

Muzikološki zbornik

MUSICOLOGICAL ANNUAL

ZVEZEK | VOLUME

XXV

LJUBLJANA 1989

Urejuje uredniški
odbor
Urednik
Uredništvo

Prepared by
the Editorial Board
Editor
Editorial Address

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

Izdal

Published by

Oddelek za
muzikologijo
Filozofske fakultete

Izdajo zbornika sta
omogočila
Raziskovalna
skupnost Slovenije
in Znanstveni
inštitut FF

VSEBINA

CONTENTS

	Uvodna beseda Preface	
Katarina Bedina	O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca On Musical Poetics and Prose of Slavko Osterc	7
Marija Bergamo	Od „donečega“ pojava do transcendentalne „idealne istine“. Po sledi „glasov“, „melodije“ in „simfonije“ v estetskem sistemu Franceta Vebra From a „Resounding“ Phenomenon to the Transcendental „Ideal Truth“. Pursuing „Voices“, „Melody“ and „Symphony“ within the Aesthetic System of France Veber	15
Nikša Gligo	Nova glazba u postmodernom dobu? Doprinos produbljenju jedne moderne kontroverze. (Željku Faloutu in memoriam) New Music in Post-Modern Age? A Contribution to the Aggravation of a Modern-Day Controversy (In Memoriam Željko Falout)	29
Ivan Klemenčič	Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija Variation as the Compositional Principle of Franc Pollini	41
Koraljka Kos	Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferde Livadića u evropskom kontekstu Vocal Lyricism of Vatroslav Lisinski and Ferdo Livadić in Europe's Context	55
Nadežda Mosusova	Izvori inspiracije „Ohridske legende“ Stevana Hristića Sources of Inspiration for „Ohridska legenda“ by Stevan Hristić	67
Roksanda Pejović	Balkanski narodni instrumenti Folk Instruments in the Balkans	81
Danica Petrović	Muzika u srpskoj pravoslavnoj crkvi u Trstu Music in the Serbian Orthodox Church in Trieste	95
Danilo Pokorn	Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju The Music Collection in the Abbot Church of St. Daniel's, Celje	107

Andrej Rijavec	Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc	121
Jože Sivec	Opera na sporedih nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasičizma Opera in the Programmes of German Theatrical Companies in Ljubljane in the Period of Classicism	133
Jurij Snoj	Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s poznogotsko notacijo v Ljubljani. Prikaz zasnove in izsledkov istoimenske raziskave Fragments of Medieval Plainchant Manuscripts in Late Gothic Notation in Ljubljana. An Outline of the Conception and Results of the Research under the Same Title	143
Manica Špendal	Iz glasbenega dela Valentina Lechnerja From the Musical Production of Valentin Lechner	161
Lovro Županović	Oris skladateljstva hrvatskoga glazbenika Ive Prišlina (1902 – 1941) An Outline of the Life of Croatia's Musician Ivo Prišlin (1902 – 1941) as a Composer	167
Dodatek — Appendix	Bibliografija člankov Bibliography of Articles I — XXV	187

UVODNA BESEDA

Preface

Potem ko je zarisal razvoj slovenske muzikologije in nakazal živo potrebo po periodični znanstveni publikaciji v obliki Muzikološkega zbornika, je njegov ustanovitelj in prvi urednik, akademik, prof. dr. Dragotin Cvetko, pred petindvajsetimi leti v svoji uvodni besedi med drugim zapisal: „Njegov namen je in bo objavljane znanstvenih prispevkov vseh in predvsem mladih slovenskih muzikologov. K sodelovanju bo pritegnil tudi muzikologe drugih narodnosti na področju naše države in izven nje, kolikor bi njihovi prispevki sodelovali v realizaciji njegovih ciljev. Seveda bo težišče Muzikološkega zbornika na prispevkih k zgodovini slovenske glasbe. Vsak narod si mora namreč sam oskrbeti zgodovino lastne nacionalne kulture, ki naj bo dostopna spoznavanju na domačih tleh in naj postane sestavni del zgodovine svetovne glasbe. Zato ni čudno, da smo v mednarodnem okviru s te strani malo znani. Krivda za to je naša in naša dolžnost je, da popravimo, kar smo zamudili. . . Muzikološki zbornik bo upošteval tudi izvirne prispevke s področja zgodovine drugih slovanskih glasbenih kultur, zgodovine glasbe nasploh in drugih muzikoloških disciplin. Njegova naloga je, da pospešuje razvoj vseh muzikoloških disciplin, v katerih smo Slovenci v primerjavi z dosežki drugod v zaostanku. Naša dolžnost je, da . . . se povsod čimprej približamo in tudi vzpemo na kvaliteto in kvantiteto, na katerih je muzikologija drugod, kjer je dosegla razcvet in se izenačila z rezultati drugih znanstvenih disciplin. Ta vidik velja tudi za vzporeditev slovenske muzikologije z znanostjo nasploh v slovenskem in svetovnem merilu. Naloge in cilji so obsežni in visoki. . .“

Kaj in koliko od tega je v zadnjih petindvajsetih letih bilo izpolnjenega, najbolj kaže temu zvezku pridodana — po abecedi avtorjev in sistematično sestavljena — bibliografija člankov, ki so izšli doslej, začenši s prvim (1965), do vključno petindvajsetega zvezka (1989). Opravljenega je bilo veliko, vendar pa nadaljnega dela in načrtov nikakor ne bo zmanjkalo. Še zlasti nas k temu spodbuja dejstvo, da je Muzikološki zbornik že od svojih početkov dalje prisoten v ključni mednarodni muzikološki bibliografiji povzetkov — v Répertoire Internationale de Littérature Musicale (RILM), kar s svoje strani tudi priča o dometu in odmevnosti njegovih prizadevanj.

Vsebinska zasnova pričujočega zvezka izhaja iz želje uredništva, da bi kar najprimerneje zaznamovalo to ugledno obletnico. S tem namenom je povabilo vse muzikologe, ki so doktorsko čast na Filozofski fakulteti v Ljubljani doslej dosegli pri dolgoletnem predstojniku Oddelka za muzikologijo in doyenju slovenske in jugoslovanske muzikologije — profesorju Dragotinu Cvetku. Tri četrtime vabljenih je tudi dejansko izpolnilo svoje izhodiščno navdušenje in „načelno“ pripravljenost za sodelovanje. Njihovi prispevki naj bodo torej poklon stroki, ki so se ji zapisali, obenem pa tudi poklon utemeljitelju sedaj že utrjene znanstvene publikacije, katere urednikovanje bo sedanjim in tudi prihodnjim urednikom v nedvomno čast in — veselje.

Twenty-five years ago, after delineating the development of Slovene musicology and pointing out an urgent need for a scholarly periodical in the form of the Musicological Annual, the Annual's founder and its first editor to be, Professor Dragotin Cvetko, Ph.D. and member of the Slovene Academy of Arts and of Sciences, wrote in his own Preface to the first volume of the Annual as follows: "It is an objective of the Annual, and will continue to be, to publish scholarly contributions of all Slovene musicologists, and above all those of the younger generations. Other musicologists from Yugoslavia and abroad are likewise welcome to join in inasmuch as their contributions might help realize the Annual's objectives. Logically, the Musicological Annual's focus is to be on inviting contributions to the history of Slovene music. It is an imperative duty of each individual nation to write its own history of its own culture, and to make it known to all students of music on its native soil, making it an integral part of the history of the world's music. No wonder, then, that little is known about Slovene music at an international level. The only one to take the blame for the fact is ourselves, and it is our own responsibility to make up for lost time. ... Also to be taken account of in the Musicological Annual are original articles on the history of music of other Slavic nations, on history of music in general, as well as on other musicological disciplines. It is the Annual's aim to further the development of all those musicological disciplines where Slovene study of music has been dropping behind as compared to those in other nations. It is our duty to... approach and, furthermore, to rise as soon as possible, and in all these respects, to the level of quality as well as quantity as maintained by musicology in other nations where it has been flourishing for some time now, bringing its results on the same level with those of other fields of science. The same is true of Slovene musicology as compared to science in general, whether within the boundaries of Slovenia or on a world-wide scale. Therefore, the number of the Annual's aims and objectives is by no means small, their range being ambitious and far-reaching..."

The best indication of what and how much has been accomplished during the last twenty-five years in way of fulfilling the objectives set before the Musicological Annual then is the bibliography of all the articles that have been published in it so far, starting from volume one (1965) up to and including volume twenty-five (1989), all arranged alphabetically (by authors) and systematically. Much has been accomplished, but there is still much work to be done and many plans to be fulfilled in the future. In doing this, we find distinctive encouragement in the fact that, from its very beginnings, the Musicological Annual has been included in the major international musicological bibliography of summaries, namely the Répertoire Internationale de Littérature Musicale (RILM), which further testifies to the range of the Annual's action as well as to the response it has met with outside the boundaries of Slovenia.

In choosing the conceptual pattern of the present volume, the editorial board has been led by the desire to commemorate this noteworthy anniversary with all due respect. This led to the decision that all musicologists that have won their doctor's degrees at the Faculty of Philosophy, Ljubljana, with the long-time head of the Department of Musicology and the doyenne of Slovene and Yugoslav musicology, Professor Dragotin Cvetko, be invited to write an article on the occasion. Three-fourths of those invited did bring their initial enthusiasms and "in-principle" willingness to cooperate to actual results. It is our sincere wish that their contributions be regarded as a compliment to the field of knowledge to which they have devoted their lives, as well as a compliment to the founder of a time-honoured periodical which the present and future editors will continue to consider a great privilege as well as their pleasure to edit.

UDK 78.01 Osterc

Katarina Bedina
Ljubljana

O GLASBENI POETIKI IN PROZI SLAVKA OSTERCA

Osebnost Slavka Osterca je razmeroma že dobro osvetljena, vendarle: v zraku je nekaj, kar se še izmika jasnemu razločevanju in celoviti muzikološki interpretaciji. V opisno krožnico navrzimo tedaj izhodišča: avantgardist-klasik moderne, fanatik-široka (slovanska) duša, samozavesten egocentrik-garač za „našo stvar“; komik-lirik, oster mislec-čuvaj prvinskih glasbenih instinktov, in: nekdanji sum o umetniški teži enfant-terriblovske (danes bi rekli, alternativne) drže tega moža, ki mu je bilo svéto disharmonično razmerje do sveta, nasproti današnjemu umevanju Osterčeve umetnosti.

Vemo, s kolikšnim trudom in glasbeno sposobnostjo se je Osterc postavil na čelo nečesa v slovenski glasbi, kar še ni obstajalo: „tabor“, „garda“, „hipermoderna“ slovenske tvornosti, ki naj bi po najkrajši (= najhitrejši) poti podrla regionalne presodke in stopila v svet brez sramežljivega samozatajevanja ter tvegala (= dosegla) pravično sodbo (= afirmacijo). — Za začetek (1927) je bil spodbuden zgled Alois Hába s svojo praško šolo, predvsem pa se je mogel Osterc zanesti na svojo notranjo gotovost, ki se ji je predal z nenavadno, po videzu utopično strastjo. Namreč brez vprašanja, kdo bo sestavljal njegov „tabor“, če in koliko bo v njem sposobnih (= konkurenčnih) ustvarjalnih moči, kako opraviti s takratnim etabliranim slovenskim glasbeništvom, ki za bodočnost svojega in nacionalnega prospeha pač ni predvidevalo ničesar Ostercu podobnega.

Tolikšna notranja gotovost je mogla pri Ostercu izvirati seveda v prvi vrsti iz občutka polnega ustvarjalnega naboja, povrhu v tisti fazi evropskega modernizma, ko je spremenjeni kompozicijski nazor začel žeti prve sadove. Novi mišljenjski in estetski tiri so se mu morali zdeti v spominu na wagnerjanski Olimp tako odprti, svobodni in privlačni kot nikoli prej v glasbi. Kar je Ostercu v mladostnih avtodidaktičnih začetkih še manjkalo do polnega vetra v jadrih, je bil študij v Pragi z opaženimi uspehi v tem okolju, ki mu je verjel in zaupal (= skoraj tako kakor samemu sebi), in je imelo odprto okno v svet.

V Ostercu vidimo samoniklega, od konvencije oddaljenega slovenskega skladatelja med svetovnjima vojnoma, toda bistvo njegove glasbe (ne skladateljskega razvoja) z mnogimi nasprotji in specifiko v splošnem je vredno ponovnega razmisleka. V celem ima njegovo večstransko glasbeno delo razločno podobo, osrčju zunaj njegovih zgodovinskih, akcijsko-pedagoških zaslug pa ne vidimo čisto do dna. Bil je eden od sotrudnikov v evropski avantgardi svojega časa, zato načelno ne bi smelo obstajati vprašanje meril in dobre predstave o njegovem ustvarjalnem volumnu. Bolj kot pri kom dru-

gem je možna neposredna primerjava s celoto tedanje glasbe, ker je stal sredi nje kot znana in upoštevana osebnost.¹ Bleščava pogumne novotarske države in velikega ustvarjalnega poleta sama na sebi ne zastirata predstave o tem, kaj je v glasbi iskal, hotel, zmoget, potem ko se je utrdil na domačih tleh. Nihče v slovenski glasbeni preteklosti se ni bil spravil v tako tesno konverzacijo s svetom in sodobno glabeno idiomatiko (v tem pogledu se mu, z izjemo Vinka Globokarja, ni približal nihče iz novejših zgodovine slovenske glasbe). Geografska karta in gostota Osterčevih izvedb govorita na to, da se je mogel in znal „brusiti“ brez posrednikov in časovnega zaostanka. Kljub temu za zdaj ni mogoče opredeliti njegove umetniške dediščine drugače kot zgolj v širokih lokih znotraj evropskega veletoka nove glasbe v prvi polovici 20. stoletja.

Vse bolj jasno namreč postaja, da je popolnejše umevanje Osterca zapleteno v mrežo nerazgrnjenih kompozicijskih in zunajglasbenih problemov zgodovinske avantgarde. Mišljeno je predvsem splošno ozadje različnih družbenih, socioloških in kulturnih okoliščin, ki so pogojile spremenjen način glasbenega mišljenja in takratne glasbene delavnice, raztresene po vseh koncih Evrope, tudi afirmacijo prodornih posameznikov — kot Osterca — ki jih do sedanjega raziskovanje še ni uspelo do konca razvozlati. Za zgled: pojav tako imenovane atonalne glasbe navadno presojamo skozi kompozicijsko in pedagoško prizmo Schönbergovega kroga na način, ki ima še nenavadno dosti skupnega z idealističnim naziranjem o razvoju glasbe, njenih oblik, zvrsti in tehnik.² Vprašanje, kakšno vlogo je imel pri vcepljenju zunajtonalne miselnosti, denimo, za Osterca in številne druge sodobnike odločilen vpliv Hábove šole, je v današnjem spominu na prvi avantgardni vzpon evropske glasbe — „izginilo“. Aloisu Hábi, sugestivnemu, vendar do Schönbergovih inovacij rezerviranemu učitelju, je ostalo na ta način pripisano le zgodovinsko mesto pionirja (kratkotrajne) tehnike komponiranja z mikrointervali. Zato se zdi, da je pojmovanje nove dunajske šole v splošnem še preveč izolirano iz konteksta časa in tudi podvrženo pozitivističnemu tretiranju premočrtnega (vertikalnega) razvoja sprememb preko posameznih značilnih opusov dunajske šole.

V pisani množici razlag, ki omogočajo prepričljiv pogled na rojstvo in prve korake nove glasbe (ta seveda ni bila sociološko in geografsko locirana kot samoumevni prelom s skrajnim poglavjem vrhunsko „razvite“ glasbe 19. stoletja oziroma problem nekaterih evropskih središč), se kaže, da sta najtežje oprijemljiva vsebina in pomen sočasnih specifik iz ozadja. Tako je opaziti, da se vprašanje sočasnja poljubno giblje in v podzavesti „korigira“ s prilagodljivo močjo linearnega dojetanja, pri čemer ostaja izpuščena zajetna količina tistega, kar ni dalo štrlečih rezultatov. Glasbena uresničitev Zeitgeista se navadno vidi bolj v zaporedju novosti (to je revolucionarnih dejanj tam, kjer bi jih bilo mogoče pričakovati glede na stopnjo glasbene razvitosti) kot v globini zgodovinskega trenutka. Vzporedimo: kadar govorimo o Petruški, vemo, kaj je ta partitura prinesla glasbi zgodovinske avantgarde, prav tako Schönbergove *Drei Klavierstücke* op. 11, manj pa se vprašujemo o morebitni teži dejstva, da je Petruška nastal dve leti za prvim atonalnim opusom — in znameniti Schönbergov op. 11 sočasno s prvim futurističnim

¹ Z novo najdbo pisem se je prej znani krog Osterčevih stikov s tujim in domačim glasbenim svetom še bolj odprl; predstavlja in komentira ga Dragotin Cvetko v: *Fragment glasbene moderne*, Ljubljana, SAZU 1988 (: Viri za zgodovino Slovencev, knj. 11).

² Kaj razumem pod pojmom tega naziranja, naj ilustrira sicer že večkrat korigirana premočrtna interpretacija zgodovinskega razvoja sonate na liniji D. Scarlatti-mannheimska šola-Haydn-Mozart-Bethoven, pri čemer je ostala proviniencia druge teme sonatnega stavka še vedno odprta. Poleg tega šele novejši prispevki upoštevajo, da so bili mannheimovci sodobniki klasicistov in fenomen sonate produkt kontinuirane preobrazbe absolutnih oblik z navzkrižnimi medsebojnimi vplivi iz vseh zvrsti, ne samo instrumentalnih.

manifestom. Da se je delo Stravinskega znašlo v središču pozornosti z bliskovito naglico in za dalj časa „okupiralo“ skladateljsko zavest vse do odročnih glasbenih provinc, medtem ko je še leta 1929 in 1930, denimo, v Kölnu „malo kdo vedel za ime Schönberga“.³ In glasbene futuriste smo bili vse do pred kratkim vajeni obravnavati ločeno; kot nekakšno meteorsko čudo z značajem hrupne muhe enodnevnice zunaj kategorij prej — pozneje, od kod — do kam, kako široko in s kakšno pospeševalno — zaviralno močjo.⁴

S podobnimi zadregami se srečuje interpretacija skladateljskega dela Slavka Osterca in njegovega položaja v sočasju različno usmerjenih idej v glasbi dvajsetih in tridesetih let. Analitični prerez posameznosti namreč navaja k sklepu, da bi bilo mogoče (seveda z današnje retrospektive) „obesiti“ na oris njegove kompozicijske poti in naziranja o glasbi domala vse komponente, ki so izoblikovale sodobno pojmovanje zgodovinskega obrata v spremenjenem načinu mišljenja. Kljub temu, da je Osterc sledil Hábovemu odklonilnemu stališču do dodekafonske tehnike (v njej je videl uniformizem in neizogibno škodo spontani umetniški intuiciji), je mogoče zaznati v njegovem delu sorodnost z načinom mišljenja nove dunajske šole, četudi je zraslo na samostojnem zelniku (z bolj prostodušnim razmerjem do absolutnega reda v glasbi, bolj po meri slovanske, deloma romanske duševnosti; z besedami Andreja Rijavca se Osterc „svobodno giblje med tonalnim in atonalnim, vendar ne samo takrat, ko ignorira preteklost“).⁵ Zaznati je mogoče tudi (zapozneli) odmev futuristične mentalitete, četudi z gotovostjo sklepamo, da s futuristi ni imel Osterc nobenega opravka.

V celem je razvidna v Osterčevem delu svojevrstna zmes takratnih glasbenih poetik in proz, ki se v današnji zavesti koncentrirajo na tok Busoni — Stravinski — Hindemith — dunajska šola, če že ne na adornoški koncentrat nasprotij med poloma Stravinski — Schönberg. Vendarle ne gre pri Ostercu samo za bolj in manj spretno izbiro in kompilacijo tujih zgledov. Razvoj njegove kompozicijske poti od samouka do enega najbolj prodornih diplomantov Josefa Suka in Aloisa Hábe daje vtis kontinuiranega mešanja med izvornim načinom pronicanja v glasbeni duh časa ter med dejanskimi, možnimi ali samo dozdevnimi vplivi. — Po zaslugi našega skladatelja smo si povsem na jasnem samo glede dejanskih. Pod možnimi, toda odsotnimi, je mogoče razumeti Schönbergov krog, pod dozdevnimi pa glasbeno periferijo, katere dediščina danes nima pomembnejših sledi (oziroma je ne poznamo dovolj dobro).

Proučevanje Osterčevega skladateljskega profila se srečuje poleg tega s protislovjem, kakršno je bilo, da so sodobniki proglašali Stravinskega (proti njegovi volji) za revolucionarja v glasbi, medtem ko je moral Schönberg, zapriseženi avantgardist, doživeti dvoumen naziv „konzervativnega revolucionarja“. Kaže se kot diskrepanca Osterčevega nazorskega dohitevanja večine estetskih novosti takratne avantgarde nasproti kompozicijskim rešitvam, kjer se absolutnost izvorne ali prevzete radikalne misli ni ujela v enakem sorazmerju s konicami njegovega časa. Z drugimi besedami: kakor

³ Švicarski skladatelj Edward Staempli (r. 1908) to navaja v spominih, kako je bil prevzet, ko je slišal *Le sacre du printemps*. Da je „virtuozna sigurnost glasbene dikcije“ Stravinskega nanj tako učinkovala, da se dolgo ni mogel znebiti posnemanja te „glasbene izreke, osvobodjene od romantičnega čustva“, vendar „hinreissend in ihrer kalter Glut“. Da je šele mnogo pozneje uvidel, kako bi bil potekal njegov glasbeni razvoj morda drugače, ko bi bil med študijem v Kölnu (1929 — 1930) slišal za Schönberga. — E. Staempli: *Im Zwiespalt der Empfindungen*. *Melos* 38 (1971), 9, str. 341.

⁴ *Gl. Der musikalische Futurismus. Aesthetisches Konzept und Auswirkungen*. Ur. Otto Kolleritsch. Wien — Graz 1976.

⁵ A. Rijavec: *Kompozicijski stavek komornih instrumentalnih del Slavka Osterca*, Ljubljana, SAZU 1972, str. 38 — 40 (: *Razprave VII/4*).

se je znal Osterc s kritično besedo sproti osvobajati vseh stranskih rokavov in vplivov, za katere se je izkazalo, da so preseženi,⁶ pa mu je teklo pero v kompozicijskih rešitvah manj konsekventno in počasneje.

Poglavitni razlog za to je verjetno dejstvo, da se Osterčeva izredno vitalna ambicija, kakor tudi občutek sposobnosti za svoj lastni prispevek v nova umetniška obzorja glasbe (ne samo slovenske ali jugoslovanske) nista ujela s konceptom Schönbergovega kroga. To pomeni s sistematičnim „kolektivnim“ delom za zgodovinsko utemeljen, fundamentalni obrat v glasbo prihodnosti, čeprav je Osterc močno pogrešal kolektiv sorodno mislečih na Slovenskem in ga je dočakal šele na koncu svoje poti, ko si je sam vzgojil „tabor“ iz svojih učencev. Zdi se, da je Osterc (za razliko od Kogoja) šel mimo dunajske šole z razumljivimi, čeprav neutemeljenimi predsodki zaradi njene „hladne“ sistematike, ne da bi bil podrobneje spoznal glasbeno-teoretsko, kompozicijsko-tehnično in estetsko logiko njenih konsekventno uresničevanih teženj.

Vzroke za to, da se ni dotaknila ta sistematika Osterčeve novotarske pontece, ki je prav tako dajala prednost razumskemu in „brezobzirnemu“ odmiku od tradicije, lako presojava najbrž s tem, da odkritja nove dunajske šole niso sproti odmevala v širši javnosti tako eksplozivno, da bi ne mogel mimo njih nihče, kdor se je zavestno postavil na prag novih glasbenih obzorij. Usoda Osterčeve glasbene poetike in proze je zato tesno povezana z usodo relativne zaprtosti dunajske šole, ki je imela proti njenemu resničnemu značaju in v skladu s slabimi eksistenčnimi pogoji pečat privatnega združenja. Z drugimi besedami, da je bila še v očeh sodobnih simpatizerjev bolj gibanje glasbenih teoretikov in mislecev kot umetnikov.⁷ Z današnjim gledanjem ni težko razločiti situacije v sočasju z vplivom zmagovitega pohoda zvočnih šokov Igorja Stravinskega. Pomeni, v sočasju z zgledi nalezljivo pretolmačene skladateljske izkušnje prejšnjih stoletij, ki so zveneli tudi Ostercu kot genialni zadetek v iskanju novega, kot kažipot polnokrvne glasbene karikature časa in so pustile malo koga hladnega. V propehu ambicioznih posameznikov iz takratnega obrobja glasbenih dogodkov in zgodovinskih premikov ima oboje bistveno globlje sledove, kakor se zdi na prvi pogled.

Iz takega glasbenega obrobja je izšel tudi Slavko Osterc. Slovenski samohodec s predznaki, ki razširjajo prvine psiholoških in vedenjskih lastnosti Slovencev. Samozavesten, elokventen, uporniški, fanatičen v izpeljavah navidezno neuresničljivih načrtov, oster mislec s temperamentno odločnostjo, hkrati mehka in občutljiva duša, zrasla in dozorevala v trdoti kmečkega življenja, boja za obstanek in za ceno človeškega poštenja, ki ne pozna dvojnih meril. K cilju usmerjen zgled delavca brez osebne koristoljubja, toda z najvišje postavljenimi zahtevami do lastnega ustvarjanja in okolja. Vse to se kaže v Osterčevem delu kot originalna simbioza nasprotij, kjer pogosto postane vse nič, trn roža, nasmeh obup, otroška pesmica šaljivo povedan glasbeni utrinek o podlosti, hinavščini in krivicah v človekovem življenju, marcia funebre sončni žarek in obratno.

⁶ V enem Osterčevih člankov beremo, da absolutna samoniklost skladateljskega dela „itak“ ne obstoji. Toda skladatelj, ki nujno sam izbira vzornike, naj to počne s premislekom in ambicijo, da se osvobodi tujega izročila in lastnega, v kolikor to že obstoji. Leta 1927 je Osterc že presodil, da „so izgubili na aktualnosti Hindemithovi kanoni in fuge“ ter da je „izgubila stik z razvojem tudi diatonika Stravinskega“. — Gl. Slavko Osterc: Vojček-Cardillac-Jonny. Gledališki list Opere SNG Ljubljana 1927/28, 17, str. 205.

⁷ Koliko te glasbe je Osterc poznal, ne vemo natančno. Vsekakor je zanimiva rokopisna beležka iz skladateljeve zapuščine, da je med študijem v Pragi slišal (29. 11. 1926) „krasen program“ (Schönberg: Pet skladb za orkester, Mahler: Pesmi o zemlji) z opazko, da Schönberg „utrudi“, ker pri njem ni zasledil „ostrih ritmov in ognja“.

V nasprotju s prejšnjo ugotovitvijo, da se naš skladatelj ni zgledoval v Schönbergovem krogu, pa se je Osterčeva revolucionarna ideja prav elastično oplajala na ritmičnih in harmonskih „barbarizmih“, na Hindemithovi posodobljeni različici baročne polifonije, pozneje tudi pri francoskih in deloma ruskih klasikih moderne. Njegov prirojeni ogenj zoper sentimentalnost v glasbi in nabrekle dimenzije poznoromantičnega in novoromantičnega harmonskega stavka se je dolgo in vztrajno prebijal skozi sistem svobodne atonalnosti na osnovi Hábove teorije večzvokov in poljubnega sestavljenja tonskih lestvic s središčnim tonom, ki je hotel pretrgati s funkcionalno harmonijo v svobodnih izpeljankah totalne kromatike brez obvezujočih napotkov in pravil.⁸ Kot diplomat konservatorija v Pragi, star dvaintrideset let, je veroval, da ga je Hábova različica zunajtonalnega mišljenja kompozicijsko osamosvojila in pripeljala do najvišje točke razgleda, od koder se je ponujal suveren vstop v tedanji avantgardni svet enovitosti različnega. — Kogoj in Lajovic, drugi dve mogočni glasbeni osebnosti Osterčeve generacije, sta na to drugače gledala, vsak s svojega zornega kot. Kogoj se je izrazil, da se mu zdi Osterc preveč agilen, s čimer je bila mišljena kompozicijska naglica in zanašanje na obvladano kompozicijsko tehniko, na račun jasne predstave o tem, kaj hoče povedati.⁹ Danes učinkujejo te besede v zvezi z Ostercem kot smešna lekcija, aludirati pa morejo na več iztočnic: ali je Osterc res prehitro dajal svoje partiture iz rok, ali je tako ravnal samo včasih — iz neznanega vzroka, in kaj je hotel Lajovic, ko ga je javno vprašal, kam da je zakopal svoje talente,¹⁰ oziroma da tu in tam kak uspeh v „eksportu“ ne prinese glasbene pomladi ne doma ne na tujem.

