.
- Potočnik, Dragan. »Pevska društva v Mariboru 1918–1941.« *Zgodovinski časopis* 33 (1999): 81–99.
- Pregelj, Ciril. *Mladinski zbori*, III. del. Celje: samozaložba, 1935.
- Pušenjak, Rado. »Ognjeni zublji so uničili Lipovčevo domačijo.« *Tovariš*, 9. 12. 1982.
- Ratizojnik, Anton. »Čitalnica v Ljutomeru.« *Kronika* 51, št. 1 (2003): 61–77.
- Ratizojnik, Anton. »Narodni buditelj Ivan Kukovec.« *Kronika* 39, št. 1–2 (1991). Dostopno 11. 2. 2019. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-UTTNU2MP>
- Ratizojnik, Anton. »Telovadno in kulturno društvo v Ljutomeru 1903–1941.« *Kronika* 46, št. 1–2 (1998): 119–128.
- Rojs, Maks. »Vloga ljutomerske čitalnice pri širjenju in utrjevanju narodne zavesti.« *Kronika* 39, št. 1–2 (1991): 31–35.
- Slovenec*, 3. 9. 1895, 3.
- Slovenski narod*, 25. 4. 1936, 3.
- Škrlj, Bojana. »Ljutomerska glasbenika Franc in Minka Zacherl.« Magistrsko delo. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo, 2017.
- Škulj, Edo, ur. *Adamičev zbornik*. Ljubljana: Akademija za glasbo, 2004.
- Šlebinger, Janko. »Lapajne, Ivan (1849–1931).« *Slovenska biografija*. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Dostopno 28. 1. 2019. <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi317664/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*, 4. zv. Kocen - Lužar. Franc Ksaver Lukman et al. Ljubljana: Zadržna gospodarska banka, 1932.
- Zapuščina Avgusta Loparnika. Hrani družina Loparnik.
- Zapuščina Franca in Minke Zacherl. Hrani Alka Berce.
- Zbori* 5, št. 7 (1929): 18.

SUMMARY

Father and daughter, Franc and Minka Zacherl, played an important role in the development of musical culture in the area around the town of Ljutomer and the broader Pomurje region. Their all-round work in general and music education as well as in the field of choral music left a deep mark on the broader Slovenian scene. Franc Zacherl, a teacher by profession, developed his skills to a professional level. As a teacher and a musician he was, in many ways, a central figure in the cultural development of his town and the broader region until the second half of the 19th century. This was the time when music education at European conservatories and academies was rather inaccessible and Slovenian teachers proved to be extremely valuable for the field of music. The musicians coming from the teaching profession developed their skills with practice, provided education for children and adults and were a pillars of the amateur and professional culture of their regions. Zacherl was one of the first who encouraged choral singing in Slovenian elementary schools. Moreover, he established the youth choir of a cultural society and is as such regarded as one of the pioneers of the systematic development of children's and youth choirs. Since 1894, he collaborated with the Slovenian Singing Society of Ljutomer, leading mixed and youth choirs. He was the musical leader

of the Sokol movement in Ljutomer, for which he established a saloon orchestra and a choir. In the early 20th century, he founded a wind orchestra in his hometown and in 1927 a music school - one of the first in Slovenia.

Minka Zacherl was one of the first graduates of the Ljubljana conservatory, an acclaimed piano accompanist of Slovenian and foreign artists, a successful choir director and an adviser to composers for youth choirs between the wars. For nearly two decades she worked in Maribor as a piano accompanist of the mixed choir of the Glasbena Matica music society and a piano teacher and built a name for herself as an excellent conductor of youth choirs. After her father's death in 1940, she selflessly returned to Ljutomer to continue his work, and after the World War II, she dedicated herself to the further development of the music school in Ljutomer. She encouraged elementary school choirs and followed greatest examples of her time in establishing a youth singing festival in Ljutomer, which she led for twenty years. She was a mentor of numerous choirs, taking care for their artistic development and providing informal education of choral conductors. With their work, Franc and Minka Zacherl crossed the boundaries of their region and can doubtlessly be counted as important figures in the Slovenian music of the 20th century.



UDK 78:37:159.932
DOI: 10.4312/mz.56.1.225-241

Sabina Vidulin

Glasbena akademija, Univerza Jurja Dobrile v Puli
Academy of Music in Pula, Juraj Dobrila University of Pula

Marlena Plavšič

Fakulteta za humanistiko, Univerza Jurja Dobrile v Puli
Faculty of Humanities, Juraj Dobrila University of Pula

Contribution of Cognitive- Emotional Approach to Music Listening on Students' Cognitive and Emotional Experience

Prispevek kognitivno-emocionalnega pristopa poslušanja glasbe h kognitivnim in emocionalnim izkušnjam študentov

Prejeto: 18. september 2018
Sprejeto: 1. marec 2019

Received: 18th September 2018
Accepted: 1st March 2019

Ključne besede: umetnostna glasba, kognitivno-emocionalni pristop, izkušnje, večmodalni pristop, poslušanje glasbe

Keywords: art music, cognitive-emotional approach, experience, multi-modal approach, music listening

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pričujoča raziskava je preučevala, ali kognitivno-emocionalni in standardni pristopi k poslušanju glasbe pri poučevanju glasbe vplivajo na različne kognitivne in emocionalne izkušnje v zvezi s skladbami *Masquerade*, *La battaglia di Wellington*,

It was explored whether cognitive-emotional and standard approach to music listening in music teaching contribute to different students' cognitive and emotional experiences regarding the artworks *Masquerade*, *Wellington's Victory*, *Scheherazade*,

Šeherezada in *Pavana*. Rezultati so pokazali, da ima kognitivno-emocionalni pristop prednosti, prav tako so se štiri dotične skladbe izkazale v več pogledih kot ustrezne za učenje poslušanja glasbe.

and *Pavane*. Results reveal advantages of the cognitive-emotional approach, as well different contribution of the four music pieces in fostering music listening.

Introduction

Musical art is an integral part of the general culture which contributes to artistic education and the development of children and young people's cultural identity. Deriving from the senses, feelings and intuitions, as well as rational-logical relationships, art is a special form of human knowledge and communication. Artworks link past and present, different musical tradition and cultures, and are the sources of knowledge and experience. This is one of the reasons why arts play an important role in the Nacionalni okvirni kurikulum [Croatian National Curriculum Framework] from 2011,¹ in which it is highlighted that the purpose of arts is to enable students to understand arts, but also to actively participate and express their feelings, experiences, ideas and attitudes about it. Since musical art is a constituent of the artistic field, listening, judging and evaluating musical works become one of the music teaching tasks.

Rojko² points out that learning about music is an activity that leads to a multifaceted educated person and that learning about music is one of the circumstances which affect the personal culture. To achieve the criterion of culture, greater attention should be given to the process of choosing musical work, to the performance quality as well as to the didactical strategy of music transfer, in order to encourage students to actively listen to music, compare, evaluate and critically think about music.

The challenge in achieving cultural attitudes represents a cognitive-emotional student's point of view, his/her knowledge, experience and preferences. Vidulin and Radica³ point out that "perception and reception of music is conditioned by the emotional, cognitive and psychophysical features of a child, his/her age, development, musical experience and preferences." Therefore, it is important to determine to whom the music work is addressed, what the characteristics of the children's psychophysical development are, and which elements determine their personality. In addition to this, the experience and understanding of music differs in relation to whether the musical work is known to children and if they accept it. Children accept music if it is in accordance with their affinities and preferences. There are visible differences in the acceptance of musical works depending on genres, whereby art music becomes closer to students only after its repeated listening and better understanding.⁴

1 "Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje," Ministarstvo znanosti i obrazovanja, accessed October 20, 2018, http://mzos.hr/datoteke/Nacionalni_okvirni_kurikulum.pdf.

2 Pavel Rojko, *Metodika nastave glazbe: Teorijsko-tematski aspekti* (Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 1996).

3 Sabina Vidulin and Davorica Radica, "Spoznajno-emocionalni pristup slušanju glazbe u školi: teorijsko polazište," in *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena* 5, ed. Sabina Vidulin (Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017), 56.

4 Antoine Hennion, "Listen!" *MAiA - Music and Arts in Action* 1, no. 1 (2008): 36–45; Rojko, *Metodika nastave glazbe*.

Forward-facing, the contemporary music teaching has a difficult task: to bring art music closer to students in only 35 hours per year, per classes, along with other areas, mostly singing and playing which are realised during the lessons. It is necessary to corroborate that art music is an opportunity to form the identity of children and young people,⁵ and it is a significant area of their affirmation.⁶ Apart from encouraging the development of artistic expression and understanding of art music, it is important to contribute to the creation of the students' identity and cultural awareness and to influence the formation of their cultural-value system, social worldview, and emotional well-being.

Is this feasible in compulsory education without changing the existing pedagogical and didactical paradigms?

An Analytical Approach to Listening to Music in Croatian Schools

According to the *Nastavni plan i program [Teaching Curriculum]*,⁷ the aim of music teaching in compulsory school⁸ is to educate students as knowledgeable and competent music listeners. It implies that students will be qualified and able to critically reflect on music they are surrounded with daily.

With active listening students learn and analyse music. It means that they observe and distinguish music-expressive constituents, musical forms, types, performers, etc. The emphasis is on the fact that music is analysed, and in that way students acquire basic music knowledge and skills, which leads, in most cases, to the cognitive perception of artwork, but the experience and deeper emotional involvement are not taken into great consideration.

In the fifth grade of compulsory school (students are on average 10–11 years old), according to the *Teaching Curriculum*,⁹ the following areas are intended: singing, playing, musical notation, dance and listening to music. In addition to the list of artworks, the educational achievements are mentioned: “recognition of the pieces (according to the students' abilities); acquaintance of the composers and works' names; recognition of the musical instruments, performers' ensembles, musical forms, signs for tempo and dynamics – at the level of recognition on concrete music works.” There are two topic areas that have been dealt with, the first one being the structure of the musical work (two-part song, sentence, period, three-part song, phrase, motif), while the other one is string instruments.

At the end of the fifth grade of compulsory school, according to the *Kurikulum za nastavni predmet Glazbene kulture za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj [Curriculum for the Subject Music Culture for Compulsory*

5 Raymond A. R. MacDonald, David J. Hargreaves, and Dorothy Miell, eds., *Musical Identities* (Oxford: Oxford University Press, 2002).

6 Monica Prendergast, Peter Gouzouasis, Carl Leggo, and Rita L. Irwin, “A Haiku Suite: The Importance of Music Making in the Lives of Secondary School Students,” *Music Education Research* 11, no. 3 (2009): 303–317, doi:10.1080/14613800903144262.

7 Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, *Nastavni plan i program* (Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, 2006).

8 Compulsory school in this paper refers to school in Croatia that starts at the age of seven and lasts for eight years.

9 Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, *Nastavni plan i program*, 73.

Schools and Music Art for Gymnasium in the Republic of Croatia] from 2019,¹⁰ a student is expected to know a certain number of songs of different genres, to distinguish singing voices and observe their performance, and to distinguish the types of choirs. Furthermore, it is expected that they differentiate the types of singing voices (female, male, children) and contrasting voices (e.g. high and deep female voice). In addition, it is expected to differentiate the sound and appearance of the instrument, to associate the instruments with the respective groups and observe their performing role (solo, chamber, orchestra). Based on listening to music, students should distinguish between basic musical forms: the two-part and the three-part form, and the music period.

Although the proposal is not the final solution, it is a reflection of the practitioners and scientists involved in the creation of the new curriculum. They also point out that the activity of listening and understanding music is still extremely important and have the idea to deal with different kinds of genres to support it.

At this stage, the introduction of a more contemporary didactical approaches and the shifting of the focus from the music work to the student have not been taken into consideration yet.

Cognitive-emotional Approach to Music Listening and Music Understanding

With the change of the pedagogical and didactical paradigms of listening and learning music at school, it is obvious that, in this case, the purpose and tasks of listening need to be revised and updated. Vidulin and Radica point out that the aim of listening to music at school is:

to shape the students' cultural and artistic worldview and contribute to their aesthetic education. This can be achieved by listening to quality and aesthetically valuable art music. On the other hand, the task of listening in compulsory school is to develop and enhance the students' musical competences. With a carefully chosen music repertoire, it is expected that students develop their knowledge and skills, encouraging their independence, responsibility and desire to participate in artistic events of the society. The purpose of music listening can be observed through the final result: students' perception, understanding and acceptance of (artistic) music.¹¹

Although the contents of music teaching in compulsory school include: familiarising with instruments, voices, solo, chamber and group modes of performing music, musical forms, instrumental, vocal and vocal-instrumental types as well as musical-stylistic periods, the content itself is, above all, a unique artwork that helps students in generating their general and musical culture. The examples of music listening should be carefully chosen, which means that a teacher ought to have a high level of theoretical and musicological knowledge and distinctive listening competences which would

10 "Kurikulum za nastavni predmet Glazbene kulture za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj," Ministarstvo znanosti i obrazovanja, accessed May 14, 2020, https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_151.html.

11 Vidulin and Radica, "Spoznajno-emocionalni pristup slušanju glazbe," 62.

support him/her in recognising the particularity of each work. It is essential to create a didactically creative context with multi-modal patterns that will enable the students' cognitive-emotional development. Jewitt and Kress¹² under multi-modal expression or multi-modal communication mean different forms of expression, such as images, motion, music, speech, etc. It is achieved by a combination of expressions that affect the individual's most successful and creative expression. The use of different multi-modal patterns enables students to perceive music in musical and non-musical context with the intention for artwork to enter into the child's deeper level as a listener, and finds a place in his/her life. The rationale builds upon the dual coding theoretical approach that describes human experience and behaviour resulting from processes based on abundant network of modality specific verbal and nonverbal representations.¹³

In the literature different classifications of music listening can be found: sensory, sensory-motor, emotional, aesthetic, imaginative;¹⁴ or: sensory, perceptive, imaginative,¹⁵ as a part of different theoretical points of view and through fields as musicology, psychology, sociology, aesthetics, etc. The common things regarding listening to music are that it should be perceived from its sociocultural context¹⁶ and that joining of affective and analytical parts leads to the music understanding and appreciation. In the cognitive-emotional approach, besides the recognition and analyses of structural musical constituents, music experience is very important because it leads to the emotional reception of music.

The work on listening to music, according to Cvetković and Đurđanović,¹⁷ implies the cognitive and emotional parts which are distinguished as analytical and aesthetics ones. Radoš¹⁸ points out, that only through cognitive and emotional issues the educational goals may be achieved and make the difference regarding music understanding, experiencing music and reacting to it. Požgaj emphasises the following: "Active listening and emotional reaction are primary functions of experiencing a music piece. Understanding an art product means, above all, experiencing it emotionally through lifetime. Emotional and cognitive activities cannot be time-separated in the process of music listening. They take place parallel, and the stronger of the two could be emphasised; it depends on the tendency and focus of the listeners."¹⁹

Before listening to music it is necessary to set up simple tasks: from defining the composer and title of the selected work, tempo, dynamics, character, performers, musical forms and types to finding melodic and rhythmic specifics of each piece. It is

12 Carey Jewitt and Gunther Kress, *Multimodal Literacy* (New York: Peter Lang, 2003).

13 James M. Clark and Allan Paivio, "Dual Coding Theory and Education," *Educational Psychology Review* 3, no. 3 (1991): 149-210, doi:10.1007/BF01320076; Allan Paivio, *Mind and Its Evolution: A Dual Coding Theoretical Approach* (New York: Psychology Press, 2014), doi:10.4324/9781315785233.

14 Alt. in: Rojko, *Metodika nastave glazbe*.

15 Otto Ortmann, "Types of Listeners: Genetic Consideration," in *The Effects of Music: A Series of Essays*, ed. Max Schoen (London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co. Ltd.), 38-77, quoted in Rojko, *Metodika nastave glazbe*, 143-144.

16 Hauke Egermann et al., "Does music listening in a social context alter experience? A physiological and psychological perspective on emotion," *Musicae Scientiae* 15, no. 3 (2011): 307-323, doi:10.1177/1029864911399497; Sabina Vidulin, "Propitivanje ostvarenja cilja nastave glazbe u kontekstu vremena glazbene hiperprodukcije," *Arti Musices* 44, no. 2 (2013): 201-226.

17 Jelena D. Cvetković and Miomira M. Đurđanović, "Slušanje savremene muzike kao izazov muzičkog obrazovanja danas," *Teme* 38, no. 1 (2014): 317-329.

18 Ksenija Radoš, *Psihologija muzike* (Beograd: Zavod za udžbenike, 2010).

19 Joža Požgaj, *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi* (Zagreb: Školska knjiga, 1988), 138.

appropriate to listen to it several times, with different tasks, because listening to the work several times and considering it from various aspects will result in better music understanding.²⁰

*Tasks do not only need to be analytical, the ones that lead completely to cognizance. As an introduction to listening, it is desirable to sing/play the theme, to reproduce a characteristic rhythm on rhythmic instruments, to follow the structure of artwork by playing or dancing. In this way students will be actively involved in the music flow and experience music as well. Additional activity before or during listening is important because it creates a relationship with the piece: it affects the students' concentration, increases the attention to music parts, stimulates interest in music, points to the specific patterns that are expressed in the work, enables active participation and students' musicianship.*²¹

With multi-modal ways of creative expression the authors²² propose the accomplishment of cognitive and emotional tasks that lead to one goal – the overall students' development. For this reason, listening to art music needs to be enriched with other activities such as singing, playing, dancing, drama games, multimedia supplements to get to know the musical components, understand and accept the music better.

The results from the research conducted by Martinović and Vidulin²³ show that the most noticeable composer in the *Teaching Curriculum*²⁴ is W. A. Mozart. It is obvious that his works describe the musical phenomena presented to students in an appropriate way, and it is close to the contents of music teaching in compulsory school such as: learning about various instruments, voices, musical forms, genres, musical and stylistic periods of Classicism. However, considering these and other artworks, it can be seen that some of them are not representative examples a young person must know, that some of them are not the most suitable for demonstration and emotional reception, and that the play list is limited. That is why one of the authors of this paper proposed to add-on the proposals for listening and understanding music in compulsory school through the cognitive-emotional approach, as a possibility of the complete students' development, fostering their cultural-artistic experience.

This idea led to the research with the objective to explore whether cognitive-emotional and standard (conventional) approach in music teaching contribute to different students' cognitive and emotional experiences of art music, depending on different music pieces.

20 Vera Martinović and Sabina Vidulin, "Umjetnička glazba i oblikovanje kulturnoga identiteta učenika," *Školski vjesnik: Časopis za pedagoškijsku teoriju i praksu* 64, no. 4 (2015): 573–588.

21 Vidulin and Radica, "Spoznajno-emocionalni pristup slušanju glazbe," 66.

22 Ibid.

23 Martinović and Vidulin, "Umjetnička glazba i oblikovanje kulturnoga identiteta učenika."

24 Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, *Nastavni plan i program*.

Method

Participants

The research took place in 16 compulsory schools in 12 Croatian towns. Thirty classes were included, comprising 557 students from the 5th grade. Their average age was 10.6 years (SD = 0.54). Half of them were boys (48%), half were girls (52%).

Variables

Basic demographic variables (age, gender, class, school) were asked with open type questions. In order to address the research objective, students' experience of art music was tackled with:

- four music artworks (four teaching units): *Masquerade*, *Wellington's Victory*, *Scheherazade* and *Pavane*;
- two approaches to music teaching: standard and cognitive-emotional; and
- three open questions: What did teacher's instruction and guidance encourage you to? What were you thinking about while you were listening to music? And: What will you remember this music piece by?

Procedure

This study was a part of a larger survey related to cognitive-emotional approach to music listening.²⁵ Fifteen classes had lectures (45 minutes) on four themes/teaching units delivered in the cognitive-emotional approach (experimental groups), while other fifteen classes had the same themes elaborated in the standard approach (control groups).

The standard (conventional) lectures mostly emphasised cognitive elements connected to music.²⁶ The most common tasks were regarding: performers, tempo, dynamics, measure, character, type of work, melody, and rhythm. The cognitive-emotional approach, designed by the first author of this research, provided more musicological elaboration, use of multimedia as well as non-musical elements (historical, social and geographical background, values, personality traits etc.).²⁷ All students filled in questionnaire about music listening three times: after the first listening, second and third in the same lecture. The lectures were delivered once or twice a month, from September through December 2018. In the meantime, all students had their standard weekly music lectures. When the first theme was on schedule 557 students were present, 435 students attended the second, 498 joined the third and 409 students took part when the fourth theme was elaborated.

According to the cognitive-emotional approach to listening to music and music understanding in the fifth grade of compulsory school, four instrumental artworks were planned: Aram Khachaturian: *Masquerade*; Ludwig van Beethoven: *Wellington's*

25 Sabina Vidulin, Marlena Plavšić, and Valnea Zauhar, "Usporedba spoznajnog i emocionalnog aspekta slušanja glazbe u glazbeno-pedagoškom kontekstu osnovne škole," *Metodički ogledi* 26, no. 2 (2019): 9–32, doi:10.21464/mo.26.2.4.

26 The author collected and analysed lesson plans of the control group. The lesson plans for the control group were sent to the researcher a week prior to the research in class, and before the researcher sent a lesson plan for the experimental group.

27 This is explained in details further below in the text.

Victory (Battle in Vittoria); Nikolai Rimsky-Korsakov: *Scheherazade: The Sea and Sindbad's Ship*; and Gabriel Fauré: *Pavane*. The teachers who participated in the research received detailed lesson plans and teaching aids prepared by the first author for the realisation of each unit (artwork). The whole lesson was programmed.

In experimental groups (cognitive-emotional approach) each artwork was listened to three times during the same lesson. For the first time, listening was not related to any assignments. After the listening, the teacher started a dialogue to find out whether students had heard music piece earlier, what they first noticed and liked in the work. From the second listening with proper tasks, students recognised the tempo, dynamics, character, instruments, repetitions, and other theoretical and musicological issues which lead to the emotional experience. The third listening went parallel with drawing and with the questions about being fond of the work after analysing it. All the artworks have been set into the musicological and musical-theoretical context with the intent to learn about the composer and the work, about the musical components and to expand everything outlined through social context, respecting the humanistic paradigm and affecting their emotional and aesthetic upbringing.

The musicological context was accompanied by specific issues that the teachers placed during the conversation with students, appealing to their emotional engagement, encouraging positive and human values, feelings for their social well-being, etc.

Thus, in the *Masquerade*, composed by Aram Khachaturian (1903–1978), the composer's data were not only historically mentioned, but useful part of argumentation. Given the fact that the composer is from Georgia, that he attended the music school, the questions were focused on the parts of the biography and its connection to the real life. After that, students were introduced to the music piece, the name of the masquerade was explained (a set of masks that form part of Carnival customs), and their experiences were discussed. The Khachaturian's *Masquerade*, set up on a drama in lyrics and written by Mikhail Yuryevich Lermontov (1814–1841), exposed the tragedy of a woman poisoned by her husband and it is based on a misunderstanding of that situation. It was an additional motive for discussion using the following questions: Have you ever misunderstood something? What happened then? When someone puts the blame on you without reason, what should you do? After very intense motivation, the teachers retold the whole story.

Elaborating Beethoven, the teachers referred to his life with a rough father who forced him to practice, a mild and sick mother, then about the fact that he was a contemporary of Mozart and Haydn, that he lost his hearing, but also, taken from his life, the recommendation that the results should be achieved with patience, courage, perseverance, and faith in own strengths and capabilities. Motivating students continued through questions regarding *Wellington's Victory*: Do you know who Wellington was? According to his surname, which country does he originate from? What do you think they were fighting against? The historical aspect on which the artwork is based was a great motive for building a successful lesson. The conversation continued with anticipating the atmosphere and character of the artwork, and a particular attention was paid to the war. The teachers emphasised the need to strengthen the ideal of peace among all nations and people.

In the lesson unit regarding *Scheherazade: The Sea and Sindbad's Ship*, the emphasis was on reading the prepared text about *Scheherazade* which was supported by music and questions to involve students more. The lesson did not start with an insight into the composer's life, but with the narrative part. During the narrative, students were asked to describe the character of Scheherazade and Sultan on the basis of their two themes. Students got acquainted with Scheherazade, with her beauty, boasting courage, wisdom and sympathy, the Sultan as steep and rigorous man, and the story *Sea and Sindbad's Ship* which is about a very wise and wealthy trader who succeeded in life after great misery and much effort. On that basis the students expressed their views and the moral.

In the unit *Pavane*, the emphasis was on the multimedia approach. The same artwork was viewed in various forms, with various performing ensembles and even different genres. Regarding the composer's biography, students discussed what inspired them and whether they had a place where they felt well. It was interesting that Fauré dedicated *Pavane* to his patron, Countesse Elisabeth Greffulhe. Students were asked the following questions: What area would you support? Which person do you consider a role model and what are your reasons for that? Do you think you should have the money to help someone or could you do it without it? After different performances being presented to students, the teachers pointed out the relationship between Fauré, *Pavane* and the Countess. Namely, she invited Fauré into her palace and entrusted him with the organisation of music evenings, after which Fauré dedicated to her the work *Pavane*. The patron liked the work, but suggested adding a choral part. The French text was written by Robert de Montesquiou (1855–1921). Students were also referred to the television show *Prodiges*, a contest of talented children aged 7 to 16 in classical music, and teachers also stated that *Pavane* was used in films and series, and accompanied BBC's broadcast during the 1998 World Cup. The question that followed was: Which event would you choose *Pavane* for?

In addition to musicological point of view, musical works were also placed in the musical-theoretical context, which was in direct connection with the emotional experience.

The musical-theoretical context of the *Masquerade* tangled on analysing and understanding the theoretical elements by which the artwork was built. Special attention was given to the musical form that was realised by listening to music all together with singing and playing of the introductory part and the masked choreography along with the drama play. The consideration of certain parts was fixed by choreography as: duration, length of phrase and expressiveness of the interpretation (accents). Likewise, in the introduction, a phrase was sung and another played with the rhythmical instruments. In a non-choreographed part, the waltz was danced, after which the attention was given to the parts that were repeated. Students learnt about tempo, dynamics, character and musical forms. Singing, playing and dancing intended to affect the emotional reception of the presented artwork.

Although in the presentation of the *Wellington's Victory* a rhythmic component had the main role, in the lecture the attention was paid to the songs *For He's a Jolly Good Fellow* and *God Save the Queen*, which Beethoven used for composing the artwork.

With listening to and playing the rhythmic phrase from the beginning of the work, students distinguished rhythm from melody, crescendo and decrescendo parts, recognised the instruments, whether the instruments played solo or in the group, whether the trumpet player played the similar or different tones, and discussed how the composer increased the impression of a battle. Through this artwork, students repeated and defined the terms: rhythm, melody, dynamics, crescendo, decrescendo, solo trumpet, tutti, pitch of tones. They also learned to listen and perform the song *For He's a Jolly Good Fellow*. Singing, playing and the specific character of the work were used to contribute to the students' emotional involvement.

At the beginning of the part *Sea and Sindbad's Ship* by Rimsky-Korsakov the music described the characters of Sultan and Scheherazade, so the questions for students were focused to the first appearance of the characters' themes. Furthermore, the questions were pointed on details: melodies on higher initial notes, melodies going up and down at the same time, various characters of artwork, etc. Throughout this teaching unit students noticed different theme characters, distinguished upper and lower notes, longer and shorter notes, ascending and descending melodies and simultaneous moving of melodies; they compared graphic images and music they listened to, determining the instruments. The story of Scheherazade realised by the teachers in a specially prepared environment, with musical background, was implemented to influence the emotional students' experience.