Skladbe, ki jih je Osterc prinesel iz Prage, so bile v resnici tolikšna novost na Slovenskem, da so bile v trenutku spoznane kot nesprejemljiv tujek: atonalno in atematično zlo, ki žali vsak stik z osnovnimi estetskimi in umetniškimi normativi. Zdi se, da je to Ostercu zadostovalo, vsaj ob njegovem dokončnem vstopu v slovensko glasbo l. 1927. Od tod naprej ni dopuščal ničesar, kar bi zamajalo prepričanje, da je izključni smisel skladateljskega dela samo v koraku z vrelišči „hipermoderne“, kakor se je pogosto izrazil. Vendarle ne more presenečati, da je bila pot od namenov k dejanjem težavna. Pogosto je ločnica med hotenim zvočnim šokom in prav tako hotenim kompozicijsko čistim stavkom zabrisana — ne glede na to, da se je moral Osterc kot eksteritorialec evropske avantgarde spopadati še z dodatnimi kompozicijskimi in zunajglasbenimi ovirami. Zvočna predstava tonskih konstrukcij, ki so se rajši žrtvovale kot kolaborirale z načini preizkušenih učinkov in ekspresionističnega psihologiziranja, je bil najtrši oreh, potreben nenehnega preverjanja, brušenja na samem in v stalnem kontaktu z vrelišči. To seveda ne velja samo za Osterca in ne samo za reševanje kompozicijskih problemov njegovega časa.

Verjetno imata trdnost in širina za satiro nadarjene Osterčeve narave največji delež pri tem, da je kompozicijsko gradil iz tistega, kar lahko poimenujemo dosledne nedoslednosti. V tem je morda iskati bistvo Osterčeve specifik v splošnem: razpotja notne slike z asketskim hladom kompozicijskega nazora, po katerem bi se ne smelo v strogi organizaciji gradiva nič ponavljati, nič spominjati na zakon tonalnosti in motivično-tematično dediščino.

Glasba Ostercu ni pomenila rezervata lepih umetnosti ali priložnosti filozofskega konverziranja s svetom in s samim seboj. Zakon narave in življenja v kozmični enovitosti je bil zanj stvarnost, neodvisna od uma in čustev posameznika ali generacij človeštva. V skladu s tem se Osterca ni dotaknil val antropozofije, ki je zajel številne klasike

⁸ Alois Hába: *Neue Harmonielehre*. Leipzig 1927.

⁹ Ljubljanski zvon 50 (1930) 11, str. 698–699.

¹⁰ Anton Lajovic, *Eksport kulture*. Nova muzika 1 (1928) 3, str. 22–23.

moderne, tudi Hábo in Schönberga. Tem bolj ga je zanimala vsebina življenja v območju človeških dejanj in značajev, ki krojijo dramaturgijo življenjske resničnosti. In psihologija Osterčeve glasbe jo razgrinja s kar otroško neposrednostjo. (Umevanje Religiosa iz Suite za orkester kot čustveno globoko delo ne sodi sèm.) Z nekaj besedami ali znaki (z različno dospelo artikulacijo domislekov), ki naj natančno zadenejo jedro stvari in spodbudijo miselno aktivnost namesto dolgovezne, sentimentu prepuščene pasive v človekovem stiku z glasbo. Ko Osterc spregovori ali zapoje, vtisne prisposodbo nekakšnega bistrega, zvitega, a dobrosrčnega očanca, ki vidi (misli) bolje in hitreje od drugih — kakor poklican za to, da ljudem odpira oči; z nasmehom ali posmehom izoblikovanimi tonskimi igrami o sreči-nesreči, miru-sovraštvu, modrosti-neumnosti, domišljenimi iz vzorcev resnične komike, poniglavosti lenega srca in uma.

Tako močno je stal Osterc sredi življenja, da je komponiral v korespondenci iz njegovim utripom, največ v kavarni. Na posameznostih se ni zaustavljal, ne brusil zapisanih idej. Tudi ponavljal jih ni, kakor bi se bil medtem spomnil nečesa drugega, in je pero komaj dohajalo navzkrižje misli. — Je bil pretirano zaverovan v svoje sposobnosti za takšno naglico? Ali je mogoče, da bi ga bil povsem obšel nadležni črv dvoma, od nekdanj stalni spremljevalec umetniškega početja (čtetudi ga Osterc navzven z ničemer ni pokazal)? Naglica sama na sebi je imela druge razloge, površnosti pa se zdijo kot faut pas Osterčeve nestrpnne gonilne sile, da bi v poletu kompozicijske volje upodobil elementarni učinek hipno rojenega domisleka. Osnovno merilo pri tem je bilo podžiganje kritične distance do človeških napak, izumetničenih vrednot in čustev. Svoj groteskno-satirični mehanizem je navadno pognal v tok z motivi splošno znanih vsebin. Zgodbo Salome, za zgled, je obrnil na glavo: majhen instrumentalni ansambel in soliste je vpregel v obliki mini opere (s priostrenimi ritmičnimi, zvočnimi in agogičnimi izpeljavami ironično koncipiranih prvih) v protizgodbo nekakšnega zaupanja, da se psihološke, čustvene in erotične deviacije vendarle upirajo zdravi pameti. Za Osterca je spet značilno, da pri tem ne simplificira brezizhodnega stanja razvnetih strasti, zato se njegova varianta Salome ne ukvarja s tem, da bi morebiti rešila Johanaanovo glavo. Salomi se tudi tu izpolni obsedena želja, a pod pogojem, da preneha plesati. Tu je ples s tenčnicami zamenjan z valčkom (!), Herodosa pa spravi (namesto poželenja) monotonija tričetrtinskega ponavljanja v tako neznosen dolgčas, da ga hoče ubiti, čeravno za ceno zločinskega dejanja.

Z glasbeno-estetskega vidika ni težko razbrati večpomenske ironične osti na znano predlogo oziroma na Ostercu tujo psihologijo neskončne melodije in zvočno zasičene kromatike, značilne za duha Wagnerjeve in Straussove dediščine ter njenih podaljškov v nemškem ekspresionističnem nazoru. Robato se ji poroga v partituri z bizarno diatonsko polifonijo med seboj neodvisnih glasov in s sindromom tričetrtinskega takta, v katerega z vseh strani prostodušno zajeda poliritmični red nereda. — Ostercu je treba priznati izvorno idejo v zvezi s Salomo, drugo je vprašanje, zakaj je ta partitura orumenela, tako da danes malo kdo zanjo sploh vé.

Taka je podoba Osterčeve glasbene poetike in proze z ene strani. Mejo med vezano in nevezano sintakso je težko razločiti, v končnem tudi ni bistvena. Za takratni slovenski glasbeno-estetski horizont ima ta glasba gotovo značaj Weltanschauungsmusik, njen avtor pa vlogo radikalnega ministra (kakor so Francozi po pričevanju Romaina Rollanda s prezirom označevali Beethovna).

Druga stran Osterčeve glasbe — ta v večini ni vezana na literarno predlogo — daje vtis, kot bi prihajala iz drugih studentov; odmaknjena v svet absolutne, samo glasbene resnice svojega časa. Zopet s predznakom nasprotja prepriča, da je Ostercu, sicer strastnemu šahistu, lastna tudi fantazijska ustvarjalnost iz „nič“: glasbena vsebina iz

logike tonskih zamerij, podobnih šahovskemu polju z nešteti možnostmi, med katerimi so pravilne (= dobre, duhovite) le nekatere. Tu se je Osterčeva skladateljska svoboda bolj dosledno spoprijemala z vajami. V discipliniranem treningu, kjer pa delo tudi ni ostajalo v skicah ali zavrženih osnutkih. Če se mu je zdelo, da bi mogel izoblikovati kak domislek še drugače, bolj prepričljivo ali bolj izvirno, ga je uporabil v ideji za naslednje delo. Nastala je pisana množica fug, concertinov, suit, sonat, fantazij za različne instrumente in (pogosto nenavadne) komorne sestave, simfonični stavki itn. In drugače: kremenčast konglomerat različno klesanih rešitev, med njimi plodovi v umetniško najčistejšem profilu, pri čemer si je bil avtor sam svoj delodajalec, učitelj, kritik in propagandist. Samohodec z vero v umetniško moč svoje govornice, ki more bogato pognati po njegovem prepričanju le iz izvirnega dograjevanja atonalne miselnosti zunaj znanih sistemov. To je v Osterčevem ustvarjanju pomenilo: zaostritev zvoka, ritma in drugih sredstev na kakršen koli način, samo da ne spominjajo na tradicionalne učinke, še posebej ne na romantizme starejšega in novejšega datuma. „Na kakršen koli način“ pa se dotika naslednjega jedra teme, o kateri razmišljamo.

Hábova šola, po kateri „ein schöpferischer Musiker hat auch gewisse konstruktive Instinkte und richtet sich nach ihnen, wenn er sie nicht wörtlich theoretisch formuliert und ausspricht“,¹¹ je dala Osterčevi novotarski intuiciji polet, ki se je odlično ujel v njegovo svobodoljubno naravo. Tudi z ustvarjalno radovednostjo, kaj je na hrbtni strani konvencionalne poetike in proze.¹² V metodi povsem svobodne horizontale in vertikale je na videz našel neograjeno njivo svoji nemirni skladateljski domišljiji. Zdi se, da izvirajo primeri kompozicijsko neutemeljenih postopkov, med drugim razvpite dodane sekunde, iz tega zakupa. Pravšnjo oblikovno iztočnico za tisto, kar je imel povedati mož nasprotij, pa je iskal v zgledih, ki z ustvarjalno svobodo „na kakršen koli način“ niso imeli veliko skupnega. Znal se je čisto odpreti do potankosti preiščljivi in obvladani obliki glasbene poetike zgodnjih partitur Stravinskega kakor Hindemithovi novobaročni stvarnosti. Toda ravnal je po Osterčevo: od obeh se je oddaljil s spoznanjem, da pelje prvi v šablono, drugi v amorfno zaprt akademizem.

Osterčevo ustvarjalnost je verjetno poganjala naprej moč, lastna rojenim talentom za grotesko, aforizem, ironijo, satiro, naj se posamezni opusi vsebinsko vežejo na zunanost teh pojmovnih območij ali pa ne. — Vsakršna zvrst humorja se praviloma sesuje, ko se začne ponavljati; Ostercu se ni sesula, marveč ga je pripeljala do samo-svoje poetične proze in prozaične poetike v nemajhni glasbeni razsežnosti tega pojma in njegovem *contradictio in adiecto*.

V Osterčevi osebnosti pa je domovalo tudi nekaj idejnega oratorstva, ki ni čisto tuj znanemu učiteljskemu sindromu na Slovenskem. Mogoče ostaja umevanje umetniških dimenzij Osterčeve glasbe prav zato pod senco spoznanj, kaj je naredil za slovensko glasbo s to drugo (so)zapuščino. Sam bi se zdaj gotovo nasmehnil z besedami: 'davkov si nisem sam izmislil; sem jih pač plačal'.

¹¹ N.d. v op. 8, str. 40.

¹² Hermann Danuser, *Musikalische Prosa*, v: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Ur. H.H. Eggebrecht. Wiesbaden (1972—), sn. 1978.

POVZETEK

The paper is aimed at analysing the dilemmas of compositional technique and aesthetics in Slavko Osterc, the non-conformist avant-garde figure of Slovene inter-war music, who always kept his own conception of new music abreast, or else in the very heart, of what was happening in the international trends. Characteristically, Osterc chose not to follow the dodecaphonic technique of Schoenberg but rather went on to develop his own extra-tonal and athenatic attitude in following with the Hába school. This attitude, as he saw it, offered him more opportunities for the individualization of his own visions as a creator. On the whole, his work gives one the impression of Osterc having found some original solutions to the clash between the willed tone „shocks“ and the likewise willed compositionally clean style. In this sense, Osterc (being an expatriate, and a prominent and highly regarded personality of his days) constituted an integral figure of European historical avant-garde. Those influencing him most strongly were, besides Hába, Stravinsky and Hindemith. However, he did take a conscious step away from the two, making himself his own master, critic and promoter in the mature age of his short-lived creative period. He let himself be guided by his astonishingly concentrated creative energy as well as by his talent which manifested itself in a unique combination of aphorisms, satire, grotesque and irony mixed with both soft lyricism and robust humour. Often, these contrasts would find reflection in his music without any decided borderline given between poetry and prose; they can be perceived as a specific expression of poetical prose and/or prosaic poetry in their musical dimensions, which are by no means small.

UDK 111.852 Veber

Marija Bergamo
LjubljanaOD „DONEČEGA“ POJAVA DO
TRANSCENDENTNE „IDEALNE ISTINE“. PO SLEDI
„GLASOV“, „MELODIJE“ IN „SIMFONIJE“ V
ESTETSKEM SISTEMU FRANCETA VEBRA

Kratka zgodovina (konstituirane) estetike glasbe razkriva verigo nenehnih nesporazumov, ki se ob vsakokratnih ponovnih premislekih vedno istih, bistvenih vprašanj le še poglobljajo, ne pa razrešujejo. Skepsa, ki ji je estetika glasbe izpostavljena, je zato razumljiva. Glasbeniki vidijo v njej predvsem prazno govoričenje, ki ničesar ne pojasnjuje, filozofi pomanjkljiva, nesistematična razmišljanja in sklepanja, ki ničesar ne utemeljujejo, za muzikologe pa je območje vprašanj, o katerih morajo razmišljati in nanje po najboljših (nefilozofskih) močeh vedno znova odgovarjati, da bi lahko svoje konkretne (zgodovinske, „tehnološke“, sistematične, pa tudi sociološke in psihološke) raziskave ter njihove rezultate umeščali v nekakšen kontekst, v bolj ali manj opredeljen glasbeni prostor. Danes se zavedamo, da je dosedanja *zgodovina* glasbeno-estetske misli pravzaprav *sistem* estetike glasbe, ki ni ne dokončen ne domišljen ne nespremenljiv. In da dokončen, domišljen in nespremenljiv sploh ne more postati.

Od vprašanj, ki jih zastavljamo estetiki glasbe, je praviloma odvisen odgovor. Prav zgodovina nesporazumov omogoča razvrščanje teh vprašanj v dve temeljni skupini. Prva zajema tiste, ki glasbo razumejo ali želijo razumeti ali razpravljati o njej kot avtonomnem pojavu, kot o glasbi po sebi, ki ima svojo bit in bistvo ter izraža (če naj bi sploh kaj izražala) le samo sebe; ki je tudi podvržena samo lastnim imanentnim zakonitostim ter osredotočena predvsem na substancialne in strukturalne razsežnosti. V drugo skupino sodijo tista, ki se nanašajo predvsem na učinkovanje glasbe, na njeno intenco, tedenco in funkcijo; na heteronomne zakonitosti, ki jim je glasbe podvržena; na glasbeno izražanje človekovih psihičnih stanj, doživljajev in doživetij; na glasbo kot subjektivni pojav. Gre torej za nasprotje med stališčem, ki želi glasbo videti kot idejo, idealiteto, kot avtonomni in brezčasni pojav, ter tistim, ki jo vidi kot subjektivno doživljanje posameznikov v zgodovinskem „motrenju“ (če uporabimo Vebrov termin), kot dinamičen družbeni proces. Estetski sistemi, zavestno in strogo omejeni le na eno od obeh stališč, so relativno redki; pri veliki večini razpravljani, naj se že odločajo na eno ali drugo stran, opazimo spletanje in prežemanje obojih. A kadar gre za sisteme, katerih izhodišča so jasna, strogo izostrena in omejena, jih ne kaže napadati ali zavračati s stališča drugačnih izhodišč. Premisleki ali ugovori morajo ostati znotraj danega sistema.

Te uvodne misli merijo na konkreten filozofsko-estetski sistem, ki ga je France Veber (1890–1975),¹ utemeljitelj in vodja slovenske filozofske misli med svetovni-

ma vojnama ter avtor obsežnega opusa,² predstavil v *Estetiki* (1925),³ torej v prvem obdobju svoje bogate ustvarjalnosti.

Delo potrjuje izkušnjo, da izbiro filozofskega in estetskega instrumentarija, ki bo znanstvenika vodil, najpogosteje določajo kontekst njegove izhodiščne usmeritve, temeljne tendence časa, ki ga živi in okolja, v katero je umeščen, pa tudi naloge dnevne prakse.

Filozofska izhodišča, ki so za Vebra ostala obvezujoča in so določila tudi njegovo znanstveno držo v *Estetiki*, je slovenska filozofska znanost raziskala, orisala in premislila v vrsti razprav.⁴ Le-te vidijo Vebra kot predstavnika fenomenološke usmeritve, ki se — posebej v prvem obdobju, ko je bil pod Meinongovim vplivom — opira predvsem na njegovo teorijo predmeta (Gegenstandstheorie), raziskuje odnos med človekovim doživljanjem in predmetom ter preučuje (tudi estetske) pojave s pomočjo intencionalnega odnosa do predmeta in subjektivno-psihološke metode samoopazovanja (introspekcije). Po *Etiki* je Veber z *Estetiko* pravzaprav „dopolnjeval svoj filozofski (univerzalni) sistem“ ter jo naslonil na „svojevrstno pojmovano psihologijo ‘doživljaja’ in ‘doživetja’“.⁵

Do glasbe France Veber ni imel pristnega odnosa,⁶ kakor sploh ne do umetnosti. Ko v četrtem poglavju *Estetike* spregovori o umetnosti kot delu lepote sveta — pred tem je bil raziskal estetski fenomen nasploh, ga v dolgem postopku polagoma „iztrgal“ iz svojega filozofskega sistema in mu skrojil lastnega — Veber nenadoma izgubi sapo in opravi z umetnostjo na kratko. V vseh postopnih izvajanjih ter na vseh stopenjskih razdelih njegovega razmišljanja moramo torej umetnost nenehoma (so)misлити.

Kljub številnim „primerom“, tudi glasbenim, je zato *Estetika* močno odmaknjena biti in razumevanju bistva glasbenega. Muzika sodi le v triado tistih umetnostnih po-

¹ France Veber (do leta 1921 se je podpisoval Weber), rojen v Gornji Radgoni, je leta 1910 maturiral na mariborski gimnaziji. Najprej je študiral teologijo, nato na graški univerzi čisto filozofijo (1912–1917). Kljub možnosti, da se v Gradcu posveti univerzitetni karieri, ki mu jo je bil namenil njegov mentor Alexius Meinong (1853–1920), se je Veber leta 1919 zavezal novoustanovljeni ljubljanski univerzi, na kateri je predaval kot docent, izredni in od 1929 redni profesor do upokojitve leta 1945.

² Veber se je posvečal filozofski sistematiki, družboslovno-političnim in religiozno-teološkim temam. Med leti 1921–1939 je objavil naslednja dela: Uvod v filozofijo (1921), Sistem filozofije (1921), Znanost in vera (1922/23), Etika (1923), Problemi sodobne filozofije (1923), Analitična psihologija (1923/24), Očrt psihologije (1924), Estetika (1925), Idejni temelji agrarizma (1927), Filozofija. Načelni nauk o človeku in njegovem mestu v stvarstvu (1930), Sv. Avguštin (1931), Knjiga o Bogu (1934), Nacionalizem in krščanstvo (1938), Vprašanje stvarnosti (1939).

³ *Estetika* Franceta Vebra je bila prvič objavljena leta 1925 pri Zvezni tiskarni in knjigarni v Ljubljani, ponatisnili so jo, s spremno besedo Franeta Jermana, leta 1985 pri Slovenski matici.

⁴ Prim. Urbančič, Ivan, Predmetna teorija oziroma fenomenologija na Slovenskem, ISF, Ljubljana 1974; Pirjevec, Dušan, Estetska misel Franceta Vebra, ISF, Ljubljana 1975; Trstenjak, Anton, Veber Franc, SBL, Ljubljana 1982, 374–378; Jerman, Frane, Spremna beseda k Vebrovi Estetiki, v: Veber, France, Estetika, SM, Ljubljana 1985, 556–573.

⁵ Jerman, F., op.cit., 565.

⁶ Po pričevanju Dragotina Cvetka je Veber po letu 1945 sicer kratek čas celó predaval Uvod v estetiko glasbe, za glasbo pa ni imel ne ljubiteljskega ne znanstvenega zanimanja.

dročij, s katerimi Veber dokazuje ter z njihovo pomočjo opisuje in utemeljuje svoje pojmovanje doživljanja estetskega, se pravi v zvezi delo-slika-glasba.⁷

Kljub temu želim v pričujočem besedilu premisliti Vebrovo pojmovanje estetskega v glasbi. Ta namen utemeljujem z naslednjimi razlogi.

Na Slovenskem je glasbeno-estetska misel po pionirskem in ne docela uspelem poskusu Stanka Vurnika (*Uvod v glasbo*, 1929) živela predvsem v glasbeno-zgodovinskih, teoretskih, esejističnih in publicističnih objavah, v polemikah in kritikah; pred in po vojni. Njeni rezultati sodijo doslej bolj na območje teoretičnih posplošitev in razmišljanj o (aktualnih) problemih, kakršni so n.pr. odnos vsebine in oblike, vprašanje uporabe teh ali onih kompozicijskih sredstev, funkcija glasbe v družbi, nacionalno v glasbi itd. Estetika glasbe kot *filozofsko* utemeljena *muzikološka* disciplina, izjemna sicer tudi v evropskem prostoru, na Slovenskem še ne obstaja. V takšnem kontekstu ima Vebrova *Estetika*, prvič, pomen, ki ga je Dušan Pirjevec videl v razkrivanju, „kako je bila na Slovenskem estetika sploh možna, kako je bilo na Slovenskem estetsko samozavedanje možno“,⁸ ter v dejstvu, da je to „prva zgodovinsko izpričana oblika slovenske estetske zavesti“.⁹ Je torej doslej edina slovenska zaokrožena estetika-sistem. Razen tega delo, na katerega se je krepko naslonil prvi slovenski poskus estetskega premisleka glasbe, že omenjeni Vurnikov *Uvod v glasbo*.¹⁰ S stališča današnjih glasbeno-estetskih prizadevanj gre torej za slutnjo, da se je mogoče opreti na lastno tradicijo, kar seveda ni nepomembno. Toda le za slutnjo, kajti Vebrova *Estetika* vse doslej „ni bila prisotna“ v zavesti slovenskih muzikologov. Vendar je, čeprav že delno presežena, kot fenomenološko zasnovan sistem še vedno aktualna. In vrhu tega omogoča iz domačega vira uvajanje v predmetnostno-teoretično estetiko.

Drugič, Vebrova *Estetika* je del sočasnih, v dvajsetih letih (tudi glasbeno) aktualnih estetskih tendenc Evrope. Ni zamudniška. Njeno filozofsko modernost so (z aktualno „avstrijsko varianto“ fenomenologije: Brentano-Husserl-Ingarden) utemeljile že omenjene razprave, ki osvetljujejo osnove Vebrovega filozofskega sistema. Toda tezo o nezamudništvu je mogoče podpreti tudi glede na glasbeno-estetsko situacijo njegovo-

⁷ Zato v Vebrovem razpravljanju nenehno nastopajo hkratne enopomenske triade
— barva, slika, melodija,
— barva, glasovi, temperatura,
— barva, temperatura, melodija,
v katerih pojma „glas“ in „melodija“ pravzparav zastopata glasbo na njeni določeni stopenjski ravni.

⁸ Pirjevec, D., op. cit., 18.

⁹ Ibid., 13. Da se je tudi Veber zavedal nujnosti svojega početja glede na dosežke slovenske umetniške ustvarjalnosti njegovega časa, priča sklep Predgovora v *Estetiki*: „Odkar nam je kulturna usoda naklonila umetnike-genije, kakor Prešerna, Ketteja, Cankarja, Župančiča, Gallusa, Jurija Šubica, Borštnika, Plečnika i. dr., so pri nas Slovencih kaj rada na dnevnem redu tudi teoretična razmišljanja o estetskih pojavih sploh in umetnostnih posebej. Vendar se mi zdi, da *znanstveno* jedro teh razmišljanj ni v pravem razmerju z ono višino, ki jo je že doslej dosegla naša *umetnost* sama. Bilo bi mi v veliko veselje in zadoščenje, ako bi oba spisa, pričujoča estetika in omenjeno idejno-historično delo /Zgodovinski razvoj estetskih problemov Alme Sodnik, op.p./, vsaj nekoliko pripomogla do večje jasnosti tudi na tem polju, tudi v teoriji lepote in njenih objektov.“ (Veber, F., *Estetika*, 21).

¹⁰ Vurnik je Vebrova predavanja iz estetike poslušal najprej na Pravni fakulteti, potem na Oddelku za umetnostno zgodovino Filozofske fakultete; pri Vebru je opravil tudi filozofski rigoroz. Vendar odnos Veber—Vurnik ni predmet pričujočega razmišljanja; vprašanje je delno osvetlil Kristijan Ukmar v razpravi „Problemi stila v interpretaciji Stanka Vurnika“, *MZ* 3/1967, 77—88.

vega časa.¹¹ Po stoletjih „glasbe v funkciji“ so se psihologistične raziskave v iztekajočem se stoletju glasbe kot „jezika“ in „izraza duše“ ločile na tiste (n.pr. Helmholtz, Fechner), ki so skušale analogno naravoslovnim znanostim eksperimentalno razložiti (glasbeno) zavest predvsem kot objektivno resničnost („fiziološki psihologi“), ter na tiste (n.pr. Brentanov učenec C. Stumpf), ki so izhajale iz subjektivne resničnosti in so jih zanimale zgolj notranje izkušnje, ne materialne osnove; celo fenomen konsonance (kaj šele odnose med akordi) so utemeljevale s subjektivnim občutkom. Veber se je pridružil slednjim.

Končno: čeprav Vebrova *Estetika* v svojem okolju ni prav zaživela, so bili sočasni odmevi na njegovo filozofsko delo ter zavest o njem le toliko močni, da so se ob glasbenih „izpeljankah“ pri Vurniku, Ukmarju, Lajovcu ukoreninili vsaj v del slovenske glasbene zavesti. V tistega, ki ga potrjuje in izpričuje znana, a premalo upoštevana resnica, da si skladatelj ne more pridobiti trdne kompozicijske tehnike, če ta ni odprta in ne izhaja iz določene estetike. Cel segment slovenske glasbene ustvarjalnosti med obema vojnama, skupaj s pripadajočim refleksivno-kritičkim „aparatom“, je bil v soglasju z Vebrovimi nazori o estetskem in umetniško lepem. Dokazovanje konkretnih povezav z njimi je seveda naloga prihodnjih raziskav.

Za „muzikološko pamet“ je izredno težavno že samo spremljanje Vebrove misli, njegove „estetske pameti“¹² na zapletenih poteh ne vedno dosledne, ponekod utesnjujoče in mehanske sistematičnosti. Terminološka samosvojost in posebnosti, neprilagocene znanemu izrazoslovju, terjajo nenehna vzporejanja, (so)definiranje pojmov in „prevode“ v muzikologu tako in tako manj „domače“ filozofsko izrazoslovje. Toda o zagatah, v katerih se znajde „filozofska pamet“, ko hoče poseči v glasbeno, more kajpak „muzikološka pamet“ soditi prav v segmentu glasbenega, kjer se počuti doma. Mehanizmi soodnosov med čustvenim in racionalnim v glasbi, še zlasti leksika in sintaksa stroke, so avtonomni, precizno razviti in zahtevni. Izobraženec, ki ni strokovnjak, si jih ne pridobi zlahka. Razen tega glasba, kot nediskurzivni pojav, že vnaprej izgublja „bitko“ pri vsakem „prevajanju“ v polje diskurznega: obsojena je na približnost in nenatančnost.

Namen tega poskusa, da bi Vebrovo *Estetiko* pregledali z glasbenega stališča, torej ni vzpostavljanje „sogovorniškega“ odnosa, ker preprosto ni možen. Tudi ne želi „loviti“ filozofa na področju, kjer ni doma; bilo bi nesmiselno. Mogoče pa je premisliti tiste Vebrove estetske postavke in nastavke, ki bi glasbenika-muzikologa lahko spodbudili v času, ko na Slovenskem vse bolj sistematično in metodično načrtujemo pre-misleke posameznih vprašanj, vezanih na pojav umetnosti v vseh njenih oblikah.

11 Nekaj povedo že letnice prvih natisov temeljnih del o psihologiji in estetiki glasbe, ki naj bi jih bil Veber nemara poznal: 1854 — E. Hanslick: Vom musikalisch Schönen; 1863 — H.v. Helmholtz: Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik; 1885 — F.v. Hausegger: Die Musik als Ausdruck; 1883—1890 — C. Stumpf: Tonpsychologie; 1902, 1905 — H. Kretzschmar: Anregungen zur musikalischen Hermeneutik; 1902—13 — H. Riemann: Grosse Kompositionslehre; 1911 — C. Stumpf: Die Anfänge der Musik; 1914 — W. Wundt: Grundriß der Psychologie; 1922—23 — F. Th. Vischer: Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Kurthova Psihologija glasbe, ki je v temeljih in po izhodiščih sorodna Vebrovi usmeritvi, je izšla 1931.

12 Veber, F., *Estetika*, 484, 489.

„Motrenje“ Vebrove *Estetike* s stališča glasbenega ponuja, teoretsko, dve možnosti: omejitev na njegova poseganja v glasbo ali postavljanje glasbe v celotni kontekst Vebrovega razmišljanja. Če bi se odločili za obe hrati, bi ju lahko vodili diahronsko in sinhronsko. Toda praktično narekuje gradivo zgolj občasno in obrobno vpletanje Vebrovih glasbenih zgledov v razpravo, ki naj bi, seveda glasbeno tematizirano, spremljala njegovo linijo razvijanja estetske misli. (Na nekaterih točkah te linije gradivo kar „vsiljuje“ glasbeno-estetske diskurze, ki se jim bo ob drugi priložnosti pač treba odzvati.)

Vebrovi „izleti“ v glasbo so namreč najpogosteje neuporabni za razlago glasbenih pojavov, ker so zunaj glasbenih fenomenov, četudi so usklajeni in na videz logično vgrajeni v strukturo filozofsko-estetske zgradbe. To zgradbo sicer krepko podpirajo, a so, z Vebrovo terminologijo, „nepristni“ in s stališča glasbe „neistiniti“. „Neuporabnost“ dokazuje n.pr. že nekaj naslednjih zgledov.

V celi *Estetiki* uporablja Veber razen pojmov glasba (redko), akord in opera (nekajkrat) nenehno le pojme glas — melodija — simfonija, in sicer v oblikah in sintagmah poedini *glas*, pristojni *glas*, *glasovni* interval; gola (glasovna, pristojna, poedina) *melodija*, (lepota in) grdota *melodije*; zamotana (globoka, velika) *simfonija*.

Pojem *glas* uporablja (napačno) za ton in za zvok; pogosteje za ton. *Melodija* „sloni na poedinih glasovih“ (195) ali na „predstavljanju poedinih glasov“ (110), *simfonija* pa se „gradi na pristojnih nižjih melodijah“ (107) ali na „posameznih melodijah“ (181). Te pojme uporablja torej Veber stopenjsko, glede na njihov položaj in funkcijo v strukturalno-vrednostni hierarhiji, zgolj kot zidake svoje logično-sistematične predmetnostno-teoretične *miselne* zgradbe. Ne služijo mu kot glasbeni pojmi, po katerih je *glas* bodisi *zvok*, ki ga s pomočjo zračnega toka proizvaja nihanje glasilk, bodisi *part*, ki ga v glasbenem stavku solistično oz. korično izvaja instrument ali pevski glas; in če je *glas* le terminološko zmoten pojem za *ton*, bi ga morali razumeti kot muzikalni ton z določenimi lastnostmi (višino, barvo, jakostjo, trajanjem, mestom). *Melodija* je za glasbenika tonsko sosledje, ki je vsebinsko in oblikovno zaokroženo, smiselno, razumljivo ter urejeno po določenih pravilih (ponavljanje, variranje, razvoj motiva), *simfonija* pa (že od 18. stoletja) oznaka za veliko, organsko povezano večstavčno orkestrsko skladbo v sonatni obliki.

V kakšnem smislu Veber hierarhično razporeja te tri pojme v svoj sistem, naj poznatori odlomek, ki pojasnjuje shemo „estetskega uživanja v simfoniji“: „Lepota cele simfonije sloni neposredno pač na simfoniji sami, posredno pa na onih lepotah, ki slone v istem smislu na posameznih melodijah, ter končno morda še na lepotah, ki slone na posameznih glasovih, vse to v sledečem, vedno nižjem redu: lepota simfonije - simfonija - lepota posameznih melodij - posamezne melodije - lepota posameznih glasov - posamezni glasovi.“¹³

V tej shemi je kajpak razvidna tudi lingvistična shema beseda-stavek-višja smiselna celota, ki prenaša model jezika na glasbo; ideja glasbe kot jezika (srca in duše) pa je le ideja z zgodovinsko omejenim dosegom približno dvestotih let in za glasbo pravzaprav nebstvena. Vendar je v Vebrovem času veljala tudi še pri nas, zato je razumljiv tolikšen poudarek na „melodiji“, za katero so „glasovi“ predstopnja, „simfonija“ pa višjerdna celota, sestavljena iz „melodij“. Če sta estetsko doživetje in izrazna resničnost temelja umevanja lepote in umetnosti, če je glasba jezik srca, se morata skladatelj in izvajalec v to „resničnost“ poglobiti ter z glasbo „spregovoriti“, prav melodija pa

¹³ Veber, F., *ibid.*, 219.

je v takšnem pojmovanju tista, ki realizira (pokaže, izkaže in izrazi) subjektivne občutke ter zbudi soobčutenje. Bila naj bi torej naravna, sprejemljiva, razumljiva, „lepa“, saj zadošča za individualizacijo izraza in mora neposredno „učinkovati“ povsod, kjer naj bi zazveneli toni namesto besed. Spevnost se vsekakor najučinkoviteje „ujema“ z govornim principom.

Vendar se glasbeno-estetska tendenca v glasbi spreminja in pogojuje tako mehanizme ustvarjalnosti kakor recepcije. Brezčasnost Vebrove *Estetike* tega pomembnega dejstva ne upošteva, enako ne dejstva, da je gramatikalna struktura glasbe seveda lahko tudi psihološka realnost, vendar le tedaj, ko je, in toliko, kolikor je naučena. Kot del časovno sprejemljive ter zato od družbenih okoliščin odvisne norme.

Našteti primeri iz ustvarjalnosti in recepcije glasbe (ko misli na umetnost, govori Veber pravzaprav o recepciji „lepote“, saj ga zanima predvsem „učinkovanje“ estetskega doživljanja oz. doživljajev, ki jih posreduje že ustvarjena umetnina) poudarjajo usodnost „zgodovinskosti“ za *doživljanje* umetnine. Umetnost namreč redno živi v okviru (ali v odklanjanju) načinov, ki jih določajo idejnumetnostne smeri ali šole posameznih obdobj. Zato se zdi zgodovinsko vprašanje lepote in umetnosti za estetično bistvenega pomena in jo, kot smo že omenili, pravzaprav konstituira. Še prav posebej odločilno je za glasbeno ustvarjalnost, za tisti kreativni proces, ki ga imenujemo glasbeno mišljenje ter zajema od ideje do realizacije kopico odločitev o gradivu, usmeritvi in načinu oblikovanja, o izbiri ene iz nešteti možnosti. In vse to se dogaja popolnoma svobodno, pa zaradi odnosa do podedovanega oz. sprejetega (ali hote zavrnjenega) sistema glasbeno veljavnega, ki je doma v tradiciji, hkrati „utesnjeno“. (Čeprav je ves ustvarjalni proces po svojem bistvu seveda usmerjen k inovaciji.)

Takšne dinamike Veber ne upošteva. Ne govori o spremenljivosti estetskih doživetij, ki je podlaga vsake, tudi umetniške lepote, ne opazuje jih v „funkcioniranju“. Dodela je osredotočen na „idealno“, avtonomno reakcijo abstraktnega subjekta, na lépo (glasbo), ki je vgrajeno(-a) v filozofski sistem. Funkcioniranje sistema nadomešča organsko „funkcioniranje“ umetnine. Težnja po resničnem razumevanju (glasbene) umetnosti ni temelj tega koncepta.

Razen tega je neodgovarjajoči položaj glasbe v njem tudi posledica omenjene *hottene vzporednosti*, s katero Veber ves čas obravnava sliko, literarno umetnino in glasbo (najbolj v prvem in drugem delu razprave), ter prepričanja, da je narava teh manifestacij umetniškega (kot realizacij služenja lepoti) *istovetna*.

Oglejmo si slednjič še temeljne teze Vebrove *Estetike*, ki je razdeijena na štiri dele z uvodom. V uvodu avtor najprej obravnava predmet estetike, odloči se za „psihološko“ in ne za „normativno“ estetiko, opredeli jo v odnosu do normativnosti ter si izbere metodologijo. Nato v štirih delih neenakega obsega in dosega gradi svoj estetski sistem. V prvem delu, ki je temeljnega in utemeljujočega pomena, razlaga psihologijo *elementarnega*, v drugem psihologijo *kompleksnega* estetskega doživljanja; oba dela izpolnita tri četrtine knjige. V tretjem (Normativna estetika) in četrtem delu (Umetnost) skuša prejšnje ugotovitve uporabiti za oblikovanje „logike estetske pameti“ ter zariše postavljeno shemo na „zoženem“ in specifičnem območju, kakršno je umetnost.

Izhodiščno opredelitev lepote in umetnosti kot predmeta estetike takoj „podpre“ z razlago subjektivnega značaja lepote, ki je odvisna od dojetanja, doživljanja, „samorazumevanja človeka“. Ker doživljamo lepoto zavestno, je centralna kategorija Vebrove *Estetike* estetski doživljaj, ki je del človekove zavesti. Poudarjena subjektivnost

estetskega doživljaja, čeprav moto celotnega besedila, je za potrebe posploševanja oprta na načelo „bistvene istosti zavesti“, tako da sme v intersubjektivnem smislu računati na sorodne, če ne istovetne reakcije oz. doživljaje.¹⁴

Sam estetski doživljaj definira Veber kot duševni dogodek v človekovi notranjosti, kot najmanjšo, temeljno sestavino zavesti; v njej se nenehno „dogajajo doživljaji“. Akt zavesti pa je vedno intencionalen, na nekaj usmerjen, naravnan, „naperjen“, zato ima vedno svoj predmet. V predmetni teoriji in fenomenologiji ta beseda seveda ne označuje posamezne stvari, temveč predmet akta zavesti, doživljajski predmet.

Celotno človekovo duševnost razdeli Veber na umske in nagonске doživljaje; oboje členi na način, razviden iz sheme 1.

Vsi doživljaji so intencionalne, odprte in nezaključene strukture. Delijo se na „pristine“ in „nepristne“, pri čemer so slednji (ki jih Ingarden opredeli kot kvazirealne, kvaziperceptivne) za umetnost posebnega pomena — estetiki na splošno pa gre predvsem za avtonomno pristen estetski doživljaj.

Vsak estetski doživljaj ima svoj predmet. In ker je za fenomenologe lepota dana človeku vedno le kot predmet estetskega doživljaja določene vrste, jih Veber sistemizira (gl. shema 1) kot osnove (predmeti predstavljanja), dejstva (predmeti mišljenja), vrednote (predmeti čustvovanja) in najstva (predmeti stremljenja).¹⁵ Lepota je potemtakem lastnost, a ne navadna; je „zadeva čustev“. Zato je središče estetskega doživljanja čustvovanje, katerega predmet so vrednote; čustvovanje pa ima prav posebno strukturo, ker je vedno navezано na določeno podlago, bodisi predmetno (ko gre za hedonsko čustvo) bodisi psihološko (če gre za estetsko čustvo). Samo na sebi je namreč nesamostojno in lahko nastane le na podlagi drugega doživljaja, največkrat predstavljanja. Za doživetje lepote je torej psihološka podlaga obvezna.

Obvezna je seveda tudi za umetnost kot del lepote. Veber se tu sklicuje na simfonijo. V hierarhiji glas-melodija-simfonija je zdaj glas najnižja enota (osnova), predmet najnižjega predstavljanja. Višja je melodija, ker ima za svojo predmetno podlago omenjene nižje osnove (glasove), vendar je obenem tudi sama predmetna podlaga za višjo osnovo, za predmet simfonijo. In ta seveda spet ni zadnji cilj oz. sama sebi namen, ker je predmetna podlaga lepote.

Posebneга pomena za čustvovanje je njegova pristnost oz. nepristnost. Pristno čustvovanje se opira na „faktičnost in istinitost“, na realno obstoječe predmetne podlage in je pomembno za estetiko nasploh, nepristno pa je navezано na „irealni lik“ (o njem malo pozneje). Umetniško estetsko čustvovanje je po Vebru vedno nepristen doživljaj na nefaktični (neistiniti) predmetni podlagi. Toda obe čustvovanji, umetniško in estetsko nasploh, nepristno in pristno, sta navezani na določene psihološke pogoje, ki omogočajo njuno doseganje in ohranitev. Eden bistvenih je estetsko „motrenje“, hotena koncentracija na estetski predmet, za katero uporablja Veber tudi sintagmo estetska naravnost ali estetska naperjenost. Brez estetske naravnosti čustvovanje ni možno; le-ta določa naravo in značaj psiholoških podlag, ki so, kot smo videli, v umetnosti praviloma nepristne oz. nefaktične in neistinite.

Za glasbo je estetsko motrenje še posebnega pomena. Hotena koncentracija na glasbeno idejo, ki jo „motrimo“ zaradi nje same, Veber bi rekel „ločeno od vseh tkz. egoističnih misli“ na stvari zunaj nje, je bistvo glasbene ustvarjalnosti in glasbene re-

¹⁴ D. Pirjevec to načelo omejuje zgolj na splošnoveljavno strukturo in ne na vsebino zavesti ter opozarja, da „istost ni vsebinska, marveč je le strukturalna“. Prim. Pirjevec, D., op.cit., 35.

¹⁵ Pri tem prevzema Meinongovo klasifikacijo elementarnih doživetij iz njegove predmetnostne teorije (predstava, misel, čustvo, nagon) in jo le neznatno spremeni.

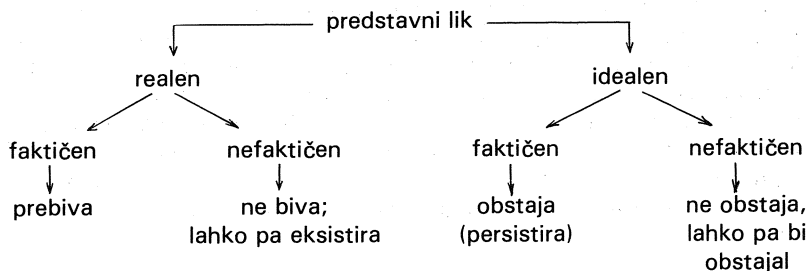
cepcije. Spoznavni interes, čeprav je lahko vključen v takšno „motrenje“, za koncentracijo ni bistven, saj je osredotočena predvsem na „plemenito veselje“. Preučevanje dejavnikov glasbene recepcije, danes enega osrednjih področij sociologije glasbe, je pokazalo, da je potreba po glasbi izrazito individualna in subjektivna ter se opira na določene in raznovrstne psihološke podlage in mehanizme. Rojeva in oblikuje se namreč v komunikaciji posameznika z naravnim in družbenim okoljem, v določenem krogu in seveda znotraj družbeno regulativnih norm; v dialogu med uporabljanjem in razvijanjem glasbenih sposobnosti, v opažanju lastnih zmožnosti in lastne naravnosti. Ker je glasba polifunkcionalna in lahko hkrati zadovolji več raznorodnih in vzporednih potreb, ki se medsebojno ne izključujejo, se glasbena komunikacija dogaja vedno v socialnem kontekstu in na različnih socialnih ravneh, čeprav ostaja seveda učinkovanje vedno izrazito subjektivno.

Toda za Vebrove estetske razlage je bistven pojem lika, ki tudi v glasbi omogoča vzpostavitev modelov zaznavanja in spoznavanja povezav, na katerih je zasnovano razumevanje glasbe. Glasbeno umetnino namreč vedno zaznavamo kot strukturirano celoto, kot sosledje logičnih struktur, ki se vežejo v organizirano in organsko celoto. Kakor uči psihologija glasbe, dosežemo takšno zaznavo predvsem asociativno, s pomočjo modelov, šablon, ki jih je izkušnja vtisnila v našo zavest kot nekakšne prototipe. Omogočajo nam orientacijo in red med estetskimi zaznavami, vzpostavljajo pa se, tako so dognali, v izmenični „igri“ čutnih informacij in védenja, ki je rezultat naučenega, spoznanega. Pri pojasnjevanju razumevanja glasbe ter utemeljitvah njene narave s sklicevanjem na „nadčasovne like“ in „večne forme“, ki jim zgodovinski razvoj daje le številne konkretizacije, je bila teorija lika v začetku 20. stoletja zelo popularna.

Tako v Vebrovi kot v Ingardnovi estetski teoriji omogoča pojem lika prediranje do estetske biti lepote in umetnosti. Lik namreč omogoča, da se faktični predmet (seveda s pomočjo hotenega pojmovnega ukrepanja) izniči, „nevtralizira“ v svoji faktičnosti ter se povzdigne v lik, v ideal. Idealni ali irealni lik (Veber uporablja obe terminološki različici) potemtakem ni doživljaj, ker je le intencionalne narave, niti prava otipljiva oblika, marveč predmet, ki si ga predstavljamo, torej „likovna osnova“, kot ga še imenuje Veber. Zaradi sestavljenosti oziroma ipiranja na (izhajanja iz) faktičnost(i) predmeta, je lik sestavljena, Veber pravi „višjeredna“ osnova in s tem predmet višjerednega predstavljanja. Duhovno dejavnost, s katero zbiramo rezultate nižjerazrednih doživljavaev in jih povezujemo v táko višjo likovno celoto, imenuje Veber oblikovanje. Podobni oblikovalni procesi, kakor na območju predstavljanja, potekajo tudi na ostalih treh doživljajskih območjih, zato poznajo vsi štirje tipi doživljanja nižje- in višjeredne predmete, ki se lahko pri oblikovnih procesih medsebojno povezujejo.

Glede na način eksistiranja, so lahko vsi tipi likov realni ali irealni (idealni):

Schema 2



Od tipa nižjerazredne predmetne podlage je odvisno, ali bodo faktični oz. nefaktični; realni liki so končni, umljivi, prebivajoči, irealni (idealni), le obstajajoči.

Faktični idealni lik je za Vebera edini pristojni nosilec lepote, tudi umetniške. (Realni liki sami ne morejo biti lepi.) Je nekakšen idealni pojav, ki se oblikuje in vzpostavi nad pripadajočimi mu predmetnimi podlagami. Že omenjeno opiranje estetskega čustvovanja na predmetne osnove utemeljuje tudi umetnost v predstavnem, ki je zaradi predstavnega oblikovanja dvignjena v višjeredni, irealni lik. Po predmetni teoriji, ki ji je Veber docela zvest, je na ta način mogoče razumeti vse pojave — v svetu, ki nas obkroža in v nas samih — kot pojave, dane človeku na način predmetov, ki jih dojemamo s pomočjo doživljajev, s predstavljanjem, mišljenjem, čustvovanjem in stremljenjem. Glede na kompleksnost pojavov, v katerih se različne predmetne podlage lahko povezujejo in učinkujejo hkrati, je Veber tipe irealnih likov sistematiziral. Sodil je, da 17 možnih kombinacij zajema celoto človekovih psihičnih doživljajev:

Shema 3

Tipi irealnega (idealnega) lika

za podlago ima 1 predmet (osnovo, dejstvo, vrednoto ali najstvo) = 4 možnosti	za podlago ima 2 predmeta hkrati = 6 možnosti	za podlago ima 3 predmete hkrati = 4 možnosti	za podlago ima 4 predmete hkrati = 1 možnost
--	---	---	--

+ 2 tipa irealnega lika znotraj predstavljanja (osnov):

primarno predstavljanje (predočuje zunanje in fizične pojave)	in	sekundarno predstavljanje (predočuje psihično življenje)
---	----	---

= vsega 17 možnih kombinacij

Seveda je ta sistematika uporabna za glasbo le omejeno in pogojno. Toda spodbudna je načelna ugotovitev, ki izhaja iz Vebrove razlage sekundarnega predstavljanja (potrjuje namreč spoznanja, do katerih so glasbeno-estetske raziskave prišle po drugih poteh). Gre za misel, ki je temelj glasbenega komuniciranja in pravi, da zmore sekundarno predstavljanje le *pokazati* tuje predstavljanje (mišljenje, čustvovanje, stremljenje). Predmeti tega sekundarnega predstavljanja so namreč zgolj tuji psihični doživljaji sami, brez njihovih predmetov. Subjekt torej, ki primarnih estetskih doživljajev (predstavljanja, mišljenja, čustvovanja ali stremljenja) še nikoli ni doživel, ne more doživeti niti sekundarnega predstavljanja, mišljenja, čustvovanja in stremljenja. To Vebrovo tezo danes raziskani mehanizmi glasbene komunikacije v celoti podpirajo. V primerih seveda, ko naj bi rezultat glasbene komunikacije ne bil samo ugodje, „uživanje“, „blažilno“ učinkovanje, „otresanje“ od „osobito vseh egoističnih, takih [človekovih] nagonov, ki stoje v nasprotju s tistim plemenitim veseljem na 'stvareh samih'“,¹⁶ se pravi v

¹⁶ Veber, F., op.cit., 530.

nasprotju z rezultatom, ki ga Veber od umetnosti pričakuje. Izkušnja je predpogoj „vživeljanja“, sprejemanja, spremljanja, dekodiranja (glasbenega) sporočila.¹⁷ Ne le s pomočjo nekakšnega poosebljanja oz. proiciranja psihičnega življenja v sicer „mrtve“ pojave (kakor razume sekundarno predstavlanje na podlagi sekundarnih osnov Veber), temveč predvsem na način, ki ga Dušan Pirjevec „izpelje“ iz Vebrovega sekundarnega predstavljanja, ko se želi približati bistvu ontološkega statusa umetniških fiktivnih predmetov s pomočjo Ingardnovega pojma „kvazirealnosti“ in svojega pojma „kvazifaktičnosti“.¹⁸ Pirjevec sekundarne osnove ne vgrajuje v „mrtvo naravo“, marveč primarno osnovo, ki jo je recipient že spremenil v „kvaziistinit pojav“ le še dopolnjuje z „dodatnimi primarnimi osnovami“.

V zvezi s primarnimi in sekundarnimi osnovami, ki so podlage predstavljanja v funkciji estetskega čustvovanja, sta — v glasbi — posebej občutljiva že omenjena para pojmov pristno oz. nepristno ter faktičnost oz. nefaktičnost. Vebrovo tezo o nepristnosti umetniškega estetskega doživljanja in njegovi navezanosti na nefaktične in neistinite psihološke podlage je za glasbo sicer mogoče verificirati, vendar v pojmovanju, ki bi glasbo le pogojno štelo za „upodablajočo“ umetnost.¹⁹ O (ne)zmožnosti glasbe, da bi upodobila, izpovedala ali izrazila vsebine iz diskurzivnega in primarno zaznavnega območja, o načinih, na katere naj bi to (ne) zmogla, je glasbeno estetska misel stoletja izrekala številna nasprotujoča si stališča. „Zunajglasbeno“ kot predmet, podlaga ali vsebina glasbenega je po današnji muzikološki „pameti“ skrajnje vprašljivo oz. ostaja (v kakršnikoli obliki, kot ideja, besedilo, dogodek, program) „zunaj“ glasbe tako dolgo, dokler se ne „pojavi“ v samem njenem gradivu in fakturi. Glasbena terminologija danes že pozna distinkcijo vsebina—vsebinskost (Inhalt—Gehalt), s katero opredeljuje tudi status „zunajglasbenega“ do glasbenega.²⁰ Vsebinskost je intenca glasbenega sporočila, morda celo gibalno njegove oblike, ki sicer samostojno obstaja tudi zunaj glasbe, pojavi pa se kot glasba tako, da postane sestavni del glasbenega smisla, čeprav z njim ne sovpada. Glasbeni smisel je namreč bistvo glasbe, zapopadeno v njeni obliki oz. procesu oblikovanja (v najširšem pojmovanju smiselnega povezovanja vseh dejavnikov glasbene fature). Kot nadčasna kategorija na Vebrov način je sicer neoprijemljiv, ker se, kot predvsem oblikovalni smisel, vedno navezuje na konkretne, spremenljive sisteme glasbeno veljavnega in njegove posamezne realizacije; le v njih je analitično „dosegljiv“. Vendar je nekje v bližini Vebrovega pojma „skrivnostne neznanke“, o katerem spregovori pri koncu *Estetike*.

Svoj elementarni irealni lik spremlja Veber poslej v različnih povezavah. Glede na izbrane predmetne podlage kombinira njegovih pet različnih podlag (primarne in sekundarne osnove znotraj predstavljanja, nato dejstva, vrednote in najstva) v šest (od sedmih možnih) elementarnih likov ter jih razloži na (predvsem literarnih) zgledih. Z glasbenega stališča zbuja pri tem pozornost pojem posebne „harmonije“ v smislu miselne „elegance“; čeprav ni mišljen glasbeno, se glasbe vendar dotika. Po Vebru nastaja pri irealnih likih, ki imajo za predmetne podlage samo dejstva (t.j. predmete mišljenja) in jih odlikuje „posebna preglednost“, „konsekvenca, logična eleganca“. Veber jo sicer opaža zgolj pri „miselnih delih“ in med „matematičnimi dejstvi“, vendar bi ta posebna „harmonija“, ki se s pomočjo posebnega predstavljanja oblikuje v irealni lik,

17 Prim. Kaden, Chr., Musiksoziologie, Berlin 1984, 75—279; De la Motte, H., Handbuch der Musikpsychologie, Laaber 1985, 84—95, 421—424.

18 Pirjevec, D., op.cit., 123—130.

19 Veber, F., op.cit., 525.

20 Prim. Dahlhaus, C., Eggebrecht, H.H., Was ist Musik?, Wilhelmshaven 1985, 55—78.

lahko zadevala prav (ali tudi) glasbo. Racionalni delež, ki konstituira glasbo enakopravno z emocionalnim, terja v strukturiranju red in „harmonijo“ natanko v Vebrovem smislu, saj se — kajpak spet v okviru konkretne zgodovinske norme in na podlagi „dejev“ — organizira v vzporedno estetsko kvaliteto.

Ko irealni lik začne učinkovati kot nosilec lepote, ga Veber določi v šestih elementarnih kategorijah, kot estetsko resnico, pozornost, značilnost, splošnost, širino (za zgled navaja opero s številnimi in raznovrstnimi predmetnimi podlagami) ter resnobo oz. komiko. Te elementarne estetske kategorije razširi s pomočjo šestih parov vrednot in šestih parov najstev (2 x 6) do dvanajstih sekundarnih kategorij;²¹ v pozneje napisanem uvodu jim doda še po eno in dobi tako dvajset natanko razloženih estetskih kategorij. In ko pogoji lepoto še s harmonijo, redom in soglasnostjo, sta temeljna pogoja umetniške lepote dognana: resničnost in harmoničnost. Realizirana v umetnini zagotavljata njeno estetičnost. Vebrov predmetni svet je namreč razdeljen na estetične predmete in tiste, ki so estetsko indiferentni. Umetnost kajpak zanimajo le prvi, na katere mora biti „naperjeno“ estetsko „motrenje“.