While listening to *Pavane*, tasks were related to the recognition of instruments, ensembles, voices, way of singing, dancing, genres and character. Particular questions expanded from the cognitive component to the emotional one: Why did the composer choose these instruments? Fauré described his *Pavane* as elegant. How would you describe it? Does *Pavane* have a dance character? Where (in which space) can *Pavane* be danced? What has been achieved by adding the singing excerpts to the instrumental *Pavane*? Which version do you prefer: instrumental or vocal-instrumental? What do you notice when *Pavane* is performed in other genres?

Through listening to *Pavane* played on different instruments, by different ensembles (piano, guitar, accordion quintet, flute and guitar, cello quartet) and in other genres (by performers such as Jethro Tull, Regina Carter, Joolz Gianni, Caecilie Norby and Barbra Streisand), students repeated and identified the instruments, character, singing, playing and dancing parts as well as the characteristics of the genres.

Results

In order to explore whether cognitive-emotional and standard approach in music teaching, as well as different music pieces contribute to different students' cognitive and emotional experience of art music, firstly quantity of answers to the three questions was analysed. Number of answers were compared between the two groups with different didactical approaches for each of the four music pieces. Results of chi-square test presented in Table 1 show some differences.

Table 1: Number of students' answers in the four music themes

Frequencies	<i>Masquerade</i>		<i>Wellington's Victory</i>		<i>Scheherazade</i>		<i>Pavane</i>	
	Standard approach	Cognitive-emotional approach	Standard approach	Cognitive-emotional approach	Standard approach	Cognitive-emotional approach	Standard approach	Cognitive-emotional approach
<i>What did teacher's instruction and guidance encourage you to?</i>								
Observed	124	222	89	151	82	169	85	131
Expected	155	191	132	108	117	134	101	115
	$\chi^2 = 11.23$ $df = 1$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 31.13$ $df = 1$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 19.61$ $df = 1$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 4.76$ $df = 1$ $p < 0.05$	
<i>What were you thinking about while you were listening to music?</i>								
Observed	154	180	147	165	102	251	141	150
Expected	150	184	171	141	164	189	136	155
	$\chi^2 = 0.19$ $df = 1$ $p > 0.05$		$\chi^2 = 7.45$ $df = 1$ $p < 0.01$		$\chi^2 = 43.78$ $df = 1$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 0.35$ $df = 1$ $p > 0.05$	
<i>What will you remember this music piece by?</i>								
Observed	297	460	197	231	172	194	172	194
Expected	340	417	235	193	171	195	172	194
	$\chi^2 = 9.82$ $df = 1$ $p < 0.01$		$\chi^2 = 13.63$ $df = 1$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 0.01$ $df = 1$ $p > 0.05$		$\chi^2 = 0$ $df = 1$ $p > 0.05$	

Results (Table 1) show that groups that were exposed to cognitive-emotional teaching approach, compared with their peers exposed to the standard teaching approach, often provided more answers to the questions related to their cognitive and emotional experience of art music. Students' answers also discover that *Wellington's Victory* yielded more answers between the two groups, while for *Pavane* the groups provided about the same amount of answers.

In the next step answers to all three questions were distributed into five categories and then compared between the two groups. Categories are: 1) answers related to the music elements of the music piece (e.g. tempo, rhythm, dynamics, etc.) or the composer; 2) answers related to emotions and thoughts and (dis)liking of the music piece; 3) answers related to the content of the music piece; 4) answers related to the articulation of the lecture; and 5) answers that were out of music or lecture context. Results are presented in Table 2.

When it comes to the qualitative aspect of cognitive and emotional experience of music listening, again differences appeared between the groups exposed to different didactical approaches (Table 2). Students in classes with the cognitive-emotional approach gave more answers related to thoughts and emotions as well as answers related to the didactical articulation of the lecture than students with the standard approach. When compositions are compared, students' answers between the two groups mostly differed in the *Masquerade* and *Scheherazade* and less so in *Wellington's Victory* and *Pavane*.

Table 2: Five categories of students' answers in the four music themes

Category	<i>Masquerade</i>		<i>Wellington's Victory</i>		<i>Scheberazade</i>		<i>Pavane</i>	
	Standard approach	Cognitive-emotional approach	Standard approach	Cognitive-emotional approach	Standard approach	Cognitive-emotional approach	Standard approach	Cognitive-emotional approach
<i>What did teacher's instruction and guidance encourage you to?</i>								
Music	9	22	3	17	63	91	73	89
Cog.-emot.	17	73	13	37	7	57	11	25
Content	26	23	9	5	8	15	0	2
Articulation	68	77	63	23	3	1	1	9
Out of context	4	5	2	1	1	4	1	7
	$\chi^2 = 22.41$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 37.22$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 18.76$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 6.87$ $df = 4$ $p > 0.05$	
<i>What were you thinking about while you were listening to music?</i>								
Music	99	52	43	54	31	134	60	53
Cog.-emot.	6	14	2	0	3	9	9	12
Content	22	70	87	89	36	76	18	32
Articulation	1	22	2	2	1	22	2	12
Out of context	29	21	14	20	26	10	56	41
	$\chi^2 = 57.78$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 1.54$ $df = 4$ $p > 0.05$		$\chi^2 = 45.42$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 11.65$ $df = 4$ $p < 0.05$	
<i>What will you remember this music piece by?</i>								
Music	255	216	135	169	112	95	124	131
Cog.-emot.	11	121	7	12	14	19	16	3
Content	9	32	48	36	30	24	5	9
Articulation	21	75	5	11	1	50	18	46
Out of context	8	2	2	1	3	6	8	3
	$\chi^2 = 119.16$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 5.20$ $df = 4$ $p > 0.05$		$\chi^2 = 48.08$ $df = 4$ $p < 0.001$		$\chi^2 = 20.05$ $df = 4$ $p < 0.001$	

Discussion

Although music with its diverse and numerous features and elements by itself influences a person's experiences on cognitive, emotional as well as behavioural levels, adding context to it can have amplifying or changing effects. The combination of both, the music itself and didactical approach in listening to music was the theme of this research.

Quantitative as well as qualitative analysis show some advantages of the cognitive-emotional approach in music listening compared to the standard music lecture approach. Quantitative data (Table 1) reveal that cognitive-emotional approach encouraged students to generate more answers to the questions regarding teacher's instruction and guidance, about their thoughts while listening to music and about what they will remember related to the music piece. Such findings likely resulted from

multi-modal stimulation pursued in the cognitive-emotional approach. Namely, being exposed to various activities (e.g. singing, dancing, playing) as well as presentations (verbal and non-verbal), students were inspired with a broader range of stimuli that provoked a multitude of associations and responses. Somewhat similar experiment done by Yu, Lai, Tsai and Chang²⁸ explored multi-modal presentation in music teaching with students of comparable age. They provided twelve 40-minute music lectures over eight weeks. Their findings confirmed advantages of multi-modal approach compared to the conventional in learning achievement and motivation. Using of more sources allows more information to be presented (quantitative rationale) and they can be complementary (qualitative rationale) which helped students construct more responses and create more referential connections of their experiences.²⁹

When music pieces are compared (Table 1), students' answers point to *Wellington's Victory* as the piece that yielded more answers in the groups with the cognitive-emotional approach. *Masquerade* and *Scheherazade* follow, and *Pavane* inspired both experimental and control groups to deliver about the same number of answers. The inspiration for so many answers in the *Wellington's Victory* probably results from students' very active involvement, especially in the playing of rhythmical instruments and dynamical interpretation and by singing *For He's a Jolly Good Fellow*. *Pavane* was articulated in the least dynamic manner: students were neither moving, dancing nor singing.

The question related to teacher's instruction and guidance yielded the largest differences between the standard and the cognitive-emotional group, in favour of the latter. This is in line with previous findings. Namely, there is evidence that live voice narration in a less formal style and in the form of dialogue contributes to more efficient learning atmosphere.³⁰ The emphasise in teacher's guidance for the *Wellington's Victory* was related to the dynamical story of the war, while *Pavane* had a more relaxing than exciting story. For students of that age, the action-related stories may be more stimulating for providing answers than emotion-related ones. So teacher's introduction plays a significant role in preparing and motivating students to create more associations related to music listening.

When students' answers were analysed in the qualitative manner, regarding their content, again differences were noticeable (Table 2). Students exposed to the cognitive-emotional approach provided more answers related to thoughts (e.g. "it encouraged me to believe in myself," "about importance of peace," "about history," "about not giving up," etc.) and emotions (e.g. "it was sad," "it was joyful," "it was beautiful," "it was boring," etc.), as well as answers related to the didactical articulation of the lecture (e.g. "the lecture was entertaining," "the lecture was interesting," "I was expecting to hear if what teacher said was going to happen," etc.) than students with the standard approach. The cognitive-emotional approach tackles the artwork from different angles

28 Pao-Ta Yu et al., "Using a Multimodal Learning System to Support Music Instruction," *Journal of Educational Technology & Society* 13, no. 3 (2010): 151–162.

29 Richard E. Mayer, *Multimedia Learning* (New York: Cambridge University Press, 2001).

30 Ibid.; Roxana Moreno and Richard Mayer, "Interactive Multimodal Learning Environments," *Educational Psychology Review* 19, no. 3 (2007): 309–326, doi:10.1007/s10648-007-9047-2.

and in various ways. Having such a multi-modal articulation of the lecture, it reaches to diverse students' needs and preferences for information acquisition and processing, giving them the opportunity to try and learn in other ways as well.³¹ Previous research proved that students recognised the variety of learning resources with additional representations of content as helpful to their comprehension and retaining, and to be more exciting and amusing to use.³²

Cognitive-emotional approach includes a higher level of interactivity – among students as well as between teacher and students. Teacher guides the process, provides the introduction, tells stories, asks questions, asks for students' experiences and opinions. Such approach sensitises students more regarding the music piece they are listening to and involves them in a more active approach to music listening. Such didactical articulation of the lecture encourages students to construct knowledge or meaningful learning.³³ They make sense of the content, combine information, impressions and experience, mixing thoughts and emotions, which is visible in their responses to the three open questions. Associations in their answers reach beyond music-related theme and content; they spread to a larger field of (self-)reflections.

When artworks are compared, students' answers between the two groups mostly differed in the *Masquerade* and *Scheherazade* and less so in *Wellington's Victory* and *Pavane*. These differences could be ascribed to different teacher's guidance. In the cases of *Masquerade* and *Scheherazade* teachers guided students in a more intriguing manner, encouraging them to reflect upon human characteristics, values, ways of creating and solving problems. *Masquerade* is about a tragedy of a woman who was poisoned by her husband due to a misinterpretation: he thought that she was unfaithful to him. This was an additional motive for discussion with students based on questions: Have you ever misunderstood something and what happened then? What should be done when the true facts are known? The teacher paraphrased the whole story in which he/she mentioned the characters and the course of the event. *Scheherazade* tells the story about a woman that was wise enough to save her life when the Sultan, convinced of the duplicity and infidelity of all women, decided to execute them after the first night. Scheherazade counted on Sultan's curiosity and successfully kept telling him tales over a period of one thousand and one nights. During the narrative, students were asked to describe the characters of Scheherazade and Sultan. In the cases of the *Wellington's Victory* and *Pavane*, the story content was more explicit and less transferable to everyday life situations.

Guided activities stimulate students to more actively engage in the acquisition of new information, though processes of selection, organisation and integration. These processes lead to deeper understanding than just pure exposure to instructional

31 Ibid.; Anthony G. Picciano, "Blending with Purpose: The Multimodal Model," *Journal of Asynchronous Learning Networks* 13, no. 1 (2009): 7–18, doi:10.24059/olj.v13i1.1673.

32 Michael Sankey, Dawn Birch, and Michael Gardiner, "Engaging Students through Multimodal Learning Environments: The Journey Continues," in *Proceedings ASCILITE 2010: 27th Annual Conference of the Australasian Society for Computers in Learning in Tertiary Education; Curriculum, Technology and Transformation for an Unknown Future* (University of Queensland, 2010), 852–863.

33 Moreno and Mayer, "Interactive Multimodal Learning Environments," 309–326.

materials³⁴ or leaving it on students to discover everything by themselves.³⁵ Asking students to reflect which was exactly the purpose of the three open questions proved to be an efficient practice.³⁶

Conclusion

When compared with the standard (conventional) music lecture related to music listening, a more interactive and multi-modal cognitive-emotional approach showed some advantages. Students that were exposed to the cognitive-emotional approach provided more answers to questions related to their experience of art music. Looking at the contents of their answers, their responses were more related to the cognitive and emotional experience and to the didactical articulation of the lecture that left a good impression on them. Four music pieces that were chosen for this research differed in many elements and aspects, so that contributed as well to diverse answers. Teachers' guidance as well as the level of students' (inter)activity during the lecture seemed to be crucial for their experience of music listening.

However, the methodological constraint of the research is different didactical approach for a different music piece, so it is impossible to separate their influences on students' experience. Recommendation for further investigation would be to explore various didactical articulations on the same music piece. Suggestion for further research would also be to explore which students benefit more from the cognitive-emotional approach in the music context, because there is some evidence that lower achievers benefit more from multi-media usage.³⁷

Cognitive-emotional approach shows advantages in the classroom, and the quantitative and qualitative analyses reveal that lesson units should be carefully planned and implemented. Lectures that include multi-media can improve the learning environment, but the articulation of the lecture should take into consideration not to overload students, as cognitive capacities are not unlimited. It is important to design the lecture to maximise students' motivation to engage in generative cognitive and emotional processing.³⁸

Bibliography

Clark, James M., and Allan Paivio. "Dual Coding Theory and Education." *Educational Psychology Review* 3, no. 3 (1991): 149–210. doi:10.1007/BF01320076.

34 Richard E. Mayer and Roxana Moreno, "Nine Ways to Reduce Cognitive Load in Multimedia Learning," *Educational Psychologist* 38, no. 1 (2003): 43–52, doi:10.1207/S15326985EP3801_6.

35 Richard E. Mayer, "Should There be a Three-Strikes Rule against Pure Discovery Learning?" *American Psychologist* 59, no. 1 (2004): 14–19, doi:10.1037/0003-066X.59.1.14.

36 Moreno and Mayer, "Interactive Multimodal Learning Environments," 309–326.

37 Ibid.

38 Mayer and Moreno, "Nine Ways to Reduce Cognitive Load in Multimedia Learning," 43–52; Moreno and Mayer, "Interactive Multimodal Learning Environments," 309–326.

- Cvetković, Jelena D., and Miomira M. Đurđanović. "Slušanje savremene muzike kao izazov muzičkog obrazovanja danas." ["Listening to Contemporary Music as a Challenge of Modern Music Education."] *Teme* 38, no. 1 (2014): 317–329.
- Egermann, Hauke, Mary Elizabeth Sutherland, Oliver Grewe, Frederik Nagel, Reinhard Kopiez, and Eckart Altenmüller. "Does Music Listening in a Social Context Alter Experience? A Physiological and Psychological Perspective on Emotion." *Musicae Scientiae* 15, no. 3 (2011): 307–323. doi:10.1177/1029864911399497.
- Hennion, Antoine. "Listen!" *MAiA – Music and Arts in Action* 1, no. 1 (2008): 36–45.
- Jewitt, Carey, and Gunther Kress. *Multimodal Literacy*. New York: Peter Lang, 2003.
- MacDonald, Raymond A. R., David J. Hargreaves, and Dorothy Miell, eds. *Musical Identities*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Martinović, Vera, and Sabina Vidulin. "Umjetnička glazba i oblikovanje kulturnoga identiteta učenika." ["Classical (art) music and shaping of pupils' cultural identity."] *Školski vjesnik: Časopis za pedagoškijsku teoriju i praksu* 64, no. 4 (2015): 573–588.
- Mayer, Richard. E. *Multimedia Learning*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Mayer, Richard. E. "Should There Be a Three-Strikes Rule against Pure Discovery Learning?" *American Psychologist* 59, no. 1 (2004): 14–19. doi:10.1037/0003-066X.59.1.14.
- Mayer, Richard E., and Roxana Moreno. "Nine Ways to Reduce Cognitive Load in Multimedia Learning." *Educational Psychologist* 38, no. 1 (2003): 43–52. doi:10.1207/S15326985EP3801_6.
- Moreno, Roxana, and Richard E. Mayer. "Interactive Multimodal Learning Environments." *Educational Psychology Review* 19, no. 3 (2007): 309–326. doi:10.1007/s10648-007-9047-2.
- Paivio, Allan. *Mind and Its Evolution: A Dual Coding Theoretical Approach*. New York: Psychology Press, 2014. doi:10.4324/9781315785233.
- Picciano, Anthony G. "Blending with Purpose: The Multimodal Model." *Journal of Asynchronous Learning Networks* 13, no. 1 (2009): 7–18. doi:10.24059/olj.v13i1.1673.
- Požgaj, Joža. *Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi. [Didactics of music teaching in compulsory school.]* Zagreb: Školska knjiga, 1988.
- Prendergast, Monica, Peter Gouzouasis, Carl Leggo, and Rita L. Irwin. "A Haiku Suite: The Importance of Music Making in the Lives of Secondary School Students." *Music Education Research* 11, no. 3 (2009): 303–317. doi:10.1080/14613800903144262.
- Ministarstvo znanosti i obrazovanja. "Kurikulum za nastavni predmet Glazbene kulture za osnovne škole i Glazbene umjetnosti za gimnazije u Republici Hrvatskoj." ["Curriculum for the Subject Music Culture for Compulsory Schools and Music Art for Gymnasium in the Republic of Croatia."] Accessed May 14, 2020. https://narodne-novine.nn.hr/clanci/sluzbeni/2019_01_7_151.html.
- Ministarstvo znanosti i obrazovanja. "Nacionalni okvirni kurikulum za predškolski odgoj i obrazovanje te opće obvezno i srednjoškolsko obrazovanje." ["National Curriculum Framework for Preschool Education and General Compulsory and Secondary Education."] Accessed October 20, 2018. http://mzos.hr/datoteke/Nacionalni_okvirni_kurikulum.pdf.
- Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa. *Nastavni plan i program. [Teaching Curriculum.]* Zagreb: Ministarstvo znanosti, obrazovanja i športa, 2006.

- Radoš, Ksenija. *Psihologija muzike*. [Psychology of Music.] Beograd: Zavod za udžbenike, 2010.
- Rojko, Pavel. *Metodika nastave glazbe: Teorijsko-tematski aspekti*. [Didactics of Music Teaching: Theoretical-Thematic Aspects.] Osijek: Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera, Pedagoški fakultet, 1996.
- Sankey, Michael, Dawn Birch, and Michael Gardiner. "Engaging Students through Multimodal Learning Environments: The Journey Continues." In *Proceedings ASCILITE 2010: 27th Annual Conference of the Australasian Society for Computers in Learning in Tertiary Education; Curriculum, Technology and Transformation for an Unknown Future*, 852–863. University of Queensland, 2010.
- Vidulin, Sabina. "Propitivanje ostvarenja cilja nastave glazbe u kontekstu vremena glazbene hiperprodukcije." ["The Questioning of Goal Achievement in Teaching Music at the Time of Musical Overproduction."] *Arti Musices* 44, no. 2 (2013): 201–226.
- Vidulin, Sabina, Marlena Plavšić, and Valnea Žauhar. "Usporedba spoznajnog i emocionalnog aspekta slušanja glazbe u glazbeno-pedagoškom kontekstu osnovne škole." ["A Comparison Between the Cognitive and Emotional Aspects of Music Listening in the Context of Primary School Music Teaching."] *Metodički ogleđi* 26, no. 2 (2019): 9–32. doi:10.21464/mo.26.2.4.
- Vidulin, Sabina, and Davorka Radica. "Spoznajno-emocionalni pristup slušanju glazbe u školi: teorijsko polazište." ["Cognitive-emotional Approach to Listening to Music in School: A Theoretical Starting Point."] In *Glazbena pedagogija u svjetlu sadašnjih i budućih promjena 5*, edited by Sabina Vidulin, 55–71. Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, 2017.
- Yu, Pao-Ta, Yen-Shou Lai, Hung-Hsu Tsai, and Yuan-Hou Chang. "Using a Multimodal Learning System to Support Music Instruction." *Journal of Educational Technology & Society* 13, no. 3 (2010): 151–162.

POVZETEK

Spremembe pedagoških in didaktičnih paradigem pri poslušanju in učenju glasbe v šoli so bile povod za ponovno presojo in prilagoditev potreb. Od učiteljev se ob visoki stopnji teoretskega in muzikološkega znanja pričakuje, da znajo na kreativen način gojiti didaktično bolj raznolik in navdahnjen učni kontekst, ki bo učencem omogočil kognitivno-emocionalni razvoj. Ena od predlaganih metod za doseganje tega cilja je kognitivno-emocionalni pristop, ki vključuje večmodalno in interaktivno učno okolje. Namen študije je bil ugotoviti, ali kognitivno-emocionalni in standardni pristop v poučevanju prispevata k različnim kognitivnim in emocionalnim izkušnjam učencev pri poslušanju klasične zahodne glasbe. Raziskava je potekala v 30 razredih na 16 osnovnih šolah. V prvi polovici razredov je bil pouk standarden (konvencionalen),

v drugi je bilo poučevanje usmerjeno kognitivno-emocionalno. Skupno je 557 učencev 5. razreda odgovarjalo na vprašanja odprtega tipa in poslušalo iste štiri skladbe: Hačaturjanovo *Maškarado*, Beethovno *La battaglia di Wellington*, Šeherezado Rimskega-Korsakova in Fauréjevo *Pavano*. Rezultati so pokazali, da je kognitivno-emocionalni pristop učence spodbudil k več odgovorom na vprašanja o učiteljskih navodilih in spodbudah, lastnih mislih med poslušanjem glasbe in o tem, kar si bodo zapomnili v povezavi z določeno skladbo. Njihovi odgovori so bili prav tako bolj povezani z mislimi, čustvi in didaktičnimi artikulacijami učne ure. Tudi izbrane štiri skladbe so prispevale k raznolikosti odgovorov. Tako vodenje pouka učiteljic in učiteljev kot tudi stopnja (inter)aktivnosti učenek in učencev med poukom sta bila ključna za prednosti kognitivno-emocionalnega pristopa pri spodbujanju poslušanja glasbe.

Recenzije • Reviews

Björn Heile in Charles Wilson, ur.

The Routledge Research Companion to Modernism in Music

Björn Heile in Charles Wilson, ur. *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*. [Routledgev raziskovalni vodnik po modernizmu v glasbi.] Routledge, 2018. 518 strani. ISBN: 9781472470409. Trda vezava 206 € (185 £), e-knjiga 124 € (111 £).

Urediti zbornik na takó izmuzljivo temo, kot je »modernizem v glasbi«, je precej zahtevna naloga, ki sta ji bila urednika Björn Heile in Charles Wilson več kot kos z delom *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*. Še zmeraj pertinenten pojem, o katerem se v muzikoloških praksah pogosto razpravlja, sta urednika predstavila kot kompleksno tonsko lestvico perspektiv in vprašanj, ki »nenehno terja teoretsko podlago za svoj obstoj.« (str. 3) Avtorja spretno nakažeta na plejado glasov, zbranih v tem zborniku, pri čemer pojasnjujeta razlike med »modernizmom v glasbi« kot »splošnim kulturnim in umetniškim pojavom«, »modernistično glasbo« z »modernističnimi atributi ali modernističnimi vidiki v glasbi, pri katerih pa se vendarle zaustavimo, predem bi jih označili kot modernistične« in označbo »glasbeni modernizem« za vse pojave, ki sodijo nekako med oba termina.« (str. 4) Koristna diferenciacija teoretičnega okvira sopostavlja prakse, ki se nanašajo na pojav z dvoumnimi pomeni in časovnimi spremenljivkami (npr. »nedavno« ali »pravkar«), kot tudi z metodološkimi (npr. »modus«). Na hitro bi lahko dejali, da avtorja avtoritativno obravnavata koncept, ki »nenehno terja teoretsko podlago za svoj obstoj.« (str. 3)

Zbirka obljublja, a tudi ponudi trdno podlago za dopolnjevanje različnih vprašanj, ki so v srcu vseh glasbenih žanrsko-slogovnih diskurzov: v tem primeru raznolikih obrazov pojma *modernizma*. Zgodovinska referenca v predgovoru na esej Virginije Wölf z naslovom »Lik v fikciji« in poudarek na *permutacijah* in z njimi povezanih *družbenih spremembah* ponudita eleganten stranski učinek, ki bralca spodbuja k temu, da sledi zapletom in zarezam, ki izhajajo predvsem iz treh epistemologij – estetike, etike in pragmatizma. Urednika zapišeta, da se želita osredotočiti na »idejo temeljnega [»izvornega« (str. 7)] preloma,« na »naravo zgodovinske ločnice« in na »premik človeškega značaja, človeške občutljivosti [...], kar bi nemara motiviral takšen razdor.« (str. 6) V tem »pogoltnem« pogledu na modernizem knjiga ne le odgovarja na mnoga vprašanja, temveč jih veliko tudi zastavlja. Cela knjiga je smelo podjetje potovanj, romanj in izletov v različne zgodovinske, fenomenološke in žanrsko obarvane reference.

Knjiga se deli v tri sklope: Temelji, Pozicije, Prakse. Dvajset prispevkov ponuja pisar-paletu za razumevaje modernizma v povezavi z različnimi zgodovinskimi, estetskimi, psihološkimi in sociološkimi konteksti.

I. del, Temelji. Duhovit prispevek Jamesa R. Currieja »Rojstvo modernizma – iz duha komedije« obravnava »naše vse bolj zapleteno razumevanje svojega sodobnega trenutka« (str. 34) in vlogo modernistične glasbe kot neke vrste stimulansa za spopadanje s svetom. Sarah Collins razmišlja o časovni in aksiološki dihotomiji glasbenega modernizma v svojem eseju »Kaj je bila sodobna glasba? Novo, moderno in sodobno v Mednarodnem združenju za sodobno glasbo (ISCM)«, Martin Iddon naslavlja enako vprašanje v širši sociološki in zgodovinski perspektivi v prispevku »Institucije, umetniški svetovi, nova glasba«. David J. Code se v članku »Modernizem in zgodovina« ukvarja s »trnovim vprašanjem izmuzljivega zgodovinskega izvora modernizma« (str. 108), medtem ko se Edward Campbell loteva estetike modernizma v svojem razmisleku z naslovom »Glasbena modernost, lepo in vzvišeno«.

II. del, Pozicije. J. P. E. Harper-Scott v »Reaktivnem modernizmu« trezno izpostavlja ključne teoretske dileme sodobnosti, ki jih je mogoče opredeliti kot antinomijo med glasbenimi poetikami in estetikami ali kot, z njegovimi besedami, »bistveno travmo modernosti« (str. 171). Morda bi bil ta esej bolj primeren za v sklop *Prakse*, kamor bi sodil tudi prispevek »Glasbeni modernizem globalno: primerjalna opažanja« Björna Heileja. Harper-Scott in Heile obravnavata *perspektivizem modernosti* in *perspektivizem v modernosti* kot referenci k psihološkim oziroma geografskim entitetam – obe temi sta v uvodniku napovedani kot ključni. Eva Moreda Rodriguez v svojem eseju »Glasbeni modernizem in izgnanstvo: kliše kot hermenevitično orodje« ponuja osupljiv prikaz retorike »obeh zapletenih, mnogoznačnih pojavov« (str. 199), medtem ko se Robert Adlington (»Modernizem: glasba ljudstva?«) provokativno loteva zgodbe o modernizmu kot pripovedi, v kateri »se motivi brezkompromisnega vodenja in predane službe prepletajo, včasih do točke nelagodnega protislovja.« (str. 216). Stephen Graham nadaljuje naracijo knjige v svojem članku »Modernizem za množice in modernizem množic? O popularnih modernizmih.« Nasprotno pa bi lahko prispevek Charlesa Wilsona »Čas kot je današnji: razmejevanje glasbe v 21. stoletju« bolj primeren za razdelek *Temelji*, saj avtorjev poudarek na *mejah, dostopu, mediju, lokaciji in subjektivnosti* tako rekoč konstituira genetiko sodobnosti. Mnogoplasten prikaz Morag Josephine Grant »Skladatelj kot teoretik komunikacije« je eruditski pogled na glasbeno vrsto, ki je danes podvržena temeljiti preobrazbi in ki lepo dopolnjuje besedilo Trenta Leiperta »Kakšna čustva nam zbuja modernistična glasba? Med subjektivnostjo in afektom«.

III. del, Prakse. Kot nakazuje že naslov poglavja, je v njem bistven poudarek na študijah primerov. Besedilo »Med modernizmom in postmodernizmom: struktura in izraznost pri Johnu Adamsu, Kaiji Saariaho in Thomasu Adesu« Alastaira Williamsa je intelektualno mikaven esejistični razmislek o eni glavnih premis modernizma. Čeprav je Arnold Whittall s svojim prispevkom »Temelji in fiksacije: neprekinjenost britanskega glasbenega modernizma« postavljen v poglavje s študijami, sega njegova analiza onkraj nacionalnega konteksta in kar kliče po posebni primerjalni študiji ali vsaj po prikazu etnično/nacionalno zamejenih modernizmov (ali, pravzaprav, kakršnih koli »izmov«!) – kot vzporednica krajem in prostorom, ki so zajeti tukaj. Pravzaprav se članek »Balijski

trenutek v novi glasbeni sceni v Montrealu kot regionalni modernizem« Jonathana Goldmana in prispevek »*Vers une écriture liminale*: serializem, spektralnost in *écriture* v prehodni glasbi Gerarda Griseyja« avtorja Liama Cagneyja odzivata na zgornjo idejo primerjalne študije modernizmov. Vendar pa prispevek Amy Bauer »Sodobna opera in neuspeh jezika« kot tudi tekst Marka Berryja »'Es klang so alt und war doch so neu!': modernistična operna kultura skozi prizmo uprizoritve *Die Meistersinger von Nurnberg*« sociološko naravnani fokus preusmerita v žanrsko usmerjeno perspektivo. Bilo bi zelo poučno, če bi imeli tudi primerjalne študije žanrsko-slogovnih raziskav, ki bi se navezovala na formo. Kot zadnji nam Stefan Knapik v svojem prispevku z naslovom »Modernizem *mainstreama*: ideologija igranja violine v zgodnjem dvajsetem stoletju« odpira pomembno in do zdaj skoraj prezrto vprašanje o glasbenih nastopih. Avtor opozarja na *vitalizem* znotraj izvajalske prakse in želeli bi si prebrati več v oziru na skladanje, še zlasti znotraj diskurza o modernizmu, ki je odraščal z idejo o *musica viva* ...

Po branju uvoda in posameznih prispevkov sta me očarala širina in domet, s katerima je v tem zvezku predstavljen glasbeni modernizem. Kapo dol! Hkrati pa menim, da dandanes v muzikologiji morda ne bi bilo slabo ponovno premisliti o ureditvah, v skladu s katerimi obravnavamo različne pojave. Še zlasti ko gre za žanrsko-slogovne koncepte, kot je modernizem. Ker ima le-ta precej bogato muzikološko zgodovino, bi lahko pričakovali, da bi v dobi napredne umetne inteligence videli vsaj nekaj osnovnih sklicevanj na etabrirane raziskave. Čeprav so zlati dnevi analiz izvora pojmov v glasbi mimo, njihovi obsežni izdelki, kot na primer *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* in podobna referenčna gradiva, v tem zborniku o glasbenem modernizmu očitno manjkajo.

Vsekakor razumem omejitve takšnih projektov in moja razmišljanja še zdaleč niso nacionalno motivirana. Toda tako kot je *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* opravil svoje poslanstvo pri analizi rudarjenja vzorcev, še preden so računalniki zavzeli svojo vlogo v humanističnem raziskovanju, bi bil morda aktualni glasbeni *spremljevalec* modernizma v glasbi bolj poučen, če bi bile pretekle raziskave tako ali drugače vključene. Vsaj digitalni študiji humanistike bi si lahko prizadevali, da bi se modernizmu v glasbi približali kot enemu od »izmov«: če bi jih kritično primerjali, bi lahko morda dosegli višjo stopnjo razumevanja nastajajočih glasbenih pojavov, ki potrebujejo kalibracijo pomena glede na preteklost in drug drugega.

Iz istega razloga z veseljem sprejemam stališče, da je »v raznolikosti pogledov prednost, ne pa slabost« (str. 4) tega zvezka. Kljub temu bi bralcu koristilo nekaj bolj z dejstvi podkrepjenih analiz vzorcev, ki se skrivajo za teoretično privlačnimi pogledi na modernizem v glasbi, zbranimi v zborniku. Ideje, razpršene po vsem zborniku, so denimo dobro organizirane v stvarnem kazalu. Če iščemo, recimo, »modernizem, modernizem v glasbi«, ponujajo vnosi izjemno paleto teoretičnih konceptov, povezanih z modernizmom: »in komedija«, »in sodobnost«, »kritični koncepti«, »definicije« (da sploh ne omenjam definicij številnih drugih pomembnih avtorjev), »in izgnanstvo«, »genealogije«, »globalni glasbeni modernizem«, »visoki' modernizem«, »in zgodovina« itd. Vseeno se zdi, da je »britanski glasbeni modernizem« geografsko gledano edini sistematično raziskani del zgodbe. Kje so nemški, avstrijski, francoski, ameriški, baltski itd. modernisti, če jih naštejemo le nekaj. Že res, da so vključeni v posamezne reference, vendar

zgodovinske vidiki razprave o modernizmu zunaj državnih in regionalnih kontekstov še zdaleč niso natančno razdelani. Dejstvo je, da so zgodbe o modernizmu v glasbi precej različne v vsakem od teh geografskih in kulturnih okolij, temu primerno pa bi se lahko spremenila tudi dana teoretična ogrodja.

Toda to nikakor ni kritika zbornika. Gre za vrhunski podvig sijajnih in očitno skrbno izbranih umov. Tako študentom kot koncertnemu občinstvu in glasbenim učiteljem bo knjiga pomagala bolje in globlje razumeti čas, v katerem živimo, tako glasbeno kot družbeno. A ne le to, muzikološki skupnosti bo nemara pomagala pri razmisleku o tem, kaj je Nietzsche razumel kot vzajemnost med zgodovino in življenjem, primerna pa je tudi kot pomoč pri iskanju celostnega metodološkega načina, kako pristopiti k muzikološkim pojmom. Brez dvoma imamo opravka z delom, ki ga je vredno prebrati od predgovora do zadnjega poglavja.

*Leon Stefanija (leon.stefanija@ff.uni-lj.si)
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani*

Björn Heile and Charles Wilson, eds.

The Routledge Research Companion to Modernism in Music

Björn Heile and Charles Wilson, eds. *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*. Routledge, 2018. 518 pages. ISBN: 9781472470409. Hardback £185 (€206), eBook £111 (€124).

It is quite a task to edit a volume on a topic as evasive as “modernism in music,” and the editors Björn Heile and Charles Wilson have done excellent work with *The Routledge Research Companion to Modernism in Music*. Still frequently discussed and certainly a pertinent concept across musical practices, the editors present the subject as a challenging gamut of perspectives and issues that “seems forever in need of a theory to account for its existence” (p. 3). They neatly indicate the variety of voices gathered in this volume, emphasizing the distinctions between “modernism in music” as “a general cultural and artistic phenomenon,” “modernist music” with “modernist attributes or modernist aspects in music that we may nonetheless balk from classifying as modernist,” and “musical modernism” for all phenomena falling “somewhere between the two terms” (p. 4). A helpful differentiation of the theoretical framework juxtaposes practices referring to the phenomenon with ambivalent meanings and temporal variables (e.g. “recently” or “just now”), as well as a methodological one (as in “modus”). The authors, in short, authoritatively address the concept “in need of a theory to account for its existence” (p. 3).

The volume promises and delivers a solid ground for complementing different issues that lie at the heart of any musical genre-and-style discourses: in this case, the heterogeneous faces of the concept of *modernism*. The historical reference to Virginia Woolf’s essay in the foreword, “Character in Fiction,” and the emphasis on *permutations* and the *social changes* relating to them offer an elegant spin-off thread that stimulates the reader to follow perplexities and ruptures emerging from mainly three epistemologies – aesthetics, ethics and pragmatism. As the editors note, their aim is to focus on “the notion of fundamental [“originary” (p. 7)] break,” “the nature of the historical divide,” and the shift of human character, human sensibility [...] that might have motivated such a break” (p. 6). In this “omnivorous” view of modernism the whole book raises as many questions as it answers. The volume is an enterprise in trips, pilgrimages and outings into different historical, genre-related and phenomenological references.

The book has three sections – Foundations, Positions, Practices – and the twenty contributors offer a rich palette for seeing modernism networked within different historical, aesthetic, psychological and sociological contexts.

Part I, Foundations. James R. Currie's witty contribution "The Birth of Modernism - Out of the Spirit of Comedy" deals with "our increasingly complex understanding of our contemporary moment" (p. 34) and the role of modernist music as a kind of stimulans to cope with the world. Sarah Collins reflects on the temporal and axiological dichotomy of musical modernism in her essay "What Was Contemporary Music? The New, the Modern and the Contemporary in the International Society for Contemporary Music (ISCM)." Martin Iddon addresses the same issue within the wider sociological and historical perspective in the "Institutions, Artworlds, New Music." In "Modernism and History," David J. Code engages in "the thorny question of modernism's elusive historical origins" (p. 108), while Edward Campbell addresses the aesthetics of modernism in his "Musical Modernity, the Beautiful and the Sublime."

Part II, Positions. In "Reactive Modernism," J. P. E. Harper-Scott soberly points to the key theoretical quandaries of modernity that may be framed as an antinomy between musical poetics and aesthetics, or in his words, "the essential trauma of modernity" (171). Perhaps this essay would fit better into the Positions section, just as is the case with Björn Heile's "Musical Modernism, Global: Comparative Observations." Harper-Scott and Heile, address the *perspectivism on and of* modernity as a reference toward the psychological and geographical entities respectively - both issues announced as pivotal in the foreword. Eva Moreda Rodriguez, in her essay "Musical Modernism and Exile: Cliché as Hermeneutic Tool" offers a striking account on the rhetorics of "both complex, multifarious phenomena" (p. 199), while Robert Adlington (in "Modernism: The People's Music?") provocatively addresses the narrative on modernism as a story "within which the motifs of uncompromising leadership and dedicated service intermingle, sometimes to the point of uncomfortable contradiction" (p. 216). Stephen Graham continues the story in his "Modernism for and of the Masses? On Popular Modernisms." By contrast, Charles Wilson's "Times Like the Present: De-limiting Music in the Twenty-First Century" is better suited for the *Foundations* section, since his emphases on the *limits, access, medium, location, and subjectivity* after all constitute the genetics, as it were, of modernity. M. J. Grant's versatile picture of "The Composer as Communication Theorist" is a well-informed view of a musical species that is undergoing a thorough metamorphosis today, which is a rather nice complement to Trent Leipert's "How Does Modernist Music Make You Feel? Between Subjectivity and Affect."

Part III, Practices. As the title of this chapter suggests, case studies are the primary concern here. Alastair Williams offers a thought-engaging essay regarding one of the main premises of modernism in his "Between Modernism and Postmodernism: Structure and Expression in John Adams, Kaija Saariaho and Thomas Ades." Although set within the case studies chapter, Arnold Whittall's "Foundations and Fixations: Continuities in British Musical Modernism" reaches far above its national context, calls for a comparative volume, or at least an account of ethnically/nationally confined modernisms (or any other "isms"!), as a parallel to places and spaces covered here. Actually, the "The Balinese Moment in the Montreal New Music Scene as a Regional Modernism" by Jonathan Goldman as well as "Vers une écriture liminale: Serialism, spectralism and écriture in the transitional music of Gerard Grisey" by Liam Cagney corespond to the idea of comparative modernisms study. However, Amy Bauer's contribution

“Contemporary Opera and the Failure of Language” as well as “Mark Berry’s “‘Es klang so alt und doch war so neu!’: Modernist Operatic Culture through the Prism of Staging ‘Die Meistersinger von Nurnberg’” move the sociologically oriented focus toward genre-oriented perspective. And it would be so instructive to have also form-related comparative studies of genre-and-style oriented research. As the last contribution, Stefan Knapik’s “The Modernism of the Mainstream: An Early Twentieth-Century Ideology of Violin Playing” opens up an important and up to this point almost overlooked issue on performance. The author points to *vitalism* within performance practice and one could wish to read more about it also with regard to composition, especially within the discourse on modernism that grew up with the idea of *musica viva*.

After reading the introduction and the individual contributions, I was enchanted by the breadth and scope through which musical modernism is represented in this volume. Hats off! At the same time, I feel that musicology today may need to reconsider the economies of how it addresses various phenomena, especially the genre-and-style-related concepts, such as modernism. Since it has a rather rich musicological history, one may well expect, in the age of advanced AI, to find at least some basic referencing to the established research. Although the conceptual analyses in music have aged well, the extensive form of them, as for instance in the *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, and similar references are tellingly absent from this volume on musical modernism. I certainly understand the confines of such projects and my thoughts are far from nationally motivated. However, just as the *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* did its mission in pattern mining analysis before computers took their role in humanities research, the music *companion* to modernism in music might be more instructive if the past researches are somehow included. At least the digital humanities could aspire to approach modernism in music as one of the “isms”: comparing them critically may bring more understanding of such emergent music phenomena in need of calibration of their meanings with regard to the past and each other.

By the same token, I gladly accept the stance that a “diversity of views is a strength not a weakness” (p. 4) of this volume. The reader could, however, also appreciate some more fact-driven analyses of patterns behind the theoretically attractive views on the modernism in music included in the volume. For instance, the ideas scattered throughout the volume are well organized in the Index. If we search, say, for “modernism, modernism in music” the entries offer a fantastic range of theoretical concepts related to modernism: “and comedy,” “and the contemporary,” “critical concepts,” “definitions” (without mentioning the definitions offered by many other relevant authors), “and exile,” “genealogies,” “global musical modernism,” “‘high’ modernism,” “and history” etc. Yet, geographically speaking, “British musical modernism” seems to be the only systematically researched part of the story. Where are the German, Austrian, the French, the American, the Baltic modernists, to name but a few? They are, of course, included in individual references, yet the historiographical aspects of discussing modernism outside of national and regional contexts are far from clearly elaborated. The fact is that the stories of modernism in music are rather different in each of these geographical and cultural milieus. And they might change the given theoretical framework as well.

This is far from a criticism of the volume. It is a superb endeavor of brilliant, obviously carefully chosen minds. It will help students as well as concert audiences and music educators to reflect better and deeper on the time we live in, musically as well as socially. Moreover, it may help the musicological community to reflect what Nietzsche addressed as reciprocity between history and life, as well as aiding in the search for a methodologically integrative way of approaching musicological concepts. In any case, it is a book worth reading from the foreword to the last chapter.

*Leon Stefanija (leon.stefanija@ff.uni-lj.si)
Faculty of Arts, University of Ljubljana*

Gregor Pompe

Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja

Gregor Pompe. *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja*. Glasba na Slovenskem po letu 1918. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019. 275 strani. 24,90 €. ISBN: 978-961-06-0163-0.

Izid knjige, ki jo avtor označi kot »work in progress«,¹ je pomemben mejnik na poti spoznavanja osebnega raziskovalnega procesa, katerega zametke lahko postavimo v zadnja leta prejšnjega stoletja, krono pa predstavlja konec lanskega leta izdana monumentalna monografija istega avtorja,² ki obravnava isti časovni izsek kot pričujoča knjiga. Avtorjeva oznaka dela kot nedokončnega najbrž korenini v dvojem: poleg očitnega, saj gre za preizkus, kako v smiselno celoto povezati posamezne ozko usmerjene raziskave starejših datumov, je razlog mogoče iskati tudi v dejstvu, da je govoriti o glasbi tega obdobja kot o monolitni celoti težko. Za dvajseto stoletje je značilno, da ima precej obrazov, je obdobje osebnih slogov in sobivajočih usmeritev, ki se po svoji naravnosti močno razlikujejo. Gregor Pompe si je za cilj zadal zaobjeti celotno paletu ustvarjalnih hotenj, kar je zaradi hitrega menjavanja slogovnih značilnosti in vpeljevanja vedno novih kompozicijskih tehnik zahtevna naloga. Vsako »skico«, članek o izbranem aspektu dela določenega skladatelja, lahko razbiramo kot kamenček mozaika, ki naj ustvari sliko o najznačilnejših potezah bogatega, raznorodnega, pa tudi z več izrazitimi prelomi zaznamovanega glasbenega 20. stoletja na Slovenskem. Zato ne gre le za zbirko večinoma v slovenščini še neobjavljenih besedil, ampak jih je avtor želel nadgraditi s širšim pogledom na naš glasbeni prostor, z izrisom nekakšnega glasbenega zemljevida, in se ob tem jasno opredelil do številnih do tedaj odprtih vprašanj. Delo pa vendarle še ostaja na stopnji skic, saj na glasbenem zemljevidu ostaja precej belih lis.

Monografijo sestavlja 18 poglavij, ki bi jih lahko smiselno povezali v tri sklope. Prvi del je namenjen obdobju med obema svetovnima vojnoma. Pompe v vseh besedilih, ki se ukvarjajo s tem obdobjem, išče sledi ambivalentnosti, kar naj bi bila temeljna poteza moderne. Skladatelji naj bi tako na eni strani uvajali nekatere nove kompozicijske prijeme, na drugi pa ostajali estetsko zavezani romantični izraznosti. V delu Antona Lajovica se kaže nihanje med prepričanjem, da mora biti umetnost v službi potreb družbe, in zagovarjanjem umetnika, ki naj sledi notranji izrazni nuji. Harmonski jezik Janka Ravnika je precej drzen, hkrati pa je skladatelj zavezan estetskimi konceptom iz 19. stoletja. Podobno velja za zelo obsežen opus Lucijana Marije Škerjanca. Zanj je značilno, da se

1 Gregor Pompe, *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019), 5.

2 Gregor Pompe, *Zgodovina glasbe na Slovenskem IV: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete; Založba ZRC, 2019).

je lotil številnih žanrov, ki jih slovenska glasba do tedaj ni imela, a je ob tem estetsko ostajal zazrt v preteklost. Risto Savin je pomemben predvsem zaradi svojih oper, v katerih so vidni Wagnerjevi vplivi, a je bil hkrati odprt do kompozicijskih novosti, z izborom tem iz nacionalne zgodovine in vključevanjem folklorne melodike pa izkazuje željo po nacionalni operi. Emil Adamič, zelo plodovit skladatelj pretežno zborovskih del, je bil izrazito radoveden do novega, vendar celo v zadnji skladbi najdemo znamenje preteklega: variacije na ljudsko temo. Pompe opozori še na opuse, ki so le delno zaznamovani z vplivi moderne. V to skupino sodijo predvsem Matija Bravničar, Marijan Lipovšek in Slavko Osterc. Vsi trije se po mladostnih delih, ki kažejo poteze moderne, postopoma obrnejo drugam. Tak razvoj se zdi naraven, bolj nenavadni so opusi skladateljev, ki vztrajajo v moderni, ko je ta zgodovinsko že mimo, na primer Škerjanc ali pa Blaž Arnič. Zanimivo je še, da je za Slovence v tem času še vedno najpomembnejše utrjevanje nacionalne identitete, zato umanjajo veliki žanri, s katerimi so se ukvarjali evropski sodobniki. Kompozicijske, predvsem harmonske novosti najdemo v žanrih, bolj značilnih za čas pomladi narodov.

Pompe nadaljuje z dvema ključnima medvojnima skladateljskima osebnostma, Škerjancem in Ostercem, ki sta obveljala kot sinonim za polarizacijo slovenske glasbene krajine na napredno in konservativno strujo, a si v resnici nista bila tako vsaksebi, saj je Osterc pod plaščem novosti ohranjal povezave s tradicijo, Škerjanc pa je kljub previdnosti in sentimentalnosti v svoja dela vpeljeval tudi novosti. Povedno je poglavje z natančno analizo Škerjančevega (*Prvega*) *violinskega koncerta* iz leta 1927, časa študija v Parizu. V njem se skladatelj kaže v najdrznejši luči: Škerjanc je bil v svojem eksperimentalnem obdobju na robu modernizma in je imel dovolj znanja in nadarjenosti, da bi se lahko priključil prenovi iztrošenih kompozicijskih sredstev, vendar se je raje odločil za varnost tradicije in se s tem izključil iz glavnega toka svetovne zgodovine.

Še tri poglavja so posvečena medvojnemu obdobju, v prvem Pompe analitično pregleda in ovrednoti Bravničarjeve violinske skladbe, v drugem operete Radovana Gobca, v tretjem pa klavirski opus Zvonimirja Cigliča. V Bravničarjevem violinskem opusu je mogoče opazovati postopno pomikanje od ekspresionistične izraznosti proti »klasičnosti«, kar lahko razumemo kot slogovno regresijo, razvidno na vsaj dveh ravneh: iz improvizacijsko raziskujoče formalne svobode proti klasičnim oblikovnim vzorcem in od harmonsko kompleksnega jezika proti preprostejšim terčnim tvorbam z modalnimi pridih. In spet dihotomija: Bravničar se mojstri v kompozicijski dovršenosti, a se hkrati odpoveduje ideji napredka. Dvojnost v Cigličevih klavirskih delih se kaže drugače: pri njem ne gre za slogovne premene, ampak za nasprotja znotraj nespremenljivega sloga, morda najbolje pa bi jih povzela dvojica intelekt – intuicija.

Gobec je ustvaril precej glasbeno-gledaliških del lahkotnejših zvrsti, kar je v slovenskem prostoru redkost. Nasploh je vodilo njegove ustvarjalnosti široka razumljivost in komunikativnost. Dve medvojni opereti izkazujejo precejšnjo inovativnost in poznavanje sodobnih trendov. Poglavje pa se zdi zasnovi knjige nekoliko tuje, saj Gobca tudi muzikološka stroka opredeljuje predvsem kot avtorja del, namenjenih množičnemu izvajanju amaterskih sestavov. Morda je prikaz tovrstne produkcije namenjen širitvi robov predvojnega in tudi povojnega slovenske glasbene krajine.

Drugi sklop poglavij obsega obdobje po drugi svetovni vojni, ki sta ga zaznamovala politični in kulturnozgodovinski kontekst. Pompe razgrinja tezo, da glasba politiki v resnici ni bila posebej zanimiva, saj ni imela ideoloških potencialov niti ni bila škodljiva. Deklarativno je bilo potrebno »služiti narodu«, pod tem praporom pa so v resnici potekali boji med različnimi osebnimi naravnostmi, predvsem med tradicijo in novim. S tem obdobjem so povezane ideje socialističnega realizma, ki pa pri nas niso zares zaživele. Opusi skladateljev iz tega obdobja izkazujejo zazrtost v preteklost s primesmi folklornega in neoklasicističnih elementov, a ne iz politično-ideoloških vzgibov. V petdesetih letih preteklega stoletja so se predvsem mladi skladatelji začeli združevati in zahtevati več prostora za naprednejše ideje, zaradi estetske regresije in politične izolacije takoj po vojni pa so začeli svoj razvoj iz ničelne točke, kakršno so njihovi evropski kolegi doživljali že takoj po koncu vojne, ta zarez pa je pomembno zaznamovala tudi naslednje generacije.

Najvidnejši skladatelji povojnega obdobja imajo precej skupnega, še vedno gredo najdlje pri uporabi harmonskih novosti, pa tudi te uvajajo selektivno in z zamudo glede na sočasne tokove v Zahodni Evropi. Lep primer so samospevi Vilka Ukmarja, pa tudi omejena uporaba dodekafonske tehnike. V mojstrsko izdelanih skladbah Uroša Kreka se zrcalijo sočasni slogovni premiki v slovenkem prostoru, Pompe mu zato pripiše klasičnost, a le v domačem kontekstu.

Od začrtane niti nekoliko odstopa poglavje o Lipovškovih uglasbitvah poezije Svetlane Makarovič, te avtor primerja z uglasbitvami podobnih besedil Pavleta Merkuja in se ob tem dotika dilem upoštevanja zunanje in notranje literarne logike nasproti glasbeni imanentnosti.

V tretjem sklopu so obravnavani še živeči skladatelji najstarejše generacije, rojene v dvajsetih in tridesetih letih preteklega stoletja, Janez Matičič, Jakob Jež, Lojze Lebič in Vinko Globokar. Čeprav sta na Matičičev opus vplivala pariško okolje in predvsem delo v elektronskem studiu GRM, zibelki konkretne glasbe, se njegovo glasbeno jedro ni zares spremenilo, saj skupna značilnost njegovega ustvarjanja ostaja zanimanje za glasbeno imanentno, nabito z dionizično energijo, ter zavezanost klavirju. Jež je iznašel zelo oseben skladateljski izraz, razpet med tradicijo in zavzetim iskanjem novega. V veliki meri črpa iz odnosov med glasbo in besednim in kaže izrazito naklonjenost človeškemu glasu. Če se besedili o Matičiču in Ježu bereta bolj kot jubilejna zapisa, je del, namenjen Lebiču, veliko bolj poglobljen in obširen, saj je Lebič ena Pompetovih osrednjih raziskovalnih tem. V vseh treh temu skladatelju posvečenih poglavjih se zdi glavna misel, da je njegova modernistično naravnana glasba prežeta z ljudskim materialom, ki nosi semantični potencial, tako sopostavljanje pa je ena temeljnih značilnosti postmodernistične glasbe. Podobno zmes pisec najde pri dveh tujih skladateljih, ki izhajata iz podobnih političnih in kulturnozgodovinskih situacij, Litvancu Broniusu Kutavičiusu in Estoncu Velju Tormisu. Poleg uporabe glasb namišljene starodavne preteklosti vse tri povezuje še ritualnost in teatralnost. Ta sredstva jim omogočajo zaobiti religiozno nesvobodo, socialni realizem, pa tudi tiho namigovati na nacionalno identiteto. V povezavi z Lebičevo skladbo *Queensland Music* se Pompe sprašuje, v kolikšni meri je skladateljeva želja po nadaljevanju modernizma utopična oziroma nostalgična, odgovor pa je dialektičen: oboje. Globokar se za razliko od Lebiča ne ukvarja

z iskanjem vseh potencialov glasbenega materiala, ampak si zastavlja vprašanje, kaj sploh je glasba. To odkriva s prestopanjem veljavnih zamejitev in dokazuje, da je glasbo mogoče sestavljati iz neglasbenih prvin, njihov spoj pa dosega in celo presega glasbo samo, saj prinaša tudi nezgrešljiva družbeno angažirana sporočila. Zadnje poglavje je v vseh pogledih najsočasnejše, saj se ukvarja s stanjem najmlajše zvrsti, slovenske elektroakustične glasbe, in s pomočjo ankete razkriva stanje zadnjih let. Pomembna je ugotovitev, da se mlajši glasbeniki za razliko od prejšnjih generacij s to glasbo ukvarjajo, ker želijo ujeti duha časa.