V nadaljnjem razmišljanju uvaja Veber v premislek svojo tudi sicer eksplicirano in temeljno tezo o transcendentnem in znova, tudi v *Estetiki* (kot prej v *Znanosti in veri*), podredi umetnost religiji ter ji določi vlogo posredovalke med znanostjo in religijo. Dušan Pirjevec upravičeno sodi, da izhaja zagata, v kateri se je Veber očitno znašel, ko je hotel v minuciozno izdelani sistem lepega umestiti umetnost in je pri tem zašel v „nejasnosti“, „nedomišljenosti“, „zmešnjavo“ — da izhaja zagata iz dejstva, da Veber „estetskega fenomena, kakor se mu je razkril v tekstu njegove *Estetike*, ni znal locirati v družbo in zgodovino, še več, ni ga znal locirati v okrožje konkretne človeške eksistence“,²² kar Pirjevca navaja na misel, „da nejasnosti in nedoslednosti, ki nanje naletijo, niso nič drugega kot neizogibna posledica temeljnih izhodišč samih, se pravi, da so posledica predmetno teoretične in tudi fenomenološke zasnove estetike“.²³

Pojmovanje transcendence je za Vebrovo razumevanje umetnosti velikega pomena. Transcendencja mu je namreč predmet temeljnega nagona po sreči, ker pa nima „določene oblike“, ne more biti intencionalni predmet in ji pritiče le „mesto neke velike neznanke“, „načelne neznanke“. Zato uvaja Veber pojem hagiološkega svetostnega čustvovanja, ki naj bi zajemalo transcendenco v njenem presejanju tako vsebinsko dostopnega vesoljstva kakor subjektivnega doživetja lepega. V umetnosti, meni, so hagiološke vrednote in najstva usodnega pomena, saj „vsa dela ... velikih umetnikov imajo pečat skrivnostne neznanke“.²⁴ Prav posebej sodijo sem „produkti vseh glasbenih genijev“.²⁵ Umetnine nas, pravi Veber, „obligatorično postavljajo pred isto legitimitno, dasi vsebinsko načelno neznanke sveta in življenja“, ki je „obligatoričen prisvojen objekt prav hagiološkega, čistega religioznega čustvovanja in stremljenja“ ter „izsiljuje jasno priznanje tajnega činitelja“. Za Vebra je torej hagiološka vrednota „kardinalna svrha umetnosti“²⁶ in kriterij njene estetske vrednosti.

Glasbi, ne pa tudi filozofiji, so tu postavljene meje, ki jih je Dušan Pirjevec skušal premostiti, da bi tako odprl Vebrovi *Estetiki* pot prek omejitev, ki si jih je zastavila.²⁷

21 Veber, F., op.cit., 195 ff.

22 Pirjevec, D., op.cit., 175.

23 Ibid., 175.

24 Veber, F., op.cit., 346.

25 Ibid., 347.

26 Ibid., 347.

27 Pirjevec, D., op.cit., 214–242.

Ne zaradi Vebrove misli, temveč zaradi eksistencialne nuje po odgovorih, ki zadevajo bistvo in bit umetnosti.

Glasba v svoji estetičnosti (ne tudi v filozofskem bistvu) ostaja do transcendence zadržana, saj jo reducira kot „skrivnostno neznanko“ le na inicialno glasbeno idejo, domislek, preblisk. V svoji obvezni dvojni, emocionalni in racionalni konstituiranosti, ki jo vedno utemeljuje kot formo ali strukturo v njej sami ter jo obenem veže na vsebinskost, ki si jo brez ostanka prisvoji — je glasbena ustvarjalnost nemara eksaktnejša in zavoljo nepredmetnosti in nediskurzivnosti morda s „pravim“ instrumentarijem tudi analitično bolj dosegljiva od drugih, „nazornejših“ umetnosti. Vendar, kot že poudarjeno, obvezno prebiva znotraj prostorsko in časovno opredeljene, veljavne norme. In ta je v glasbi zelo „realna“, strukturalno dokazljiva, ker jo zaznavamo in učinkuje v zapleteni mreži tehničnih potankosti, brez katerih ni možno glasbeno „predočevanje“ ideje, njena realizacija. Morda je tehnična zapletenost v tem smislu celo prednost. Vebrova *Estetika* je z dosledno nezgodovinskostjo postavila glasbi meje, ki jih je mogoče prestopiti le zunaj tega sistema. Prav ta izstop pa je za glasbo bistven.

SUMMARY

Slovene philosopher France Veber (1890–1975), a student of the philosopher Alexius Meinong of Graz, conceived his Estetika (Aesthetics, 1925), Slovenia's sole unified aesthetic system so far, in accord with the contemporary „Austrian variant“ of phenomenology, thus choosing „Gegenstandstheorie“ as its basis. The present paper sheds light on Veber's aesthetic system from the point of view of music. The reason is that Veber's Estetika served as a basis for Slovenia's first attempt at an aesthetic evaluation of music, namely Vurnik's Uvod v glasbo (An Introduction to Music, 1929), and indirectly for a large segment of Slovenia's creative production together with its accompanying reflective-critical „apparatus“.

The analysis shows that art in general, as well as music in particular, has never been the focus of Veber's interest. In fact, Veber seems to have had no expressed view on the subject nor the needed musical expertise for any decisive judgement of it. Nevertheless, the present paper goes on to reflect on a number of Veber's aesthetic premises and suggestions which might prove stimulative to a musician and/or musicologist at a time Slovenia witnesses ever more systematic and methodical endeavours to critically evaluate individual issues in relation to art in all of its different forms.

UDK 78.03"19"

Nikša Gligo
ZagrebNOVA GLASBA U POSTMODERNOM DOBU?
DOPRINOS PRODUBLJENJU JEDNE MODERNE
KONTROVERZE (ŽELJKU FALOUTU IN MEMORIAM)*"Ako je bog mrtav, treba ga zaboraviti."
„Lieber Musik anstatt des Krieges.“*

Problem što ga se ovdje želi razmotriti prvenstveno je terminologijske prirode: Koliko pojmovi što ih rabimo za označavanje glazbeno stilskih epoha mijenjaju svoje izvorno, primarno značenje pod pritiskom naziva za one epohe što iza njih slijede, mijenjaju svoje značenje čak do ekstrema, tj. do vlastitog osporavanja ili čak do ukinuća. Da, istina je — odmah to moramo priznati — da problem nije samo usko terminologijski: Ako se mijenja značenje označitelja čak do njegova ukinuća, evidentno je da više ne postoji ni označeno!

Konkretno, s obzirom na način naznake ovakvog problema u naslovu ove raspre: *Znači li da Nova glazba 20. stoljeća u epohi Postmoderne više ne može postojati?*

Ako se paušalno opredijelimo za „Novo glazbu“ kao za oznaku epohe (pri čemu onda veliko N u njenom „Novom“ nije samo naglašeno isticanje osobitosti nego i pravopisna konvencija koja poštuje *naziv epohe*),¹ mogli bismo se odmah služiti s potvrdnim odgovorom na ovo pitanje. No, ni paušalno opredjeljenje nije sasvim jednostavno ako samo pomislimo na mukotrpo a svejedno nužno razgraničenje između (glazbene) Moderne i Nove glazbe.² Osim toga, dobro je znano da sam pojam Nove glazbe 20. stoljeća nipošto nje jednoznačan nego je, po H.H. Stuckenschmidtu npr., dvadesetih godina *antitetičan* a od 1934. godine *sintetičan*.³ No, ovdje se, u ovoj raspravi, Nova glazba neće spominjati ni u jednom od prethodno spomenutih okvira nego prije svega i jedino kao oznaka za sasvim specifičnu vrstu glazbenosti koju — kao svoju osobitu utopiju — konstantno živi Nova glazba 20. stoljeća, čak samo na razini pretpostavljivosti svoje glazbenosti.⁴ U ovom se slučaju konfrontiranje „Nove glazbe“ i „postmo-

¹ V. Gligo, N., *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*, Zagreb, 1987, str. 38 (pogl. III. 5).

² Obratimo npr. pozornost kako C. Dahlhaus označuje 19. stoljeće kao „glazbeno-povijesnu epohu“ u *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Bd. 6), Wiesbaden — Laaber, 1980, str. 1.

³ V. Stuckenschmidt, H.H., *Neue Musik, RiemannL (Sachteil)*, str. 628; također Blumroeder, Ch. v., *Der Begriff „neue Musik“ im 20. Jahrhundert*, Muenchen — Salzburg, 1981, naročito dio C (str. 79—113).

⁴ Gligo, N., *Problemi...* (v. bilj. 1), str. 82, također pogl. III. 6 (str. 39—44), odnosno odgovarajuće tabele (str. 114—115); također Gligo, N., *Glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća*, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana, 1984 (XX), str. 75—100.

derne glazbe“ čini posebno plodonosnim upravo zato što bi moralo biti posve jasno što Postmoderna, kao negirajući pojam, zapravo negira.

Nećemu se ovdje upuštati u detaljniju raspravu o fenomenu Postmoderne ni sa kojeg od gore spomenutih aspekata. Evidentno je, naime, da već sama njegova popularnost doprinosi profiliranju tzv. „postmodernog doba“ pa je uporaba tog pojma postala već po modi „moderna“, usprkos tome što točno značenje, ono što pojam naprosto podrazumijeva, nije uopće jasno.⁵ Razumljivo je da zbog ovakve neprofiliranosti pojam provocira različite kritičke stavove koje ćemo, u ovome što slijedi, argumentirati isključivo kroz njegovu aplikaciju na glazbu. (Nije uopće čudno što se u primarnoj literaturi koja doprinosi „postmodernom diskursu“ glazba skoro uopće ne spominje. Istina je prije svega u tome da mnogi sudionici „postmodernog diskursa“ nemaju gotovo nikakvog kontakta sa suvremenom glazbom ali je isto tako točno da se neke osobite značajke tzv. „glazbene postmoderne“ mogu uočiti u glazbi kroz cijelu njenu povijest tako da je nemoguće zapravo utvrditi po kojoj bi se nesumnjivoj specifičnosti dalo izdvojiti karakteristike tzv. „postmoderne glazbe“ od glazbe općenito.)

Nedvojbeno je da prefiks „Post-“ u „Postmodernoj“ znači negaciju Moderne.⁶ Štoviše, kada je riječ o (suvremenoj) glazbi, taj se prefiks u negirajućoj funkciji ne javlja prvi put u sintagmi „Postmoderna“: „postserijalna glazba“ je također ona glazba koja više ne koristi, koja *negira* serijalne tehnike.⁷ Možemo se odmah složiti u tome da su oba ova „post“-pojma efikasna jedino po tome što naprosto negiraju, no nipošto ne i po specifikaciji onoga čime se to negira. No, differentia specifica u ovoj njihovoj nedostatnosti poučnija je od same mogućnosti načelne kritike tvorbe pojmova pomoću ovakvih primarno negacijskih prefiksa na kojoj se ovdje ne namjeravamo zadržavati. Dok je donekle moguće specificirati tehnike koje su u postserijalnoj glazbi suprostavljaju serijalizmu, čak i točno objasniti načine na koje one to čine, u postmodernoj glazbi to je naprosto nemoguće već i zbog toga što sam pojam Moderne nije unificiranog značenja. Točno konstatira H. Danuser da je „Postmoderna relaciji ili negirajući pojam, ovisno o tome što podrazumijevamo pod Modernom“.⁸

Znano je da je sam Danuser glazbenu Modernu pokušao što jasnije definirati u svojoj studiji o glazbi 20. stoljeća:⁹ „... (estetička) *Moderna* obuhvaća ovdje glazbu koja se orijentira prema djelu, koja je racionalno organizirana i koja se latentno oslanja na tradiciju; *avangarda* je, nasuprot njoj, eksperimentalna Nova glazba, usmjerena protiv umjetničkog djela i njegovih tradicijskih institucija, Nova glazba koja umjetnost vodi u promijenjenu životnu praksu; a *Nova glazba*, konačno, kao nadpojam, obuhvaća obje ove tendencije, Modernu i avangardu.“¹⁰

⁵ Usp. Welsch, W., *Unsere moderne Postmoderne*, Weinheim, 1988².

⁶ Usp. Konold, W., *Komponieren in der „Postmoderne“*, *Hindemith-Jahrbuch*, X, 1981, Ffm, str. 74; također Danuser, H., *Zur Kritik der musikalischen Postmoderne*, *NZfM*, 149, 1988, str. 5.

⁷ Muggler, F., *Postserielle Musik und Nationalitaeten*, *Zwischen den Grenzen. Zum Aspekt der Nationalen in der Neuen Musik* (= *Frankfurter Studien*, Bd. III, hrsg. v. D. Rexroth), Mainz, 1979, str. 115; također Konold, W., *Komponieren...* (v. bilj. 6), str. 74.

⁸ Danuser, H., *Zur Kritik...* (v. bilj. 6), str. 5.

⁹ Danuser, H., *Die Musik des 20. Jahrhunderts*, (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 7, hrsg. v. C. Dahlhaus) Laaber, 1984, str. 285–299.

¹⁰ Danuser, H., *Zur Kritik...* (v. bilj. 6), str. 4. — Namjerno ovdje citiramo Danuserov vlastiti sažetak njegovih nazora iz prethodno navedene studije o glazbi 20. stoljeća (v. bilj. 9).

Jasno je da je ovaj Danuserov pokušaj razgraničenja Moderne, avangardne in Nove glazbe problematičan i da se nipošto ne može prihvatiti bez ostatka. (Već je isticanje *estetičke* Moderne dovoljno jasna Danuserova ograda od mogućeg prigovora zbog manjkavosti ovakvog razgraničenja, no ni ona ne može ublažiti kritiku zbog nedosljednog pridržavanja kriterija razgraničenja: Nova glazba kao „nadpojam“ obuhvaća i „estetičku Modernu“ kao artificijelnu, estetičku umjetnost,¹¹ i avangardu, bez obzira na to što se ova druga može razviti samo u okviru „promijenjene životne prakse“.¹² Ovakvo miješanje krušaka i jabuka dokida, dakako, i precizno značenje Nove glazbe kao „nadpojma“!)

Da bi se održala dosljednost njegova razgraničenja, Danuser prešućuje nipošto nezanimljive pokušaje razdvajanja avangardne od eksperimentalne glazbe koji su prvenstveno važni po postojanju (ili nepostojanju) anticipirajuće povijesnosti kao kriterija razgraničenja.¹³ Ovakvo prešućivanje nije nipošto posljedica ignoriranja quasi proizvoljnih teorijskih konstrukata nego, na žalost, i onih tipova neposrednih skladateljskih iskustava koja bi, pogotovo kada su suvislo teorijski obrazložena, morala bitno doprinjeti egzaktnosti terminologijskih definicija. Misli se, sasvim konkretno, na posve specifično poimanje eksperimentalnosti u glazbi kod J. Cagea u kojima je bitna nepredvidljivost u rezultatima skladateljskih postupaka.¹⁴ Kako Danuser, dakle, neprecizno i proizvoljno razgraničuje modernu glazbu od Nove, avangardne i eksperimentalne glazbe, nije nikakvo čudo što njegovo poimanje Postmoderne dopušta i tretiranje Cagea kao „glavnog predstavnika glazbene Postmoderne“,¹⁵ što se također na još paradoksalniji način može pronaći i kod nekih drugih teoretičara.¹⁶

Ispada, dakle, da je ovakvo Danuserovo poimanje modernosti zapravo puki i posve neuporabljeni teorijski konstrukt, toliko neuporabljiv da ga se sa svakim pokušajem aplikacije mora dovesti u pitanje. To je utoliko čudnije što Danuser prešućuje po mom mišljenju dva osnovna i djelomično komplementarna poimanja modernosti koja su bitna upravo po tome što ih se prefiksom „post-“ u Postmodernoj najviše osporava.¹⁷ Radi se, s jedne strane, o *modernosti* koja, sredinom 19. stoljeća, zahtijeva primjerenost *duhu vremena* (nasuprot *klasičnosti*, koja podrazumijeva „vječne, tj. izvanvremenske vrijednosti“) a koja se najbolje eksplicira u Baudelaireovom eseju *Le peintre de la vie moderne* (1859),¹⁸ odnosno u Wagnerovom *Tristanu* čije posljedice sežu duboko u

¹¹ Usp. Eggebrecht, H.H., Grenzen der Musikaesthetik?, *Musikalisches Denken*, Wilhelmshaven, 1977, naročito str. 202–210.

¹² Usp. Buerger, P., *Theorie der Avantgarde*, Ffm, 1974, str. 44 (bilj. 4).

¹³ Usp. Nyman, M., *Experimental Music. Cage and Beyond*, Ldn, 1974, str. 2; također Balandine, Ch., Towards an Aesthetic of Experimental Music, *MQ* 63, 1977, 2 (April), str. 224–246; Benitez, J., Avant-garde or Experimental? Classifying Contemporary Music, *IRASM*, 9, 1978, 1, str. 53–77; Gligo, N., *Die musikalische Avantgarde als ahistorische Utopie. Die gescheiterte Implikationen der experimentellen Musik* (neobj.).

¹⁴ Usp. Cage, J., *Experimental Music: Doctrine, Silence*, Middletown, Conn., 1961, naročito str. 13; *History of Experimental Music in the United States*, *ibid.*, naročito str. 69. — O pojmu eksperimentalne glazbe općenito v. Boehmer, K., Experimentelle Musik, *MGG*, XVI (Suppl.) str. 155–161; također Blumroeder, Ch. v., Experiment, experimentelle Musik (1981), *Handwoerterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. H.H. Eggebrecht, Wiesbaden, 1972 (još nedovršeno).

¹⁵ Danuser, H., Zur Kritik... (v. bilj. 6), str. 4.

¹⁶ Usp. Ulmer, G.L., The Object of Postcriticism, *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, ed. by H. Foster, Port Townsend, Washington, 1983, naročito str. 101–107.

¹⁷ Koliko mi je poznato, najkompletniji pregled povijesnih mijena u značenju pojma modernosti možemo naći u iscrpnoj studiji H.R. Jaussa pod naslovom *Literarische Tradition und gegenwaertige Bewusstsein der Modernitaet. Wortgeschichtliche Betrachtungen*, (obj), u *Aspekte der Modernitaet*, hrsg. v. H. Steffen, Goettingen, 1965, str. 150–197.

¹⁸ Usp. Jauss, H.R., *Literarische Tradition...* (v. bilj. 17), str. 183.

naše stoljeće, s druge pak strane o *Modernoj* koja, kako je to formulirao Adorno na području glazbenog mišljenja, podrazumijeva prosvjetiteljski stav.¹⁹

Ako na terenu glazbe našeg vremena potražimo ma koji konkretni povod za korištenje Postmoderne kao oznake za promjenu u odnosu na Modernu (u najopćenitijem smislu), morati ćemo se usredotočiti na neke pojave sredinom sedamdesetih godina.²⁰ U. Dibelius uočava da se u „stoljećima trajnom povijesnom razvojnom procesu dogodio neki prekid, neki stupanj zasićenja u predodžbama o cilju što ga se jedva dade prevladati, privremeni kraj progresija“. Već se početkom 20. stoljeća zbila „višestruka totalna emancipacija od do tada važećih sustava i hijerarhija“. „Prodor do novih sloboda“, što ga je omogućio Schoenberg i njegov krug, ubrzo je doveo do „latentne nivelacije“ iz koje se bježi reakcijom na serijalizam „na područje slučaja, aleatorike; intuitivne glazbe, improvizacije ...“ Upravo ovdje započinje „Postmoderna — no ne i glazbena Postmoderna nego njen pripravni stadij, faza razvedene ekspanzije u najrazličitijim smjerovima. Ustave su se otvorile, znatiželja i poriv prema ispitivanju avanturistički dovode do najudaljenijih pozicija, povezali su se s onim zatečenim u najčudnije aglomerate od sadašnjosti i prošlosti, Zapada i izvanevropskih kultura, isticanja umjetničkog i lokalnih izraza, koncertantnosti i jazzovske prakse, jednostavnosti i mitologije.“ Dibelius se zato ovdje opravdano pita: „Nije li onda *Postmoderna u glazbi* samo pojmovna zdjela u koju se skuplja sve ono što se zbog opće nepreglednosti ne da drugačije ili točnije definirati?“ Pa sam odgovara na ovo pitanje: „Sigurno je točno da *Postmoderna u glazbi* ne znači ništa drugo do li aplikaciju jednog kurentnog pojma, moglo bi se takodjer reći: jedne dobrozvučće prazne formule, na stanje u jednom posebnom umjetničkom području.“²¹

Ako se složimo s Dibeliuovim odredjenjem pripravnog stanja glazbene Postmoderne kao „faze razvedene ekspanzije u najrazličitijim smjerovima“, onda — slično kao i kod „postserijalizma“ — ne možemo a da ne uočimo potpunu neefikasnost pojma čija uporaba više proizlazi iz nemogućnosti sistematizacije pojava nego iz nade da bi se njime u istodobno postojanje divergentnog moglo unijeti neki red. No, ako Postmoderna — kao oznaka epohe — podrazumijeva postojanje neke „nove nepreglednosti“,²² onda je lahko utvrditi da se ovakva nepreglednost ne javlja prvi put. Osim toga, ako je zbog istodobnog postojanja divergentnog nepreglednost glavna značajka epohe, postavljaju se onda pitanje po čemu se takva epoha smije imenovati pojmom čija tvorba podrazumijeva negiranje modernosti — kao da je osnovna značajka modernosti upravo izrazita *preglednost*, tj. maksimalna unificiranost zbivanja. Prethodno smo mogli utvrditi kako i sam pojam Moderne podnosi različite mogućnosti tumačenja, da o di-

¹⁹ V. Konold, W., *Komponieren ...* (v. bilj. 6), str. 74–75. — Čuveni esej J. Habermasa *Die Moderne — ein unvollendetes Projekt* (u stvari, govor što ga je Habermas održao 1980. godine prilikom dodjele „Adornove nagrade“), što ga Konold citira iz rukopisa, objavljen je, među ostalim, i u Habermas, J., *Kleine politische Schriften I–IV*, Ffm, 1986, str. 444–464.

²⁰ W. Welsch (op. cit. u bilj. 5, str. 14) početak debate o Postmodernoj smješta u 1959. godinu, potaknut studijom J. Howea pod naslovom *Mass Society and Postmodern Fiction* (*Partisan Review*, XXVI, 1959, str. 420–436). Zanimljivo je da u preglednom poglavlju pod naslovom „*Postmoderne*“. *Die Genealogie des Ausdrucks, die Bandbreite des Terminus, der Sinn des Begriffs* (str. 9–43) Welsch glazbu uopće ne spominje. S razlozima ćemo se pozabaviti kasnije!

²¹ Dibelius, U., *Postmoderne in der Musik*, *NZfM*, 150, 1989, 2, str. 6–7.

²² Usp. Habermas, J., *Die neue Unuebersichtlichkeit: kleine politische Schriften V*, Ffm, 1985.

vergentnosti zbivanja unutar epohe što je taj pojam označuje ne govorimo. Stoga je potpuno točan stav P. Buergera po kojem „središnja teza postmodernog mišljenja tvrdi da u našem društvu znakovi više ne ukazuju na označeno nego uvijek samo na druge znakove, da mi našim govorom više uopće ne pogadjamo takvo nešto kao što je značenje nego se samo krećemo u beskonačnom lancu označitelja”.²³ Ako je ovakva odlika postmodernog mišljenja posljedica nemoći da se u istodobno zbivanje raznorodnih pojava unese neki, ma kakvi red, onda to ne znači da se same te pojave — bez obzira na to koliko su divergentne — moraju automatski podvesti pod pojam Postmoderne kao oznake za *neku novu epohu*. Vidljivo je to, konačno, i iz navodjenja skladatelja koji bi morali predstavljati paradigme za postmodernu glazbu (npr. Ligeti, Penderecki, Kupkovič, Rochberg, W. Zimmermann, Rihm itd.): Svatko od njih morao bi iz posve vlastitog ugla pojasniti što Postmoderna — prvenstveno kao oznaka za epohu — podrazumijeva; dakle, neki zajednički nazivnik za sve ove skladateljske paradigme opet bi morao biti samo proizvoljni teorijski konstrukt.

H. Danuser, koji inače smatra da Moderna ni u jednom razdoblju nije dosegla „rang isključive glavne kulture“ (zbog čega je, dakle, očito problematična kao oznaka za epohu), tvrdi, da je takva „glavna kultura“ u 20. stoljeću naprosto nezamisliva: „Nekakva Nemoderna — kao tradicija, srednja glazba ili avantgarda — u 20. je stoljeću stalno prisutna, premda s promjenjivom težinom. Ako, dakle, Postmodernu shvatimo kao (djelomično) negacijski pojam u odnosu na Modernu, mogli bismo je onda s dosta razloga dovesti u vezu s pojedinačnim fazama u tim drugim glazbenim kulturama... Bitno je u tome što je Postmoderna u smislu Ne-moderne u 20. stoljeću već dugo postojala, prije no što je zadnja dva desetljeća — kao i prije, tridesetih i četrdesetih godina — mogla osjetno uzdrmati pozicije estetičke moderne.”²⁴ Usporednost „Moderne“ i „Ne-moderne“ ukazuje ovdje na legitimnost *pluralizma* stilova, tehnika i estetičkih nazora u glazbi 20. stoljeća, pojma koji također više prikazuje nepreglednost situacije no što je (uspješno) označava. No, potrebno je ovdje lučiti pluralizam kao svjesni skladateljski nazor (npr. kod B.A. Zimmermanna)²⁵ od pluralizma kao „spasonosne metodologijsko-terminologijske poštapalice”.²⁶ Ovakav pluralizam (tj. kao „poštapalica“) podrazumijeva i Dibeliusovo odredjenje pripravnog stadija Postmoderne kao „faze razvedene ekspanzije u najrazličitijim smjerovima“ ali njega također sadrži i Buddeovo odredjenje današnje „glazbene stvarnosti u svim njenim pojavnim oblicima (od šuma do tona, od Bacha do Stockhausena i od 'old favourites' do Weberna)“. I sam suvremeni skladatelj svjestan je ovakve „stvarnosti“ a to pokazuje tako da svojim skladanjem podsjeća i ukazuje na ono što čini dio te stvarnosti.²⁷ Nužnost uporabe „pluralizma“ za označavanje ovakve „glazbene stvarnosti“ slična je, po Buddeu, Dibeliusovom posezanju za „Postmodernom“ — iz istih razloga: „Pošto suvremenu glazbenu stvarnost, u kojoj kao da se bez ikakve selekcije nalaze djela prošlosti i sadašnjosti, ne

²³ Buerger, P. und Ch. (Hrsg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Ffm, 1987, str. 7.

²⁴ Danuser, H., Zur Kritik... (v. bilj. 6), str. 5.

²⁵ V. Zimmermann, B.A., *Intervall und Zeit*, hrsg. v. Ch. Bitter, Mainz, 1974, naročito esej pod istoimenim naslovom, str. 11–14; također Rothaermel, M., Der pluralistische Zimmermann, *Melos*, XXXV, 1968, str. 97–102.

²⁶ Usp. Gligo, N., *Problemi...* (v. bilj. 1), str. 38.