Knjiga je namenjena vsem, ki jih zanima slovenska umetnostna glasba, predvsem pa razlogi za njene posebnosti. Razvoj je v Sloveniji marsikdaj potekal drugače kot drugod in nekatere ugotovitve bi se lahko brez upoštevanja kulturnozgodovinskega ozadja zdele presenetljive, pa ob poglobljeni razlagi niso. Monografija je tudi zanimivo dopolnilo knjigi istega avtorja *Zgodovina glasbe na Slovenskem IV*, saj so nekatere teme v *Skicah* obravnavane drugače, obširneje, bolj analitično, usmerjeno v ozko zastavljena vprašanja in ne kot del širše slike. Bogata zbirka analiz, podprtih z razpredelnicami in notnim gradivom, bo brez dvoma v pomoč nadaljnjim raziskavam. Analize so vedno v službi pojasnjevanja zastavljenega problema, vendar lahko radovednost poteši tudi bralec brez glasbenih predznanj. Iz seznama literature, razpršene po različnih virih, pa tudi iz besedila samega je razvidno, da je avtor prečesal vse do tedaj dostopne zapise in jih tudi kritično ovrednotil. Opravljenega je precej pionirskega dela, saj literature o novejši slovenski glasbi ni dosti, posebej analitično poglobljene ne. Kljub metodološki raznorodnosti, ki jo avtor pojasni že uvodoma, so teme obdelane sistematično, kdaj zmotijo le lektorski zdrs. Kaže tudi, da je bil zaključek knjige napisan za verzijo, ki je imela še dodatno poglavje, posvečeno Lebiču.

Pompe je ob predstavitvi svoje zadnje knjige dejal, da vsako zgodovinsko delo ob izidu samo postane predmet zgodovine in da se zato veseli naslednjega koraka drugih raziskovalcev na tej poti. *Skice* so, čeprav ne zadnji, vsekakor pomemben člen v tej verigi raziskav slovenske preteklosti in sedanje glasbe.

*Larisa Vrhunc (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si)
Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani*

Gregor Pompe

Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja

Gregor Pompe. *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja*. [Sketches for the History of Slovenian Twentieth-Century Music.] Glasba na Slovenskem po letu 1918. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019. 275 pages. €24,90. ISBN: 978-961-06-0163-0.

The publication of this book, described by its author as a “work in progress,”¹ is an important landmark in the author’s quest for exploring his personal research process, whose origins can be traced back to the last years of the past century, and whose crown jewel is his monumental monograph² published late last year that discusses the same time frame as this book. The author’s characterization of his work as “unfinished” is probably due to two reasons: in addition to trying to logically connect individual, narrowly focused studies into a whole, another reason might be the fact that it is difficult to treat the music of that period as monolithic. One of the characteristics of the twentieth century is that it is multifaceted, with personal styles and coexisting trends that greatly differ in their attitudes. Gregor Pompe pursues the goal of covering an entire range of creative choices, which is quite an arduous task given the rapid changes in stylistic features and introduction of perpetually new compositional techniques. Each “sketch”, each article on a chosen aspect of a certain composer’s work, can be seen as a piece of the mosaic that depicts the most common features of the musical twentieth century in Slovenia, which was rich and diverse, but also marked by distinctive breaks. It is thus not just a collection of mostly unpublished texts in Slovenian: rather the author enriches them with a wider view of the Slovenian musical space by outlining a kind of musical map, and at the same time explicitly states his opinions on many issues that had previously been unresolved. The work ultimately, however, remains at a sketch-level as there are still many blank spots on this musical map.

The monograph consists of 18 chapters that could be logically organized into three sections. The first part focuses on the period between the two World Wars. In all the texts on this period, Pompe looks for traces of the ambivalence that is considered a fundamental feature of modernism. On the one hand composers were said to be introducing certain new compositional procedures, while on the other hand they continued to be aesthetically committed to romantic expressiveness. The work of Anton Lajovic appears to sway between the belief that art should be in service of the needs of society

1 Gregor Pompe, *Skice za zgodovino slovenske glasbe 20. stoletja* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019), 5.

2 Gregor Pompe, *Zgodovina glasbe na Slovenskem IV: Glasba na Slovenskem med letoma 1918 in 2018* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete; Založba ZRC, 2019).

and defending the artist who should follow his inner expressive urge. Janko Ravnik's harmonic language is quite bold, but at the same time the composer is committed to aesthetic concepts from the nineteenth century. Similar could be said for the extensive oeuvre of Lucijan Marija Škerjanc: he typically engaged in many genres that were new to Slovenian music at the time, but in doing so he was still aesthetically immersed in the past. Risto Savin is particularly important because of his operas, in which Wagner's influence is apparent, but he was also open to compositional novelties, and his selection of themes from national history and his inclusion of ethnic melodies demonstrate his desire for a national opera. Emil Adamič, a very prolific composer of mainly choir music, was particularly curious about new trends, although even his last composition shows traces of the past – variations on a folk song. Pompe also draws attention to those oeuvres that are only partially marked by the influences of modernism. Belonging to this group are Matija Bravničar, Marijan Lipovšek and Slavko Osterc in particular. After their youthful works that exhibited features of modernism, all three gradually turned in different directions. While this kind of development seems natural to an extent, the work of composers such as Škerjanc or Blaž Arnič, who persisted within modernism even after it had passed historically, was more unusual. It is also interesting that at the time the most important goal for Slovenians was still to consolidate national identity, which is why great genres like those of their European contemporaries were missing. Compositional, especially harmonic novelties can be found in genres that are more characteristic of the Spring of Nations period.

Pompe continues with two key interwar composers, Škerjanc and Osterc, who have become synonymous with the division of the Slovenian musical landscape between progressive and conservative currents, but who were actually not so dissimilar: under the guise of novelty, Osterc maintained links with traditional forms, while Škerjanc, despite his being cautious and sentimental, also introduced new elements in his works. The chapter containing a detailed analysis of Škerjanc's (First) Violin Concerto from 1927, when he studied in Paris, is quite revealing, showing the composer's most daring side. During his experimental period, Škerjanc was at the edge of modernism and had enough knowledge and talent to join the restoration of worn out compositional devices, but instead he chose the safety of tradition, thus excluding himself from the main current of world history.

Three further chapters are dedicated to the interwar period: in the first one, Pompe offers an analytical overview and evaluation of Bravničar's violin compositions, in the second, of Radovan Gobec' operettas, and in the third, the piano oeuvre of Zvonimir Ciglič. In Bravničar's violin oeuvre, one can observe the gradual movement from expressionist expressiveness towards "classicism", which can be understood as stylistic regression, apparent on two levels: from improvisational-explorational formal freedom towards classical formal patterns, and from a harmonically complex language towards simpler tertian formations with hints of modality. This again creates a dichotomy where Bravničar keeps mastering his compositional perfection, but at the same time abandons the idea of progress. In Ciglič's piano works, the duality is presented differently, not relating to stylistic alterations, but as oppositions within an invariable style, perhaps best summarized within the duality of intellect – intuition.

Gobec created several musical works for the theatre of lighter genres, which is rare in Slovenia. In general, the guiding principle of his creative approach was the quest to be widely understandable and communicative. His two interwar operettas present considerable innovativeness and knowledge of contemporary trends, but the chapter still seems somewhat alien to the volume's conception, since even within musicology, Gobec is defined above all as an author of works intended for popular performances by amateur ensembles. Its inclusion is perhaps meant to expand the margins of the pre-war as well as the post-war Slovenian musical landscape.

The second group of chapters encompasses the period after World War II, marked by specific political and cultural-historical contexts. Pompe lays out his thesis that politics was not particularly interested in music because it had no ideological potential, nor was it seen as harmful. Declaratively, it had to "serve the nation," but under this banner, conflicts between different personal orientations, and especially between tradition and novelty, were taking place. This period is linked to ideas of socialist realism, which never really came to life in Slovenia. The works by composers from this period exhibit an immersion into the past mixed with folklore and neoclassical elements, but not for political or ideological reasons. During the 1950s, younger composers especially started to unite and demand space for more progressive ideas, but due to aesthetic regression and political isolation directly after the War, their development was reset at point zero, just as was the case with their European colleagues right after the War ended. This rift left a significant mark on subsequent generations as well.

There are quite a few common features among the most prominent composers of the post-war period, namely that they went the furthest in their use of harmonic novelties, although even those were introduced selectively and belatedly compared to contemporary currents in Western Europe. Solo vocal compositions by Vilko Ukmar are a good example of this, as well as the limited use of the dodecaphonic technique. The masterfully created compositions by Uroš Krek reflect the contemporary stylistic shifts in the Slovenian space, for which he is described as a classicist by Pompe, but only in the local context. The only chapter to depart from the charted course is the one on Lipovšek's musical adaptations of Svetlana Makarovič's poetry, which the author compares to Pavle Merku's adaptations of similar texts and thus touches on the dilemmas of considering the external and internal literary logic as opposed to musical immanence.

The third part discusses the still living composers of the older generation, born in the 1920s and 1930s, Janez Maticič, Jakob Jež, Lojze Lebič and Vinko Globokar. Even though Maticič's work was indebted to Parisian influences, and especially through his work in the electronic studio GRM – the cradle of *Musique concrète* – his musical core has not changed considerably as the common feature of his composing is still an interest in musical immanence, loaded with Dionysian energy, and his commitment to the piano. Jež invented a very personal composing expression, spread between tradition and the eager search for the new. It draws largely on the relationships between music and words, and shows a great fondness for the human voice. While the texts on Maticič and Jež read more like anniversary notes, the part dedicated to Lebič is much more thorough and extensive, as Lebič is one of Pompe's central research topics. In all three chapters devoted to this composer, the main narrative seems to be that his

modernist-oriented music is imbued with folk material which carries semantic potential, and such a juxtaposition is precisely one of the fundamental features of postmodernist music. The author finds a similar mixture in the works of two foreign composers who come from similar political and cultural-historic situations – the Lithuanian Bronius Kutavičius and the Estonian Veljo Tormis. Beside the use of music from an imagined ancient past, all three are also linked by ritual and theatricality. These tools enable them to circumvent the religious lack of freedom and social realism, but also to quietly allude to national identity. With regards to Lebič's composition *Queensland Music*, Pompe poses the question to what extent is the composer's wish for modernism to continue utopian or nostalgic, and his answer is dialectical: it is both. In contrast to Lebič, Globokar does not search for all the potential of musical material but asks instead what is music at all. He discovers this by crossing the established boundaries and demonstrates that music can be assembled from non-musical elements, whereas their link can reach and even surpass music itself, since, remarkably, it also carries socially engaged messages. The last chapter is the most contemporary in all regards, as it discusses the state of the youngest genre or Slovenian electroacoustic music, drawing on a survey to reveal more about it during the past few years. An important finding is that younger musicians, in contrast to previous generations, engage in this type of music because they would like to capture the *zeitgeist* of our time.

The book is intended for all those who are interested in Slovenian art music, and especially in the reasons for its idiosyncrasies. Development in Slovenia was often different than elsewhere, and certain conclusions could seem surprising without considering the cultural-historic background; yet an exhaustive explanation shows otherwise. The monograph is also an interesting supplement to *The History of Music in Slovenia IV* by the same author, as certain topics are discussed in a different manner in the *Sketches*, more extensively and analytically, directed towards narrowly defined questions and not as a part of the broader picture. The copious collection of analyses, supported by tables and musical notations, will doubtless be helpful for further research. Analyses always serve to explain the defined problems, but even readers with no prior musical knowledge will be able to satisfy their curiosity. It is clear from the bibliography, which is spread across various sources, but also from the text itself, that the author has combed through all the available texts and critically assessed them. A lot of pioneering work was done as literature on recent Slovenian music is scarce, especially the analytically thorough kind. Despite methodological versatility, which the author explains already in the introduction, the topics are treated systematically and are only occasionally disturbed by the odd proofreading slip. It also seems that the conclusion of the book was written for a version that included an additional chapter on Lebič.

At the presentation of his last book, Pompe said that every historical work itself becomes an object of history upon publication and that he therefore looks forward to the next steps of other researchers on this path. The *Sketches* are certainly an important, although not the final, link in the chain of research on Slovenian music, past and present.

Larisa Vrhunc (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si)
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Matjaž Barbo

Slovenska muzikologija: Kratek prelet po zgodovini

Matjaž Barbo. *Slovenska muzikologija: Kratek prelet po zgodovini*. Historia facultatis. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 2019. 134 strani. ISBN 978-961-06-0152-4.

Slovenska muzikologija Matjaža Barba, četudi obljudlja le kratek prelet, je bistveno več kot le to. Je očrt tega, kar se je s slovensko muzikologijo v zadnjih 800 letih dogajalo, hkrati pa je tudi izjemen vir podatkov in zanimivih dejstev, ki so bila do sedaj malo poznana. Avtor že v predgovoru napiše, da se njegova razprava ne osredotoča na muzikologijo z vidika točke nič (tj. njeno umestitvijo med sedem muz. Filozofske fakultete), ampak da želi preučiti njene izvore. Začne v 14. stoletju, pri cistercijanih, v Stični, centru sveta za nastajajoči osnutek slovenskega naroda.

Novoveški slovenski doprinos k muzikologiji je prikazan skozi spekter različnih avtorjev – Janeza Schönlebn, Janeza Krstnika Dolničarja in Janeza Gregorja Dolničarja. Vsi trije so v sorodu: oba Dolničarja sta prek matere Marije Ane nečaka Janeza Schönlebn. Barbo v svoji analizi omeni Schönlebnovo delo *Carniola antiqua et nova sive Annales sacroprophani* (str. 12), ki po njegovem mnenju predstavlja izvrsten vir (tudi) glasbene preteklosti na Kranjskem. Barbo opozori tudi na pomen Janeza Gregorja za razvoj (posvetne) glasbe, ki se je zavzemal za izgradnjo bogoslovnega semenišča zato, da »bodo kleriki [...] tudi sodelavci med godbeniki« (str. 13). V tem poglavju Barbo opozarja še na zgodovinsko notno knjižico novomeškega organista oz. organistov (*Noten-Buch darinnen die Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel enthalten*) (str. 14), ki je v širši glasbeni skupnosti premalo poznana. Bi jo pa morali, tudi zaradi državnških motivov, znati bolje (s)promovirati.

Devetnajsto stoletje je bilo stoletje nastanka slovenskega naroda. Zato je logično, da avtor velik del svoje analize nameni temu obdobju. Pri tem jasno poudari, da so kranjsko glasbo v 19. stoletju v veliki meri krojili Čehi, če omenimo le najbolj znane: Franc Sokoll, Gašpar Mašek, Kamilo Mašek, Anton Nedved in Anton Foerster (str. 17–21). Če dodamo še kasneje pomembna Emerika Berana in Hansa Gerstnerja, imamo zaokrožen korpus Čehov, ki so konec 19. stoletja ustvarjali slovensko nacionalno glasbo. Maškova *Cäcillia*, Foersterjev *Cerkveni glasbenik*, Nedvedov *Nauk o glasbi* so prelomna dela, ki so prispevala k slovenski narodni samobitnosti, ki je nato – z Josipom Mantuanijem – dobila tudi svojo strukturno podobo, začela s svojim osamosvajanjem od zgodovine glasbe in si utirala pot na ljubljansko univerzo. Žal neuspešno, a temelji so bili postavljeni. In kot nas uči prilika iz Matejevega evangelija, ni viharja, ki bi odnesel hišo, če ima ta temelje na skali – Mantuani je to skalo postavil, vse ostalo, kar je sledilo, je bilo sicer resda naporno, a vedelo se je, da bo prej kot slej obrodilo rezultate.

Mantuanija pa ni zaslužen samo za postavitev temeljev muzikološke stólice na Univerzi v Ljubljani, ampak tudi za izdajo Gallusovega *Opus musicum*, ki ga je izdal znotraj zbirke svojega prijatelja in vrhunskega muzikologa Guida Adlerja. A Adler ni vplival samo na Mantuanija, temveč tudi na drugega pomembnega glasbenika in muzikologa Josipa Čerina, ki je pri Adlerju s svojo disertacijo o protestantskih pesmih leta 1902 tudi doktoriral. Barbo (str. 37) ob tem poda droben, a izjemno pomemben podatek, tj. da je bil Čerin prvi doktorand iz muzikologije na Slovenskem. Ta podatek ni samo pomemben, ampak je izjemen za analizo razvoja slovenske muzikologije, ki je – tako si dovolimo reči – zrasla iz dveh stebrov (Mantuanija in Čerina), in ju je povezoval skupni imenovalc – Adler. To ne pomeni le, da smo *pro forma* dobili znanstvenike, ki so se ukvarjali s področjem muzikologije, ampak predvsem to, da je bila že na začetku 20. stoletja slovenska muzikologija vzpostavljena, zrela, da se je lahko kosala s svetovnimi strokovnjaki.

Še eno ime v Barbovi analizi je bilo do sedaj prezrto in neraziskano, čeprav je, kot ugotavlja avtor, »ena nespornih avtoritet na glasbenem področju med vojno« (str. 53) – Anton Dolinar. Razlog za to gre iskati v tem, da je po vojni postal politični emigrant in je bil kot tak izbrisan iz nacionalnega spomina. Krivice, ki se mu je zgodila, ni popravila niti novonastala država leta 1991, prav tako ne stroka. Danes, 29 let po osamosvojitvi, bi ostal dokaj neznan, če mu Barbo ne bi posvetil obsežnega poglavja v svoji knjigi. Naj poudarim, da je dela še veliko, a je to, da je nekdo ime, nad katerim je bil izrečen *damnatio memoriae*, spet povlekel na plano, veliko delo in velik premik za slovensko muzikološko znanost.¹

Zadnji del monografije je posvečen umestitvi muzikologije na univerzo. Tu avtor kaže postopen, pronicajoč pritisk Dragotina Cvetka, ki je leta 1961 uspel narediti ta veliki korak in umestiti eno od sedmih ved v sistem Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Analiza temelji na do sedaj objavljenih člankih, ki jih avtor monografije sam dopolnjuje in kritično ovrednoti, hkrati pa podaja nove podatke, ki so izjemnega pomena in kažejo na to, kako pomembna je muzikologija kot znanost za razvoj Slovenije in njenega narodnega sistema. Na koncu tega opusa Barbo na kratko prikaže tudi življenjepise in dela nekaterih prvih institucionalnih muzikologov, ki jih sam poimenuje »Cvetkovi učenci in nasledniki.« Škoda je, da v ta razdelek ni uvrstil tudi muzikologov mlajše generacije, ki – četudi morda niso bili Cvetkovi učenci – so njegovi nasledniki in nosilci njegove ideje o muzikologiji kot vedi in znanosti.

Knjiga *Slovenska muzikologija: kratek prelet po zgodovini* Matjaža Barba je več kot le zanimivo branje. Je samoizpraševanje o tem, koliko poznamo svojo zgodovino, ki nas je kot narod ustvarila; kako smo ji zvesti ter predvsem kako se lahko iz svoje preteklosti učimo za boljši jutri. Je pa knjiga tudi opomin, da slovenska muzikologija ni nek raziskovalni nebodijetreb, temveč ključen del študija na univerzi. Brez njene celovitosti in holističnosti si pač študija humanistike, *volens nolens*, ne moremo predstavljati.

Boštjan Udovič (*bostjan.udovic@fdv.uni-lj.si*)
Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani

¹ Z vidika muzikologije bi bilo smiselno natančneje preučiti dejstvo, da je knezoškof Jeglič na Dunaj poslal študirat Antona Dolinarja in ne skladatelja in duhovnika Jožeta Klemenčiča, kar je pri slednjem povzročilo veliko zamero do knezoškofa. To področje ostaja še nepreučeno, nekaj o tem omenja Barbo (str. 55) in Polona Gantar v svojem diplomskem delu »Življenje in delo Josipa Klemenčiča« (Akademija za glasbo, 1997).

Matjaž Barbo

Slovenska muzikologija: Kratek prelet po zgodovini

Matjaž Barbo. *Slovenska muzikologija: Kratek prelet po zgodovini*. [The Slovenian Musicology: A Brief Historical Overview.] Historia facultatis. Ljubljana: Založba Filozofske fakultete, 2019. 134 pages. ISBN 978-961-06-0152-4.

Although *The Slovenian Musicology* by Matjaž Barbo only promises a quick overview, it is significantly more than just that. It is an outline of what was taking place in Slovenian musicology during the past 800 years, but also an extraordinary source of data and interesting facts that have been mostly unknown until now. The author notes already in the foreword that his discussion is not focused on musicology from the perspective of point zero (that is, its inclusion among the seven muses of the Faculty of Arts), but that his aim is to study the sources of Slovenian musicology. He begins in the fourteenth century, with the Cistercian monks of Stična, the centre of the world for the nascent Slovenian people.

The Slovenian contribution to musicology in the modern era is presented through a range of different authors – Janez Schönleben, Janez Krstnik Dolničar and Janez Gregor Dolničar – all three related. The two Dolničars were nephews of Janez Schönleben through their mother Marija Ana. In his analysis, Barbo mentions Janez Schönleben's work *Carniola antiqua et nova sive Annales sacroprophani* (p. 12), which in his opinion (also) represents an excellent source of the musical past of the Carniola region. Furthermore, Barbo highlights the significance of Janez Gregor for the development of (secular) music, as he advocated for the construction of a theological seminary so that “clerics would also be [...] engaged as musicians” (p. 13). In this chapter, Barbo also foregrounds the historic booklet with musical notations of the organist(s) from Novo Mesto (*Noten-Buch darinnen die Fundamenta zu dem Clavier oder Orgel enthalten*) (p. 14) which is not recognized enough by the broader musical community. However, it should be promoted more effectively, due to its motifs of statehood.

The nineteenth century was the century of the Slovenian nation's emergence. It is thus logical that the author devotes a large part of his analysis to this period, clearly stressing that Carniolan music of the nineteenth century was largely shaped by the Czechs, to mention only the most famous: Franc Sokoll, Gašpar Mašek, Kamilo Mašek, Anton Nedved and Anton Foerster (pp. 17–21). If we also include the later important Emerik Beran and Hans Gerstner, we get a complete corpus of the Czechs who created Slovenian national music at the end of the nineteenth century. Mašek's *Cäcillia*, Foerster's *Church Musician* and Nedvěď's *Teachings on Music* are breakthrough pieces that contributed to Slovenian national autonomy, which later – with Josip Mantuani

– also gained its structural image and started to attain independence from the history of music, paving its way towards the Ljubljana university. Unfortunately, this was not successful, but the foundations were laid at least. And as the parable from the Gospel of Matthew teaches, there is no such storm that could carry away a house if its foundations are built on rock: Mantuani put this rock in place and although everything else that followed was indeed difficult, it was done with the knowledge that sooner or later it would come to fruition.

But Mantuani is not credited only for setting the foundations for the Chair of Musicology at the University of Ljubljana, but also for the publication of Gallus' *Opus musicum*, which was published as part of the collection of his friend and foremost musicologist Guido Adler. However, Adler did not influence only Mantuani, but another important musician and musicologist as well, Josip Čerin, who obtained his doctorate under Adler with his thesis on protestant chants in 1902. Barbo (p. 37) provides a tiny, but highly significant piece of information about this, namely that Čerin was the first doctoral graduate in musicology in Slovenia. This is not only important, but exceptional for the analysis of Slovenian musicology, which arguably grew from two pillars (Mantuani and Čerin), linked by a common denominator – Adler. This means that not only did Slovenians *pro forma* gain scientists working in the field of musicology, but above all that already at the beginning of the twentieth century, Slovenian musicology was established and mature enough to compete with experts worldwide.

Another name from Barbo's analysis has so far been overlooked and unexplored, that of Anton Dolinar, even though he was "one of the indisputable authorities in the field of music during the war" (p. 53) according to Barbo. The reason may be attributed to the fact that he became a political emigrant after the war, and as such was erased from national memory. The injustice he suffered was not rectified by the newly founded state in 1991, nor by the experts from the field. Today, 29 years after the attainment of independence, he would remain largely unknown had Barbo not dedicated a comprehensive chapter of his book to him. I should stress that there is still a lot of work to be done, but the sole fact that someone resurrected a name that was declared *damnatio memoriae* is a great achievement and a huge step forward for Slovenian musicology.¹

The last part of the monograph focuses on the inclusion of musicology in the university. Here, the author points out the gradual, relentless pressure of Dragotin Cvetko, who managed to take the big step and achieved the inclusion of one of the seven arts and sciences into the system of the Faculty of Arts at the University of Ljubljana. The analysis is based on previously published articles, which are supplemented and critically assessed by the author himself, but he also provides new data that is of great importance and highlights how important musicology is as a science for the development of Slovenia and its national system. At the end of this opus, Barbo also briefly presents the biographies and works of some of the first institutional musicologists,

1 From the musicological point of view it would make sense to further examine the fact that prince bishop Jeglič sent Anton Dolinar to study in Vienna instead of composer/priest Jože Klemenčič, which caused the latter to hold a deep grudge towards the prince bishop. This area remains unexamined: Barbo mentions it briefly (p. 55), and so does Polona Gantar in her BA dissertation "The Life and Work of Josip Klemenčič" (Academy of Music, 1997).

whom he names “Cvetko’s Students and Successors”. It is a pity that he did not include in this section the musicologists of the younger generation who are – even if they had not been Cvetko’s students – his successors and the carriers of his idea of musicology as a scientific discipline.

The book *Slovenian Musicology: A Brief Historical Overview* by Matjaž Barbo is more than just an interesting read. It is a self-questioning study about how well we know the history that created us as a nation; how loyal we are to it and, above all, how we can learn from our past for a better tomorrow. But the book is also a reminder that Slovenian musicology is not some kind of dispensable research project, but a crucial part of university studies. Without its holistic dimension, the study of the humanities is, *volens nolens*, simply unimaginable.

Boštjan Udovič (bostjan.udovic@fdv.uni-lj.si)
Faculty of Social Sciences, University of Ljubljana

Jonatan Vinkler, ur.

Simfonija v F-duru, opus 68: »ljubljski prepis«

Jonatan Vinkler, ur. *Simfonija v F-duru, opus 68: »ljubljski prepis«./Symphony in F major, opus 68: 'Ljubljana transcript'*. Koper, Ljubljana: Akademija za Glasbo Univerze v Ljubljani, Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Založba Univerze na Primorskem, 2019. ISBN: 978-961-7055-54-2 (pdf).

Izdajanje faksimilov Beethovnovih skladb ima dolgo tradicijo. Že v 19. stoletju so – v okviru tedanjih tehničnih možnosti – poskušali Beethovno pisavo približati širši publiki. Kasneje se je po zaslugi izboljšanih fotografskih in digitalnih tiskarskih postopkov faksimiliranje vse bolj izpopolnilo, tako da nam je na voljo vrsta bibliofilskih faksimilov z reprodukcijami vsega, od kratkih pesmi do celotnih rokopisov simfonij. In še danes, ko so sicer mnogi digitalizirani Beethovnovi rokopisi v celoti dostopni na svetovnem spletu, tiskane faksimilne izdaje niso izgubile pomena, saj haptika tiskane knjige bralcu veliko bolje približa izvirnik kakor digitalni medij.

Pri doslej objavljenih faksimilih gre skoraj izključno za reprodukcije Beethovnovih avtografov; prepisi kopistov na tem področju ne igrajo domala nobene vloge. Redke izjeme najdemo v primerih, ko se je avtograf izgubil, denimo pri simfoniji Eroica, katere avtorsko pregledan prepis je še posebej slaven, ker ga zaradi slovite luknje v naslovni strani (ki je nastala, ko je Beethoven iz naslova črtal Napoleona Bonaparteja) povezuje z eno najpogosteje citiranih anekdot. Sicer pa so praviloma prepisi kopistov za izdajo v faksimilih nezanimivi, bržkone ker avro in domnevno »avtentičnost« zmorejo predati zgolj v omejenem obsegu. To pa je škoda, saj se skladateljski proces praviloma ne konča z izdelavo avtografa. Kopije, ki so jih pripravljali profesionalni pisarji, so Beethovnu pogosto služile kot osnova za včasih tudi obsežne revizije; pogosto dokončni avtorjev notni zapis iz avtografa niti še ni razviden.

Zato je toliko bolj razveseljivo, da imamo zdaj na voljo obsežen kopistov prepis neke celotne simfonije, ki ga je Beethoven tudi sam pregledal, in sicer kljub temu da je ohranjen tudi avtograf – tako v tiskani faksimilirani kakor v digitalizirani lahko dostopni spletni obliki – in kljub temu da prepis niti nima veliko Beethovnovih pripisov. Gre za prepis partiture *Pastoralne simfonije*, ki jo je kopist Joseph Klumpar izdelal kot tretjo kopijo simfonije (pred tem je prepisal že orkestrske glasove in partituro za založnika Breitkopf & Härtel) in je pri prvi javni izvedbi decembra 1808 služila kot izvajalska partitura. Danes jo hrani Narodna in univerzitetna knjižnica v Ljubljani.

Faksimile izhaja ob 200-letnici Beethovnovega častnega članstva v ljubljanski Filharmonični družbi, ki so mu ga podelili leta 1819. Kot v uvodu k izdaji zapiše Ivan Florjanc, je drugi motiv za objavo javnosti postaviti na razpolago »celovit in jasno berljiv rokopis

Beethovnovne *Pastoralne*«. Cilj »berljivosti« (za razliko od avtografske delovne partiture in drugega, zaradi izlitja vode močno poškodovanega prepisa partiture) na neki način nekoliko nasprotuje običajnemu pristopu pri izdajanju faksimilov, ki so pogosto prav zavestno narejeni na podlagi še posebej močno popravljenih in komaj berljivih rokopisov; tam cilj ni berljivost, temveč gre za avro avtorjeve pisave.

Faksimilu ljubljanskega rokopisa je dodan zelo izčrpen del s komentarji: poleg uvoda izdaja vsebuje še pet obsežnih znanstvenih besedil treh avtorjev (Jerneja Weissa, Alenke Bagarič in Uroša Lajovca). Uvod in razprave so v celoti objavljeni tako v slovenščini kot v angleščini. Besedila so opremljena s smiselno izbranim slikovnim gradivom, pri čemer so slike (denimo v nasprotju s faksimilom avtografa iste simfonije, ki ima komentar v nemščini in angleščini) dodane tako slovenskim kakor angleškim besedilom in so torej natisnjene dvakrat.

Rokopis je z obsežnim tekstovnim delom (več strani predgovora in po 50 strani komentarja v vsakem od obeh jezikov) in z zornega kota različnih avtorjev umeščen v širok kontekst. Posamezna besedila se med seboj neposredno ne navezujejo in jih lahko beremo ločeno glede na individualne interese. Kdor besedila prebere v celoti in drugo za drugim, bo nujno odkril določena podvajanja, na primer, kar zadeva nastanek *Pastoralne simfonije*, Beethovново imenovanje za častnega člana Filharmonične družbe v Ljubljani ali posamezne zapise v rokopisu.

Prispevek Jerneja Weissa ponuja širok pregled političnih sprememb in glasbenega življenja okoli leta 1800, obravnava ustanovitev filharmoničnih družb nasploh in posebej Filharmonične družbe v Ljubljani leta 1794, nato pa osvetli še Beethovnovno simfoniko ter nastajanje in posebnosti *Šeste simfonije*. Sestavek torej kot uvod v delo in rokopis povsem smiselno stoji na začetku strokovnega komentarja. Omemba, da je Beethoven simfonijo skladal med poletjem 1807 in jesenjo 1808 »v podeželskem okolju Heiligenstadta in Badna«, vendarle sodi bolj med mitično opevanje *Pastoralne simfonije* (obsežne, s peresom in črnilom popisane skice tako imenovanega »Pastorale-Skizzenbuch«, ki so v besedilu s strani avtorja tudi omenjene, so prav gotovo nastale za domačo pisalno mizo na Dunaju). Daljši razdelek je posvečen še Filharmonični družbi in Beethovnovni izvolitvi za častnega člana te ustanove. Avtor znana dejstva zelo nazorno povzame in ponudi tudi pregled tedanjih zgodnjih izvedb Beethovnovih skladb v Ljubljani. Pri tem ne zamolči niti vrzeli, ki so zaradi manjkajočih katalogov nastale v kronologiji. Na koncu pa Weiss opiše še kasnejšo recepcijo Beethovna v Ljubljani.

V razpravi, ki sledi, se Alenka Bagarič natančno posveti samemu rokopisu. Pri tem najprej na kratko spregovori o zgodovini ponovnega odkritja rokopisa v 19. stoletju in tako tudi angleško govorečemu bralcu odkrije izsledke slovenskih raziskav, ki mednarodnim raziskovalcem Beethovna v glavnem niso poznani (mednje izrecno sodi tudi recenzent sam). Sledi detajlen opis vira, ki je izjemno dragocen za filološke raziskave. Alenka Bagarič se sicer odpove običajnim shematičnim prikazom vodnih znakov in folijev, navede pa zelo natančne kodikološke podatke. Nenavadno je le, da avtorica sprva ne komentira četrtega stavka, ki je bil bržkone vstavljen kot zamenjava za (kdo ve, zakaj) izgubljen izvirni prepis, čeprav sama omeni drugega kopista in drugačno vrsto papirja ter odvisnost tega stavka od izvirne izdaje. Šele kasneje opozori na to, da se dispozicija strani ne ujema z razporeditvijo strani v avtografu, ki jih je označil glavni

kopist Klumpar, tako da bralcu najkasneje tedaj postane jasno, da izvorni rokopis sploh ni v celoti ohranjen. A očitno tudi v Ljubljani ni ohranjenih virov, ki bi lahko pojasnili, kdaj in zakaj je bil stavek zamenjan.

Beethovnovi lastnoročni popravki in dodatki so navedeni vsak posebej, nekaterim je dodana tudi fotografija popravka iz rokopisa. Ob tem se tudi izkaže, da v primerjavi z drugimi avtoriziranimi prepisi ta rokopis vsebuje sicer le malo dopolnil, ki pa so zato toliko pomembnejša in se skoraj izključno nanašajo na drugi stavek; prav mogoče je, da so se močno navezovala na, žal izgubljeni, korekturni seznam, ki ga je Beethoven marca 1809 poslal založniški hiši Breitkopf & Härtel.

Zadnji trije prispevki, pod katere se podpisuje Uroš Lajovic, obravnavajo posebnosti notnega zapisa in njihove posledice za izvajalsko prakso. Lajovic zagovarja tezo, da sta oba prepisa partiture Josepha Klumparja v notah identična (kar v veliki meri, čeprav ne stoddostno, drži), da pa obstajajo občutne razlike v »akcidencah« (s čimer ima v mislih vse oznake, ki izvajanje neke note natančneje določajo). Poleg naslovov stavkov (glej nenavaden izbris besede »Szene« v naslovu »Szene am Bach«), okraskov idr. avtor izpostavi predvsem temo, o kateri raziskovalci Beethovna že dolgo in večinoma precej vneto razpravljajo: namreč razlikovanje med pikami in kajle za staccato. Avtor citira slavno Beethovново pismo Karlu Holzu, v katerem skladatelj opozori na to, da ni vseeno, ali se v notnem zapisu uporabi pike ali kajle, in ki je bilo v preteklosti že pogosto predmet raznih interpretacij. Lajovic je prepričan, da je treba med pikami in kajlami razlikovati (čeprav tudi sam opozori na nedosledno rabo obeh oznak, na primer v tiskanih izdajah ali med različnimi prepisi enega in istega kopista) ter navaja primere, na osnovi katerih utemelji svojo interpretacijo. V drugem prispevku se Lajovic osredotoči na posamezna mesta. Naslov tega sestavka »Revizijsko poročilo« je nekoliko zavajajoč, saj – kakor avtor tudi takoj na začetku pojasni – gre v besedilu za razhajanja med partituro avtografa in faksimiliranim prepisom partiture iz Ljubljane. Osrednjo pozornost pri tem namenja »akcidenca«, ki natančneje definirajo note. Na skoraj 15 strani dolgem izčrpnem seznamu so nato skoraj izključno podana razhajanja pri označevanju staccata (pike, kajle oz. njihova odsotnost), delno pa tudi razlikovanja pri dinamičnih oznakah in poudarkih (npr. *sf* nasproti *f*). Avtor navede tudi nekaj posameznih drugih razlik, ki sodijo v popolnoma drugačno kategorijo, na primer navodilo za violončele in kontrabase v drugem stavku, ki je bilo dodano šele povsem na koncu dolgega skladateljskega procesa in ga v avtografu niso več zabeležili (vključeno je bilo na korekturni seznam v pismu založniku Breitkopf & Härtel in je bilo že tiskarski plošči dodano v obliki opombe na dnu strani; gl. tudi pri Alenki Bagarič).

V nasprotju z avtoriziranim prepisom založniške partiture, ki ga hranijo v Bonnu, Lajovic ljubljanski prepis označi kot »čistopis«, kar se nanaša na majhno število Beethovnovih lastnoročnih dodatkov, saj je kopist tukaj že pri prepisovanju upošteval večji del skladateljevih revizij. Vendar pa ob tem prikrije dejstvo, da so bili hkrati v ljubljanskem prepisu ravno akcidenčni dodatki, kot so postavitve lokov, artikulacija itn., obravnavani posebej nenatančno. To pa je očitno povezano s funkcijo prepisa, ki je bil namenjen za izvajalsko partituro: medtem ko zadnje odločilne avtorizacije s strani skladatelja partituri po eni strani dajejo izjemen pomen, so bili natančni izvajalski napotki za dirigenta manj pomembni kakor za glasbenike v instrumentalnih partih. Vseeno seveda ne

smemo načelno izključiti, da je kopist, ki je bil Beethovnu zelo blizu, zavestno uvedel določene spremembe. Izčrpen seznam bo bralcem, ki jih zanima vprašanje pik in klinov, vsekakor nudil idealno podlago za to, da si ustrezna mesta neposredno ogledajo in iz opažanj izpeljejo lastne sklepe.

V tretjem Lajovčevem sestavku gre za primerjavo avtoriziranih prepisov partitur iz Bonna (tiskarska predloga) in iz Ljubljane (partitura krstne izvedbe). Tukaj avtor navede izključno Beethovnov lastnoročne pripise v tiskarski predlogi in zaznamke o tem, ali so bili ti pripisi v izvajalski partituri upoštevani oz. kaj je v tej partituri drugače. Seznam ni docela popoln (prim. npr. lastnoročno dodane loke v založniški partituri v t. 117–123 1. stavka) in vsebuje tudi nekaj manjših napak (akcidenc v 1. stavku, t. 206–208, na primer Beethoven ni lastnoročno črtal), skupno gledano pa zelo nazorno razkrije kompleksen proces skladanja simfonije, ki je razviden že iz predhodnih sestavkov: vsi viri so med seboj prepleteni in težavno prizadevanje za dokončno veljaven notni zapis se pokaže šele iz primerjave med različnimi rokopisi. Prepis partiture iz Ljubljane se umešča na konec tega ustvarjalnega procesa, saj korekture iz drugih virov (ki jih črpa predvsem iz avtografske predloge, kamor jih je Beethoven vzporedno beležil) že upošteva, sam pa vsebuje še peščico zadnjih dodatnih, a toliko bolj bistvenih posegov, ki jih v avtograf niti niso več zajeli.

Izdaja faksimila je zelo skrbno oblikovana; reprodukcije so (v kolikor je to brez neposredne primerjave z originalom možno razbrati) visokokakovostne in tudi splošna oblika knjižne izdaje je zelo privlačna. Zelo je dobrodošlo, da je ta pomemben rokopis z izčrpnimi komentarji zdaj v enaki meri dostopen znanosti in zainteresiranim ljubiteljem glasbe.

*Jens Dufner (dufner@beethoven.de)
Beethoven-Archiv, Beethoven-Haus Bonn*

Jonatan Vinkler, Hrsg.

Simfonija v F-duru, opus 68: »ljubljski prepis«

Jonatan Vinkler, Hrsg. *Simfonija v F-duru, opus 68: »ljubljski prepis«./Symphony in F major, opus 68: 'Ljubljana transcript'.* [*Sinfonie in F-Dur, opus 68: „Ljubljana-Transkript“.*] Koper, Ljubljana: Akademija za Glasbo Univerze v Ljubljani, Narodna in univerzitetna knjižnica Ljubljana, Založba Univerze na Primorskem, 2019. ISBN: 978-961-7055-54-2 (pdf).

Faksimile-Ausgaben von Beethovens Werken haben eine lange Tradition. Bereits im 19. Jahrhundert hat man – im Rahmen der damaligen technischen Möglichkeiten – versucht, Beethovens Handschrift für eine breite Leserschaft zugänglich zu machen. Später hat man durch verbesserte fotografische und digitale Druckverfahren die Faksimilierung immer weiter perfektioniert, so dass vom kurzen Lied bis zum vollständigen Symphonienmanuskript eine Reihe bibliophiler Faksimila verfügbar sind. Auch heute, da viele Beethoven-Handschriften vollständig digitalisiert im Internet zugänglich sind, haben die gedruckten Faksimilia nicht an Bedeutung verloren, da die Haptik eines gedruckten Buchs den Leser viel näher an das Original bringen kann als es ein Digitalisat vermag.

Bei den verfügbaren Faksimilia handelt es sich nahezu ausschließlich um Reproduktionen von Beethovens Autographen; Kopistenabschriften spielen praktisch keine Rolle. Die wenigen Ausnahmen findet man dort, wo ein Autograph verlorengegangen ist, etwa im Falle der Eroica-Symphonie, deren von Beethoven überprüfte Abschrift zudem besonders bekannt ist, weil sie durch das berühmte Loch im Titelblatt (das bei der Tilgung der Betitelung auf Napoleon Bonaparte entstand) mit einer der meistzitierten Anekdoten in Verbindung gebracht werden kann. Im Normalfall sind Kopistenabschriften für den Faksimilamarkt jedoch unattraktiv, wohl weil sie die Aura und das vermeintlich „Authentische“ nur eingeschränkt vermitteln können. Das ist bedauerlich, denn in der Regel endete der Kompositionsprozess nicht mit Fertigstellung des Autographs. Die von professionellen Schreibern angefertigten Kopien dienten Beethoven oft als Grundlage für bisweilen umfangreiche Revisionen; oft geht der Notentext letzter Hand aus dem Autograph noch gar nicht hervor.

Umso erfreulicher ist es, dass nun die umfangreiche, von Beethoven überprüfte Kopistenabschrift einer vollständigen Symphonie vorliegt, und das, obwohl das Autograph erhalten und bereits selbst sowohl als gedrucktes Faksimile als auch digitalisiert im Internet leicht zugänglich ist, und obwohl die Abschrift nicht einmal besonders viele autographe Eintragungen erhält. Es handelt sich um die Partiturabschrift der Pastoral-symphonie, die der Kopist Joseph Klumpar als dritte Kopie (nach den Orchesterstimmen und der Partiturabschrift für den Verleger Breitkopf & Härtel) angefertigt

hat und die bei der öffentlichen Uraufführung im Dezember 1808 als Dirigierpartitur diente. Sie wird heute in der Universitätsbibliothek Ljubljana verwahrt.

Das Faksimile erscheint zum zweihundertsten Jubiläum von Beethovens Ehrenmitgliedschaft bei der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach (Ljubljana), die er 1819 erhielt. Ein weiterer Anlass für die Publikation ist es laut dem Vorwort von Ivan Florjanc, der Öffentlichkeit ein „vollständiges und lesbares Manuskript der Pastorale“ zugänglich zu machen. Das Ziel der „Lesbarkeit“ (in Abgrenzung zur autographen Arbeitspartitur sowie zur anderen, durch einen Wasserschaden stark beschädigten Partiturschrift) ist gewissermaßen ein gegensätzlicher Ansatz zu üblichen Faksimileausgaben, denen oft ganz bewusst besonders stark korrigierte und kaum lesbare Manuskripte zugrundeliegen; dort geht es nicht um Lesbarkeit, sondern um die Aura der Handschrift.

Das Faksimile der Ljubljanaer Handschrift ist sehr ausführlich kommentiert: Neben dem Vorwort gibt es einen umfangreichen Kommentaranhang, der fünf Texte von drei Autoren (Jernej Weiss, Alenka Bagarič und Uroš Lajovic) enthält. Das Vorwort und die Essays werden vollständig sowohl in slowenischer als auch in englischer Sprache wiedergegeben. Die Texte sind mit sinnvoll ausgewählten Dokumenten bebildert, wobei die Abbildungen (anders als beispielsweise im Faksimile des deutsch und englisch kommentierten Autographs derselben Symphonie) sowohl zu den slowenischen als auch zu den englischsprachigen Texten gesetzt sind und somit jeweils doppelt abgedruckt werden.

Das Manuskript wird durch einen umfangreichen Textteil (mehrere Seiten Vorwort sowie jeweils 50 Seiten Kommentar pro Sprache) und aus dem Blickwinkel verschiedener Autoren sehr weit gefächert kontextualisiert. Die einzelnen Texte bauen nicht aufeinander auf und können je nach Interesse des Lesers auch einzeln rezipiert werden. Wer die Texte vollständig hintereinander liest, wird allerdings auch unweigerlich auf Überschneidungen stoßen, etwa in Bezug auf die Entstehungsgeschichte der Pastoral-symphonie, die Ernennung Beethovens zum Ehrenmitglied der Philharmonischen Gesellschaft Laibach oder bestimmte Eintragungen im Manuskript.

Der Aufsatz von Jernej Weiss behandelt in einem weiten Überblick die politischen Veränderungen und das Musikleben um 1800, die Gründung philharmonischer Gesellschaften allgemein und in Laibach 1794 im Besonderen und schließlich Beethovens Symphonik sowie Entstehung und Besonderheiten der sechsten Symphonie. Dieser Essay steht also als Einführung in Werk und Manuskript sinnvoll am Beginn des Kommentarteils. Dass Beethoven die Symphonie zwischen Sommer 1807 und Herbst 1808 „in the countryside surroundings of Heiligenstadt and Baden“ komponiert habe, gehört allerdings eher in die mythische Verklärung der Pastoral-symphonie (die umfangreichen mit Feder und Tinte beschriebenen Skizzen des sogenannten „Pastorale-Skizzenbuchs“, die auch erwähnt werden, sind sicher am heimischen Schreibtisch in Wien entstanden). Ein längerer Abschnitt widmet sich schließlich der Philharmonischen Gesellschaft und Beethovens Ehrenmitgliedschaft. Der Autor fasst die bekannten Fakten sehr anschaulich zusammen und geht dabei auch auf die zeitgenössischen frühen Aufführungen Beethovenscher Werke in Laibach/Ljubljana ein. Die Überlieferungslücken, die sich durch fehlende Kataloge ergeben, werden dabei nicht verheimlicht. Abschließend beschreibt er die spätere Rezeption Beethovens in Ljubljana.

Alenka Bagarič widmet sich schließlich eingehend dem Manuskript selbst. Sie geht dabei zunächst kurz auf die Geschichte der Wiederentdeckung im 19. Jahrhundert ein und macht auch dem englischsprachigen Leser die slowenischen Forschungsergebnisse zugänglich, die in der internationalen Beethovenforschung kaum rezipiert werden (der Rezensent schließt sich hier explizit ein). Es folgt eine detaillierte Quellenbeschreibung, die für die philologische Forschung sehr hilfreich ist. Sie verzichtet zwar auf die gängigen Wasserzeichen- und Lagenschemata, macht aber sehr präzise kodikologische Angaben. Seltsamerweise wird zunächst nicht thematisiert, dass der vierte Satz wohl der Ersatz für die (warum auch immer) verlorengegangenen ursprüngliche Abschrift ist, auch wenn der abweichende Kopist und die andere Papiersorte sowie die Abhängigkeit des Satzes von der Originalausgabe erwähnt werden. Erst später wird erwähnt, dass die Seitendisposition nicht der im Autograph durch den Hauptkopisten Klumpar vermerkten entspricht, so dass dem Leser spätestens jetzt klar wird, dass das originale Manuskript gar nicht vollständig erhalten ist. Offenbar gibt es aber auch in Ljubljana keine Quellen, die klären können, wann und warum der Satz ersetzt wurde.

Die autographen Einträge Beethovens werden im Einzelnen aufgelistet, teilweise auch mit kleinen Abbildungen aus dem Manuskript. Dabei wird auch deutlich, dass es im Vergleich mit anderen überprüften Abschriften zwar nur wenige, dafür aber sehr bedeutende Nachträge gibt, die sich fast ausschließlich auf den zweiten Satz beziehen; sie dürften einen engen Bezug zur im März 1809 an Breitkopf & Härtel geschickten Korrekturliste gehabt haben, die leider nicht erhalten ist.

Die letzten drei Beiträge von Uroš Lajovic befassen sich mit Besonderheiten der Notation und ihre aufführungspraktischen Konsequenzen. Lajovic vertritt die These, dass beide Partiturabschriften Joseph Klumpars in den Noten identisch seien (was weitgehend, wenn auch nicht hundertprozentig stimmt), es aber deutliche Unterschiede bei den „Akzidentien“ (worunter er alle Zeichen versteht, die die Ausführung einer Note genauer beschreiben) gebe. Dabei thematisiert er neben Satztiteln (siehe die merkwürdige Tilgung des Wortes „Szene“ bei der „Szene am Bach“), Verzierungen u.a. vor allem ein in der Beethovenforschung bereits häufig und meist hitzig diskutiertes Thema: die Unterscheidung zwischen Staccatopunkten und -keilen (bzw. -strichen). Zitiert wird der berühmte Brief an Karl Holz, in dem Beethoven darauf hinweist, dass es nicht gleichgültig sei, ob Punkte oder Striche notiert werden, und über dessen Auslegung schon viel geschrieben wurde. Lajovic ist davon überzeugt, dass zwischen beidem differenziert werden müsse (auch wenn er selbst auf die inkonsequente Umsetzung, etwa in den Druckausgaben oder zwischen den verschiedenen Abschriften desselben Kopisten hinweist) und gibt Beispiele, an denen er seine Interpretationsvorstellungen darlegt. In seinem zweiten Essay geht der Autor auf Einzelstellen ein. Der Titel „Revisionsbericht“ (Revision report) ist etwas irreführend, denn es geht – wie dann aber gleich zu Anfang erklärt wird – um die Abweichungen zwischen autographischer Partitur und der faksimilierten Partiturabschrift aus Ljubljana. Der Fokus liegt dabei auf den die Noten präzisierenden „Akzidentien“. Die fast 15 Seiten umfassende ausführliche Liste enthält dann fast ausschließlich die abweichende Notation von Staccatozeichen (Punkte, Keile bzw. deren Fehlen), teilweise auch die Unterscheidung von dynamischen Zeichen und Betonungszeichen (z. B. *sf* vs. *f*). Sporadisch werden auch andere

Differenzen genannt, die in eine ganz andere Kategorie gehören wie die Spielanweisung der Violoncelli und Kontrabässe im zweiten Satz, die erst ganz am Ende des langen Kompositionsprozesses durchgeführt und im Autograph nicht mehr festgehalten wurde (sie war Bestandteil eines Korrekturbriefes an Breitkopf & Härtel und wurde in der bereits gestochenen Platte in Form einer Fußnote ergänzt; siehe auch bei Bagarič).

Der Autor spricht in Abgrenzung von der in Bonn verwahrten Verlagspartitur von einer „Reinschrift“ („clean copy“), was sich auf das Fehlen zahlreicher autographischer Nachträge bezieht, da der Großteil der Revisionsprozesse durch den Komponisten hier bereits bei der Koptiatur berücksichtigt werden konnte. Allerdings verschweigt er die Tatsache, dass die Abschrift aus Ljubljana zugleich gerade die akzidentellen Zusätze wie Bogensetzung, Artikulation usw. besonders nachlässig behandelt. Dies hängt offenbar mit ihrer Funktion als Dirigierpartitur zusammen: Während ihr einerseits ein extrem hoher Wert durch die letzten entscheidenden Autorisierungen durch den Komponisten zukommt, war eine genaue Bezeichnung der Spielanweisungen für den Dirigenten weniger wichtig als für die Musiker in den Aufführungsstimmen. Dennoch kann man natürlich nicht grundsätzlich ausschließen, dass der Beethoven sehr nahestehende Kopist bewusste Unterscheidungen vorgenommen hat. Die umfangreiche Auflistung bietet dem Interessierten für die Frage nach Punkt und Keil jedenfalls eine ideale Grundlage, sich die Stellen gezielt anzusehen und daraus eigene Schlüsse zu ziehen.

In dem dritten Aufsatz Lajovics geht es um den Vergleich der beiden überprüften Partiturabschriften in Bonn (Stichvorlage) und Ljubljana (Partitur der Erstaufführung). Hier werden ausschließlich die autographen Eintragungen Beethovens in der Stichvorlage angeführt und dokumentiert, ob sie in der Aufführungspartitur berücksichtigt wurden bzw. deren abweichende Lesart angeführt. Die Liste ist nicht ganz vollständig (vgl. z.B. die in der Verlagspartitur autograph ergänzten Bögen in T. 117–123 des 1. Satzes) und enthält auch kleinere Fehler (etwa sind die Streichungen der Akzidentien im 1. Satz, T. 206–208 nicht autograph), zeigt aber insgesamt sehr anschaulich den komplexen Kompositionsprozess der Symphonie, der auch in den vorausgehenden Essays deutlich wurde: Alle Quellen sind miteinander verwoben, und das mühsame Ringen um einen letztgültigen Notentext wird erst im Vergleich der verschiedenen Manuskripte deutlich. Die Partiturabschrift aus Ljubljana steht dabei am Ende dieses Schaffensprozesses, in dem sie die Korrekturen in anderen Quellen (die sie vor allem aus der autographen Vorlage, wo diese Korrekturen von Beethoven parallel festgehalten wurden) bereits berücksichtigt und zusätzlich wenige letzte, aber grundlegende Eingriffe enthält, die gar nicht mehr im Autograph festgehalten wurden.

Die Faksimileausgabe ist sehr wertig gestaltet; die Reproduktionen haben (so weit ohne direkten Vergleich mit dem Original erkennbar) eine hohe Qualität, und auch buchgestalterisch wirkt die Ausgabe sehr ansprechend. Es ist sehr zu begrüßen, dass dieses bedeutende Manuskript mit einer ausführlichen Kommentierung nun gleichermaßen für die Wissenschaft und interessierte Musikliebhaber verfügbar ist.

*Jens Dufner (dufner@beethoven.de)
Beethoven-Archiv, Beethoven-Haus Bonn*

Ennio Stipčević

Renaissance Music and Culture in Croatia

Ennio Stipčević. *Renaissance Music and Culture in Croatia*. [Renesančna glasba in kultura na Hrvaškem.] Épitome musical. Turnhout: Brepols, izšlo 2016 z letnico 2015. 356 strani. 60 €. ISBN: 978-2-503-56641-2.

Knjiga Ennia Stipčevića z naslovom *Renaissance Music and Culture in Croatia* je v precejšnji meri napisana za nestrokovnjake, izobraženo splošno publiko, ki jo zanima glasbena in širša renesančna kultura, povezana s historičnim hrvaškim ozemljem. Osredotočena je ne le na samo glasbo, temveč tudi na tiste, ki so jo ustvarili, izvajali, tiskali ipd., in na okoliščine, v katerih je glasba nastala, bila izvajana in tiskana. Po eni strani je zastavljena široko, po drugi pa je bogata s fascinantnimi podrobnostmi in ponuja vpogled v najnovejše stanje vedenja. Poleg tega odraža zanimanja, predsodke in usmeritve današnjega časa.