²⁷ Budde, E., Zitat, Collage, Montage, *Die Musik der sechziger Jahre* (= *Veröffentlichungen des Instituts fuer Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt*, Bd. XXI, hrsg. v. R. Stephan), Mainz, 1972, str. 38.

možemo shvatiti kao smislenu cjelinu, označavamo je pluralističkom. Totalitet ove stvarnosti zbunjuje nas a našu zbunjenost skrivamo iza pojmovno prazne oznake 'pluralizam'.²⁸

Pojmovna praznina „pluralizma“ zapravo je neizbježna! Radi se, usput, i o potpunoj niveliranosti mnoštva elemenata koji, doista, „bez ikakve selekcije“ tvore taj „pluralizam“. Dokidanje selekcije podrazumijeva zapravo posljedicu situacije u kojoj više uopće ne postoje *kriteriji* po kojima bi bila moguća bilo kakva selekcija. Ne čini nam se ovdje toliko bitnom sama zbunjenost motritelja te niveliranosti (koju kao da Budde jedino uzima u obzir — a ni Dibelius nije daleko od toga!), koliko mogućnosti skladateljske reakcije na nju: Ako skladatelj svojom glazbom čini samo dio te stvarnosti, ako zato smije skladati „onako kako mu leži“,²⁹ onda to znači da mu na raspolaganju, kao i motritelju, stoji cjelokupni pluralizam u svojoj složenosti ali istodobno i u posve beskriterijskoj izniveliranosti: Onako kao što taj pluralizam ni sa kojim kriterijem ne može utjecati na mogućnosti izbora onoga što skladatelju leži, isto tako ni skladatelj svojim izborom ne može utjecati na beskriterijsku izniveliranost pluralizma.

Razumljivo je da u ovakvom *pluralističkom sivilu* postaje bespredmetno inzistiranje na bilo kojoj posebnosti „modernog“, „novoglazbenog“, „avangardnog“... Ali je isto tako besmiselno tvrditi da se *Postmoderna*, kao eksplicitni *sinonim za pluralističko sivilo*, bilo čemu suprostavlja, bilo što negira. Ona je naprosto siva oznaka za sivo i po tome je posve funkcionalna, premda ništa ne znači — jer ni nema što značiti!

H.H. Eggebrecht, koji inače smatra da svaka danas skladana glazba spada u novu glazbu (razumljivo je u ovom njegovom stavu ukidanje velikog N!), današnju „glazbenu stvarnost“ dijeli na *staru glazbu*, *glazbu* i na *novu glazbu*.³⁰ Premda se ova njegova podjela ograničuje samo na onaj segment „glazbene stvarnosti“ što ga podrazumijeva paušalna etiketa „ozbiljna glazba“, zanimljiva je ona ipak po tome što se razgraničenje vrši po posve izvanmuzičnim kriterijima, točnije: po poštivanju općeg mišljenja o tome što je to glazba. Tako je u Eggebrechtovoj podjeli *glazba* evidentno *repertoarna glazba*, ona koju današnji prosječni posjetilac koncerata prihvaća kao glazbu općenito zbog permanentne mogućnosti identifikacije s njom (a u tom mu smislu također obilato pomaže i diskografska industrija). Preostale dvije vrste glazbe manje su ili više nezanimljive današnjem prosječnom posjetiocu koncerata. Razlika je medju njima jedino u tome što je stara glazba nastala prije repertoarne a nova je glazba naprosto sva ona glazba koja nastaje danas.³¹ I ova podjela, dakle, pokazuje koliko je nemoguć ili pak izopačen svaki pokušaj unašanja jasnoće u današnje *pluralističko sivilo*, čak i u samo jednom segmentu današnje glazbene stvarnosti. (Eggebrechtova podjela nasumnjivo inicira daljnja zanimljiva razmišljanja, koja se, doduše, izravno ne tiču predmeta našeg trenutnog interesa. Izjednačenje glazba = repertoarna glazba dovodi se npr. u pitanje *zasićenjem*. Znatiželja slušaoca tada to zasićenje nastoji prevladati obraćanjem staroj ili novoj glazbi ali i glazbama izvanevropskih kultura. Također bi bilo zanimljivo proučavati razloge svakog proširenja repertoarne glazbe koja je, po Eggebrechtu, ujed-

²⁸ Budde, E., *Rueckblicke nach vorn, oder: Ueber Sprache, Zeit und Zukunft in der Musik, Ende der Kunst — Zukunft der Kunst*, hrsg. v. H. Friedrich, Muenchen, 1985, str. 42.

²⁹ Kagel, M., *Fuenf Antworten auf fuenf Fragen, Melos*, 33, 1966, 10, str. 310.

³⁰ Eggebrecht, H.H., *Komponieren heute. Zur Aesthetik und Rezeption der Neuen Musik, NZfM*, 146, 1985, 1, str. 4–5.

³¹ „Skladanje danas producira novu glazbu — a što inače? I sva nova glazba je nova glazba.“ *Ibid.*, str. 4.

no i glazba. Koliko mi je poznato, do sada se nitko nije bavio istraživanjima ovakve vrste!)

Oštricu novoga u Novoj glazbi, u jednoj od niza posebnih glazbi u pluralističkom sivilu današnje glazbene stvarnosti koje se — eto — ne da zamijetiti, takodjer otupljuje odsustvo kriterija povijesnosti koje se u teoriji medju ostalim označuje pojmom „post-histoire“.³² Tako, pozivajući se na „post-histoire“, Dahlhaus objašnjava „tendenciju prema suvremenoj uporabi prošlih stilova kot mladjih skladatelja, njihovo prihvaćanje kao arsenala materijala i postupaka“. On takodjer napominje da, nasuprot Adornovoj tezi o potpunoj povijesnosti glazbe, pojam „post-histoire“ označuje „stanje svijesti koje povijesnoj situaciji više ne želi dopustiti estetičku supstancijalnost. Nitko se više ne želi povinjavati 'diktatu materijala' — a to znači, u Adornovoj estetičko-povijesno-filozofijskoj teoriji, zahtjevu objektivnog duha — i umjesto toga — u ime subjektivnosti koja sebe smatra sposobnom osloboditi se prisile povijesnog napretka — drži sveukupnu glazbenu prošlost zauvijek raspoloživom. Od pojma originalnosti, onako kako ga se koncipiralo u kasnom 18. stoljeću, u izvjesnom je smislu preostao samo jedan od momenata, subjektivna autentičnost ili 'pravota'. Drugi se moment, novotnost, žrtvovalo. Subjekt bačen na samoga sebe, koji sumnja u povijest i njen subjektivni smisao, gradi, sa stalno proširujućim se repertoarom koji tendenciozno obuhvaća cijelu prošlost i tako odbacuje ideju klasičnosti, jednu estetičku konfiguraciju karakterističnu za suvremenost u kojoj se sve ranije javlja kao materijal ekspresivnosti što se više ne brine o povijesti, napretku i novotnosti nego sa sredstvima koja u naslijedjenom arsenalu leže spremna u ogromnim količinama pokušava govoriti o subjektu i ni o čemu drugom: o subjektu koji se time što samoga sebe izražava — svejedno kojim jezikom — želi spasiti posred katastrofe.“³³ Ovakav subjekt, koji se — parazitski sišući povijest — bori protiv povijesnosti, nema nade u spasenje posred katastrofičnosti pluralističkog sivila. Ravnoduše prema krikovog subjekta (jer svejedno je na kojem je jeziku izviknut taj krik) samo se utapa u isto sivilo protiv kojega se bori.

Pitanje je koliko se istodobno postojanje divergentnog u pluralizmu (a „univerzalna citirljivost prošlog“ i „istodobnost“ su, po Danuseru, značajke i znaci Postmoderne, pa mu je zato L. Kupkovič „restaurativni skladatelj“ a G. Ligeti „skladatelj inkluzivne glazbe“)³⁴ dade objasniti „istodobnošću raznodobnog“ ili „raznodobnošću istodobnog“ po kojima se ionako mora ravnati pisanje ma koje povijesti glazbe.³⁵ Analizirajući neke odlike glazbe G. Rochberga kao primjere za njenu „postmodernost“, Danuser je uspoređuje s „jednom stilsko-pluralističkom koncepcijom koja je nastala u doba historizma“, s *Historische Sinfonie im Stil und Geschmack vier verschiedener Zeitabschnitte* (1840). L. Spohra: „Dok kod Spohrova skladateljskog historizma koncepciju djela

³² O povijesti tog pojma v. Gehlen, A., *Ende der Geschichte? Einblicke*, Ffm, 1975, str. 126–127. — O složenom odnosu između „post-histoire“ i Postmoderne, medju koje nipošto nije jednostavno staviti znak jednakosti, ma koliko se to opravdanim činilo, v. Welsch, W., op. cit. u bilj. 5, str. 17–18, 105–106, 152–154.

³³ Dahlhaus, C., *Ist der Begriff des musikalisch Neuen veraltet?*, *Oesterreichischer Musikrat – Bulletin*, 2, 1983, str. 9, 12–13.

³⁴ Danuser, H., *Zur Kritik...* (v bilj. 6), str. 6, 9.

³⁵ Usp. Dahlhaus, C., *Grundlagen der Musikgeschichte*, Koeln, 1977, str. 223–227, 238–240; takodjer Dahlhaus, C., *Die Musik der funfziger Jahre. Geschichte und Geschichten*, *Neue Zuericher Zeitung*, 20/21. srpnja 1985, str. 47–48.

određuje linearna vremenska progresija — glazba teče od stila barokne uvertire u I stavku do virtuoznog suvremenog stila u Finalu, u Rochbergovom Klavirskom kvintetu pokazuje se imanentni oblik vremena različitih stilskih slojeva kao antiprogresivna, ciklička struktura. U aksijalno-simetričnoj dispoziciji skladbe različito historijsko podrijetlo *dijalekata* prikazuje se prikrivenim, dokinuto je pravom istodobnošću koju poimamo kao znak Postmoderne.³⁶

Ako je, dakle, simuliranje povijesnih dijalekata prikriveno, ako im se ne daju raspoznati „uzori“, onda se može govoriti o Postmodernoj, tj. o *postmodernom pluralizmu* „dijalekata“. Ako su pak uzori prepoznatljiviji, ako nisu prikriveni, onda je riječ o *historizmu*. Diferencija je, čini se, opet šablonska i isforsirana! Najbitnijom se ipak, u raspravi o ovom zanimljivom problemu, čini *svijest skladatelja o povijesnosti uzora!* Ako se radi samo o oponašanju, kao što je to očito slučaj kod historističkog Spohra, onda o „povijesti na dlanu“ u smislu današnjeg pluralizma ne može biti govora.³⁷ Ako se pak radi o reinterpetaciji izvora, kao što je to od kontrafaktura, parodija i parafraza do Neoklasicizma 20. stoljeća odvajkada bio slučaj, onda je moguće govoriti o hommageu povijesnosti izvora koji opet potvrđuju i poseban stupanj skladateljske povijesne svijesti.

Ako ovakva stajališta pokušamo aplicirati na današnji pluralizam, spotaknut ćemo se već o manjkavosti pojma „Neoklasicizam“ kojim se u glazbi našeg stoljeća označuje njen najzanimljiviji restitutivni odnos prema prošlosti. Dok je prefiks „neo-“ ovdje apsolutno opravdan, mogli bismo se nedogled sporiti oko quasi klasicizma što ga taj prefiks dovodi u suvremenost dvadesetih godina našeg stoljeća.³⁸ A ako pomislimo na sve „neo-“ pojmove s kojima se pokušava uvesti reda u naš postmoderni pluralizam,³⁹ onda će nam biti posve jasno, da je u njemu „povijest na dlanu“ toliko beskriterijska da „raznodobnost istodobnog“ i „istodobnost raznodobnog“, kao nezaobilazne maksime svakog ozbiljnog pisanja povijesti glazbe, više ne mogu imati nikakvog značenja. Današnji skladatelj, koji prije svega sklada onako kako mu leži, može iz te sive mase uzeti ma što bilo a da nikome ne mora polagati račune o kriterijima svog izbora. Uostalom, tko ga za to i pita?

Zaključimo: Nova glazba samo je jedna od glazbi koje se nalaze u našem današnjem postmodernom pluralističkom sivilu. Postmoderna nju, dakle, nije ukinula jer bi time, narušivši sivilo pluralizma (jer i to ukinuće značilo bi poštivanje nekih — bilo kojih — kriterija!), ukinula i sebe.

Htjeli bismo na kraju još pripomenuti zbog čega nam se čini da bismo trebali biti posebno svjesni postojanja Nove glazbe u ovom našem današnjem *postmodernom pluralističkom sivilu*.

³⁶ Danuser, H., Zur Kritik... (v. bilj. 6), str. 9.

³⁷ Zanimljivo je ovdje napomenuti da L. Kupkovič tonalitete i kompoziciono-tehničke osnove svoje postmoderne glazbe smatra „nadpovijesnima“. — V. *ibid.*, str. 6.

³⁸ Usp. Danuser, H., *Die Musik...* (v. bilj. 9), naročito str. 148, gdje se bezuspješno pokušava utvrditi razliku između Neoklasicizma i Neobaroka.

³⁹ U. Dibelius (op. cit. u bilj. 21, str. 7) navodi npr. slijedeće takve „neo“-pojmove: „neoromantizam, neokonzervativizam, neoekspresionizam, neomanirizam, neosinkretizam, neoracionalizam, neosubjektivizam, nova jednostavnost“. H. Danuser (Giuseppe Sinopoli *Lou Salome*. Eine Oper im Spannungsfeld zwischen Moderne, Neomoderne und Postmoderne, *Oper heute. Formen der Wirklichkeit im zeitgenössischen Musiktheater* (= *Studien zur Wertungsforschung*, Bd. 16, hrsg. v. O. Kolleritsch, Wien — Graz, 1985, str. 157 i passim.) pridaje im i „neomodernu“!

Znana su stajališta po kojima je danas Nova glazba postala bespredmetna zato što je istraženo, pronađeno i otkriveno sve pa je stoga i bilo kakva novotnost *bespredmetna*.⁴⁰ Stoga je, u toj općoj raspoloživosti svega, ne samo logično nego i nužno posegnuti za prošlošću da bi se, u ime *sinteze*, prisjetilo na ono što uopće glazba jest i što bi eventualno smjela biti.⁴¹ Pritom se zaboravlja da su se obraćanja prošlosti u povijesti glazbe i u glazbi ovog stoljeća zbivala i onda kada nije bilo zasićenja novim i kada se novotnost nije dovodila u pitanje, da je fenomen skladateljskih povratka konstantni pendant skladateljskim težnjama prema novom, dakle, nikakva posebna oznaka Postmoderne, pogotovo ne u onome smislu u kojemu bi se doista smjelo govoriti o nekoj novoj epohi.⁴² Zaboravlja se, dakle, da je povremeni „stasis“ nezaobilazni sastavni dio povijesnosti i povijesnih mijena.⁴³ Zbog ovakvog „zaborava“ često se javljaju i posve nerazumljivi pokušaji „ispravki“ zabluda do kojih je dovela Nova glazba 20. stoljeća a zbog kojih se, navodno, i glazbu samu dovelo u pitanje. A svi takvi zahtjevi uglavnom polaze od pretpostavke da je glazbenost općenito povijesno nepromjenjiva kategorija koju se u njenoj nepromjenjivosti nikada i ni sa čime ne smije dovoditi u pitanje.⁴⁴

No, već smo jednom konstatali bitni *pomak u shvaćanju glazbenosti* što ga Nova glazba 20. stoljeća zahtijeva upravo kao najutopijskiju konstantu svojega postojanja.⁴⁵ Taj pomak je, naime, zajedno s emfatičkim zahtjevom za prihvaćanjem i promišljanjem svih njegovih krajnjih posljedica,⁴⁶ mimo svih poriva za istraživanjem, pronalaženjem i otkrivanjem novog, jedina stvarna — no poradi toga upravo i utopijska — *novotnost* Nove glazbe 20. stoljeća. Moguće je, dakle, govoriti o neispunjenoj utopiji ovakve Nove glazbe, moguće je predbacivati joj prokockane šanse,⁴⁷ no nije dopušteno — ako se njenu novotnost shvaća točno, tj. na jedini mogući, prethodno izloženi način — ukinuti

40 „Otkriveni su svi materijali, sve zemlje, izmjerene su sve planine, zagadjene sve rijeke i mora. Sve što je dostižno čovjeku, stoji mu na raspolaganju.“ — Febel, R., *Eine neue Philosophie der Musik, Neuland. Ansätze zur Musik der Gegenwart*, Bd. 2, hrsg. v. H. Henck, Bergisch Gladbach, 1982, str. 93. — F. Spangemacher, koji komentira ovaj Febelov stav (Zur Situation gegenwaertiger Musik. Thesen zum Kompositionsdenken heute, *OEMZ*, 38, 1983, 3, str. 145—146), smatra da je „raspolaganje cijelokupnim materijalom (upravo) uvjet netom začete budućnosti“.

41 Sličan obzir prema sintezi nalazimo i u već prethodno spomenutom Stuckenschmidtovom razgraničenju *antiteze* i *sinteze* (v. ovdje bilj. 3).

42 V. Schoenberg, A., *On revient toujours, Style and Idea*, ed. by L. Stein, Ldn, 1975, str. 108—110; također Gligo, N., Fenomen „povratka“ kao stanje skladateljske svijesti u aktualnom trenutku hrvatske Nove glazbe, *Muzička kultura*, IV, 1986, 1—3, str. 4—10; također Sedak, E., „Svaka je nova glazba nova — a što drugo?“, *Muzička kultura*, IV, 1986, 4—5, str. 25.

43 „... mnoštvo stilova u svim umjetnostima koji egzistiraju u uravnoteženom no natjecateljskom kulturnom okolišu stvara fluktuirajući stasis u suvremenoj kulturi.“ Meyer, L., *Music, the Arts, the Ideas. Patterns and Predictions in Twentieth Century Culture*, Chicago — Ldn, 1967, str. 102.

44 Usp. npr. Ansermet, E., *Les Fondements de la musique dans la Conscience humaine*, Neuchatel, 1961; Federhofer, H., *Neue Musik. Ein Literaturbericht*, Tutzing, 1977; Vogel, M., *Die Zukunft der Musik*, Duesseldorf, 1968; Melichar, A., *Schoenberg und die Folgen. Eine notwendige kulturpolitische Auseinandersetzung*, Wien, 1960; Vogel, M., *Schoenberg und die Folgen. Teil I: Schoenberg*, Bonn, 1984.

45 Gligo, N., *Problemi...* (v bilj. 1), str. 106—107.

46 *Ibid.*, str. 109—110.

47 Muzikologija bi, kao znanost (i) o (Novoj) glazbi, trebala u ovome smislu reagirati na znanstvene zadatke koji su šturo skicirani u *ibid.*, str. 170 (bilj. A.I.3/4) i str. 183 (bilj. A.II.3.b/2), zatim preispitati (prokockane?) šanse igralačkog isklupljenja Nove glazbe 20. stoljeća (*ibid.*, str. 178 — bilj. A.II.1/11) na podlozi Gadamerove teorije igre (Gadamer, H.—G., *Die Aktualitaet des Schoenen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, 1977).

je, pogotovo ne pojmovnim supstitutom koji je negira kao faktičku epohalnu pojavu a ne kao permanentni, tj. utopijski potencijal. Prethodno je naznačeno da je moguća karakteristika tzv. „postmodernog doba“ nemoć uspostavljanja odnosa između označitelja i značenja onoga što taj označitelj označuje, dakle, posljedica teorijske nemoći u racionalnoj a iole sveobuhvatnijoj sistematizaciji raznorodnih pojava u njihovoj istodobnosti. Moguće je da stvaralac podliježe diktatu tobožnjih kriterija „postmodernog diskursa“ pa ovakvim svojim podlijevanjem želi podastrijeti dokaze svoje „modernosti“. No, posve je razumljivo da utopijski potencijal Nove glazbe ne može pristati na ovakav stav! Ako odustanemo od aktualnosti postmodernog diskursa zbog toga da bismo spasili Novu glazbu (ako, dakle, zabijemo glavu u „novoglazbeni pijesak“, oglušujući se na njegova aktualna osporavanja), moguće je da će nam se predbaciti neaktualnost i oglušivanje na „duh vremena“. No, jedino je tako, izgleda, dakle: prihvaćanjem mogućih prigovora zbog nekompetencije ili zbog teorijske nemoći, moguće upozoriti na to da se Nova glazba po svom utopijskom nadanju istinski izdvaja iz (postmodernog) pluralističkog sivila, bez obzira da li je se i kako uopće primjećuje. Uostalom, zar i takva tendencija prema neprimjetljivosti, zbog koje se upravo glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća i nalazi na razini puke pretpostavke, ne potvrđuje nepristajanje na to da se s nemuštim označiteljima označi nešto što ionako ne može imati nikakvo značenje?

Ovdje se, konačno, nalazimo pred neizbježnim sudarom sa zidom što se nepremotivo ispriječio pred krajnje dosege svakog znanstvenog (tj. muzikološkog) diskursa o glazbi. Ako glazba sama spriječava taj diskurs, ako ne omogućuje označitelje koji su u stanju besprijekorno označiti njenu suštinu, što činiti? Odustati od diskursa ili zahtijevati od glazbe da se promijeni tako da ma koji znanstveni diskurs o njoj postane moguć? Svjedoci smo „povratka“ slikarstvu koje se opet manifestira kao (prodajni) *art object*, svjesni smo također „povratka partitura koje, zatvorenošću zapisa i poštivanjem određenih izvedbenih konvencija, pretpostavljivost glazbe žele svesti na minimum. I ovakve se pojave, ovakvi „povratci“, također svrstavaju pod Postmodernu koja bi morala negirati neizvjesnost i avanturističnost Moderne. A da li i Novu glazbu smijemo siliti na ovakav uzmak? To je posve irelevantno pitanje jer ona na njega ionako ne bi pristala — zato što onda doista više ne bi postojala! No, ako doista postoji u prethodno naznačenim okvirima — što je, čini se, nemoguće osporiti, smijemo li onda — u ime aktualnosti postmodernog diskursa — takvo njeno postojanje ignorirati?

SUMMARY

*The present study examines the applicability of the term "Post-Modernity" as, on the one hand, a designation of a period and, on the other hand, the negation of Modernity which, from the latter half of the 19th century, has assumed the meaning of modernity as something up to the genius of the period (as opposed to classicism as an extra-temporal category). Special attention is devoted to the confrontation of New Music and Post-Modernity, together with the insistence on a completely novel understanding of musicality as proposed by the New Music movement, including its characteristic utopian potential which is a fundamental constant of its existence (as already expounded by the present author in his book *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja / Issues of the New Music of the 20th Century: Theoretical Bases and Criteria of Evaluation*).*

The conclusion reached is that "Post-Modernity" as one of the terms intended to create some order in the designation of the simultaneously existing yet heterogeneous phenomena has missed the mark completely. The reason for the insufficiency of "Post-Modernity" as a designating term lies in the fact that "signs have stopped referring to denotata but only refer to other signs", since people, through their language, "have long stopped grasping such a thing as a meaning, circling ceaselessly in a vicious circle of designata" (P. Buerger). This insufficiency is particularly made seen in the relation of the "post-modern discourse" to New Music: there is no possibility of the term being discontinued since it is rested upon it through its very utopian potential for the conception of new musicality.

UDK 78.083.2 Pollini

Ivan Klemenčič
LjubljanaVARIACIJA KOT SKLADATELJSKO NAČELO
FRANCA POLLINIJA

Kakor je bil krog slovenskih skladateljev v obdobju klasicizma razmeroma zelo omejen, širok pa ni bil niti ob upoštevanju tujih ustvarjalcev pri nas, tako se tudi ustvarjalnost v tem času na Slovenskem ne po obsegu ne po kvaliteti ni razmahnila; bila je celo izrazito skromna, tudi v primerjavi z barokom, če ne omenjamo renesanse z Gallusovim pomenom za takratno Evropo in slovensko glasbo na sploh. Ko se v takšnih okoliščinah naša zgodovinska pozornost usmerja k že tako redkim klasicističnim avtorjem in njihovim delom, bo vedno težje obiti prispevek v Ljubljani rojenega Franca (Francesca) Pollinija (1762—1846). Ne le, ker je doslej najmanj poznan, pač pa še posebej zato, ker je bil poleg Mihevčevega in še skromnejšega Babnikovega namenjen tujini in ga je ta tudi sprejela. Veljal je torej evropski glasbi in se znotraj nje še zlasti s klavirsko kompozicijo prodorno uveljavil, čeprav ni bil zanjo ne razvojno in ne umetniško pomemben ter je zato razumljivo že „zdavnaj pozabljen“;¹ največ kar se mu danes pripisuje z rabo klavirskotehničnega prijema (igra „roka v roko“), je zveza med starejšimi mojstri in Lisztom.² Toda takšno evropsko usmerjenost potrjuje še nekaj dejstev. Na skladateljeve visoke ambicije opozarja zaenkrat sicer ne dokumentirani študij glasbe na Dunaju pri Mozartu, ki naj bi mu posvetil prav tako doslej neidentificirani rondo za violino in klavir.³ Številne turneje posebno po italijanskih glasbenih središčih vse do milanske Scale, pa tudi prej v Ljubljani, so uveljavile Pollinijev pianistični in pevski sloves. Nadaljevanje kariere mu je prineslo ugled klavirskega pedagoga na konservatoriju v Milanu, kjer se je ustalil v zadnjem desetletju 18. stoletja po začasnem bivanju v Parizu. Tu je bila v Scali 1801 prazna predstava Pollinijev kantate *Il trionfo della pace*.⁴ Njegove takrat iskane skladbe so sprejemali v natis po Evropi od Pariza in Züricha do Dunaja in Leipziga ter seveda pri milanskem Ricordiju. Ne nazadnje značilno za uspešno življenjsko pot te prodorne osebnosti je bilo v nastopajoči starosti prijateljstvo z Vincenzom Bellinijem, ki mu je v zahvalo za požrtvovalno skrb v bolezni posvetil svojo opero *Mesečnica*.⁵

¹ W. Georgii, *Klaviermusik*, 2. izd., Zürich, Freiburg 1950, 476 in 586 (3. izd. 1956, 272).

² *Op. cit.*, 476.

³ Zveze z Mozartom navaja F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (Fétis), 2. izd., Paris 1875—1963, tome VII, 91.

⁴ Fétis, *ib.*

⁵ Prim. *La Musica*, *Enciclopedia storica*, Torino 1966, I, geslo Bellini, 458.

Tako že omenjeni razlogi spričo stanja v takratni slovenski glasbi in Pollinijeve uveljavljene evropskosti nedvomno utemeljujejo ukvarjanje s tem rojakom tudi ne glede na to ali v svojem kozmopolitskem času kot Italijan izpričuje primesi slovenske krvi ali ne. Seveda se nepopolna vednost o Polliniju zgošča v določna pričakovanja o njegovi skladateljski usmejenosti, o tem kakšne so bile njegove ambicije in zmožnosti. Takšno mnenje se je še ne dolgo potrdilo pri obravnavi njegovih sonat⁶ kot najboljšem preskusnem kamnu. Pokazalo se je, da je zlasti nova pridobitev klasicizma, sonatna izpeljava, s svojo dinamiko, dramatiko, novo vsebinsko tehtnostjo ter povezanostjo s celoto ostala skladatelju dokaj tuja, da je bila večidel skromno in šibko izrabljena ali da se ji je skladatelj celo izognil, pri čemer se je raje zatekel k variaciji in njeni statičnosti. S tem se je odprlo že kar osrednje vprašanje skladateljske osebnosti, ki se ni oprijela in se ni mogla oprijeti s klasicizmom široko uvedene iznajdljivosti tematičnega oziroma motivičnega dela in odtod izhajajoče vsebinske individualnosti in izvirnosti, ker zanjo ni imela zadostne osebnostne podlage. Ker je bilo tako in ker je bilo skladatelju pasivnejše načelo variiranja estetsko bližje, kakor je bilo že z manj napora dosegljivo, ne preseneča, da se je Pollini kmalu odpovedal sonati, poleg variacij pa oklepал tudi svobodnejših oblik, ki temeljijo na svobodnejše pojmovanem načelu variiranja, torej del kot so fantazije, capricii ipd. s parafraziranjem opernih spevov.