Ker je delo namenjeno širšemu bralstvu, ne samo muzikologom, se zdi izbira naslova namenoma pragmatična, zato se Stipčević ne posveča razlagam o problematičnosti rabe termina 'renesančna glasba' (*Renaissance music*). Čeprav bi lahko imeli že sam pojem 'renesansa' (*Renaissance*) za problematičen,¹ splošni bralec navadno ima nekaj predstav o tem, kaj lahko pričakuje. Z besedami 'glasba in kultura' (*music and culture*) pa avtor upošteva širše kulturne fenomene, ki so na različne načine povezani z glasbo.

Stipčevićev širok pregled hrvaškega zgodovinskega in kulturnega miljeja nudi dragocen temelj za razumevanje predmeta obravnavanja. Pri tem se kaže njegova sposobnost opazovanja in odlično poznavanje tematike. Stipčević prav tako ponuja koristen vpogled v pomembnost glasbenega zgodovinskega z upoštevanjem širšega kulturnega konteksta, kar je pravzaprav neobhodno potrebno, in pri tem izkazuje svojo široko razgledanost. Knjiga je tako nedvomno delo erudicije. Ne gre prezreti tudi njenega zelo privlačnega oblikovanja, z uporabo precej velike pisave pa je tudi prijazna do bralca. Ker je izšla v mehki vezavi, je prijetna tudi za bralca, ki jo uporablja pogosto.

V uvodu Stipčević navede, da »knjiga poskuša zabeležiti sledove renesančne glasbe v hrvaških deželah.« Navedena izjava je zelo pomembno izhodišče pri pravilnem presojanju dela. Ker bi bil z vključitvijo prav vseh sledov glasbe dotičnega obdobja obseg prevelik, je razumljivo, da avtor ne obravnava vseh aspektov. Zato vsebina, zajeta v kontekstualizirano historično naracijo, nima namena biti ne kronološka ne znatno izčrpna.

¹ V kolikšni meri je 'renesansa' kot oživitvev antike ali širše kot obdobje novih prepričanj in drž dejansko vplivala na glasbo v 15. in 16. stoletju, je predmet številnih polemik. Tako v omenjenem obdobju ne moremo zanikati prisotnosti nekaterih glasbenih praks, ki predstavljajo nadaljevanje tistih iz srednjega veka. Nadalje, nekateri raziskovalci 'renesanso' povezujejo z vzponom monodije okoli leta 1600.

Seveda so neizbežno prisotne vrzeli, vendar jih ni prav veliko. Dobrodošlo bi denimo bilo poglavje o glasbeni ikonografiji (treba je dodati, da je na nekaterih mestih ta vidik vendarle prisoten). V tem oziru se zdi, da naslovna slika, ki prikazuje angela med igranjem portativa, namenoma opozarja bralce na aspekte, ki jih knjiga ne obravnava.

Vsebina dela je členjena na deset delov; vsak izmed njih obsega različno število poglavij (od dveh do šestih) in poleg tega še uvod, epilog in dodatek z bibliografskimi referencami. Stipčević je gradivo uredil logično in ekonomično. V kazalu so številke strani prikazane le ob naslovih posamičnih delov. Za bralca bi bilo morda bolj prikladno, da bi bile številke strani navedene ob vsakem poglavju. Delo je urejeno na naslednji način: prvi del podaja zgodovinsko ozadje, se dotakne preteklega zgodovinopisja in navaja stike s turško glasbo. Drugi del obravnava rokopisno kulturo in kulturo tiska, začeni s srednjeveškimi skriptoriji. Konča se s krajšim ekskurzom o katalogih in letakih prodajalcev knjig in založnikov. Tretji del orisuje glasbeno izobraževanje v različnih okvirih. V tem delu Stipčević nekaj odstavkov posveti tudi vplivnemu humanistu Pieru Paolu Vergeriju iz Kopra. Četrti del navaja različne tradicije v cerkveni glasbi: glagoljaško petje, protestantske pesmi (tu se naveže na vpliv Primoža Trubarja) in glasbo v času katoliške prenovе. Peti del razpravlja o ljudski in popularni kulturi, ki se navezuje na glasbo, in sicer s pomočjo pisnih pričevanj, glasbenih virov in ikonografskih dokazov. Šesti del obravnava glasbo v okviru obredij, pobožnosti in drugih slavnosti in prireditev, kot sta obredje za telovo in karneval. Sedmi del razpravlja o glasbenem gledališču in osmi o glasbi v različnih pisanjih (v slednjem delu je eno izmed poglavij namenjeno ženskam v povezavi z glasbo). Deveti del se obrača h glasbenikom (avtor jih poimenuje »celebri autori«), med njimi na Julija Skjavetića in Lamberta Courtoysa. Zadnji del je posvečen (že) zgodnjebaročnemu skladatelju s (še) nekaj renesančnimi elementi, Francescu Spongi Usperju iz Istre, ki je deloval v Benetkah. Zaključni epilog je domiselno napisan v obliki dialoga in predstavlja povzetek avtorjevih poglavitnih idej. Razumljivo se je avtor pri obravnavah segmentov, ki se strogo ne tičejo glasbe, naslonil na sekundarno literaturo. Sicer pa Stipčević izkazuje temeljito poznavanje virov in predstavi številne nove ugotovitve. Sijajen je zlasti v ekskurzih, ki zaključujejo nekatere izmed delov.

Knjiga je, razumljivo, zanimiva prav tako za slovenske bralce, zlasti v povezavi s slovenskimi obalnimi kraji, kjer je bilo denimo tudi prisotno glagoljaško petje. Nadalje, omenjeni so na primer Bartolomeo Budrio (str. 55, op. 65) in Pier Paolo Vergerio (str. 93), oba iz Kopra, ter organist Franciscus de Pavonibus iz Ljubljane, ki je služboval v Dubrovniku (str. 76). Kar na nekaj mestih je omenjena Slovenija. Daljši odlomek je posvečen delu slovenskih protestantov s Primožem Trubarjem na čelu – Stipčević tu poudarja vpliv slovenskih na hrvaške protestante. Na žalost v obzir ni vzel zadnjih ugotovitev Kozma Ahačiča o Trubarjevem *Katekizmu*; ta ni bil natisnjen v Tübingenu, kakor je veljalo donedavnega, ampak v bližnjem mestu Schwäbisch Hall. Vendarle je mogoče, da to novo dognanje avtorju v času priprave knjige še ni bilo dostopno. Pri tem bi opozoril še na eno napako, in sicer je na enem izmed dveh zemljevidov na strani 12 na mestu, kjer bi moralo pisati »Carniola«, napisano »Carinthia«.

Knjiga je v celoti napravljena razumljivo, z mnogimi uporabnimi ilustracijami (zemljevidi, reprodukcijami slik, rokopisov, tiskov), glasbenimi primeri, citati iz virov in

končno bibliografijo. Glasbeni primeri so jasni (eden izmed primerov – 12a na strani 157 – je sicer nerodno obrezan) in skoraj vedno opremljeni z glasbenimi incipiti, ki nakazujejo razmerje med notnimi vrednostmi v transkripciji in v izvorniku.

Nasprotno pa je z uredniškega stališča knjiga precej problematična. Kar precej je spodrseljavev, nedoslednosti in tipografskih napak. Tako denimo v kazalu v naslovu »Petar Hektorović an the Critical Reading of Folk Cultur« na koncu manjka črka 'e', prav tako pri tretji besedi manjka črka 'd'. Tega naslova v glavnem besedilu nato sploh ni. Podnapisi h glasbenim primerom so na začetku včasih označeni z »Ex.« in včasih z »Example«. Pojavi se tudi odstavek, ki obsega le en stavek. Številke nad tisoč so ponekod zapisane s piko, drugje z vejico. Stipčeviću v tem oziru uredniki (če so sploh obstajali) niso bili v pomoč. Prav tako je na nekaterih mestih opaziti nekoliko nenavadne izbire izrazov (npr. »choral songs«). Tu je treba opozoriti, da je besedilo pravzaprav prevod (opravila ga je Sonja Bašič).

Če se vrnem k avtorjevim uvodnim besedam, navedenim zgoraj, lahko trdim, da je bil njegov »poskus« vsekakor uspešen. Stipčevićeve analize so zanimive in izvirne. Knjiga je zelo poučna za branje, kajti bralec dobi zelo dober vpogled v hrvaško kulturno dediščino. Delo je v celoti uporabno in vredno branja ter zagotovo predstavlja referenčno literaturo o renesančni glasbeni kulturi in širše v hrvaških deželah za bralca, ki ne bere hrvaško. Enniju Stipčeviću je zato treba čestitati za uspeh pri oblikovanju tako kompleksne snovi v primerno sintezo, na voljo širši mednarodni javnosti.

Klemen Grabnar (klemen.grabnar@zrc-sazu.si)

Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti

Ennio Stipčević

Renaissance Music and Culture in Croatia

Ennio Stipčević. *Renaissance Music and Culture in Croatia*. Épitome musical. Turnhout: Brepols, 2015. 356 pages. €60. ISBN: 978-2-503-56641-2.

Ennio Stipčević's book *Renaissance Music and Culture in Croatia* is largely written for non-specialists, a general audience who are nonetheless interested in the musical culture of the Renaissance and the wider musical cultures connected to the Croatian lands. The focus of the book is not solely on the music itself but also on composers, performers and publishers, as well as the conditions in which they created, performed and published this music. On the one hand the book is broad, yet on the other hand it is also full of fascinating detail and provides a snapshot of the current state of the knowledge, issues, trends and prejudices regarding the topic.

Because the book is intended for a wider readership and not only for musicologists, it seems that the title is deliberately pragmatic and Stipčević does not address the problems posed by the use of the term 'Renaissance music'. Notwithstanding the potentially problematic nature of the term,¹ the general reader probably has some knowledge of what to expect. With 'music and culture' the author is taking into account broader cultural phenomena that are in different ways connected to music.

Stipčević's coverage of the Croatian historical and cultural milieu provides valuable groundwork for understanding the topic in question, and his insights are plentiful. He offers useful glimpses into the importance of music historiography, taking into an account an inevitable broader cultural context, and in doing so, demonstrates his wide-ranging knowledge. This book is undoubtedly an erudite undertaking, written by someone with an extensive knowledge of the topic. Moreover, it has an attractive design, with the user-friendly paperback edition and the size of the typeface.

In the introduction, Stipčević declares that the "book is an attempt to register the traces of Renaissance music in the Croatian lands." This statement is an important starting point in order to evaluate the book correctly. Given the scope of work required to consider every trace of the music of the period in question, the author understandably does not cover every aspect of this legacy. The content, instead, is subsumed into a contextualized historical narrative that does not aim to be chronological nor vastly comprehensive. There are inevitable gaps, but still relatively few. For instance, I would

1 There are debates regarding the degree to which the 'Renaissance' – conceptualised as the revival of antiquity or more broadly an era of fresh beliefs and attitudes – did have an influence on music in the fifteenth and the sixteenth centuries. There is clearly a presence of some musical practices in the said period that represent the continuation of those stemming from the Middle Ages, but some scholars also identify the 'Renaissance' with the rise of monody c. 1600.

welcome a chapter on music iconography, even though there are some passages that deal with this aspect. In this respect, the book cover, which shows an angel playing the organetto, inescapably draws the reader's attention to some aspects not covered by the book.

The work is divided into ten parts, each comprising a different number of chapters (from two to six), with an introduction, epilogue and appendix with bibliographical references, organised logically and economically. In the table of contents, page numbers appear only next to titles of parts, although perhaps it would have been more convenient for the reader if every chapter title had page numbers attached to it. The structure of the volume is as follows: the first part provides the historical background, touches upon the past historiography and encounters with Turkish music; the second part deals with manuscript and print culture, beginning with medieval scriptoria and ending with a brief excursus on catalogues and pamphlets of booksellers and publishers; the third part sketches the music education in different settings, and here Stipčević also devotes a few paragraphs to the influential humanist Pier Paolo Vergerio from Koper; the fourth part mentions different traditions of church music, including Glagolitic chant, Protestant songs (here he highlights the influences of Primož Trubar) and music in the time of the Catholic revival; the fifth part discusses the folk and popular culture that is linked to music by considering extant written testimonies, musical sources and iconographical evidence; the sixth part covers music in ceremonies and devotions, such as carnival festivities and Corpus Christi celebrations; the seventh part deals with theatre music; the eighth part addresses music in various writings, including a welcome chapter devoted to women in connection to music; the ninth part turns to the 'celebri autori' musicians, Julije Skjavić and Lambert Courtoys among others; and the last part is devoted to the early Baroque composer, with some Renaissance traits, Francesco Sponga Usper from Istria, who was active in Venice. The epilogue is thoughtfully written in the form of dialogue and represents a summary of the main ideas set out by the author. Understandably, in parts that do not deal strictly with music, much of the work is based on secondary literature, but Stipčević otherwise exhibits a thorough knowledge of the primary sources and presents many new facts. He is particularly lucid in the asides that appear at the end of some parts.

The book is of special interest to Slovenian readers, particularly regarding the Slovenian coastal area, where there was, for instance, Glagolitic chant present. Moreover, Bartolomeo Budrio (p. 55, note 65) and Pier Paolo Vergerio (p. 93), both from Koper, get a mention, as does the organist Franciscus de Pavonibus from Ljubljana, who worked in Dubrovnik (p. 76). In several other passages, there are references to Slovenia. An extended passage is devoted to the work of the Slovenian Protestants, spearheaded by Primož Trubar, and Stipčević here emphasises the influence of the Slovenian Protestants on the Croatian ones. Unfortunately, he does not take into consideration the latest findings by Kozma Ahačič about Trubar's *Catechismus*, which was most probably printed in Schwäbisch Hall and not in Tübingen, although it is possible that this new information was not available to Stipčević during the preparation of his book. There is also an error with the "map of Croatia in the sixteenth century" (p. 12), where "Carinthia" should actually be "Carniola".

The overall presentation of the book, however, is clear, with many useful illustrations (maps, reproductions from paintings, manuscripts, prints), music examples, quotations from the sources and bibliography. The music examples are on the whole presented clearly (although one of the examples, 12a on p. 157 is clumsily cropped), and are almost always accompanied by the musical incipit indicating the relationship of the note values to the original.

By comparison, the editing and proofreading have not been done well. There are many unfortunate lapses, inconsistencies and typographical errors, such as missing letters 'e' and 'd' in the chapter title "Petar Hektorović an [sic] the Critical Reading of Folk Cultur [sic]" that appear in the table of contents. This title is also missing from the main text. Sometimes captions to the music examples are indicated as "Ex." and sometimes as "Example"; there is an instance of a paragraph that comprises only one sentence; some numbers over a thousand are written with a comma and some with a full stop. Stipčević appears not to have been well served by his editors in this regard, if indeed, there were any. Sometimes the choice for words also seems slightly unusual (e.g. "choral songs" to denote plainchant melodies), but I should mention that the text is actually translated into English (by Sonja Bašić).

If I return to the introductory words by the author, which I cited in the opening, Stipčević's efforts were indeed successful. His analyses are exciting, some entirely original, and in my opinion the book makes for a good read. The reader certainly gains plenty of insights into the Croatian musical heritage. On the whole, this is a useful book, a go-to literature about Renaissance musical culture and beyond in the Croatian lands for non-Croatian readers. Ennio Stipčević is to be congratulated on his success in condensing a highly complex subject into an adequate synthesis available to the wider international public.

*Klemen Grabnar (klemen.grabnar@zrc-sazu.si)
Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti*

Disertacija • Dissertation

Zoran Potočan

Estetska zaznava pevskega glasu v razmerju do akustičnih pogojev

Predmet študije je analiza zvena (ang. *timbre*) solističnih pevskih glasov na zvočnih posnetkih v odvisnosti od akustičnih pogojev izvedbenih prostorov. Dvorane, v katerih se izvaja glasba v živo brez dodatnega ozvočenja, se med seboj razlikujejo tako po funkcionalnosti kot po fizičnih in akustičnih lastnostih. Različni prostorski pogoji vplivajo na poslušalca, pa tudi na izvajalca glasbe. Danostim prostora se oba do neke mere prilagajata: poslušalec z zaznavo, pevec pa mestoma tudi z načinom fonacije.

Na obravnavanih posnetkih se solistično pojavljajo trije slovenski poklicni operni pevci različnih glasov – tenor, bariton in bas. Ti so za potrebe študije posneli niz osnovnih vokalov slovenskega jezika na tonu v območju pasaže (it. *zona di passaggio*), dvakrat v po dveh prostorih z različnimi akustičnimi lastnostmi: v dvoranah KD Franca Bernika Domžale ter SNG Opera in balet Ljubljana.

Osnovni namen študije je odgovoriti na vprašanje, kako se poklicni operni pevci odzivajo na različne akustične pogoje izvedbenih prostorov in ali je mogoče s primerjavo posnetkov dovolj zanesljivo analizirati zven pevcev in iz tega sklepati o estetskih ter pevskotehničnih parametrih njihovega izvajanja v različnih akustičnih pogojih. Tako na podlagi teoretičnih spoznanj o akustičnih značilnostih pevskega glasu in akustičnih pogojih izvedbenih prostorov, s pomočjo empirične analize zvena, želi preveriti hipotezo, da pevec prilagaja akustiko vokalnega trakta v odvisnosti od akustičnih pogojev izvedbenega prostora. S tem želi pokazati enega od pristopov k razlagi principov fonacije in percepcije pevskega zvoka v prostoru.

Glede na teoretična izhodišča je bila določena metodologija obravnave izbranih zvočnih vzorcev, predvsem določitev ustreznega frekvenčnega območja za analizo glede na njihovo tehnično kakovost in akustične značilnosti pevskega glasu ter njegov pojav v prostoru. Določen je bil tudi način analize akustičnih lastnosti dvoran in zvenske analize zvočnih posnetkov.

Akustično-geometrične lastnosti izvedbenih prostorov so bile preverjene s pomočjo izrisov zvočnih žarkov prvega, v primeru vračanja emitiranega zvoka v področje pevcu tudi drugega oz. tretjega odboja. Za dvorane so bili računsko ocenjeni in izmerjeni časi poodmevanja kot pokazatelji frekvenčnih karakteristik izvedbenih prostorov. Določeni so bili še nekateri parametri za vrednotenje akustičnih lastnosti obravnavanih dvoran: volumen na poslušalca, proporci prostora, razlika v poti direktnega zvoka

in prvega odboja, povprečni koeficient absorpcije, radij difuznega zvočnega polja in poudarjenost nizkih frekvenc.

Po večkratnem poslušanju so bili določeni zvočni vzorci in izrezani deli posnetkov posameznih pevcev za spektrografsko analizo. Komentirani in med seboj primerjani so najznačilnejši oz. najizrazitejši vzorci po izboru avtorja. Za analizo harmonske vrste zvena in parametrov vibrata izvajalcev so služili računalniški izrisi spektrov moči ter karakteristik vibrata.

Razčlenjeni so bili rezultati prikaza zvoka pevcev, vzročno – z vidika vokalne tehnike in akustike vokalnega trakta ter posledično – vpliv načina fonacije na péti zvok (harmonski toni, lega formantov itd.). Osnovni ton, alikvotna vrsta in njena relativna jakost, formanti, ki podpirajo določene harmonske tone ter morebitna prisotnost in pozicija klastra v območju pevskega formanta namreč bistveno vplivajo na barvo pevskega glasu in skupaj z vibratom v veliki meri določajo njegov značaj.

Tako dobljeni rezultati so, v povezavi s slušnim vtisom, služili kot osnova za določitev tipa glasu in različnih načinov uglaševanja vokalnega trakta – odzvočne cevi pri posameznem pevcu – ter za vrednotenje pevskega zvena in vibrata v kontekstu akustičnih karakteristik izvedbenih prostorov. Iz interpretacij diagramov in rezultatov v primerjalnih tabelah ter s pomočjo poslušanja izbranih zvočnih vzorcev lahko v prvi vrsti razberemo podobnosti in razlike v pristopu posameznih pevcev k uglaševanju vokalnega trakta.

Analize spektrov moči in parametrov vibrata se v večini primerov ujemajo s perceptijskimi ocenami posameznih posnetkov, tj. z estetskim dojetjem pétega zvoka in so kot take dobrodošel pripomoček pri določanju vzrokov in posledic nastajanja in dojetanja pétega zvoka. Tako lahko skozi poslušanje posnetkov in ustrezno interpretacijo rezultatov meritev dovolj zanesljivo določamo lego, zven in karakter ter sklepamo o tipu glasu, deloma pa tudi o njegovi nosilnosti in absolutni jakosti v prostoru.

S poznavanjem vokalne tehnike in akustičnih značilnosti pevskega instrumenta ter izvedbenega prostora lahko tako s pomočjo tovrstne vizualizacije pétega zvoka podkrepimo slušno predstavo o zvenu in značaju posameznega pevskega glasu, kar nam nadalje omogoča tudi posredno določanje načina pevčeve fonacije, predvsem vlogo posameznih artikulacij pri uglaševanju vokalnega trakta, deloma pa tudi značaj zastavka tona in telesne opore (it. *appoggio*).

Izkušen opazovalec je sposoben že ob samem poslušanju vrednotiti nivo interpretacije določene glasbene tvarine in izluščiti posamezne estetske značilnosti njenega izvajanja (intonacija, ritem, izraz, intenziteta, zven, karakter, vibrato, tremolo, legato, portamento idr.), z empirično ponazoritvijo pa postanejo omenjene značilnosti samo še bolj evidentne.

Ko gre za poklicne operne pevce, se ti prostorom slušno običajno dobro prilagajajo, mestoma pa različnim akustičnim lastnostim dvorane dobro prilagodijo tudi svojo fonacijo, predvsem v primeru petja odprtega vokala »a«. To dosežejo s konsistentno uporabo telesne opore in z uglaševanjem vokalnega trakta, tako s pomočjo variabilno znižane pozicije grla kot s prilagajanjem ostalih artikulacij, glede na višino tona ter péti vokal. Pevci spreminjajo geometrijo vokalnega trakta in s tem prilagajajo njegove akustične lastnosti praktično za vsak ton posebej. Na ta način poskušajo spojiti zven

posameznih leg pevskega obsega (fr. *voix mixte*) in se tako zvočno približati »zahodnemu idealu lepega petja«.

Primerjave petja pevcev v različnih akustičnih pogojih tako deloma potrjujejo uvo doma nastavljeno hipotezo, da pevec prilagaja akustiko vokalnega trakta ne samo glede na lastne dispozicije in značilnosti izvajane glasbe, temveč tudi v odvisnosti od akustičnih pogojev izvedbenega prostora.

Ob zavedanju možnih odstopanj zaradi različnih prostorskih in drugih pogojev ter tehnike snemanja so izrisi spektrov moči dovolj ilustrativni. Zato je odgovor na vprašanje, ali je mogoče z zvočnih posnetkov dovolj zanesljivo analizirati pevski zven v različnih izvedbenih prostorih, vsekakor pritrديلen. Na podlagi tovrstne analize lahko tako sklepamo ne le o estetskem nivoju interpretacije in estetiki pétega zvoka, temveč tudi o nekaterih elementih vokalne tehnike obravnavanih pevcev v danih akustičnih razmerah.

Obranjeno 9. oktobra 2019 na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani

Zoran Potočan

Aesthetic Perception of the Singing Voice in Relation to the Acoustic Conditions

The subject of study is the analysis of the timbre of solo singing voices in audio recordings depending on the acoustic conditions of the performance spaces. Halls in which live music is performed without additional sound system differ from each other, both in terms of functionality and in terms of physical and acoustic characteristics. Different spatial conditions affect the listener as well as the music performer. At the same time, they are both adapting to some extent. Listener with perception, and the singer, at times, with the mode of phonation.

The recordings subject to this study feature solo performances of three Slovenian professional opera singers, with different voices - tenor, baritone and bass. For the needs of this study, they recorded a series of basic vowels of the Slovene language on the tone in the passage zone (it. zona di passaggio), twice in two spaces, with different acoustic characteristics: namely in the halls of KD Franc Bernik Domžale and Slovene National Theatre Opera and Ballet Ljubljana.

The principal objective of the study is to answer the question of how professional opera singers respond to different acoustic conditions of the performance spaces and to find out whether a timbre analysis of male singers from recordings gives adequate results for forming conclusions concerning the aesthetic and vocal technique parameters of their performances in different acoustic conditions. Based on the theoretical knowledge of acoustic properties of the singing voice and using the empirical analysis of the timbre it aims to verify the hypothesis that the singer adjusts the acoustics of the vocal tract depending on the acoustic conditions of the performance space. Thus it aims to show one of the approaches to explaining the principles of phonation and perception of vocal timbre in space.

Given the theoretical starting points, the methodology for the treatment of selected sound patterns was determined, in particular the determination of the appropriate frequency range for analysis, in terms of their technical quality and acoustic characteristics of the singing voice and its appearance in the space. A method for analyzing the acoustic properties of halls and timbre analysis of audio recordings was also determined.

The acoustical-geometric properties of the performance spaces were verified by use of sound ray drawings of the first reflection, or even the second or third reflection in the case of returning of the emitted sound back to the area of the singer. For halls, the reverberation times were estimated by calculation and measured as the indicators of the frequency characteristics of the performance spaces. Some parameters for evaluating the acoustic properties of the halls in question were determined: cubic volume per listener, space proportions, the difference in the path of the direct sound and the first reflection, the average absorption coefficient, the diffuse-field distance, and the bass ratio.

After repeated listening, sound samples and cut portions of individual singers' audio recordings to use in the spectrographic analysis were chosen. Commented and compared are the most characteristic or, the most prominent patterns by the author's choice. Computer readouts of power spectra and vibrato characteristics were used to analyze the harmonic series of timbre and the vibrato parameters of the performers.

The results of the singers' sound readouts were broken down, causally – from the point of view of the vocal technique and the acoustics of the vocal tract, and consequently – the influence of the mode of phonation on the sung sound (harmonic partials, the position of the formants, etc.). The fundamental frequency, harmonic series and its relative strength, formants that support certain harmonics and the possible presence and position of cluster in the area of the singing formant, essentially influence the color of the singing voice and together with the vibrato largely determine its character.

The results thus obtained, in connection with the sound impression, served as the basis for determining the type of voice and different ways of vocal tract – resonator tube tuning for a particular singer, as well as for evaluating the singing sound and the vibrato in the context of the acoustic characteristics of the performance spaces. From the interpretations of the diagrams and results in the comparative tables, as well as through the listening of selected audio samples, we can discern the similarities and differences in the approach to the tuning of the vocal tract of individual singers.

The analyses of the power spectra and the vibrato parameters in most cases coincide with the perceptual estimates of individual audio recordings, i.e. with the aesthetic perception of the singing sound and as such a welcome aid in determining the causes and consequences of the formation and perception of the singing sound. In this way, through the listening of audio recordings and the proper interpretation of the results of measurements, we can determine the region, timbre and character, and conclude on the type of voice and, in part, its capacity and absolute strength in given space.

By knowing the vocal technique and the acoustic characteristics of the singing instrument and the performance space, we can thus use the visual representation of the singing voice to strengthen the auditory image of the timbre and character of the individual singing voice, which further enables us also to indirectly determine the method of the singer's phonation, in particular the role of individual articulators in the tuning of the vocal tract, and partly the character of the tone onset and the body support (it. appoggio).

An experienced observer is able to evaluate the level of interpretation of a certain musical substance at the very moment of listening, and to extract the individual aesthetic characteristics of its performance (intonation, rhythm, expression, intensity, timbre, character, vibrato, tremolo, legato, portamento etc.). With the empirical exemplification, these characteristics become even more evident.

When it comes to professional opera singers, they tend to adapt well to different spaces, but they also adjust their phonation in accordance with various acoustic properties of the hall, especially in the case of singing of the vowel "a". This is achieved by consistent use of the body support and tuning of the vocal tract, both with the help of varying lowered larynx positions, and by adjusting other articulators, depending on the pitch and the produced vowel. The singers are changing geometry of the vocal tract

and thus adjust its acoustic properties practically for each separate tone. In this way, they try to merge the timbre of the separate positions of the vocal range (fr. voix mixte) and thus acoustically approach the “western ideal of beautiful singing.”