Takšno usmeritev s širokim sprejemanjem variacijskega načela pa podpirata še dve temeljni skladateljevi artistični potezi. Zlasti načelo variiranja najizdatneje omogoča gojenje, razvijanje in poudarjanje spevnosti, kantilene, te osrednje vrednote Pollinijeve glasbe, ki jo je prinesel iz opernega sveta in najvišje dvignil v inštrumentalu. V svoji zbirki *Tre suonate per clavicembalo*, op. 26 iz 1812, jo je celo izrecno poudaril v „posebni opombi“ uvoda, trdeč, „da je duša glasbe petje“, da mora „zato načelo petja prevladovati in se odlikovati“ tudi v klavirski glasbi in terjati tu prav tako izvajalčevo „poglavitno“ pozornost. Ne more nadalje presenečati, da ga je takšno pojmovanje spevnosti pripeljalo neposredno do samospeva, ki zavzema vidno mesto ob klavirskih skladbah in seveda ob kantati do opere kot najzgodnejše izpričane oblike bel canta pri Polliniju. Po drugi strani se je še posebno po profesuri na konservatoriju oklenil tehničnih vprašanj že vsaj štiri desetletja vedno bolj uveljavljajočega se klavirja s klavirci (hammerklavier) od virtuoznosti do etudnih potreb novega glasbila. Pozornost do njegovih novih možnosti in spretnosti zanj so se s tem, ko so ga naravno pripeljali do klavirske šole, do etude in še do toccate lahko primerno uresničile v variaciji, kar ne opozarja le na skladateljeve ožje poklicne marveč prav tako konstantne pianistične interese. Takšen Pollinijev odnos in pričakovanja v zvezi z glasbeno umetnostjo kažejo nedvomno, da ne gre za uresničevanje skladateljske osebnosti, ki bi ji šlo v prvi vrsti in pretežno za umetniško resnico in njeno celovitost, in z njo za prepričljivost izpovedi, kot jo zasledimo pri njegovih sodobnikih Beethovnu, Mozartu, zlasti še poznem, pa tudi pri kakšnem Clementiju, Ladislavu Dusfku idr. Pollini je bolj enostranski in kompozicijsko vnaprej omejen, je bolj na površju s prevladujočo estetiko spevnega in problematiko klavirskotehničnega; njegove zahteve v umetniškem smislu torej niso najvišje umetništvo, podrejanje delnega in drugotnega čisti glasbeni ideji, pri čemer mu odpira načelo variacije tisto realno možnost, s katero se skladateljsko formira in osmisli.

To pomeni največ in večidel soliden umetniški nivo z razvidno muzikalnostjo ter s trdnim obvladovanjem kompozicijskega metiera, ki ga uvršča v množico povprečnih ter danes za Evropo nezanimivih skladateljev. Podatek o evidentiranih 14 variacijah, od katerih jih je 9 na voljo za študij, kaže, da ga je ta kompozicijska oblika kot prevla-

⁶ K. Bedina, *Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija*, Muzikološki zbornik 18/1982.

dujoča spremljala skozi vse skladateljsko delo.⁷ O tem časovnem zaporedju sklepamo sicer posredno in delno na podlagi notnih izdaj, saj sta nam Pollinijeva ustvarjalna in življenjska pot poznana močno pomanjkljivo. Toda verjetno na začetek med devetimi sodijo po zasnovi zgodnejše *Variations / pour / le piano-forte* [I–II]. Ker so bile izdane v dveh zvezkih na Dunaju, sodi objava najbrž že v čas po skladateljevi vrnitvi s Pariza, kjer je v letih po 1801 in vsekakor preden je postal profesor na milanskem konservatoriju 1809 objavil dve zbirki sonat⁸ in najverjetneje tudi pred ustanovitvijo Ricordija 1808, pri katerem je pozneje razumljivo največ objavljaj; glede na podatke o delovanju dunajske založbe variacij nedvomno ni izdal med študijem na Dunaju, temveč verjetno nekako sredi prvega desetletja 19. stoletja, čeprav bi lahko nastale tudi ob njem ali verjetneje po njem še v 18. stoletju, vsekakor pa neposredno pred izdajo.⁹ V tem najzgodnejšem možnem času bi namreč lahko spoznal v prvih variacijah uporabljeno temo iz Mozartove opere Figarova svatba, ki s praizvedbo maja 1786 na Dunaju postavlja najzgodnejšo mejo nastanka variacij.¹⁰ Kakorkoli že, znaten napredek in že prvih vrh pomenijo *Variations & rondeaux / pour le piano forte* [III] in tudi ne glede na možen manjši časovni interval od nastanka predhodnih variacij ambicioznejše zastavljeno delo s širino zasnove in kompozicijskotehnično diferenciranostjo. Kaže, da je moral biti Pollini takrat že uveljavljen skladatelj, saj so variacije izšle v zbirki züriške založbe Nägeli Répertoire des clavecénistes (z zaporedno številko 13), v kateri so začeni z letom 1803 natisnili tudi 3 Beethovnovne sonate op. 31, dela Clementija in še desetih drugih skladateljev;¹¹ izid tudi teh variacij brez opusne številke je torej mogoče omejiti v razdobje od začetka izdajanja omenjene zbirke čembalistov do verjetno najpozneje 1808, ko se je Pollini odločil za Ricordija, pri katerem je v drugo izdajo svoje

⁷ Prim. skladbe v Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, ki je pridobil kserografirane kopije iz dunajskih knjižnic Gesellschaft der Musikfreunde in glasbene zbirke avstrijske nacionalke (1978) ter iz biblioteke konservatorija Giuseppe Verdi v Milanu (1982). Iz teh nahajališč hrani 57 enot, kar znaša približno dve tretjini znanega Pollinijevega opusa. O preostali tretjini prim. bibliografske podatke v člankih o Polliniju v leksiki; zlasti Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Kassel (itd.), Bd 10, 1962, 1426–27 (D. Cvetko) in še New Grove Dictionary of Music and Musicians (New Grove), London (itd.) 1980, vol 15, 48 (D., Cvetko), nadalje R. Eitner, Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon, Graz 1959, Bd 8, 13–14, Fétis, ib. ter še F. Pazdírek, Universal-Handbuch der Musikliteratur, Hilversum 1967, vol IX, 440–441. D. Cvetko je sestavil omenjeno bibliografijo v MGG, na katero se opira še druga leksika, po študiju gradiva na Dunaju in zlasti v knjižnici milanskega konservatorija (1958).

⁸ Fétis, ib.

⁹ Na obeh zvezkih navedena založba Bureau d'arts et d'industrie, še bolj znana založnica del pomembnih skladateljev z imenom Kunst und Industrie-Comptoir, je delovala med 1801 in 1823 (prim. New Grove, vol 10, 309); po založniških številkah 126 in 127 Pollinijevih variacij bi šlo lahko za izdajo v letih po začetku njenega delovanja (še s precej tiskarskimi napakami) in do ustanovitve Ricordija. To sklepanje se ujema s prakso, da Pollini zlasti v zgodnejših delih ni navajal številke opusov in da zasledimo vsaj po razpoložljivem gradivu zelo pogosto označbo na izdajah njegovih del „socio onorario del r. conservatorio di musica di Milano“ šele od leta 1812 dalje (v Tre suonate per clavicembalo op. 26).

¹⁰ Prim. L. von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts, 4. izd., Leipzig 1958, 615–25. Ker ne poznamo točnejšega časa Pollinijevega domnevnega študija pri Mozartu (Fétis, ib.), je še manjša verjetnost, da bi temo spoznal že med nastajanjem opere od oktobra 1785, dasiravno se ta zveza ponuja vsaj kot domneva.

¹¹ Gl. Nägeli, Hans Georg v New Grove, vol 13, 15.

klavirske šole Metodo pel clavicembalo iz 1812 vključil tudi te variacije.¹² Glede na zasnovo naj bi nastale najverjetneje neposredno pred natisom nekako v sredi prvega desetletja 19. stoletja.

V primerjavi z njimi kažejo naslednji trije variacijski cikli s skromnejšim kompozicijskim stavkom na zgodnejši nastanek, vsekakor pa vsaj na manjše skladateljeve ambicije, čeprav so vsi izšli v prvi polovici drugega desetletja preteklega stoletja, prva dva že pri Ricordiju. Zlasti *Variazioni / per clavicembalo / sopra la prima contradanza del ballo / Il noce di benevento* [IV], kjer je Pollini prvič v tej zvrsti naveden kot „socio onorario“ milanskega konservatorija, se odmikajo doseženi ravni z ožjim konceptom, pa tudi opirajo na uporabo prvih etudnih prijemov. Označitev glasbila je v skladu s takratno nedosledno rabo, saj ustreza kompozicijska tehnika kot vselej pri Polliniju klavirju s klavirci. Še preprostejša je kompozicijska zasnova *Variazioni / per il forte-piano* [V] z opusno številko 10, ki je kot predhodna skladba posvečena po enemu članu rodbine de Carli. Če bi to kompozicijsko dejstvo opozarjalo na najzgodnejši nastanek med obravnavanimi tremi, so bile vsekakor izdane leto ali dve za predhodnimi in torej vzporedno s poznejšimi novonastalimi.¹³ Variacije op. 13 *Variations / pour le piano forte / sur un air d'un ballet / executé par / M^e. et M^{de}. Coralli et M^{elle}. Conti / avec un rondo* [VI] v izdaji milanske založbe Artaria so bile objavljene najverjetneje kmalu za op. 10, kakor so najverjetneje tudi nastale nedolgo za njimi, kar je mogoče sklepati ob opusnih številkah po nekoliko širših klavirskih prijemih.

V zadnjih treh variacijah smemo celo manj kot o slogovnem razvoju govoriti o klavirskotehničnem napredku, ki dobiva v predzadnjem variacijskem opusu še izrazitejšo etudno osnovo, v zadnjem pa se s poenostavljenostjo dosežene zrelosti čisti v izrazite in uspele klavirske prijeme. Vendar v sklepni Toccati ne gre prezreti formalizmov do preobitju figur zaključevanja ter v vmesnem Finalu polnilnih sekvenc zgolj z eleganco in lahkotno zvočnostjo. Gre za širše obdobje postopnega zaključevanja evropskega poznega klasicizma in postopen razvoj zgodnje romantike, saj je opus 41, *Introductione*

¹² Ker ni omenjene klavirske šole v zbirki Pollinijevih skladb v Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU, sklepamo o tem posredno po dveh faksimilih, začetkih teme in 4 variacije, ki ju je objavil D. Cvetko v Zgodovini glasbene umetnosti na Slovenskem, II, Ljubljana 1959, 265 in 272 d s pripisom, da sta fragmenta iz Metodo pel clavicembalo; faksimile naslovne strani Metodo pel clavicembalo na str. 272 c (prav tako iz knjižnice milanskega konservatorija) je po navedbi trenutnega sedeža založbe v impresumu lahko iz izdaje med leti 1828–40, po stilizaciji naslova brez sprememb le kot ponatis izdaje iz 1812. Če je torej prišlo do objave v Metodo, zaenkrat ne vemo ali gre za objavo izbora ali celote, kar je bilo morda v besedilu podrobneje utemeljeno.

¹³ Te variacije (IV) so bile objavljene pri Ricordiju z edicijsko številko 119, naslednje op. 10 s številko 152 in že z oznako novega sedeža založbe Contrada de S^{ta} Margherita al N^o 1065. Pri sklepanju o letnici izdaje tudi naslednjih del se je najbolje opirati na oba podatka (prim. geslo Ricordi v New Grove, vol 15, 851–52): Založba je izdajala v prvem desetletju povprečno po 30 publikacij letno, v drugem povprečno okoli 300. Od 1812 (mogoče avgusta) se je preselila v Contrado di S^{ta} Margherita št. 1065, od zime 1815–16 je navajala na edicijah spet novi sedež v isti ulici na št. 1118, od okoli 1824 je navajala na svojih publikacijah še lokacijo trgovine „dirimpetto all' I. R. Teatro alla Scala“ št. 1148, medtem ko se je 1828 iz št. 1118 preselila v via Ciovasso 1635. Svojo podružnico v Firencah je navajala na svojih izdajah od ustanovitve konec 1824 „Ricordi Grua & Co.“, 127 jo je preimenovala v „Ricordi Pozzi & Co.“, naslednje leto pa še v „G. Ricordi & Co.“ do preimenovanja ok. 1840 v „G. Ricordi & S. Juhaud“. Glede na navedbo sedeža in preračunavanje edicijskih števil so izšle prve variacije približno v letih 1811–12, op. 10 pa približno v letu 1812 ali še verjetneje naslednje leto. Ker je Pollini izdal svoje sonate op. 26 z zal. številko 115 neposredno za drugo izdajo Metodo pel clavicembalo v letu 1812 kot njen sestavni del (v prvi izdaji 1811 jih še ni), kar se po zal. številkah sklada z izdajami variacij, se s tem potrjuje možnost vzporednih izdaj novonastalih in starejših del.

con variazioni / sopra un tema originale / per / forte piano [VII], ki ga je ugledni „socio onorario“ milanskega konservatorija posvetil „vsem milanskim gospem, diletantkam na tem glasbilu“, iz poznega drugega desetletja, torej nastal najverjetneje neposredno pred izidom, ki ga omejujemo približno v leta 1819–20.¹⁴ Opus 51 *Tema originale / con variazioni / preceduto da breve preludio* [VIII], posvečen „kot potrditev posebnega spoštovanja in prijateljstva“ Alessandru Rolli, prvemu profesorju violine na milanskem konservatoriju in direktorju orkestra v Scali,¹⁵ je izšel ok. 1825.¹⁶ Med 58 štetimi skladateljevimi opusi dokazujejo *Variazioni e toccata / per / piano forte* [IX] z opusno številko 53, izdane 1827¹⁷ in posvečene skladateljevi gojenki, da je ostal zvest svojemu poklicu in tej obliki do razmeroma visoke starosti prek šestdeset let.

Pollinijeve tako izpričane ambicije se dopolnjujejo še s petimi samostojnimi variacijami, za katere navajamo dosegljive podatke v približnem kronološkem zaporedju: *Caprice et variations sur un theme de Viotti*, Leipzig, Breitkopf & Härtel in Paris, Typ. de la Syrenne;¹⁸ *Variations pour deux pianos*;¹⁹ Variacije za harfo in klavir, Milano, Artaria;²⁰ *Introductione e variazioni sul tema del coro degli Sgherri nell'Elisa e Claudio*, op. 47, Ricordi;²¹ *Scherzo, Variationen und Fantasie über ein Originalthema* (H-dur), op. 56, Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Variacijski stavki v sonatah Pollinijevo razmerje do variacijske oblike dopolnjujejo po svoje simptomatično. Da med osmimi poznanimi, vsemi za klavir, vsebujejo kar štiri variacije, večidel namesto sonatnih stavkov, potrjuje izhodiščno trditev o skladateljevi moči in nemoči do sonate in njeni bistvenih zahtev.²² V treh primerih gre za zgodnejša dela iz pariških izdaj med 1801 in najpoznejše 1808, v enem za ne dosti poznejšo Ricordijevo iz 1812. V sonati št. 2 v A-duru iz Deux grandes sonates, Paris Typ. de la Syrenne so variacije drugi stavek, po tonaliteti in taktovskem načinu sodeč (A-dur, 6/8 takt) morda nastale po vzoru Mozartove edine sonate z variacijami K. V. 331 iz 1778. Mogoče po tem vzoru se pojavljajo namesto uvodnega sonatnega stavka tako v sonati št. 1 v Es-duru iz Deux sonates et un air varié, Paris, Naderman, v isti zbirki v sonati št. 3 ter iz op. 26 v sonati št. 1 v B-duru. Poleg tega sodita sem še nekoliko poznejši dve variaciji s temo kot drugi stavek Divertimenta pastorale op. 34.

Razne variacijske obdelave zlasti opernih tem v manj vezanih oblikah so glede na to v manjšini, čeprav so nenaključno zgoščene po obdobju sonat vse do konca Pollinijevega ustvarjanja. Z njimi prihaja še določeneje v ospredje osredotočenost na kantileno, pa tudi poenostavljanje z njeno hedonistično samozadostnostjo in formalizmi v uvo-

¹⁴ Glede na Ricordijevo izdajo z navedbo sedeža Contrada si S^a Margherita N^o 1118 gre za čas med 1815–16 do ok. 1824, preračunano po založniški številki za leta ok. 1819–20.

¹⁵ O tem Pollinijevem prijatelju s konservatorija, takrat uglednem violinistu, violinskem pedagogu in tudi skladatelju prim. New. Grove, vol 16, 112. Možno bi bilo, da mu je Rolla, ki je bil nastavljen na milanskem konservatoriju od njegove ustanovitve 1808, pomagal naslednje leto pri imenovanju za profesorja te ustanove.

¹⁶ Poleg Ricordijeve označbe „dirimpetto all' I.R. Teatro alla Scala“ (od 1824) omejuje edicijo časovno podatek o firenški podružnici „Ricordi Grua e C^o.“ od konca 1824 do 1827, kar se ujema vsaj s približnim preračunom zal. številke 2570, pa tudi z izdajo naslednjih Pollinijevih variacij.

¹⁷ O letnici natisa sklepamo po navedbi v impresumu „Firenze presso Ricordi, Pozzi e C.“.

¹⁸ Navedba po MGG, ib. Izdaja v Parizu in mogoče tudi nastajanje Viottijevega opusa do začetka 19. stoletja bi kazalo na zgodnejšo objavo med 1801–08 (ne glede na to, da je Pollini objavil tudi svoja pozna opusa 50 in 56 pri omenjeni leipziški založbi).

¹⁹ Navedba po Fétisu, ib.

²⁰ Po MGG, ib.

²¹ Te in naslednje variacije navaja F. Pazdírek, ib., samo naslednje tudi MGG, ib.

²² Prim. tudi K. Bedina, op. cit., 51 in analitični del.

dih, prehodih ter sklepah med kantabilnimi in tehničnimi deli. V to zvrst sodita Capricia op. 28 in 29 po kavatini iz melodrame Giuseppeja Mosce I pretendenti delusi ter po kavatini iz Rossinijeve opere La Pietra del Paragone; nadalje štiri fantazije, tri z opusnimi številkami 32, 40 in 58, po duetu iz opere L'Agnese Ferdinanda Paëra, ki mu je skladba tudi posvečena, po različnih motivih iz Rossinijeve opere La gazza ladra in po arieti Giuseppeja Dasauerja; in končno še nekakšne variacije Melodie armonische e rondo v izdaji iz 1827 ter pred tem Scherzo di fantasia op. 37 po kavatini iz Rossinijevega Tancreda.²³ Izbor tematike kaže posebno z upoštevanjem takrat resda popularnih Rossinijevih del nesporno na raven, pa tudi na Pollinijevo slogovno usmerjenost znotraj klasicizma.

Takšna Pollinijeva kompozicijska praksa in njegovo pojmovanje glasbene umetnosti nakazujejo že tudi možnosti sprejemanja in temeljnega razumevanja tedaj nedvomno razvidno izoblikovanih variacijskih načel. Vsekakor je očitno, da muzikalnost in kompozicijska spretnost ne usmerjata Pollinija k preseganju danega in ustvarjanju novih kompozicijskih vrednot, kakor ga ne na splošno k zahtevnemu, temveč največ k sprejemanju in ohranjanju znanega, sicer individualno utemeljenega. Skladatelja tako večidel ne zanimajo možnosti preoblikovanja značaja tematike, njene povsem nove osvetlitve in karakterne poteze, nov izdaz teme, ki postane tako, kot npr. pri Beethovnu po 1800, pa tudi pri J. S. Bachu (Goldberg variacije), Schumannu (Simfonične etude), Brahmsu ali Regerju že težje razpoznavna.²⁴ Nasprotno mu je blizu načelo, ki ohranja in še stopnjuje njen značaj in jo kot pri Händlu, Haydnu, Mozartu ali Schubertu postavlja z vsako variacijo v drugačno luč, zlasti z ornamentiranjem, s čemer ostajajo teme zlahka razpoznavne. Toda kakor težko govorimo o čistih tipih v razponu med karakternim in formalnim preoblikovanjem tematike, tako tudi Pollini z iskanjem ali privzemanjem variacijskih možnosti, odkrivanjem novih modelov, prijemov in figur zlasti proti koncu variacijskih ciklov odstopa od zastavljenega izhodišča, prehajajoč sem in tja do nasprotnega tipa, kakor po drugi strani svoje izhodišče potrjuje in poudarja vse do vračanja k začetni obliki teme. Se pravi, da izhaja iz ohranjanja forme in s tem danosti harmonske sheme, medtem ko podvrže melodično-ritmični kompleks z diminucijo do najmanjših notnih vrednosti in redko z avgmentacijo vsakršnim postopkom melodičnega opisovanja, okraševanja, kromatiziranja ali vnašanja prijemov inštrumentalno-tehnične narave. Pri tem se bolj ali manj jasno ali sem in tja zabrisano ter oddaljeno usmerja v spevno in ga poudarja, pri čemer so le redki in bežni dramatični kontrasti zgolj privzeta forma in ne vsebinska nuja, medtem ko stopijo že kmalu v ospredje virtuozne in zatem še etudne možnosti variiranja in ob njih vseskozi še druge prednosti novega glasbila s klavirci. Tako se torej skladatelj odmakne od eksaktnosti Mozartovih variacij v svobodnejše in lahko raznovrstnejše postopke, zlasti v temeljni „dolce“ slog, bodisi da sega z njim od muzikalne konsistentnosti in trdnosti tudi v razvlečenost in maniro ali se pri svobodnejši fantazijski obravnavi opernih napevov sooča še s poenostavljanjem in z rutinsko nevsebinskostjo.

Temu variacijskemu načelu, ne torej pomembnosti sporočila in teži izraza, marveč lepoti, spevnosti melodike ter stopnjevanemu klavirskemu stavku se podreja izbira tematike. Prevladujejo počasni tempi (andante ipd.), dvodelnost zlasti malih pesemskih oblik (16 taktov), največkrat s ponavljanji, čeprav lahko skladatelj temo poveča z uvo-dom in razširitvijo (Var. IV):

²³ Vse notno gradivo v Muzikološkem inštitutu, ib.

²⁴ Prim. W. Georgii, op. cit., 233–34.

	Es-dur							c-mol
	Grave	Allegro	: a : :	medigra	a ₁ : :	b	b ₁ : :	
takti:	20		8	8	8	8	8	8

ali seže v skrajnem primeru do prehodne oblike k tridelnosti (IX):

: a : :	b	a ₁ : :	ali (III):	: a	a ₁ : :	b	a
8	5	8		8	8	8	8

kar implicira velik variacijski cikel. Redke razširitve (8 + 10 v V) ali nepravilnosti, kakor jih poznamo v oblikovni gradnji v malem pri Beethovnu in že pri Mozartu, so pri Polliniju izjemne. Prevladujejo skladateljeve teme, čeprav provenienco redko navaja (VII, VIII), podobno kot pri privzetih temah (IV, VI), dasiravno je lahko med njimi še kakšna neimenovana od drugega avtorja, kakor se izkaže za temo ene začetnih variacij (I). Skladatelj si je tu arieto Kerubina iz Figarove svatbe za variacijsko izhodišče le nekoliko ritmično poenostavil:

1a) Mozart, t. 1-4



1 b) Pollini, I /tema, t. 1-4



Že tako se pri temah, za katere sklepamo, da so Pollinijeve izvirne (npr. v III), sprva kažejo zveze z Mozartom, posebno z osrednjimi variacijami k sonati K. V. 311 v A-duru,

2 Pollini, III /tema, t. 1-4

Andantino

ko se najbrž ne naključno pojavljata isti taktovski način in punktirani ritem,²⁵ čeprav ne z isto iskrivo domiselnostjo.

Morda gre bolj vsakokratnim Pollinijevim ambicijam kot zrelosti opusov pripisati ponekod večji kompozicijski razmah, ki se kaže tudi v obsegu ciklov (od 5, 6, 7 do 8, 9 variacij) in še posebej v dodajanju samostojnejših neoštevilčenih stavkov ter drugih

²⁵ Poleg teme v omenjeni sonati v A-duru (brez punktiranega ritma) prim. še sonato iz op. 26 v B-duru (začetek teme objavljen v razpravi K. Bedine, op. cit., 46).

samostojnih glasbenih oblik. Zadnje samostojne stavke (I/trije stavki, II/en stavek, IV/en stavek) skladatelj širi na rondoje po zgledu sonatnega cikla, tako v op. 13 na rondo z eno temo, v svojih najboljšežnejših variacijah (III) pa po hitrem stavku (Presto) z dvema rondojeoma s po eno in z dvema temama. Upošteva torej načelo stopnjevanja s sprostitvijo ali tudi s tehnično zahtevnostjo virtuozne rešitve s hitrejšimi tempi, kot denimo v zadnjih variacijah (IX) od Finala k obsežni Toccati. Pri tem ga smotrno vodi načelo oddaljevanja od tematike, ki mora ohranjati zanimivost in raznovrstnost kakor tudi povezanost; zato lahko sprva izhaja variacijsko iz teme (prvi rondo v III) ali ji je blizu s tonalitetjo in po duhu (drugi rondo v III; Toccata v IX). Variacijski obliki hoče tako dati večji pomen, tehtnost, kot da vidi v tem nekakšno kompenzacijo za sonatno obliko ali da jo hoče z velikim variacijskim ciklom preseči. Širjenje v fleksibilnejšo, bolj organsko obliko še z uvodi ostaja vendarle brez pravega vsebinskega jedra vprašljivo, saj ne preseže glasnosti uvodnega preigravanja (IV), „iskanja tonalitete“ ali tehničnih elementov klavirske igre z nizanem sekvenc (VII, VIII). Šibkost takšnega Pollinijevega formalizma se z železno logiko pojavlja ob sklepih ciklov ali lahko še posameznih delov, ki so praviloma nefunkcionalno dodani ali neinventivni in razvlečeni, kot bi bili k variaciji prilepljeni, s čemer lahko opozarjajo na nekonsistentnost celote, utemeljene zgolj na vrednotah kantilene.

Tudi kljub takšnim širitvam ciklov načelo kontrasta med posameznimi variacijami in še bolj znotraj njih ni tako razvito kot denimo pri Beethovnu. Kompozicijsko vztraja Pollini domala dosledno v vsakem opusu v istem tonovskem in istem taktovskem načinu, dopuščajoč torej le spremenljivost tempa. Ne kot Beethoven, ki si že v klavirskih variacijah op. 34 z 1802 omogoči z variabilnostjo vseh treh sestavin izrazito in pretežno karakterno preoblikovanje teme. Pollini lahko iz svojega izbranega kompozicijskega izhodišča zlasti izpopolnjuje formalno variacijsko načelo:

3 III/4, t. 9-10 (začetek a₁)

Tako se v navedenem Adagiu con espressione kot pogosto izpoje z melizmatičnim opisovanjem teme, tu še izhajajoč iz tradicije mozartovskih klavirskih adagiov, a vnaša vanj, kot vidimo posebno ob sklepu dvotaktja, že značilnosti operne melizmatike — predhodnice, če že ne zglada Bellinijevega bel canta. Spremlja ga nova norma, vsekakor izdatno če že ne pretirano sprejeta dinamika klavirja. Omogoča mu še plastičnejše razvrščanje ali deljenje melodije teme iz soprana v alt, tenor ali bas, pa tudi podvajanje v različnih kombinacijah (npr. v III/5 v altu in tenorju). S tem lahko temo bodisi hote poudarja skozi vsa variacijo v enem modelu ali jo navaja spremenljivo v več različnih načinih, delno zabrisujoč njeno naravo:

4 a) VII/tema, t. 1-4



4 b) VII/3, t. 1-4

Allegro

V zgornjem primeru sicer uveljavlja nov model s poliritmično obdelavo med desnico in levico, pri čemer naravo treme v prvem dvotaktju karakterno spremeni, medtem ko jo v drugem dvotaktju večidel ohrani. Podobno razmerje uveljavi v drugem stavku periode, se pravi, da se toni v ekspaniranem modelu lahko pojavljajo deljeno ali v melodični ali spremljevalni figuri (t. 1–2), v sopranu ali v altu melodične figure (t. 1, 3–4 in t. 2) in v sopranu že delno svobodnejše reducirani (t. 3). Seveda vzpostavlja skladatelj s tem novo avtonomno gibanje desnice v sozvočnih intervalih in avtonomijo triolskega gibanja v levici, zato so melodični toni teme le identificirani v variiranem gradivu, ne gre pa jih pri izvedbi poudarjati iz celote, kadar so v altu, tenorju ali basu. Tu se nedvomno kaže Pollinijeva svoboda pri obravnavanju teme in oddaljevanju od nje, njegova domiselnost in spretnost ter širina pri obvladovanju kompozicijske tehnike. Kajpada iz svoje metrično tonalne konstante toliko redkeje doseže nov model kot čisti tip karakterne variacije,

5 IX/4, t. 1-2

Allegro

njegova izvirnost in prepričljivost ostajata zlasti znotraj danega.

S tem teži torej bolj k povezovanju muzikalnega gradiva, tudi ko izhaja in gradi iz variirane melodične predhodne ali katere predhodnih variacij (npr. VI/6 in 7, obakrat kromatični postopi v *b*; VII/8 in 3, obakrat sopran v t. 1). Pri tem se ob pretežno homofonskih le redko opira na polifonska načela, večidel na imitiranje, raznovrstnost tematičnih obdelav pa vpeljuje tudi v spremljavo od uporabe albertijevih basov, vsakršnih akordičnih in lestvičnih pasaž do znanega evociranja lovskih rogov, upoštevanja oktav

in akordov, obojih tudi razloženih ipd. Kot sodoben skladatelj je ob tem nenehno pozoren na možnosti klavirja s klavinci, ki po 1770 odločilneje zamenjuje čembalo, se pravi z leseno konstrukcijo in še manj žlahtnim ter klasicistično nepojočim tonom, a se bo v dvajsetih letih 19. stoletja, torej že ob izteku Pollinijevega ustvarjanja, z vsemi izboljšavami razvil v danes znani tip glasbila. Poleg izobilja dinamičnih sprememb skladatelj izdatno izrablja njegov povečani tonski obseg v nižine in višine (do f⁴), artikulacijske zmožnosti, zlasti z etudno igro legato in staccato (prim. kontrastiranje med legato in staccato v IV/3; v VII/4 predpisuje prima volta legato, seconda volta „come è accentato“, tj. deloma staccato; v VII/7 predpisuje pri ponovitvi variacije namesto forte kombinirano spremembo pianissimo in oktavo višje). Pobudnost in širjenje tehničnih možnosti ob večji gibčnosti novega glasbila mu gre zlasti pozneje. Poleg dotlej že uveljavljenih prijemov s križanjem rok uvaja spremljavo v isto roko skupaj z melodijo in še posebej pri tem deli spremljavo v notranjem glasu med obe roki, kar je sprejela razvita romantika:

6 VIII/1, t. 1

Tudi v variacijah je nekaj zgledov že omenjene igre roke v roko prvič po Rameauju in J. S. Bachu ter pred Lisztom:

7 VII/8, t. 3-4

V zadnjih opusih, zlasti 41 in 51, se vse bolj uveljavlja etudni značaj, obvladovanje vsakršnih spretnosti roke (npr. VIII/1, gl. tudi gl. primer 6):

8 VIII/6, t. 3-4

Hitrejšje tempe spremljajo že od prej znani virtuozi in koncertantni prijemi (III) vse do navajanja solistične kadence (IX/6), pa tudi uporaba polnejšega klavirskega stavka. Kot dokazuje Pollinijev uvod v *Uno de' trentadue esercizi per clavicembalo, tutti in forma di toccata*, torej v opus 42 iz okoli 1820, ki je nenaključno posvečen Giacomu Meyerbeeru „dal suo amico“,²⁶ mu je vsekakor šlo za izvirnost v tej smeri. Razvidnejšo predstavitev melodije ob vsakršnih gostejših spremljevalnih figurah v tej etudi na treh notnih črtovjih je v tem besedilu utemeljil in prikazal kot svoj izvirni poskus, mogoče tudi ne da bi vedel, da je to obliko zapisa uporabil pred njim abbé Vogler;²⁷ tu je torej videl svoje možnosti, čeprav bi šla že takšnemu hipotetičnemu prispevku k razvoju evropske glasbe ali vsaj stiku z njim relativna vrednost.

Dasiravno torej na obrobju evropskih problemov in v tej luči, a tudi zunaj drugo-razredne salonskosti je Pollini v nekaj desetletjih ustvaril značilen opus in v njem in skozi variacijo utemeljil nedvomen razvoj. Izhajal je iz razvitega durmolovskega sistema s poudarkom na duru in njegovi stopnjujoči jasnosti, čeprav je samo harmonijo redko variacijsko poudarjal (npr. III/6 z odstopi na stranske stopnje). Če mu v primerjavi z Beethovnom manjka zlasti bogastvo modulacije in harmonske izpeljave, se je s pojmovanjem raznovrstno uporabljene ritmike skupaj s tematiko že odmaknil od Mozarta. Njegova melodika, ki jo je gojil kot najbolj zgovorno in osrednjo sestavino in ki ga določa sprva še v svoji rokokojški igrivosti, lahkotnosti, okrašenosti, še z uporabo manheimskih zadržkov, tj. z zgodnjeklasicističnimi nastavki, postaja postopno tehtnejša in bolj umirjena, zrela, poenostavljena z bolj poudarjeno spevnostjo tudi pod vplivi opere, medtem ko se že v drugi polovici dvajsetih let 19. stoletja poznoklasicistično čustveno napne:

9 IX / 7, t. 18-19

Mano Sin. Mano Drit.

f *dim.* *p* *f* *dim.*

V tem se kaže razvoj proti Schubertu in zgodnji romantiki. Z obema obravnavanima elementoma, s spevnostjo in klavirskotehnično izpopolnjenostjo teži Pollini že v novo dobo, zlasti v zgodnjo romantiko, ki pa je večidel ne dosega zaradi vztrajanja pri objektivnosti izražanja; ostaja torej pretežno v razponu od značilnosti zgodnjega do poznega klasicizma. Tako ga njegova po duhovnem dosegu skromnejša, a muzikalno

²⁶ Pollini se je moral seznaniti z Meyerbeerom med njegovim gostovanjem in bivanjem v Italiji v desetletju od 1816 (prim. New Grove, vol 12, 247 in 254). Tam je Meyerbeer zaslovel v salonih kot pianistični virtuoz, v nekaj italijanskih mestih pa so izvedli njegove opere – torej še preden je postal slaven v tridesetih letih v Parizu kot operni skladatelj. Če ne prej bi se lahko srečala s Pollinijem ob premieri Meyerbeerove melodrame *Margherita d'Anjou* v milanski Scali 14. novembra 1820.

²⁷ O avtorstvu prim. W. Georgii, op. cit., 476. Ker je Meyerbeer študiral klavir pri Voglerju (1810–11), je verjetno poznal Voglerjevo notacijo na treh sistemih, zato bi lahko z njo seznanil Pollinija ali mu dal pobudo za njegovo lastno utemeljitev zapisa, če že ni ta nastal povsem samostojno od Voglerjevega.

solidna in v variacijskih okvirih tehnično obvladana glasba uvršča med najpomembnejše sicer redke v obdobju klasicizma na Slovenskem ali v emigraciji delujoče skladatelje. Ker mu gre muzikalno prednost pred Jurijem Mihevcem, virtuozom in sprva slovečim modnim „skladateljem lažjih del“,²⁸ sicer avtorjem razvite tehnike, a manjših vsebinskih zahtev, mu med njimi odreja mesto resda relativne vrednosti mednarodno najbolj uveljavljenega in obenem tudi pomembnega glasbenika.

SUMMARY

Ljubljana-born composer Franc (Francesco) Pollini (1762–1846), later active in Milan, Italy, was that member of Slovenia's musical emigration in the period of classicism who achieved greatest international recognition. Though of little consequence to Europe from developmental and artistic points of view and, understandably, long forgotten nowadays, Pollini made a successful career while he was still alive primarily as a composer of piano pieces that got to be printed in a number of Europe's musical centres. His European cosmopolitanism and ambitions, both indirectly evidenced by his allegedly taking lessons with Mozart (who supposedly dedicated his rondo for violin and piano to Pollini), by his career as a singer and pianist in many Italy's musical centres, by his acceptance of the post of „professor“ at the conservatory of Milan, as well as by his friendship with Bellini, found a specific expression in his creative production. His early sonatas manifest symptomatic moderation in the developments of sonata movements, or even the replacement of these by variations. This opens a central question of a composer's personality that failed to adopt the principle of thematic work, i.e. the dynamics, individuality and originality in its development, owing to a lack of the right personality traits for it. No wonder Pollini soon gave up sonata to adopt the passive principle of variation closer to his aesthetic views (producing a total of 14 cycles of variations, 9 of which were available for the purpose of this analysis), and, besides writing 4 variation movements in his sonatas, went on to indulge in free variational forms of paraphrasing opera airs (capriccios, phantasies, etc.). These forms best enabled Pollini to cultivate and give stress to melodiousness, cantilena, which he borrowed from the world of opera (also as the author of two operatic pieces and, besides a cantata, a number of lieder) and brought it to its highest in its instrumental execution. Additionally, especially after a year as a teacher (1809) and besides indulging in virtuosity, he would busy himself with the exercise needs of the new pianoforte (Hammerklavier), elaborating them in variation as well. It follows, then, he did not aspire to artistry at its best, devoting himself perhaps to the force of expression by subjecting the partial and secondary to the pure musical idea, with the principle of variation offering him most real opportunities to form and realize himself as a composer.

The analysis of his works testified to the above suggested ambitions and abilities of Pollini's, as well as to a sound artistic level with clear musicality and a thorough mastery of the compositional metier. Pollini remains safely within the bounds of the formal type of variation, although proceeding to depart from the exemplary Mozart-type variation to the melodious „dolce“ style of his own. In his search for and adop-

²⁸ Fëtis, op. cit.

tion of new possibilities of variation, discovering ever new models of it, he will occasionally depart from his fundamental position to switch over to the character type of variation. While maintaining the form (of the same metre and mode, only with the variability of tempo, along with moderate modulation and harmonic elaboration) and the given harmonic scheme, Pollini thus makes variations of the melody-rhythm complex by diminution and, not so often, augmentation. On the other hand, he will partly endeavour to expand his cycles of variations by way of introductions and, above all, added movements, rondos, etc., probably in order to enhance the significance of this form, or even to make compensations for the sonata cycle in this way. In doing this, he sometimes succumbs to the formalism of rather inconsistent introductions or non-functional conclusions which only act as more or less convincing complements to the two central features, namely centilena and the piano-technique complex of problems. In the latter, Pollini is well aware of the greater flexibility and assets of the new piano-forte with hammers, namely dynamics, greater tone compass, and articulation potentials. So, for instance, after Rameau and J.S. Bach and before Liszt (W. Georgii), he was the first to employ some cases of playing one hand into another, or to introduce accompaniment into the same hand as that of the melody, dividing the accompaniment between the two hands in the inner voice.

Although remaining on the margin of Europe's musical happenings while at the same time never stooping down to some second-class salon music, Pollini laid the foundations of an undisputed step forward through his use of variation in the decades until the end of 1820's. Mostly thanks to his melodiousness (also under the influence of opera) and perfection of piano technique, he pressed forward to the forthcoming period. Nevertheless, his insistence on the objectivity of expression reveals his predominant position as still ranging from one typical of early to one typical of late classicism.

UDK 784.3 Lisinski + Livadić

Koraljka Kos
ZagrebVOKALNA LIRIKA VATROSLAVA LISINSKOG
I FERDE LIVADIĆA U EVROPSKOM KONTEKSTU

“Da si muzikalnih idea pridobavim, preigrao sam marljivo skorom sva dela Beethovena, Bacha, Mozarta i Hajdena, no do kakve doveršenosti dojt meni moguće nije bilo, poradi teranja vekšnega gospodarstva, koje na jedinu moju osobu napartjeno bilo...”

(Iz pisma Ferde Wiesnera-Livadića Petru Preradoviću, Samobor, 5. prosinca 1863)¹

Popijevkama Vatroslava Lisinskog posvećeno je dosad nekoliko istraživanja, dok su Livadićeve privukle manju pozornost.² Ovaj je rad usmjeren na sagledavanje njihova mjesta u kontekstu evropskoga Lieda prve polovine 19. stoljeća, upozoravajući na srodnosti i veze, ali i specifičnosti njihove vokalne lirike. Za analize i usporedbe upotrijebljene su objavljene popijevke dvojice skladatelja³ kao i dostupna arhivska gradja u Nacionalnoj i sveučilišnoj biblioteci, Hrvatskom glazbenom zavodu i u Arhivu Hrvatske u Zagrebu; od stranih su autora pregledani radovi u njima suvremenim zbirkama ili u novim izdanjima. Intenzivniji kontakt s većim brojem djela potvrdio je prve spontane dojmove i omogućio diferenciraniju analizu i ocjenu popjevaka Lisinskoga i Livadića, koje količinom i vrijednošću predstavljaju dio baštine evropskog Lieda.

U drugoj polovini 18. stoljeća potreba za popijevkama potiče stvaranje brojnih zbirki s radovima jednostavne, dopadljive melodike i diskretne akordske pratnje.⁴ Vla-

¹ Citirano prema tekstu koji je Franjo Kuhač objavio u okviru Livadićeve biografije u časopisu *Vienac*, 1891, br. 19.

² Izdvajamo sljedeće radove: Lovro Županović, *Vatroslav Lisinski (1819–1854). Život, djelo, značenje*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Zagreb 1969, str. 132–188; Koraljka Kos, Nekaterе posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskoga, *Muzikološki zbornik*, VII, Ljubljana 1971, str. 39–48; Koraljka Kos, Die Grazer Jahre des Ferdo Wiesner-Livadić (1816–1822), u: *Studien zur Musikgeschichte des Ostalpen- und Donaauraums I, Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten*, 5, hrsg. von Rudolf Flotzinger, Graz 1983, str. 73–91.

³ Izdanja: *Neuvelo cvieće*, izabrane popievke slavnoga hrvatskoga glasbotvorca Vatroslava Lisinskoga (ured. Fr. Ks. Kuhač), Zagreb, F. Župan (1905); Vatroslav Lisinski, *Solo popijevke* (Izabrana djela, I), priredio Lovro Županović, Udruženje kompozitora Hrvatske, Zagreb 1969; Tri solo-popijevke F. Livadića, obj. L. Županović, *Iz baroka u romantiku*, Croatia Concert, Zagreb 1978. (Spomenici hrvatske glazbene prošlosti, IX)

⁴ O zanimljivim predgovorima takvim zbirkama piše Arnold Feil u članku Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat, *Muzikološki zbornik* XI, Ljubljana 1975, str. 40–53.

dajuća stvaralačka estetika predšubertovske solo pjesme ogleda se i u shvaćanjima Johanna Wolfganga Goethea koji odbacuje prokomponiranu popijevku, očekujući od Lieda da bude tek okvir za poeziju, „zračni balon“ koji će stihove ponijeti u visine.⁵ Veza tekst — glazba ostvaruje se u jednostavnom i kontinuiranom toku, bez složenijih odnosa; glazba teži da slušaoca prenese u ugodjaj koji sugeriraju stihovi. Tek će Franz Schubert ostvariti Lied kao umjetničku vrstu vlastita profila, primjenjujući tekovine klasične instrumentalne polifonije u okviru jedinstvenog vokalno-klavirskog sloga. Od njegova se Lieda razlikuju solo pjesme većine romantičara, koji samo nastavljaju tradiciju Lieda 18. stoljeća obogaćujući ga novim nijansama, ali ne mijenjajući u suštini odnos poezija — glazba; ona ostaje tek okvir za stihove, ostvarujući opći ugodjaj kojim oni zrače.

Na putu sazrijevanja solo pjesme kao umjetničke forme zanimljiva je ličnost njemačkog skladatelja, štutgartskog dvorskog kapelnika Johanna Rudolfa Zumsteega (1760—1802).⁶ Ovaj nadareni proromantičar svoju je vokalnu glazbu često zasni-vao u epskoj formi balade. Uglazbljujući opsežne narativne tekstove Zumsteeg očituje smisao za karakterizaciju pojedinačnih etapa u priči, žrtvujući prikazu niza pojedinosti mogućnost sintetskog obuhvaćanja cjeline. Iako instrumentalni part njegovih balada najčešće očituje tek oprezno ispitivanje mogućnosti klavira (što je naročito zamjetljivo u samostalnim instrumentalnim interludijima), nema sumnje da je majstorova težnja slikovitosti nalazila odgovarajuće ostvarenje u izboru tonaliteta, harmonijskim sredst-vima i ritmici. Od Zumsteega je učio mladi Schubert, pa su njegove rane vokalne scene i balade (spomenimo *Hagars Klage* i *Leichenfantasie* iz 1811. te baladu *Der Taucher* na tekst Friedricha Schillera 1814/15) zasnovane kao opsežni prokomponirani napje-vi. U osloncu na Zumsteegov tip balade Schubert u tim i sličnim djelima traži u prvom redu slušateljevo sudioništvo u pojedinostima.⁷

Zumsteegove su balade nakon 1800. bile vrlo omiljene i raširene posredstvom tis-kanih zbirki, pa je vjerojatno da su ih mogli upoznati i Lisinski i Livadić. U opusu Lisins-koga nalazimo čitavu skupinu radova koji su osnovnom koncepcijom srodni Zumsteegov-im baladama; radi li se o neposrednom osloncu na radove njemačkog skladatelja ili tek o analognim stvaralačkim htijenjima niklim u okvirima i uslovima budjenja ranoro-mantičkih stilskih težnji u Hrvatskoj — teško je pretpostaviti, a možda i nije bitno. Važnije je uočiti pripadnost evropskim duhovnim strujanjima i konkretizaciju glazbene ideje u analognim skladateljsko-tehničkim postupcima.

S Zumsteegovim baladama vrijedno je usporediti opsežne radove baladičke kon-ceptije Vatroslava Lisinskoga: *Prosjak*, *Der Zufluchtsort*, *Die Botschaft* (sve nastale iste, 1846. godine, kao da je Lisinski u određenoj stvaralačkoj fazi htio dokraja iskuša-ti ovaj tip popijevke) i *Car Dušan* (1851).

⁵ Usp. pismo Johanna Wolfganga von Goethea skladatelju Zelteru, 11. V. 1820; prema: F. Blume, *Goethe und die Musik*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1948, str. 43; o Goetheovom negativnom odnosu prema prokomponiranoj formi v. *Tag und Jahreshfte*, Februar 1801.

⁶ Jürgen Kindermann, Johann Rudolf Zumsteeg, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 14, Bärenreiter Verlag, Kassel 1968, šp. 1427—1434. Za usporedbu jedne njegove balade s onima Lisinskoga predlažemo zbirku *Das deutsche Sololied und die Ballade*, mit einer geschichtlichen Einführung von Hans Joachim Moser, u seriji *Das Musikwerk*, Heft 14/15, Arno Volk Verlag, Köln 1957, gdje je objavljena balada *Ritter Toggenburg*, tiskana 1. puta u veljači 1800, kod Breitkopfa i Härtela u Leipzigu.

⁷ O tome vidi opširnije u knjizi Walthera Dürra, *Das deutsche Sololied im 19. Jahrhundert. Untersuchungen zu Sprache und Musik*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven 1984, str. 193 i slj.

U svim se slučajevima radi o uglazbljenju opsežnih, djelomično dijaloški zasnovanih narativnih tekstova s naglašenim elementima fantastike.⁸ Analiza pokazuje niz analognih postupaka u izgradnji forme u cjelini: to je, prije svega nizanje kontrastnih odlomaka u skladu sa sadržajem teksta; suprotnosti su ostvarene raznim tempima, tonalitetima, tonskim rodovima i harmonijskim sredstvima (tonalitetna zatvorenost ili modulativno otvoreni dijelovi; dijatona ili kromatika i sl.), ilustrativnim postupcima (tonsko slikanje u klavirskom partu, skale, tremola, glissanda), raznovrsnim načinima oblikovanja vokalne dionice (naglašena piječnost u periodičkoj zatvorenosti, poput zaokružene pjesme umetnute u veću, baladičku cjelinu; dramatska deklamacija, recitativ), promjenama metra i ritmičke okosnice, dinamike i klavirskog sloga.⁹

Međutim, mada je makroforma u Lisinskoga naizgled vrlo slična Zumsteegovoj — nastaloj *aditivnim nizanjem odlomaka* — niz pojedinosti svjedoči o naporu Lisinskoga da ove svoje opsežne skladbe (prokomponirane ili nalik rondu) glazbenim sredstvima poveže u cjelinu. Očito je, da je naizgled dispartnu formu oblikovala snažna stvaralačka volja, koja — usprkos nespretnostima — ne ispušta iz vida cjelinu djela.

Važan čimbenik u tom povezivanju dijelova u organsku cjelinu je ponavljanje pojedinih odlomaka; uvjetovano je sadržajem teksta, javlja se dakle na mjestima gdje tekst dozvoljava ili čak traži repriziranje osnovne gradje. Tako u *Prosjaku* Lisinski donosi osnovnu „temu“ popijevke ne samo na kraju (drama je završena, prosjak nalazi smirenje), već i u sredini (uz lirski tekst „tad se vratim u me mjesto“), sada međutim na drugom tonalnom planu, u es molu (osnovni tonalitet je d mol). Ovaj skladateljski vrlo produbljen potez maštovito je rješenje i faktor dinamičnosti u okviru oveće forme ove popijevke. Ponavljanje osnovne „teme“ faktor je koji osigurava zatvaranje opsežnog tekstovno-glazbenog kruga u popijevci *Der Zufluchtsort*: na samome kraju, nakon niza kontrastnih, sad lirskih, sad dramatskih dijelova, vraćanje početnog materijala sretno zaokružuje dramu.

Osim ponavljanja pojedinih vokalnih dijelova (s pripadajućom, najčešće variranom pratnjom) Lisinski upotrebljava i druga sredstva kohezivne funkcije: to su na primjer uvodni klavirski motivi koji anticipiraju piječnost, dakle su dio veće glazbene cjeline; no više od ostaloga to su samostalni provodni motivi u klavirskom partu. Oni su najčešće izrazito profilirani, kao npr. zaostajalični dvotakt u *Zufluchtsortu* ili punktirani skokoviti motiv u *Prosjaku* koji svojom napetošću obilježava veći dio klavirske dionice ove popijevke. No ponekad su ti motivi prividno posve beznačajni, kao što je to uvodni motiv u popijevci *Die Botschaft*, koji se međutim, tokom popijevke svojim povremenim javljanjem u klavirskoj dionici iskazuje kao jedini kohezivni čimbenik ovog opsežnog napjeva. Zanimljivo je uočiti, da Lisinski te motivičke konstante — svojevrsne kopče između pojedinih dispartnih glazbenih odlomaka — najčešće elizijom uključuje u glazbeni tok, tako da se završetak vokalne fraze poklapa s početkom motiva u klavirskom partu.

Spomenuta skupina vokalnih radova Vatroslava Lisinskoga očituje i niz analognih postupaka u oblikovanju pojedinosti: tako Lisinski često ostvaruje izražajnu napetost i/ili proširenje forme ponavljanjem završnoga stiha ili dijelova stiha na kraju pojedine kitičica teksta (npr. u solo pjesmi *Die Botschaft* tim postupkom pretvara četverotakte iz

⁸ L. Županović (op. cit., str. 185) upozorava na sličnost literarnih predložaka popijevke *Der Zufluchtsort* i Schubertovih balada *Erkönig* i *Der Tod und das Mädchen*. Podudarnost nalazi u dramaturškom oblikovanju i individualizaciji glavnih likova. Sadržajno je slična i Livadičeva balada *Okičke vrane*, Arhiv Hrvatske, Ostavština F. Ks. Kuhača.

⁹ Usp. plan popijevke *Der Zufluchtsort* u prilogu; popijevka je dostupna u izdanju L. Županovića, v. bilj. 3.

prve strofe tokom kasnijeg razvoja u šesterotakte koristeći istu gradnju). Time Lisinski ostvaruje na kraju pojedine strofe neku vrst završne poante. Osim toga skladatelj na afektivnim i dramskim vrhuncima smisleno kida vokalnu frazu, razbijajući je pauzama i ostvarujući uvjerljivu dramsku deklamaciju (*Der Zufluchtsort*, II. i III. strofa). Time lomi strogi pjesnički metar i klasičnu periodu.

Načelno se može reći da u izgradnji makroforme Lisinski sučeljava dramske i lirske odlomke: dramski su zasnovani kao otvoreni, naglašeno deklamacijski dijelovi, dok se lirski konstituiraju kao zatvorene pijevne cjeline.

Ne uspoređujući stvaralačke domete valja istaknuti, da je Lisinskoga pri stvaranju njegovih balada vodila stvaralačka volja srodna Schubertovoj, kada je u baladi *Erlkönig* (1821) raznovrsnu glazbenu strukturu objedinio jedinstvenom klavirskom pratnjom.

Car Dušan Vatroslava Lisinskoga, iako sadržajem i opsegom očituje stanovitu srodnost sa skupinom balada iz 1846, kao da u medij male vokalne forme prenosi neka iskustva skladateljeva bavljenja operom. To je dramska scena s opsežnim instrumentalnim uvodom koji ima funkciju ouverture, primjenom secco recitativa i dramske deklamacije. Lisinski napušta četverotaktnost klasičnog nasljedja i oblikuje vokalni i instrumentalni part u složenoj interakciji, prenoseći povremeno kantilenu u instrument. U makroformi uočljiva je artikulacija koja smiono razbija shemu Preradovićeve teksta, konstituirajući ga na drugačiji, logičniji način.

Daljnji razvoj Lisinskoga na području popijevke dozvoljava još jednu razinu usporedbe s Franzom Schubertom. Nakon ranih opsežnih balada Schubert se nakon 1815. intenzivno bavi strofnom popijevkom i produbljuje ovu formu. Ova promjena interesnog težišta (privedno u suprotnosti s „razbarušenim“ mladenačkim radovima) priprema je za zrelu majstorsku fazu i sintezu zrelih godina kada skladatelj razvija razne tipove nadstrofnog Lieda.¹⁰ Pritom sve više teži sintezi vokalnog i instrumentalnog parta obuhvaćajući ih jedinstvenim slogom. Slično i u vokalnom opusu Lisinskoga nalazimo nakon 1846. razna rješenja nadstrofnog oblikovanja, u okviru kojeg se individualni, neshematizirani klavirski part stapa s vokalnim u koncentriranom lirskom iskazu. Izgleda kao da je Lisinski, vodjen snagom vlastite stvaralačke intuicije, prešao put analogan Schubertovom.

Nacionalna crta, koja je u vokalnoj lirici Lisinskoga zamjetljiva rjeđe nego u nekim drugim područjima njegova stvaralaštva, očituje se povremeno kao tipično romantički *couleur locale*. Za razliku od prizvuka egzotike i pitoreskosti kakav povremena primjena folklorizama u funkciji ostvarenja lokalnog kolorita poprima u mnogih evropskih skladatelja 19. stoljeća, u nas on dobiva drugačije konotacije, mada se na takve postupke i u slučaju Lisinskoga može primijeniti Dahlhausova opaska o mnogoznačnosti, dakle relativnosti. Kao što naglašava Zofia Lissa, značenje takvih elemenata (kao što su na primjer „prazne kvinte“ u basu, modalnost melodijskih pokreta, neki ritamski obrasci i slično) bitno ovisi o točki recepcije, tj. o poziciji slušaoca i smislu koji on projicira u djelo, a na temelju niza izvanglazbenih odrednica.¹¹ Kao primjer za spomenutu mnogoznačnost neka posluži stilizirani narodni plesni ritam u popijevkama Stanislava

¹⁰ Walter Wiora u knjizi *Das deutsche Lied. Zur Geschichte und Aesthetik einer musikalischen Gattung*, Möseler Verlag, Wolfenbüttel und Zürich 1971, upotrebljava termin „nadstrofno oblikovanje“ u odnosu na raznovrsne preobrazbe strofnog modela u dijelu vokalne lirike Franza Schuberta.