Comparisons of singers’ singing in various acoustic conditions therefore in part confirm the hypothesis that the singer adjusts the acoustics of the vocal tract not only in terms of their own dispositions and the characteristics of the performed music, but also depending on the acoustic conditions of the performance space.

Bearing in mind the possible deviations due to different spatial and other conditions and the technique of recording, the power spectra graphs are sufficiently illustrative. Therefore, the answer to the question whether vocal timbre can be reliably analyzed by the sound recordings in different performance spaces, is certainly affirmative. Based on this kind of analysis, this can be concluded not only about the aesthetic level of interpretation and the aesthetics of the singing voice, but also about some elements of the vocal technique of the singers in given acoustic conditions.

Defended on 9 October 2019, Faculty of Arts, University of Ljubljana

Imensko kazalo • Index

- Adamič, Emil 160, 161, 164, 209, 210, 212–216, 219, 221–223, 252, 256
- Adamko, Rastislav 5, 7, 16, 41, 43
- Adams, John 244, 248
- Ades, Thomas 244, 248
- Adler, Guido 260, 262
- Adlington, Robert 244, 248
- Agnes von Nürnberg 31, 32
- Ahačič, Kozma 273, 276
- Allen, Percy Hugh 80, 81
- Altenmüller, Eckart 240
- Amadino, Ricciardo 93
- Ambrož Milanski (Ambrosius) 24
- Anderson, Martin 144, 146
- Andrejev, Leonid 168, 176, 185, 188, 189, 191, 197
- Antheil, George 135
- Arndes, Stephanus 41
- Arnič, Blaž 252, 256
- Arnulf (Arnulph) iz Metza, škof 27
- Asafjev (Asafiev, Asafyev), Boris 103, 131, 140, 146
- Ascer (Asser) Thorkilsson, lundski škof 29
- Audran, Edmond 157
- Avguštin iz Hipona (Aurelius Augustinus) 24
- Babbitt, Milton 136
- Bach, Johann Sebastian 64, 80–82, 84, 97, 139, 140, 144
- Bagarič, Alenka 265, 266, 269–271
- Ballard, Robert 86, 91
- Barbo, Matjaž 168, 199, 259–263
- Bärtl, Petr 63, 64, 68, 73, 76, 78
- Bašič, Sonja 274, 277
- Bauer, Amy 245, 248
- Bauer, Ivan (Janez) 204
- Baukart, Jan 204, 208, 222
- Beck, Renatus 40
- Bednáriková, Janka 5, 7, 16, 43
- Beethoven, Ludwig van 82, 216, 231–233, 241, 264–271
- Bellak, Rickard 136, 146
- Benatzky, Ralph 211
- Benčević, Krešimir 217
- Benedikt XVI., papež gl. Ratzinger, Joseph 103–105, 119, 129, 131
- Benestad, Fin 259, 261
- Beran, Emerik 206–211, 213–220, 223
- Berce, Alka 168, 187, 197, 199
- Berg, Alban 168, 187, 197, 199
- Bergamo, Marija 168, 199

Berlioz, Hector	64
Bernstein, Leonard	136
Berry, Mark	245, 249
Betetto, Julij	213
Beyer, Frants	105
Bezjak, Janko	214
Bieganski, Krzysztof	26, 41
Binički, Stanislav	82
Birch, Dawn	238, 241
Bizet, Georges	159
Blacking, John	10
Bleiweis, Janez	206
Blumenfeld, Felix	137
Bogunović Hočevar, Katarina	5, 7
Bohlman, Philip V.	10, 13
Bonaparte, Napoleon	264, 268
Bossi, Marco Enrico	64
Botulf (Botwulf, Botulph), opat	26, 27
Brahms, Johannes	64, 186
Brandis, Matthaheus	40, 41
Bratuša, Roman	212
Bravničar, Matija	149, 152, 153, 155, 157, 161–165, 215, 252, 256
Brubeck, Dave	136
Budkovič, Cvetko	209, 210, 222
Budrio, Bartolomeo	273, 276
Bugalová, Edita	77
Bull, John	84
Bülow, Hans von	104
Burja, Petar	217
Byrd, William	84, 89, 90, 92, 99
Cage, John	136
Cagney, Liam	245, 248
Campbell, Edward	244, 248
Cankar, Ivan	1512, 153, 165, 215
Carina, Vera	82, 97, 98
Carter, Regina	234
Chang, Yuan-Hou	237, 241
Chaplin, Charlie	158
Chloupek, Karol	208
Chlupka, Lubomir	46, 57
Chopin, Frederic	64
Chřibková, Irena	62, 68, 70
Chuchro, Josef	69, 77
Ciglič, Zvonimir	252, 256
Cikker, Ján	77
Ciril, svetnik	207
Clark, James M.	229, 239
Clemens non Papa, Jacobus	84, 86, 87, 91
Code, David J.	244, 248
Coleman, Ornette	143
Collins, Sarah	244, 248

Coltrane, John	136
Corea, Chick	136
Courtoys, Lambert	273, 276
Creighton, Randall	138, 146
Croce, Giovanni	84
Crook, David	84, 97
Crumb, George	136
Currie, James R.	244, 248
Cvetko, Ciril	161, 165, 210, 214, 222
Cvetko, Dragotin	199, 210, 214, 218, 221, 223, 260, 262, 263
Cvetko, Franjo	210, 214, 222
Cvetković, Jelena D.	229, 240
Čajkovski, Peter Iljič	83
Čech, Petr	65, 68, 70, 73, 76, 78
Čeh, Fran	206
Čerin, Josip	260, 262
Čihař, Marek	63, 77
Dahl, Erling	103, 131
Dale, Kathleen	103, 131
Daugulis, Ēvalds	5, 7, 137, 146
Debevec, Ciril	149, 151–153, 156–158, 162, 164, 166
Debussy, Claude	119, 138, 182, 196
Delak, Ferdo	149, 156, 158, 161, 162, 164, 166, 172, 201
Dermota, Anton	163
Dobbins, Bill	138, 146
Dobszay, László	16, 42
Doležil, Hubert	70
Dolinar, Anton	260, 262
Dolničar, Janez Krstnik	259, 261
Dolničar, Marija Ana	259, 261
Dolničar, Janez Gregor	259, 261
Dubravskaja, Tat'jana	134, 146
Dupré, Marcel	60, 73, 77
Dvořák, Antonín	60, 61, 83, 216
Đaković, Bogdan	80, 97, 98
Đoković, Predrag	82–84, 94, 98
Đurđanović, Miomira M.	229, 240
Egermann, Hauke	229, 240
Elington, Duke	138
Elizabeta Ogrska (Elisabeth von Ungarn), svetnica	23, 24, 30, 31
Engeset, Bjarte	102, 131
Eskil, lundski škof	29
Este, Thomas	94
Estermann, Kurt	47, 57
Evripid	161

Fauré, Gabriel	232–234, 241
Filippi, Daniele V.	84, 97
Finck (Fink), Henry Theophilus	103, 104, 131
Finke, Fidelio	153
Florjanc, Ivan	5, 7, 169, 177, 199, 264, 269
Foerster, Anton	209, 259, 261
Foerster, Josef Bohuslav	61, 64
Földvály, Miklós	32
Forstnerič Hajnšek, Melita	168, 200
Franck, César	64
Frančišek (Franziskus) Asiški	31
Frelih, Emil	159, 160, 163, 165
Freud, Sigmund	185
Friedrich V. von Nürnberg	30–32
Friedrich VI. von Nürnberg	31, 32
Frobenius, Wolf	135, 146
Fukal, Teodor	68
Fukalová (Havelková), Květoslava	68
Gantar, Polona	260, 262
Gardano, Antonio	84, 90
Gardiner, Michael	238, 241
Garner, Erroll	136, 138, 143
Gavella, Branko	156
Gershwin, George	135
Gerstner, Hans	259, 261
Ghotan, Bartholomaeus	41
Gjungjenac, Zlata	161, 165
Glass, Philip	136
Globokar, Vinko	253, 257, 258
Gobec, Radovan	252, 256, 257
Golar, Cvetko	218
Golar, Manko	218
Goldenweiser, Alexander	137
Goldman, Jonathan	245, 248
Gostič, Josip	161
Gotovac, Jakov	162
Gottwald, Alois	68
Gouzouasis, Peter	227, 240
Govekar, Fran	159–161, 163, 165
Graham, Stephen	244, 248
Grant, Morag Josephine	244, 248
Gratl, Franz	47, 56
Grbec, Ivan	210, 219
Grečaninov (Grechaninov), Aleksander	83
Greffulhe, Elisabeth	233
Gregorc, Janko	162
Gregorčič, Simon	207
Grewe, Oliver	240
Grieg, Edvard	5, 7, 101–107, 109, 111, 112, 114–116, 119–132
Grimley, Daniel M.	105, 106, 132
Grisey, Gerard	245, 248
Gröbming, Adolf	214

Grossman, Karol	208
Grotefend, Hermann	26, 42
Guilmant, Alexandre	64
Hačaturjan, Aram	241, 231, 232
Halvorsen, Johan	105, 107
Hamelin, Marc-Andre	145
Hancock, Herbie	136
Hansen, Anne Mette	29, 42
Hargreaves, David J.	227, 240
Harper-Scott, J. P. E.	244, 248
Hartmann, Eduard von	185
Hartmann, Karl Amadeus	136
Hasl, Dragotin	206
Hatze, Josip	162
Hauer, Joseph Matthias	169, 171, 183, 197, 201
Haydn, Joseph	216, 232
Heikkilä, Tuomas	21, 42
Heile, Björn	243, 244, 247, 248
Hektorović, Petar	274, 277
Helmholtz, Hermann von	102
Hennion, Antoine	226, 240
Henriques, Robert	102
Herman, Dušica	213, 222
Herod Veliki, kralj	90, 92
Herz, Daniel	
Herzog, George	9, 12
Hilarij (Hilarius), svetnik	24
Hiley, David	21, 42
Hindemith, Paul	143, 161, 178
Hladek-Bohinjski, Josip	216
Hladnik, Ignacij	210
Holz, Karl	266, 270
Hopyl, Wolfgangus	41
Horowitz, Vladimir	137
Horvat, Jožef	205
Horváthová, Katarína	16, 42
Hrebíček, Martin	60, 73, 77
Hubad, Matej	209, 214
Hubad, Samo	187
Hulková, Marta	46, 57
Hundhausen, Adrian	76
Husmann, Heinrich	33, 36, 40, 42
Hutter Nettel, Gertrud	9, 12
Hutter, Elizabeta	217
Hutter, Josip	217
Nybel, Nils	29, 42
Iddon, Martin	244, 248
Ilich, Bojan	217
Inocenc (Innozenz) IV., papež	31
Irwin, Rita L.	227, 240

Janáček, Bedřich	60, 77
Janáček, Leoš	60
Janc, Slavko	222
Janez (Johannes), evangelist	23–25
Janko, Vekoslav	161
Jarrett, Keith	136
Jeglič, Anton Bonaventura	260, 262
Jenko, Davorin	212
Jeraj, Vida	217
Jethro Tull, glasbena skupina	234
Jevdjenijević-Brandl, Nada	217
Jewitt, Carey	229, 240
Jež, Jakob	168, 253, 257
Johann »der Alchemist« von Brandenburg	33, 32
Johann III. von Nürnberg	30–32
Joolz Gianni glej Smith, Julian	234
Jošt (Jodokus), svetnik	25, 28
Jurkova, Zuzana	10, 13
Kačič, Ladislav	46, 57
Kálmán, Emmerich	211
Kanut (Knud, Knut) IV., kralj in mučenec	26
Kapustin, Nikolaj (Nikolai)	5, 7, 133, 137–147
Karbaš, Fran	212
Kärkliņš, Ludvigs	135, 146
Karel IV. Luksemburški, rimsko-nemški cesar	30
Katarina (Katharina), svetnica	22, 23, 25
Katharina von Boskowitz (Boskowitz)	30, 31
Katharina von Nürnberg	30–32
Kernfeld, Barry	134, 138, 146
Khachaturian, Aram	gl. Hačaturjan, Aram
Kim, Earl	136
Kirby, Frank Eugene	146
Klara Asiška, svetnica	23, 25, 31
Klemenčič, Anton	204
Klemenčič, Ivan	168, 169, 172, 181, 184, 185, 199, 200
Klemenčič, Jože (Josip)	260, 262
Klička, Josef	61, 64, 73
Klokić, Stevan	84
Klosé, Friedrich	81
Klumpar, Joseph	264, 266, 268, 270
Knapik, Stefan	245, 249
Koblar, Stanislav	187
Kocjančič, Ana	162, 165
Kocmut, Franc	205
Kocuvan, Franja	217
Kočevar, Štefan	206
Kogoj, Marij	6, 8, 152, 167–179, 181–201
Kogoj, Marij ml.	170, 172
Kokovnik, Katarina	219, 222
Kopiez, Reinhard	240

- Koporc, Srečko 63, 77, 163, 165, 168, 170–172, 174, 177–179, 181–183, 198, 199, 201
- Korošak, Jože 212
- Košar, Jože 206
- Koter, Darja 6, 8, 205, 207, 210, 212–214, 219, 222
- Krajs, Jan Bedřich 63, 68
- Kramberger, Franc 206, 211, 213, 222
- Kramolc, Luka 212
- Kreft, Bratko 149, 151, 152, 156–166
- Krejčí, Miroslav 64
- Krek, Uroš 253, 257
- Křenek, Ernst 160
- Kress, Gunther 229, 240
- Krivecki, Boris 151, 157
- Krstulović, Zoran 168, 170, 184, 200, 213
- Kuhar, Janez 212, 213, 222
- Kukovec, Ivan 204, 223
- Kumar, Srečko 210, 215, 219
- Kunibert (Cunibert), škof 27, 28
- Kuret, Primož 169, 199, 200
- Kutavičius, Bronius 253, 258
- Kuzmič, Franc 204, 222
- Lai, Yen-Shou 237, 241
- Lajovic, Uroš 168, 169, 186–188, 196, 199, 200, 265–267, 269–271
- Lajovic, Anton 251, 255
- Lapajne, Ivan 205, 223
- Lasso (Lassus), Orlando di (Orlandus) 83, 86, 91, 99
- Le Roy, Adrian 86, 91
- Lebič, Lojze 253, 254, 257, 258
- Leggo, Carl 227, 240
- Leipert, Trent 244, 248
- Leodegarij (Leodegarius), škof in mučenec 27
- Lermontov (Ljermontov), Mihail Jurjevič 232
- Leskovšek, Hinko 187
- Lester, Brian 136
- Levašova (Levashova), Olga 103, 132
- Ligeti, György 138
- Linhart, Anton Tomaž 204
- Lipovec, Ignac 211,
- Lipovec, Janko 211, 222
- Lipovšek, Marijan 252, 256, 257
- Liszt, Cosima 104
- Liszt, Franz 64, 83, 104
- Loos, Helmut 181, 200
- Loparnik, Avgust 212, 218, 223
- Loparnik, Borut 168–170, 172, 174, 178, 184, 187, 197, 198, 200
- Lovrenc (Laurentius), mučenec 29, 38
- Lovše, Pavla 217

Lüdecke, Heinz	172
Lüdecke, Roger	29, 42
Lukan, Blaž	151, 165
Luz, Rastislav	5, 7
MacDonald, Raymond A. R.	227, 240
MacDowell, Edward	104
Macek, Petr	61, 77
Madsen, Trygve	136
Mahler, Gustav	182
Mahovsky, Alfred	162
Maister (roj. Zalokar), Sonja	217
Maister, Borut	217
Maister, Rudolf	217
Makarovič, Svetlana	253, 257
Maksim (Maximinas), svetnik	22
Maloy, Rebecca	39, 42
Mandić, Biljana	83, 98
Manojlović, Kosta P.	5, 7, 79–84, 86, 90, 94–99
Mantuani, Josip	214, 259–262
Marenzio, Luca	99
Margarete von Luxemburg	30–32
Marič, Jernej	215, 223
Marija Magdalena	28
Markovič, Melanija	218, 223
Martin, Henry	136
Martinů, Bohuslav	60
Martinović, Vera	230, 240
Massenet, Jules	158
Mašek, Gašpar	259, 261
Mašek, Kamilo	259, 261
Matej (Matthew), evangelist	259, 262
Matičič, Janez	253, 257
Mayer, Richard E.	237–240
Meglič, Simon	205, 222
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	64
Mérimée, Prosper	159
Merkù, Pavle	168, 200, 253, 257
Metod, svetnik	207
Michálková Slimáčková, Jana	5, 7, 60, 61, 64, 77
Miell, Dorothy	227, 240
Mikl, Ciril	204, 208, 222
Miklošič, Fran (Franc)	205, 207, 214, 217
Milanović, Biljana	82, 98
Milhaud, Darius	136, 143, 161
Milojković-Djurić, Jelena	81, 82, 98
Milota, Josef	69
Milota, Míťa	69
Milovuk, Milan	82
Mirk, Vasilij	216, 218, 220
Mlakar, Ladislav	217
Mlakar, Pia	218

- Mlakar, Pino 217, 218
 Mojzes 190
 Mokranjac, Stevan Stojanović 80–84, 94, 97, 98
 Molière 161
 Montesquiou, Robert de 233
 Monteverdi, Claudio 84, 88, 90, 93, 99
 Montini, Giovanni 180
 Moody, Ivan 5, 7, 82, 86, 97, 98
 Moravec, Dušan 151–153, 157, 158, 160, 165
 Moreda Rodriguez, Eva 244, 248
 Moreno, Roxana 237–240
 Morley, Thomas 84
 Moyzes, Alexander 77
 Mozart, Wolfgang Amadeus 82, 150, 230, 232
 Mucha, Ondřej 64, 65, 68, 77, 78
 Munda, Mirko 220, 223
 Musorgski, Modest 196
- Nagel, Frederik 240
 Nanut, Anton 187
 Nedbal, Oskar 211
 Nedved (Nedvěd), Anton 209, 259, 261
 Neffat, Anton 156
 Němcová, Alena 60, 77
 Neralić, Tomislav 216
 Nettl, Bruno 5, 7, 9–13
 Nettl, Paul 9, 12
 Nettl, Wanda 10, 13
 Nietzsche, Friedrich 185, 246, 250
 Nilsson Nylander, Eva 29, 42
 Norby, Caecilie 234
 Nordal, Marius 136
 Novak, Manfred 47, 57
 Novák, Vítězslav 60, 62, 64, 73, 78, 159
- Ocvirk, Anton 153
 Offenbach, Jacques 161
 Olaf (Olave) II. Haraldsson, kralj 26, 27
 O'Loughlin, Niall 200
 Ommundsen, Åslaug 21, 42
 Orel, Rihard 213
 Ornik (Ornig), Ivan (Jožef) 205
 Ortmann, Otto 229
 Ortner, Hermann Heinz 70
 Osborn, Steven 154
 Osterc, Slavko 152, 161, 164, 165, 200, 203, 207, 212–214,
 218, 221, 222, 252, 256
 Oswald (Oswald), kralj in mučenec 27
 Ottosen, Knud 21, 43
- Paech, Katharina Larissa 5, 7, 46, 5
 Pahor, Karol 172, 215, 218, 220, 221

Paivio, Allan	229, 239, 240
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	79, 80, 83–86, 90, 94, 99
Pavel iz Tarza, svetnik	28
Pavel VI., papež	gl. Montini, Giovanni
Pavonibus, Franciscus de	273, 276
Pelėcis, Georgs	134, 146
Penderecki, Krzysztof	136
Peno, Vesna	82, 97, 98
Peričić, Vlastimir	81, 98
Perković, Ivana	83, 98
Peterson, Oscar	136, 138, 143, 146
Pettan, Svanibor	5, 7, 11
Pevec, Milica	218
Pfortzheim, Iacobus Wolff de	41
Picciano, Anthony G.	238, 240
Pikulik, Jerzy	28, 35, 42
Pilkington, Francis	84
Pirnat, Niko	162–164
Pirnik, Makso	215, 219
Piscator, Erwin	162
Platon	182
Plavšić, Marlena	6, 8, 241
Plečnik, Jože	195, 201
Plhak, Julij	209
Ploj, Jakob	204
Poe, Edgar Allan	161
Pokorn, Danilo	199
Poláček, Radek	61, 63, 77
Polič, Mirko	5, 7, 149–151, 156, 157, 161, 162, 164, 166, 168, 186, 187, 200
Poljanec, Ljudmila	215, 223
Pompe, Gregor	251–258
Popelka, Josef	60, 63, 70, 76, 77
Potočnik, Dragan	216, 223
Poulsen, Bjørn	29, 42
Povhe, Josip	156
Požgaj, Joža	229, 240
Prašl, Franz Karl	46, 47, 54, 57
Pregelj, Ciril	215, 218, 219, 223
Premrl, Stanko	210, 214, 215
Prendergast, Monica	227, 240
Prešeren, France	163
Previn, Andre	136
Příhoda, Váša	217
Primožič, Robert	156
Prokofjev (Prokofiev), Sergej	145, 150, 151
Purcell, Henry	84
Pušenjnak, Rado	211, 223
Radica, Davorka	226, 228, 230, 241
Radoš, Ksenija	229, 241
Raeff, Paulus	41

- Paivio, Allan 229, 239, 240
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 79, 80, 83–86, 90, 94, 99
 Pavel iz Tarza, svetnik 28
 Pavel VI., papež gl. Montini, Giovanni
 Pavonibus, Franciscus de 273, 276
 Pelėcis, Georgs 134, 146
 Penderecki, Krzysztof 136
 Peno, Vesna 82, 97, 98
 Perićić, Vlastimir 81, 98
 Perković, Ivana 83, 98
 Peterson, Oscar 136, 138, 143, 146
 Pettan, Svanibor 5, 7, 11
 Pevc, Milica 218
 Pfortzheim, Iacobus Wolff de 41
 Picciano, Anthony G. 238, 240
 Pikulik, Jerzy 28, 35, 42
 Pilkington, Francis 84
 Pirnat, Niko 162–164
 Pirnik, Makso 215, 219
 Piscator, Erwin 162
 Platon 182
 Plavšić, Marlena 6, 8, 241
 Plečnik, Jože 195, 201
 Plhak, Julij 209
 Ploj, Jakob 204
 Poe, Edgar Allan 161
 Pokorn, Danilo 199
 Poláček, Radek 61, 63, 77
 Polič, Mirko 5, 7, 149–151, 156, 157, 161, 162, 164, 166,
 168, 186, 187, 200
 Poljanec, Ljudmila 215, 223
 Pompe, Gregor 251–258
 Popelka, Josef 60, 63, 70, 76, 77
 Potočnik, Dragan 216, 223
 Poulsen, Bjørn 29, 42
 Povhe, Josip 156
 Požgaj, Joža 229, 240
 Prašl, Franz Karl 46, 47, 54, 57
 Pregelj, Ciril 215, 218, 219, 223
 Premrl, Stanko 210, 214, 215
 Prendergast, Monica 227, 240
 Prešeren, France 163
 Previn, Andre 136
 Příhoda, Váša 217
 Primožič, Robert 156
 Prokofjev (Prokofiev), Sergej 145, 150, 151
 Purcell, Henry 84
 Pušenjak, Rado 211, 223

 Radica, Davorka 226, 228, 230, 241
 Radoš, Ksenija 229, 241
 Raeff, Paulus 41

Rahmaninov (Rachmaninoff), Sergej	145
Raič, Božidar	204, 222
Ratiznojnik, Anton	204–206, 208, 223
Ratzinger, Joseph	180
Ravel, Maurice	138
Ravnik, Janko	214, 251, 256
Reger, Max	64
Reich, Steve	136
Reinhardt, Max	151, 157
Remigij (Remigius), škof	27
Rheinberger, Joseph	64
Rimski-Korsakov (Rimsky-Korsakov), Nikolaj (Nikolai)	232, 234
Rochberg, George	136
Rodriguez-García, Esperanza	84, 97
Rojko, Pavel	226, 229, 241
Rojs, Maks	204–206, 223
Romanou, Katy	82, 98
Röntgen, Julius	129
Ropas, Ervina	214
Ropek, Jiří	68, 76
Rudolf, Walter	146
Russell, George	146
Saariaho, Kaija	244, 248
Sadie, Stanley	60, 77, 135, 146
Saint-Saëns, Camille	64
Samec, Smiljan	153
Sankey, Michael	238, 241
Savin, Risto	252, 256
Scheithauer, Ema	212
Schjørring, Nils	33, 40, 42
Schjelderup-Ebbe, Dag	103–105, 119, 129, 131
Schlager, Karl-Heinz	28, 42
Schmitz, Eugen	81, 82
Schönberg, Arnold	168, 169, 171, 175, 177, 182, 183, 187, 197, 199, 201
Schönleben, Janez	259, 261
Schopenhauer, Arthur	185
Schreker, Franz	182
Schuller, Gunther	134, 138, 146
Schumann, Robert	64, 83
Schwab, Anton	215
Seger, Josef Ferdinand Norbert	76
Seidl, Anton	5, 7, 102–107, 109, 112, 113, 115–132
Serapia, mučenka	27
Sevastijanov, Vasilij	150
Shakespeare, William	151
Shaw, Geoffrey	83
Shearing, George	138
Shillingsburg, Peter	29, 42
Sitt, Hans	102

Skjavetić, Julije	273, 276
Skrbinšek, Milan	150, 152, 160, 166
Skrjabin (Scriabin), Aleksander	145
Skuhala, Ivan	206, 222
Slavec (Slavčeva), Maša	156, 165
Slonimski (Slonimsky), Sergej (Sergey)	139
Smetana, Bedřich	60, 61, 215
Smith, Harriet	138, 144, 146
Sokoll, Franc	259, 261
Sokrat	182
Sopko, Július	16, 17, 29, 42
Sorce Keller, Marcello	10, 13
Sørensen, Søren	33, 40, 42
Spindler, Fran Saleški	211, 223
Sponga Usper, Francesco	273, 276
Srebotnjak, Alojz	187
Stanislavski, Konstantin	151, 157, 159
Stefanović, Ana	81, 98
Stephan von Eyczing	30, 31
Stipčević, Ennio	272–277
Stockhausen, Karlheinz	136
Strauss, Richard	183
Stravinski (Stravinsky), Igor	82, 136, 138, 143, 150, 196
Streisand, Barbra	234
Streit, Wolfgang	29, 42
Strossmayer, Josip Jurij	206, 226, 241
Suk, Josef	60
Sušec Michieli, Barbara	151, 165
Sutcliffe, W. Dean	102, 129, 132
Sutherland, Mary Elizabeth	240
Szendrei, Janka	16, 42
Šantel, Saša	210
Šchedrin (Shchedrin), Rodion	139, 143
Šedlbauer, Čenda	213
Šest, Osip	149–151, 153, 156, 164–166
Šijanec, Drago Mario	210, 217
Šivic, Pavel	200
Škerjanc, Lucijan Marija	187, 251, 252, 256
Škrl, Bojana	207, 210, 212, 214–218, 220, 223
Škulj, Edo	213, 223
Šlechta, Milan	68
Šorli, Maja	151, 165
Šostakovič (Shostakovich), Dmitrij	136, 139
Špeclar, Frida	214
Špolc, Emil	69
Štědroň, Bohumír	61, 63, 77
Štefan, mučenec	28, 38
Štritof, Niko	156, 161, 165
Šuligoj, Avgust	210, 217, 219
Švara, Danilo	213

Tairov, Aleksander	157
Takala-Roszczenko, Maria	82, 86, 97
Tanjejev (Taneyev), Sergej Ivanovič	82
Tarasevich, Nikolai	134, 146
Tatum, Art	138
Taylor, Cecil	143
Tchaikovsky	gl. Čajkovski, Peter Iljič
Teodor (Theodoros), mučenec	27
The Beatles, glasbena skupina	136
Tiburcij (Tiburtius), svetnik	22
Tikić, Branislav (Тикић, Бранислав)	82, 98
Tini, Francesco	86, 90
Tini, Simon	86, 90
Toczydłowski, Irenäus Tomasz	46, 57
Tode, Daniela	104
Tomandl, Mihovil (Томандл, Миховил)	82, 98
Tomašević, Katarina	82, 94, 98, 99
Tormis, Veljo	253, 258
Trbuhovič, Đuka	150
Trégler, Eduard	64
Tristano, Lennie	1433
Troch, Pieter	83, 99
Trstenjak, Davorin	204
Trstenjak, Ante (Tone)	215
Trubar, Primož	273, 276
Tsai, Hung-Hsu	237, 241
Ukmar, Vilko	163, 165, 253, 257
Urchueguia, Cristina	29, 42
Urnietzius, Rytis	5, 7, 130, 132
Ussermann, Aemilianus	31, 42
Valburga (Walburga, Walpurga), svetnica	27
Valerijan (Valerian), svetnik	22
Vasić, Aleksandar	82, 97, 98
Vauclain, Andre	136
Vedral, Josip	214
Vergerio, Pier Paolo	273, 276
Verovio, Simone	93
Veyselovská, Eva	5, 7, 16, 43
Vesić, Ivana	82, 97, 98
Videnović, Jelena (Виденовић, Јелена)	82, 98
Vidmar, Josip	172, 175, 184, 185, 187, 188, 201
Vidulin, Sabina	6, 8, 226, 228-231, 240, 241
Vierne, Louis	64
Vilić, Svetlana	80
Vinkler, Jonatan	264, 268
Volarič, Hrabroslav	210
Vončina, Ana	6, 8
Vraz, Stanko	204, 207
Vrba, František	70
Vreže, Jurče	219

- Vuk, Vili 206
 Vurnik, Stanko 152, 158, 161, 165, 184, 200
- Wagner, Richard 64, 102, 130, 150, 182, 252, 256
 Walker, Ernest 84
 Wallerstein, Konrad 153
 Wallerstein, Lothar 153
 Wałowicz, Henryk 26, 43
 Weill, Kurt 136
 Weingartner, Felix 216
 Weiss, Jernej 6, 8, 210, 222, 265, 269
 Weixler, Anton 209
 Wernick, Richard 136
 White, Robert 84, 86, 91
 Whittall, Arnold 244, 248
 Widor, Charles-Marie 64
 Wiedermann, Bedřich Antonín 5, 7, 59–65, 68–70, 73, 76–78
 Wiedermann, Vojtěch 65
 Wiedermannová, Františka 70
 Wiedermannová, Miluše 62, 77
 Wilbye, John 84, 94
 Willeahad (Willead) iz Bremna, škof 26, 27
 Williams, Alastair 244, 248
 Wilson, Charles 243, 244, 247, 248
 Wissgrill, Franz Karl 31, 43
 Wolf, Hugo 183
 Wood, Charles 83
 Woolf, Virginia 243, 247
 Woronczak, Jerzy 26, 41
- Yu, Pao-Ta 237, 241
- Zacherl (roj. Robek), Marija 206, 214
 Zacherl, Ana 206
 Zacherl, Franc (Fran) 6, 8, 203, 207–214, 218–224
 Zacherl, Franc ml. 214
 Zacherl, Karl 206
 Zacherl, Marica 214, 215, 217, 221
 Zacherl, Martin 206
 Zacherl, Minka 6, 8, 203, 204, 207–224
 Zacherl, Slavica 214
 Zahradníková, Zuzana 5, 7
 Zappa, Frank 136
 Zarnik, Valentin 204
 Zemlinsky (Zemlinski), Alexander 153
 (Aleksander)
 Zorko, Jovan 83
 Zunová, Věra 69
 Zupan, Drago 156
- Žgur, Fran 215
 Žirovnik, Janko (Janez) 205
 Živko, Avgust 217
 Župančič, Oton 183

Avtorji • Contributors

Rastislav ADAMKO (rastislav.adamko@ku.sk) je slovaški muzikolog, teolog in pedagog, ki se raziskovalno ukvarja z glasbenimi in srednjeveškimi študijami, sodobno sakralno glasbo in glasbenimi oblikami. Teološko in muzikološko izobraževanje je zaključil na Katoliški univerzi v Lublinu, Poljska (1996–2002). Po končanem študiju v Lublinu se je zaposlil na Oddelku za glasbo, ki je del Pedagoške fakultete na Katoliški univerzi v Ružomberoku. Trenutno je prodekan Pedagoške fakultete. Med letoma 2002 in 2012 je bil odgovorni urednik revije za religiozno glasbo *Adoramus Te*. Profesor Adamko je član Škofijske in Slovaške liturgične komisije ter glasbenega odbora. Uredil je več izdaj srednjeveških, glasbenih in liturgičnih virov s Slovaške.

Rastislav ADAMKO (rastislav.adamko@ku.sk) is a musicologist, theologian and pedagogue in the Slovak Republic with his research focusing on musical/medieval studies, contemporary sacred music and musical forms. His theological and musicological studies were completed at Catholic University in Lublin, Poland (1996–2002). Following his studies in Lublin, he began working at the Department of Music which is part of the Faculty of Education at the Catholic University in Ružomberok, Slovakia. He currently is a Vice-Dean in the Faculty of Pedagogy. From 2002–2012 he was the Managing Editor of the magazine for religious music, *Adoramus Te*. Prof. Adamko is a member of the Diocesan and Slovak Liturgical Commissions and the music committee. He is the author of several editions of medieval, musical and liturgical sources from Slovakia.

Janka BEDNÁRIKOVÁ (janka.bednarikova@ku.sk), docentka didaktike (didaktika glasbe), je od leta 1999 zaposlena na Oddelku za glasbo na Pedagoški fakulteti Katoliške univerze (PF KU) v Ružomberoku. Med letoma 2014 in 2018 je bila prorektorica za znanost, umetnost in doktorski študij na Katoliški univerzi. Specializirala se je za gregorijanski koral, ki ga predava študentom umetnostnih in pedagoških predmetov. Je tudi vodja študentske vokalne zasedbe *Schola Cantorum Rosenbergensis*, ki poje gregorijanski koral ter sodobno liturgično in drugo duhovno glasbo. Poleg pedagoške in umetniške dejavnosti se ukvarja tudi z muzikološkimi raziskavami in dostopnostjo do fragmentarnih srednjeveških virov, ki so shranjeni v slovaških arhivih ter knjižničnih in muzejskih zbirkah. Dejavna je tudi na področju pridobivanja sredstev za več muzikoloških in glasbenih projektov, kot so KEGA, VEGA, APVV ter interni projekti PF KU fakultete.

Janka BEDNÁRIKOVÁ (janka.bednarikova@ku.sk), Associate Professor of Didactics (Didactics of Music), has been working at the Department of Music, a part of the Faculty of Education at the Catholic University in Ružomberok, since 1999. From 2014–2018 she was Vice-Rector of the Catholic University for Science, Arts and for PhD study. Her main specialization is Gregorian chant, which she teaches to students of art and pedagogical subjects. At the same time, she is director of the student vocal ensemble *Schola Cantorum Rosenbergensis*, which performs Gregorian chant, contemporary liturgical and other spiritual repertoire. In addition to her pedagogical and artistic activities, she also focuses on musicological research and access to fragmented medieval sources,

which are stored in Slovak archives, library and museum collections. Her activities in grantsmanship include several musicological and musical projects, such as KEGA, VEGA, APVV, and internal projects of the PF KU faculty.

Ēvalds DAUGULIS (evalds.daugulis@du.lv) je doktor teorije in zgodovine glasbe ter profesor na Oddelku za glasbo na Univerzi v Daugavpilsu, Latvija. Znanstveno in raziskovalno se ukvarja z razvojem poučevanja harmonije v različnih državah po vsem svetu ter raziskovalnimi in metodološkimi težavami pri poučevanju glasbenoteoretičnih predmetov. Njegovo raziskovalno delo zajema več kot 60 publikacij, prav tako pa je glavni urednik zbornika *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*.

Ēvalds DAUGULIS (evalds.daugulis@du.lv) is Doctor of Arts in the History and Theory of Music, Professor at the Department of Music of Daugavpils University (Latvia). Scientific and research work includes the development of harmony teaching in different countries all over the world, research and methodological issues of lecturing the theoretical subjects of music. Research work includes more than 60 publications, Editor in-Chief of the Collection of Research Papers *Music Science Today: the Permanent and the Changeable*.

Ivan FLORJANC (ivan.florjanc@ag.uni-lj.si) je skladatelj in muzikolog. Je redni profesor vokalne in orgelske kompozicije, glasbenega stavka in kompozicijskih tehnik ter semiologije polifonije na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani, kjer poučuje od leta 1998 in je trenutno tudi prodekan za študijske zadeve. Vrsto let (do 2003) je bil redni profesor kompozicije in teoretičnih predmetov na Pontificio Istituto di Musica Sacra v Rimu. Poleg skladateljevanja (preko sto enot), ki mu pomeni osnovni poklic, in posvečanja študentom predava na simpozijih, objavlja monografije in znanstvene članke. Njegovo preteklo in sedanje raziskovanje temelji na široko zastavljeni študijski usmeritvi, ki se razteza od kompozicije do glasbeno-analitičnih in muzikološko-humanističnih raziskovanj. Kot pravi sam, je glasba zanj skrita duša jezika.

Ivan FLORJANC (ivan.florjanc@ag.uni-lj.si) is a composer and musicologist. He is a full professor of vocal and organ composition, musical composition and compositional technique, and the semiology of polyphony at the Academy of Music of the University of Ljubljana, where he has been teaching since 1998. Currently he is also a Vice Dean for Academic Affairs. For a number of years (until 2003) he has been a full professor of composition and theoretical subjects at the Pontificio Istituto di Musica Sacra in Rome. In addition to composing (over a hundred units), which is his basic profession, and dedicating himself to students, he also actively participates at many conferences, publishes monographs and scientific articles. His past and present research work is based on a broad study orientation, which extends from composition to music – analytical and musicological – humanistic research. His motto is “music is the hidden soul of language.”

Katarina BOGUNOVIĆ HOČEVAR (Katarina.BogunovicHocevar@ff.uni-lj.si) je docentka na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je tudi doktorirala leta 2009. Na istem oddelku deluje znanstvenoraziskovalno in pedagoško. Njeno področje raziskovanja je zgodovina glasbe 19. in prve polovice 20. stoletja, zgodovina

slovenske glasbe, zgodovina glasbenih inštitucij na Slovenskem ter analiza in estetika glasbe. Znanstvene izsledke objavlja v domačih in tujih revijah, deluje tudi kot urednica in avtorica znanstvenih in strokovnih publikacij (*Odsevi in oblička glasbene govornice Janka Ravnika, Dragotin Cvetko – oče muzikologije na Slovenskem, Ženskost v glasbi skladateljic po letu 1918: Pogledi nekaterih manjših glasbenih kultur Evrope*). Kot glasbena publicistka sodeluje s pomembnejšimi domačimi glasbenimi ustanovami, za katere pripravlja strokovna besedila, strokovne publikacije, glasbene in dokumentarne oddaje ter razstave. Od leta 2017 je predsednica Slovenskega muzikološkega društva.

Katarina BOGUNOVIČ HOČEVAR (Katarina.BogunovicHocevar@ff.uni-lj.si) is an assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts in Ljubljana, where she also received her PhD in 2009. Her research field is the history of music of the 19th and the first half of the 20th century, the history of Slovenian music, the history of the Slovenian music institutions, analysis and music aesthetics. She publishes scientific articles in Slovenian and international journals. She is an author and an editor of scientific musicological monographs (*Odsevi in oblička glasbene govornice Janka Ravnika, Dragotin Cvetko – oče muzikologije na Slovenskem, Ženskost v glasbi skladateljic po letu 1918: Pogledi nekaterih manjših glasbenih kultur Evrope*). She collaborates with all important Slovenian music institutions, for which she prepares professional publications, professional texts, music broadcast shows and exhibitions. Since 2017 she is the President of the Slovene musicological Society.

Darja KOTER (darja.koter@ag.uni-lj.si) je redna profesorica za zgodovino glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja s historičnimi instrumenti, z glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene poustvarjalnosti in opusi slovenskih skladateljev. Sodeluje v raziskovalnih projektih Univerze v Bonnu in Univerze v Ljubljani. Med drugim je avtorica več monografij, kot so *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana: Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012) in *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer* (2018). Je dobitnica Mantuanijevega priznanja za dosežke v muzikologiji (2014).

Darja KOTER (darja.koter@ag.uni-lj.si) is a professor at the Academy of Music of Ljubljana University. Her research focuses on various topics like history of musical instruments, music iconography, music performing and about works of composers. She collaborates in research projects of the University of Bonn and of the University of Ljubljana. Among her other works are also the following monographs: *Glasbilarstvo na Slovenskem* (2001, 2004), *Musica coelestis et musica profana: Glasbeni motivi v likovni dediščini od severne Istre do Vremske doline* (2008), *Slovenska glasba 1848–1918* (2012), *Slovenska glasba 1918–1991* (2012) and *90 let Glasbene šole Slavka Osterca Ljutomer* (2018). In the year 2014 she has received the Mantuani award.

Rastislav LUZ (rastislav.luz@gmail.com) je študiral arhivistiko na Univerzi Komenskega v Bratislavi. Leta 2015 je začel z doktorskim študijem s področja pomožnih zgodovinskih ved, ki ga je zaključil leta 2019. Delal je v Arhivu mesta Bratislava in v Slovaškem državnem arhivu v Bratislavi, od leta 2017 pa je raziskovalec v Slovaškem narodnem

arhivu. Ukvarja se s srednjeveško diplomatiko, raziskovanjem srednjeveških liturgičnih rokopisov, kritičnimi izdajami virov in z zgodovino mesta Svätý Jur (še posebej na področju arhitekturnih spomenikov in cerkvene zgodovine).

Rastislav LUZ (rastislav.luz@gmail.com) studied archiving at The Comenius University in Bratislava. He completed his doctoral studies in the field of Auxiliary sciences of history in the years 2015–2019. He worked at The Archives of the Capital of the Slovak Republic in Bratislava and The State Archives in Bratislava; since 2017 he has been working as a researcher at The Slovak National Archives. He focuses on medieval diplomatics, research on medieval liturgical manuscripts, creation of source editions and history of the town of Svätý Jur (especially in the field of architectural monuments and church history).

Ivan MOODY (ivanmoody@gmail.com) je raziskovalec na Centru za študije sociologije in estetike glasbe (CESEM) Nove univerze v Lizboni, pa tudi skladatelj in pravoslavni duhovnik. Veliko objavlja o glasbi Balkana, Rusije in Iberskega polotoka, s posebnim poudarkom na sodobni in sakralni glasbi. Napisal je prispevke za Grovova referenčna dela, zbirko leksikonov *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* ter monografiji *Canterbury Dictionary of Hymnology* in *Cambridge Companion to Stravinsky*. Njegova knjiga *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music [Modernizem in pravoslavna duhovnost v sodobni glasbi]* je izšla leta 2014, trenutno pa je vključen v obsežen projekt, ki se ukvarja z južnimi identitetami v glasbi 20. stoletja na Mediteranu in Balkanu.

Ivan MOODY (ivanmoody@gmail.com) is a researcher at CESEM – Universidade Nova, Lisbon, and also a composer and a priest of the Orthodox Church. He has published widely on the music of the Balkans, of Russia and of the Iberian Peninsula, with special emphasis on contemporary and sacred music. He has contributed to the *Grove Dictionary*, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, the *Canterbury Dictionary of Hymnology* and the *Cambridge Companion to Stravinsky*. His book *Modernism and Orthodox Spirituality in Contemporary Music* was published in 2014, and he is currently engaged on a large-scale research project dealing with Southern identities in music of the 20th century in the Mediterranean and the Balkans.

Katharina Larissa PAECH (katharina.paech@kug.ac.at) je študirala muzikologijo, cerkveno glasbo ter orgelsko in glasbeno pedagogiko v Berlinu, Würzburgu in Gradcu. Leta 2006 je doktorirala z disertacijo o duhovni vokalni glasbi Johanna Pachelbla. Nato je bila sourednica zbranih vokalnih del Johanna Pachelbla, objavljenih pri založbi Bärenreiter. V zadnjih letih se je ukvarjala tudi z raziskovanjem klavirske pedagogike in napisala več člankov o francoski klavirski pedagogiki v 19. stoletju. Predava na Inštitutu za cerkveno glasbo in orgle Univerze za glasbo in uprizarjajoče umetnosti v Gradcu ter poučuje orgle in klavir.

Katharina Larissa PAECH (katharina.paech@kug.ac.at) studied musicology, church music, organ and music pedagogy in Berlin, Würzburg and Graz. In 2006 she successfully defended a doctorate with a dissertation on Johann Pachelbel's religious vocal music. Then she was a co-editor of the complete edition of Johann Pachelbel's vocal

works, published at Bärenreiter. In the last years, she also focused on research in piano pedagogy and wrote several articles on the subject of French piano pedagogy in the 19th century. She is a lecturer at the Institute of church music and organ of The University of Music and Performing Arts in Graz and is also working as a piano and organ teacher.

Marlena PLAVŠIĆ (mplavsic@unipu.hr) je doktorirala iz psihologije in uči občo, razvojno in vzgojno psihologijo na Filozofski fakulteti in na Akademiji za glasbo Univerze Jurja Dobrile v Puli. Med njene znanstvenoraziskovalne interese sodijo izobraževanje, duševno zdravje, modrost in staranje. Je članica več psiholoških združenj, že dlje časa pa sodeluje pri različnih javno-civilnih iniciativah in skupnostnih projektih. V zadnjem času aktivno sodeluje pri projektu združenja EFPA (European Federation of Psychologists' Associations), ki se posveča izobraževanju psihologov na področju človekovih pravic. Trenutno je predstojnica Oddelka za izobraževanje učiteljev in tujih jezikov na Filozofski fakulteti v Puli.

Marlena PLAVŠIĆ (mplavsic@unipu.hr) has a PhD in psychology and she teaches general, developmental and educational psychology at the Faculty of Humanities and Academy of Music at the Juraj Dobrila University of Pula. Her scientific interest comprises education, mental health, wisdom and ageing. She is a member of the several psychological associations, and has continuously been involved in various public-civil initiatives and community projects. Lately she has been engaged in the EFPA (European Federation of Psychologists' Associations) project related to human rights education for psychologists. Currently she is head of the Department of teacher education and foreign languages at the Faculty of Humanities.

Jana MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ (slimackova@jamu.cz) je študirala muzikologijo in estetiko na Filozofski fakulteti Masarykove univerze v Brnu na Češkem. Študijsko se je izpopolnjevala tudi na kolidžu Royal Holloway Univerze v Londonu, pozneje pa na Univerzi v Uppsali in Univerzi v Oxfordu. Delala je kot glasbena producentka na Češkem radiu (od leta 1992) in programska direktorica Brnskega filharmoničnega orkestra (2000–2003). Poučevala je na Cerkvenem konservatoriju v Kroměřížu (1999–2000), od leta 1997 pa predava na Fakulteti za glasbo Janáčkove akademije za glasbo in uprizarjajoče umetnosti v Brnu. Sodelovala je na več konferencah in seminarjih (Cremona, Canterbury, Uppsala, Praga, Bratislava itd.). Dela tudi kot recenzentka koncertov, CD-plošč in kot glasbena novinarka. Pripravlja radijski glasbeni program za Češki radio. Kot muzikologinja je specializirana za glasbo od 17. do 19. stoletja in glasbo za glasbila s tipkami.

Jana MICHÁLKOVÁ SLIMÁČKOVÁ (slimackova@jamu.cz) studied musicology and aesthetics at the Faculty of Arts, Masaryk University, Brno, the Czech Republic. She completed her study stays at Royal Holloway College, University of London, then Uppsala University, Sweden, and University of Oxford. She worked as a music producer in Czech Radio (from 1992) and a program manager in the Brno Philharmonic Orchestra (2000–2003). She taught at Church Conservatory in the town of Kroměříž (1999–2000) and from 1997 until now she has been employed as a lecturer at the Faculty of Music,

Janáček Academy of Performing Arts, Brno. She took part in conferences and seminars (Cremona, Canterbury, Uppsala, Praha, Bratislava etc.). She also works as a concert and CD reviewer and music journalist. She prepares radio music programs for Czech Radio. As a musicologist she specializes in the music of the 17th–19th centuries and keyboard music.

Rytis URNIEŽIUS (rytisur@gmail.com) je med letoma 1978 in 1982 študiral na Fakulteti Klaipėda Litvanskega konservatorija (danes Litvanska akademija za glasbo in gledališče) za dirigenta pihalnega orkestra. Leta 1993 je uspešno zagovarjal doktorsko disertacijo iz humanističnih ved (muzikologije) na Litvanski akademiji za glasbo. Trenutno je profesor na Pedagoškem inštitutu Univerze v Šiauliaiju. Je ustanovitelj strokovno recenzirane znanstvene revije *The Spaces of Creation* Univerze v Šiauliaiju, bil pa je tudi njen glavni urednik (2004–2016). Med letoma 2012 in 2018 je bil docent na Akademiji za glasbo Univerze Vytautasa Magnusa v Kaunasu. Njegova interesna področja zajemajo glasbo za pihalne orkestre, inštrumentacijo, orkestracijo in zgodovino glasbe. Je član Mednarodne družbe za raziskovanje in promocijo godbeništva (IGEB).

Rytis URNIEŽIUS (rytisur@gmail.com) in 1978–1982 studied in Klaipėda Faculties of Lithuanian Conservatoire (now Lithuanian Academy of Music and Theatre) as a wind band conductor. In 1993 he defended doctoral dissertation and gained doctoral degree in Humanities (Musicology) at the Lithuanian Academy of Music. Currently he is a Professor at Šiauliai University, Institute of Education. He is the founder and Editor-in-Chief (2004–2016) of Šiauliai University peer-reviewed research journal *The Spaces of Creation*. From 2012–2018 he was an Associate Professor at Music Academy, Vytautas Magnus University, Kaunas. His research interests are: wind band music, instrumentation, orchestration, music history. He is a member of International Association of Research and Promotion of Wind Music (IGEB).

Eva VESELOVSKÁ (Eva.Veselovska@savba.sk) je raziskovalka (Muzikološki inštitut Slovaške akademije znanosti v Bratislavi) na področju zgodovine muzikologije s poudarkom na zgodovini srednjeveške glasbene kulture v srednji Evropi (srednjeveški notni zapisi). Sodeluje pri sintetičnih (VEGA), regionalnih (APVV), medresorskih (strukturni skladi EU), mednarodnih (Notni zapisi iz srednjeveške Evrope/srednjeveške Madžarske: transregionalno raziskovanje in izdelava spletne podatkovne baze) in globalnih projektih (Srednjeveški rokopisni notni zapisi Avstrijske narodne knjižnice ÖEAW-FWF, UNESCO). Rezultati njene znanstvene dejavnosti so bili objavljeni v obliki analitičnih in sintetičnih študij ter monografij (*Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*, izdaja: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia I-IV*); je tudi vodja podatkovne zbirke *Cantus Planus in Slovacia/Podatkovna zbirka slovaške zgodnje glasbe* (<http://cantus.sk>).

Eva VESELOVSKÁ (Eva.Veselovska@savba.sk) is a scientific researcher (Institute of Musicology Slovak Academy of Sciences in Bratislava) in the field of historical musicology, focusing on the history of medieval musical culture in Central Europe (medieval notation). In this field she works in synthetic (VEGA), regional (APVV), interfield

(EU structural funds), international (Notated Sources from Medieval Europe/Medieval Hungary: Transregional Research and Online Database Building) as well as worldwide projects (Mittelalterliche Musikhandschriften der Österreichischen Nationalbibliothek ÖEAW-FWF, UNESCO). The results of her scientific activities were published in the form of analytical and synthetic studies and monographs (*Stredoveké pramene cirkevnej hudby na Slovensku*, edition: *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi in Slovacia I-IV*), she is also the head of the database *Cantus Planus in Slovacia/Slovak Early Music Database* (<http://cantus.sk>).

Sabina VIDULIN (svidulin@unipu.hr) je predstojnica Oddelka za glasbeno pedagogiko in vodja glasbeno-pedagoških predmetov na Akademiji za glasbo v Puli. Je ustanoviteljica Mednarodnega simpozija glasbenih pedagogov in Mednarodnega foruma študentov za glasbeno pedagogiko. Poučuje po vsej Hrvaški in v tujini na prepoznavnih glasbenih akademijah: od salzburškega Mozartuema, MDW-ja na Dunaju in Kraljevega konservatorija v Den Haagu do glasbenih akademij v Nemčiji, Belgiji, Italiji, Litvi, Latviji, Češki, Madžarski, na Cipru in na Poljskem, v Sloveniji, Bosni in Hercegovini in Srbiji. Napisala je pet knjig, dvanajst knjižnih poglavij in okrog 60 znanstvenih člankov. Je urednica pesmarice, organizacije petih simpozijev in dveh monografij.

Sabina VIDULIN (svidulin@unipu.hr) is the Head of the Department of Music Pedagogy and leader of musical-pedagogical courses at the Academy of Music in Pula. She is the founder of the International Symposium of Music Pedagogues and the International Forum of Music Pedagogy Students. She has held numerous lectures throughout Croatia and abroad at recognized music academies: from the Salzburg Mozarteum, Vienna's MDW, the Royal Conservatory in The Hague, to music academies in Germany, Belgium, Poland, Italy, Lithuania, Latvia, Czech Republic, Hungary, Cyprus, Slovenia, Bosnia and Herzegovina and Serbia. She wrote five books, twelve chapters in books and about sixty scientific papers. She is the editor of a songbook, five symposia proceedings and two monographs.

Zuzana ZAHRADNÍKOVÁ (zuzana.zahradnikova@ku.sk) je docentka didaktike (didaktika glasbe) na Oddelku za glasbo Pedagoške fakultete Katoliške univerze v Ružomberoku, kjer je zaposlena od leta 2000. Leta 2017 je postala predstojnica Oddelka za glasbo. Poleg poučevanja orgelskih predmetov je dirigentka univerzitetnega zbora BENEDICTUS. V preteklosti je delala kot korepetitorica za številne zasedbe, kot so Otroški pevski zbor Radia Slovaška, Bratislavski deški zbor, in drugi. Kot koncertna organistka je nastopila na več domačih in tujih koncertih ter festivalih. Na področju muzikologije se ukvarja z raziskovanjem slovaške sakralne glasbe. Je glavna raziskovalka pri projektih Agencije za kulturo in izobraževanje KEGA in Evropskega socialnega sklada kot tudi soraziskovalka pri projektih Agencije za znanost VEGA.

Zuzana ZAHRADNÍKOVÁ (zuzana.zahradnikova@ku.sk) is an Associate Professor of Didactics, (Didactics of Music) at the Department of Music, a part of the Faculty of Education at the Catholic University in Ružomberok, since 2000. In 2017 she became head of the Department of Music. In addition to teaching organ related subjects, she is conductor of the University Choir BENEDICTUS. In the past she worked as accompanist

for several ensembles, such as The Children's Choir of the Slovak Radio, and The Bratislava Boys Choir, among others. As a concert organist she has performed at several domestic and foreign concerts and festivals. In the field of musicology, she focuses on the research of Slovak sacred music. She is the principal researcher for the KEGA and the ESF projects as well as co-researcher for the VEGA projects.