¹¹ Carl Dahlhaus, poglavlje „Exotismus, Folklorismus, Archaismus“ u knjigi *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Neues Handbuch der Musikwissenschaft, hrsg. von Carl Dahlhaus, sv. 6, Athenaion, Wiesbaden 1980, str. 252–261; Zofia Lissa, O nacionalnom stilu u glazbi, u zbirci eseja *Estetika glazbe (ogledi)* prijevod s njemačkog, Naprijed-Delo, Zagreb i Ljubljana 1977, str. 211–238.

Moniuszkoga (*Kozak*), Frederica Chopina (*Narzewczony*) i Lisinskoga (*Tamburaška*). U sva se tri slučaja radi o istom ritmu (s malim odstupanjem kod Moniuszkoga, gdje je prva nota punktirana), koji kod dvojice poljskih skladatelja asocira poljski, a kod Lisinskoga hrvatski (slavonski) narodni ambijent. (Notni primjer br. 1)

1a) Vatroslav Lisinski, *Tamburaška*,* Zagreb 1846

Patetico [mp] Riječi: D. Rakovac

Ne - ka mor - nar

na pu - či - ni svije - te o - da - kri - va; ne - ka ju - nak

na bo - ji - štu kru - ne pre - do - bi - va;

p in tempo

* (izd. L. Županovića, v. bilj. 3)

1 b) St. Moniuszko, *Kozak* iz zbirke *Dumki i piosnki sielskie*

Andantino

[*p*]
Tam na go - rze

ja - worsto - i, ja - wor zie - lo - nie - Ńki. Gi - nie Ko - zak

w cu - dziej stro - nie, Ko - zak mto - dziu - sie - Ńki:

1 c) F. Chopin, *Narzeczony*, op. 74, br. 15

Agitato vivo (♩ = 108)

(mf)

Wiatr za - szu - miat mię - dzy krze - wy, nie wczas, nie wczas, ko - niu!

9 *(p)*

sf sf sf sf

rall. *(a tempo)*

Nie wczas, chło - pcze cza - rno - bre - wy, le - cisz tu, po bto - niu.

13 *sf* *rall.* *(a tempo)* *cresc.*

Za životni i stvaralački put Ferde Livadića presudne su bile godine njegova školovanja u Grazu (1816–1822). U to je vrijeme u štajerskoj prijestolnici uz ranoromantički operni repertoar snažno prisutna klasična tradicija. Livadić tada, a i kasnije uči prvenstveno na djelima klasičnih majstora, o čemu rječitro govori uvodni citat u ovu studiju. Njegove riječi iz pisma Preradoviću karakteristične su i za okolnosti u kojima se na našim geografskim koordinatama vjekovima nastojalo izmiriti suprotnosti između stvaralačkih težnji i realiteta. A taj realitet nije bilo samo „gospodarstvo“ kojim se Livadić — naslijedivši dobro kraj Samobora — morao baviti, već i ideologija ilirskog pokreta, koja je nesumnjivo utjecala na njegov glazbeni izraz. Jer nakon nadahnuće skupine popjevaka na njemačke tekstove (nastale vjerojatno za boravka u Grazu) on — po napatku Ljudevita Gaja — traži distancu od njemačke tradicije, težeći jednostavnosti izraza.

Njegova vokalna lirika (Kuhač registrira ca 180 pjesama i zborova na hrvatske, njemačke i slovenske tekstove, a od toga je velik dio izgubljen),¹² odaje u prvom redu nadarenog melodičara koji u solo pjesmi ostvaruje kontinuirani, jedinstveni tok melodi-

¹² Franjo Ksaver Kuhač, *Ilirski glazbenici*, Matica Hrvatska, Zagreb 1893.

je i klavirske pratnje. Svoje solo pjesme Livadić često obilježava nazivom „air“ ili „romanca“. Ovim drugim nazivom (koji susrećemo i kod Mihajla Ivanovića Glinke) Livadić upućuje na konkretni izražajni karakter i formu: romanca je — prema Kochu (1802) — „pjesma koja sadrži neku tragičnu ili zaljublenu zgodu u ilirskim stihovima i odjevena je u krajnje naivan i jednostavan stil. Melodija za taku pjesmu mora se sastojati iz neizvještačenog ali naivnog i ganutljivog pjeva“. ¹³ Radi se dakle o narativnom pjesništvu oblikovanom u lirskim stihovima, strofno i vezanom rimom, s jednostavnom glazbenom dopunom, često i u pučkom prizvuku. Upravo takve su Livadićeve romance (istaknimo kao uspio primjer popularnu *Kamenu dievu*), kojih jednostavnost nikada ne prelazi u trivijalnost.

Drugačije stilske utjecaje prepoznavamo u skupini popjevaka na njemačke tekstone nastalih vjerojatno za vrijeme školovanja u Grazu. ¹⁴ Ovdje Livadić očituje izrazitu sklonost za trodijelnu metriku (3/4, 6/8, 12/8); izgleda da mu je jednakomjerni puls osminki u trodijelnom metru pružao odgovarajuću zvukovnu pozadinu za razvoj širokih melodijskih lukova kojima se odlikuju ove popijevke. Njihove su melodije očito nastale u sferi talijanskog bel canta i njegovih vrhunskih ostvarenja u dugim melodijama (Verdi ih naziva „melodie lunghe“) Bellinija i Donizettija. Livadić je uostalom ovaj izražajni model uspješno primijenio u svom klavirskom Notturnu (1822). ¹⁵ (Notni primjer br. 2)

Rijetki su u Livadića pokušaji harmonijske karakterizacije teksta ili ilustrativnih detalja u klavirskoj dionici (npr. oponašanje svirke šalmaja u popijevci *Die Nonne*). Povremeno se javljaju recitativni umeci, tako u popijevci *O weine nicht!* koja je stilom bliža koncertnoj ariji nego solo pjesmi. Skladatelj se u načelu zadovoljava preglednom formom, dopadljivom pjevnom melodikom i skromnom klavirskom pratnjom koju oživljava raznovrstnim oblicima akordske figuracije. Taj klasicistički okvir ostvaruje tako samo opću lirsku atmosferu u koju su stihovi uronjeni, posve na način predšubertovske popijevke i Goetheovih ideala. U skladu s takvom estetikom Livadić pažljivo bilježi nijanse za interpretaciju koje vode pjevača prema diferenciranome tumačenju raznih (iako glazbeno istih) sadržaja. Prema ranoromantičkoj izvodjačkoj praksi bilo je uobičajeno takve strofne popijevke pjevati s mnogo individualnog uživljanja u sadržaj svake pojedine kitice. Citirajmo Goethea: „Bio je neumoran u studiranju najtočnijeg izražaja, koji se sastoji u tome da pjevač u okviru *jedne* melodije ističe najrazličitije značenje pojedinih strofa, znajući tako istovremeno ispuniti dužnost i liričara i epičara. Time prožet, rado bi dopuštao da ga molim, da i po nekoliko večernih sati sve do duboko u noć ponavlja jednu te istu pjesmu sa svim njezinim nijansama na najtočniji način.“ ¹⁶

¹³ Heinrich Christoph Koch, članak „Romanze“, *Musikalisches Lexikon (...)*, Johann André, Offenbach 1802, šp. 1271.

¹⁴ Za vrijeme boravka u Grazu nastale su Livadićeve popijevke *Alpenlied*, *Air du pauvre berger*, op. 2 (autografnas naslovna stranica nosi posvetu pjevačici Marie Michelberger i ističe Livadićevo članstvo u *Musikverein*u u Grazu), i — vjerojatno — *Nähe des Geliebten* na riječi Johanna Wolfanga von Goethea, objavljena u zbirci *Musikalische Blumenlese* (Johann Lorenz Greiner, Graz 1824, sv. 2, br. 4). Isti je tekst uglazbio i Franz Schubert (D 162, op. 5, br. 2, 27. II 1815). Vjerojatno su u Grazu ili u godinama neposredno nakon boravka u tom gradu nastale i popijevke: *O weine nicht!*, *Die Nonne*, *Vorüber*, *Vergessen* i *Das Traumbild*, a i većina ostalih pjesama na njemačke tekstove koje Kuhač registrira u svom popisu, ali su danas izgubljene. Da je Livadić i nakon odlaska iz Graza podržavao kontakte s gradom svojih studija svjedoči činjenica, da su mu povremeno u Grazu objavljivane kraće kompozicije; od solo pjesama to su *Wiegenlied* i *Entsagen*, tiskane kao prilog u časopisu *Iris* 1857.

¹⁵ Zanimljivo je uočiti isti izražajni model u spomenutoj mladenačkoj Schubertovoj popijevci *Nähe des Geliebten* na tekst koji je uglazbio i Livadić (v. bilj. 14).

¹⁶ *Tag- und Jahreshefte*, Februar 1801. Radi se o Goetheovu opisu načina kojim je glumac i pjevač Ehler vješto interpretirao strofne popijevke. Usp. i bilj. 5.

Mäßig bewegt. **V. Vorüber:**

Cresc.

Mim' ist ja' sein Klang voll Klang sein Klang ist mein Lied und',

Klingel um dich ein Posaunenruß, wie ein mich hoch und',

und da,

2 Ferdo Wiesner-Livadić, početak solo pjesme
Vorüber u prijepisu F.Ks. Kuhača (NSB Zagreb)

Navedenim značajkama svoje vokalne lirike Livadić se uklapa u krug takozvanih malih majstora prije i oko Schuberta, kao što su Anselm Hüttenbrenner (1794–1868), Jan Václav Tomášek (1774–1850), Conradin Kreutzer (1780–1849), Nikolaus Freiherr von Krufft (1779–1818), Anton Teyber (1754–1822) i Friedrich August Kanne (1778–1833).

Izbor pjesničkih tekstova ne sadrži samo biografske konotacije, nego pokazuje i stav skladatelja prema određenoj književnoj situaciji. Bilo bi zanimljivo jednom s tog aspekta analizirati tekstove koje su uglazbili naši skladatelji. Posebnost situacije u kojoj se oni nalaze u Hrvatskoj u preporodno doba očita je: jer kajkavska književna tradicija bila je nakon 1835. potisnuta, a suvremeno književno stvaralaštvo na štokavskom narječju nije još bilo dovoljno diferencirano u izrazu, pa se skladatelji često odlučuju za uglazbljivanje njemačkih tekstova. O tome svjedoči i citat iz Livadićeva pisma Petru Preradoviću (19. XI 1868): „Vezdašne meni poznate pesme nisu dosta liričke i dramatičke, da bi mene uzhititi mogle, onako suhoparno glase, kakav je i tužni položaj naše domovine, k tomu niti jednoga poznatoga veštoga pjevača, dakle mora se sve boljoj budućnosti ostaviti.“ Aludirajući potom na težinu političkih prilika Livadić zaključuje: „(...) gdo u takvih okolnostih more od serdca pievati? van: Miserere nobis!“¹⁷

Obrazlažući zašto više ne sklada, Livadić dakle ističe, da hrvatski tekstovi ne sadrže dovoljno lirizma, a niti dramatike da bi ga mogli oduševiti, odajući tako stav romantičara koji traži tekstove snažnog emotivnog naboja i izrazitih suprotnosti, ili profinjenog lirizma, a za dovršenu skladbu priželjkuje i odgovarajuće tumačenje.

Dva naizgled bliska strofna modela — romanca Livadića i strofna pjesma Lisinskoga — u suštini pripadaju raznim usmjerenjima evropskog Lieda prve polovine 19. stoljeća. Dok se Livadićeva popijevka kreće u pjevnim i pregledno oblikovanim periodičnim strukturama i jednakomjernim, sinhronim ravnima vokalnog i klavirskog glazbenog toka, odaje solo pjesma Lisinskoga diferencirane odnose vokalnosti i klavirskog parta s naznakama samostalne motivike i elementima deklamacije koja povremeno smisljeno prekida pjevnu vokalnu liniju.

Ako je dakle i moguće prepoznati zajednički ranoromantički stilski nazivnik u vokalnoj lirici Lisinskoga i Livadića, očituje njihova solo pjesma više razlika nego sličnosti. Pri pažljivijoj analizi javlja se očita razlika u slogu i načinu upotrebe izražajnih sredstava, a te značajke vežu ovu dvojicu skladatelja uz dvije razne struje evropskog ranoromantičkog Lieda. Onoj Schubertovoj bliži je Lisinski, dok je Livadićeva vokalna lirika srodna onoj niza manjih majstora koji su djelovali koncem 18. i početkom 19. stoljeća i pripjeverci romantičkog klasicista Mendelssohna.

¹⁷ Korespondencija F.Ks. Kuhača u Arhivu Hrvatske, Zagreb, XLV, br. 84.

DER ZUFLUCHTSORT

Strofa	Tekst		Glazba	
	Incipit teksta	Tempo, mjera, tonalitet	Formalno-izražajne značajke	Elementi integracije
1.	„Ein armer Mann ohn Dach und Brod“	Adagio lugubre, 6/8 Es	Prva i druga strofa obuhvaćene su velikim periodom pijeвне mel. linije	klavirski uvod (2 t.) vokalna „tema“ A
2.	„Von Thür zur Thür lenkt er den Gang“	Es dur, zatim modulacija u g mol; završetak na dominantni g mola	pred kraj 2. rečenice razbija se stroga simetrija periode; dramatska poanta ostvarena ponavljanjem završnog dijela teksta	
3.	„Ereilet hat die finstre Nacht	Stringendo, 6/8 G dur, c mol modulacija u Es dur	klavirski uvod (1 t.) dramatska deklamacija klavirski interludij	motiv uvoda + elem. vok. teme A (4 t.)
4.	„Dem Sinken nah“	A piacere, Ces dur, modulacija u es mol	dramatska deklamacija (tremolo u klav. partu)	
5.	„Das letzte ist, ich suche hier“	Tempo primo, 6/8 es mol okret prema 7/5 as-c-es-ges (dom. Des dura)	klavirska medjuigra (2 t.) pjevna mala perioda s dramatskom poantom i modulativnim obratom u drugom dijelu	
6.	„Da öffnet sich mit dumpfen Klang“	Grave, 4/4 Des dur modulacija u f mol modulacija u F dur	klavirska medjuigra (3 t.) dramatska deklamacija elementi tonskog slikanja u klavirskom partu (glissando) klavirska medjuigra (4 t.)	zaostajalični motiv
7.	„Willkommen, Armer, labe dich“	isti tempo, 4/4 F dur	Sedma i osma strofa zasnovane su kao velika perioda, čiji drugi dio neočekivano modulira uz obrat pjevno-lirskog karaktera u dramatski	motiv uvoda (1 t.)
8.	„Weil fruchtlos du in aller Welt“	modulacija u Des dur		
9.	„Und plötzlich rieselts durch die Seel“	Poco mosso, 6/8 Des dur es mol, Es dur	klavirski uvod (2 t.) pjevna perioda proširena ponavljanjem zadnjega stiha	
10.	„So schlummert er und braucht kein Brod“	Tempo primo. Adagio 6/8, Es dur Lento	klavirska medjuigra (2 t.) pjevna perioda recitativ	zaostajalični motiv „tema“ A + mot. uvoda

SUMMARY

The present study first draws parallels between the comprehensive ballads of Vatroslav Lisinski (1819–1854) and those of Johann Rudolf Zumsteeg (1760–1802). Proceeding from the tradition of the Zumsteeg ballad (which served as learning material to young Schubert as well), the ballads by Lisinski transcend the additive conception of Zumsteeg's pieces. The compositional techniques by means of which Lisinski aimed at uniting the disparate segments of the rather large lyrico-dramatic work are fairly diverse, displaying, however, characteristic "leitmotives" as a constant in the piano part. In his mature age as a composer, Lisinski cultivated the transstanzaic Lied consisting of the differentiated correlations of the vocal and piano parts.

Ferdo Livadić (Wiesner) (1799–1879) tried to create a mere lyrical atmosphere through which the lines of poetry would flow, which puts him in a position close to the aesthetic ideals set by Johann Wolfgang von Goethe. Livadić cultivated simple, mostly stanzaic, romance of a continuing and synchronized flow of the vocal part and the piano accompaniment. A set of songs written by Livadić to some German texts, probably during his student years at Graz (1816–1822), testifies to his affinity for the three-beat rhythm and the bel canto singability of the vocal part. Livadić employed this model in his piano Notturmo (1822) most successfully.

The conclusion drawn is that the common early-Romantic stylistic denominator of the vocal lyricism of Lisinski and Livadić can never conceal their different conceptions of musical style and the use of the means of expression, which links the two composers to two different currents of European early-Romantic Lied: while Livadić followed the tradition of the pre-Schubertian, proto-Romantic solo-song to join the circle of the "little masters" active in the late 18th and early 19th century, Lisinski held a position closer to that of the classic author of Romanticism, Schubert.

UDK 782.91 Hristić: Ohridska legenda

Nadežda Mosusova
BeogradIZVORI INSPIRACIJE „OHRIDSKE LEGENDE“
STEVANA HRISTIĆA

Bogati su i raznovrsni izvori inspiracije Hristićeve „Ohridske legende“, srpskog i jugoslovenskog nacionalnog baleta, izvedenog u jednočinoj verziji 1933, a u četvoročinoj 1947. godine u Beogradu. Dva glavna toka Hristićevog nadahnuća bili su folklor balkanskih naroda i ruska baletska muzika druge polovine 19. veka.

Podsticaj da se ostvari „Ohridska legenda“ došao je Stevanu Hristiću (1885—1958) ranih dvadesetih godina od ruskih i drugih inostranih igrača, koji su se nastanili u Jugoslaviji posle Prvog svetskog rata. U to vreme je Hristić bio stvaralac od renomea, u toku završavanja opere „Suton“, koja će imati premijeru novembra 1925. u Beogradskoj operi. Glavna uloga je bila namenjena Kseniji Rogovskoj, budućoj Hristićevoj supruzi. Razumljivo da je kompozitor razmišljao i o drugim svojim operama ili vokalno-instrumentalnim kompozicijama, gde bi njegova supruga mogla doći do izražaja. Legendu o devojci koju su zarobili Turci a ona se spasla zahvaljujući čarolijama, čuo je Hristić u detinjstvu od svoje majke i nosio se mišlju da eventualno posle „Sutona“ komponuje operu-bajku na taj siže. Desilo se, međutim da „Ohridska legenda“ ne postane opera već romantični balet.

Preokret se kod Hristića dogodio 1923. godine kada su u Beograd iz Ljova došli Ruskinja Nina Kirsanova (pravo ime Vaner) i Poljak Aleksandar Šoljc, poznat pod umetničkim prezimenom Fortunato.¹ Oni su bili pozvani u Narodno pozorište da postave balet u Delibesovoj operi „Lakmé“, i da igraju u njemu glavne solističke partije. Inače, u Beogradu, kao i u celoj zemlji, u operi i baletu bilo je već dosta Rusa koji su se brinuli za baletski repertoar i baletski pomladak. Prvaci među njima, kao Jelena Poljakova i Margarita Froman, došli su direktno iz trupe Sergeja Djagiljeva. Sa njima predratni pariski repertoar Ruskog baleta prodire brzim koracima u Jugoslaviju. Zagrebačka opera beleži juna 1923. jugoslovensku premijeru „Petruške“ Igora Stravinskog.

Premijera „Lakmé“ u Beogradu bila je septembra 1923. godine pod voćstvom Stevana Hristića. Egzotični balet u II činu, kao i cela opera, nisu ostavili neki utisak na publiku i kritiku, ali je ta pseudo-Indija na francuski način, iz pera proslavljenog autora baletâ „Kopelija“ i „Silvija“, možda već podstakla Hristića da razmišlja o nekoj svežoj egzotici koja se nalazila na domaku ruke.

Novodošavši baletski umetnici upoznaju se redom sa prilikama u Jugoslaviji i zastaju zadivljeni pred bogatstvom južnoslovenskog folklorâ, posebno pred raznovrsno-

¹ Podatke dala Milica Jovanović.

šću, ritmičkom i melodijskom, narodnih igara na Balkanu. Odmah dolaze na ideju da prenesu korake narodnih igara na baletsku scenu. Na tu je već misao bila došla Margarita Froman u Zagrebu i postavila na muziku Krešimira Baranovića hrvatski nacionalni balet „Licitarsko srce“. Ni Aleksandar Fortunato, koji je u međuvremenu postao u beogradskom Narodnom pozorištu šef baleta, reditelj i prvi igrač, nije gubio vreme. Uprava Pozorišta ga rešenjem od 8. jula 1924,² upućuje u „Južnu Srbiju da proučava narodne igre za stvaranje nacionalnog baleta“. To je, izgleda, prvobitno trebalo da bude nekakav istorijski spektakl: „Ovaj balet bio bi u tri čina i prema zamisli Fortunata obuhvatao bi najsajniji deo naše prošlosti, naš trinaesti vek.“³ Pretpostavljamo da je avgust 1924. godine bio taj mesec kada se Fortunato najintenzivnije bavio na terenu. Septembra iste godine govori se o novom baletu kao o nečem vrlo konkretnom. Iz napisa sa naslovom „Intervju sa g-đom Kirsanovom“ saznajemo da se sprema „originalni balet g. Fortunata, sa motivima iz Južne Srbije, zbog kojih je g. Fortunato celo leto putovao po selima oko Skoplja, Velesa i Prištine“.⁴ Ubrzo se u istom listu pojavljuje napis „Srpsko kolo“ iz pera Fortunata.⁵ Autor govori o kolu kao o direktnom nastavku praire indo-evropskih naroda a povodom „novog baleta, u kome je siže uzet iz prošlosti našeg naroda, a koreografski deo izrađen na osnovu narodnih igara. Muziku za taj prvi naš originalni balet, komponuje g. Hristić — kako nas obaveštava urednik lista na početku Fortunatovog članka. U istom broju i Stevan Hristić daje svoj prilog — „Nekoliko reči o muzičkome i nacionalnome repertoaru“.⁶ U njemu autor iznosi da tek očekuje „pravi početak naše nacionalne umetničke muzike“... „Mislim da će nam ruska muzika najviše dati inspiracijâ, ali se ima mnogo što šta naučiti od Francuza i Talijana u pogledu instrumentacije i vokalnih dispozicija“... „U ovom pogledu greše svi oni, koji sa toliko oholosti i prezrenja govore o Rossiniju, Verdiju, Pucciniju, Masenetu i Delibesu i drugima. Jer, ko ume da gleda na stvari taj će umeti u svakom primeru da nađe nešto što će proširiti vidike njegovog znanja i iskustva“.⁷ O svom baletu Hristić ovde ne daje još nikakve izjave, ali zato „Intervju sa g. Aleksandrom Fortunatom“ iznosi sledeće: „Šta spremamo sada? Mnogo stvari. Prvo već toliko pominjani prvi srpski balet. Nadam se da će biti interesantan. Muziku, kao što znate, piše g. St. Hristić. Partituru prvog čina predao mi je već, i ja sam za nju završio koreografski deo“.⁸

Što se sadržaja tiče, i kompozitor i koreograf su odustali od slavne srpske prošlosti i obratili se narodnoj priči o devojci iz Ohrida, koju su otieli Turci, a ona se, da bi se spasla, pretvorila u pticu — gugutku, grlicu ili golubicu. Možda je tu „sagu“ čuo i sam Fortunato, prebivajući na svom stranstvomovanju po Makedoniji, u okolini Ohridskog jezera. U stvari, malo ima podataka da takva priča postoji, bilo u srpskom ili makedonskom folkloru.⁹ Bilo kako bilo, novi balet Hristića/Fortunata je dobio ime „Gugutka“ i uveliko zainteresovao pozorišne likovne umetnike. Za buduću „Ohridsku legendu“, koju je kompozitor u spisku svojih dela iz dvadesetih godina, navodio i kao „Grlicu“,

² Izveštaj Narodnog pozorišta u Beogradu za sezonu 1923/24, rubrika Letopis, str. 46.

³ *Za naš domaći balet*, Vreme, 16. juli 1924 (citira se prema radu Milice Jovanović *Balet narodnog pozorišta između dva rata*, Teatron No 5, mart 1976, str. 60.

⁴ Comoedia (Beograd), No 2, od 8. IX 1924, str. 14, 15.

⁵ Comoedia No 3, od 15. IX 1924, str. 14, 15.

⁶ Ibid. str. 10, 11 i 14.

⁷ Primedba se odnosi verovatno na Miloja Milojevića koji je dao prikaz izvođenja opere „Lakmé“ (Srpski književni glasnik, knj. X, sv. 3, 1. X 1923, str. 238, 239 — rubrika Umetnost), gde se između ostalog osvrće na „mnogo šarenila“ i malo „psihološke dubine“ u Delibesovom delu.

⁸ Comoedia No 7 od 20. X 1924, str. 6, 7.

⁹ Mosusova, Nadežda, „Ohridska legenda“ *Stevana Hristića, Povodom osamdesetogodišnjice kompozitorovog rođenja*, Zvuk No 66, 1966, str. 113, 114.

dali su nacрте dekora i kostima dva slikara, tada angažovana u Narodnom pozorištu, Jovan Bijelić (opremio je i Hristićevu operu „Suton“) i Vladimir Žedrinski, da bi ih kao svoja uspela ostvarenja prikazali sa drugim svojim radovima a i sa drugim svojim kolegama, u Parizu, na čuvenoj Art Déco izložbi 1925. godine.¹⁰ Sa scenском realizacijom „Legende“ se ubrzo zastalo, Fortunato je otputovao, odvojivši se od svoje partnerke Kirsanove, koja se takođe okrenula gostovanjima u inostranstvu. Po povratku Kirsanove u Jugoslaviju rešava se Hristić da dâ izvesti bar taj jedan čin svoga baleta povodom proslave dvadesetpetogodišnjice svog umetničkog rada.

Dekor i kostime na predstavi prve verzije „Ohridske legende“ aprila 1933. godine ostvario je Vladimir Žedrinski. Balet je postavila Nina Kirsanova, koristeći se folklornim nasleđem makedonskih i srpskih igara koje ue proučavao Fortunato, a sada pomogao da se uspostave Anatolije Žukovski, novi partner Kirsanove. No ta pomoć nije došla na osnovu nekih zapisanih i zatim eventualno ostavljenih koreografskih znakova Fortunatovih, već na osnovu ličnog iskustva i Kirsanove i Žukovskog, koji se, po sopstvenim rečima takođe zaputio 1924. godine, sa još nekolicinom svojih kolega Rusa da beleži narodne igre po Jugoslaviji.¹¹ Njegov staž u tome je bio znatno duži od Fortunatovog, pošto je Žukovski izučavao i postavljao narodne igre na beogradsku baletsku scenu sve do 1942. godine, dok je Fortunato 1927. godine napustio Jugoslaviju s tim da se više u nju ne vrati. Na programu „Ohridske legende“ iz 1933. stajalo je ime Fortunata kao tvorca scenarija. Na programu premijere četvoročine „Ohridske legende“, novembra 1947, autor scenarija bio je Stevan Hristić. U konačnom obliku „Legende“, siže je dobio ovakvu formu:

I čin. Selo u okolini Ohridskog jezera. U voćnjaku su okupljeni momci i devojke. Biljana i Marko se vole ali ne mogu da se venčaju jer Biljanin otac želi da mu se ćerka uda za Ivana. Devojka mora da posluša bez pogovora. Pojavljuje se Ivan sa roditeljima i rođacima da zaprosi Biljanu. Ona se posle završenog obreda iskrada da bi se, sva očajna, oprostila od Marka. Dolazak Turaka menja situaciju. Oni pale selo i Biljaninu kuću, ubijaju muškarce, među njima mladoženju Ivana. Roditelji su ranjeni a Biljana uhvaćena i sa mnoštvom drugih žena odvedena u ropstvo.

II čin. Marko je te iste noći krenuo da traži Biljanu. Praćen zvezdom Danicom stigao je na obalu Ohridskog jezera, gde su se okupile rusalke na čelu sa Biserkom. Ona saopštava Danici da je gotova da pomogne Marku ako on bez greške odigra sa njom njenu igru. Tako i bude. Biserka daruje Marka prstenom i mačem, koje je iznela iz pećina sa blagom. Pomoću ovih čarobnih stvari Marko će osloboditi Biljanu.

III čin. Roblje je sa Ohridskog jezera i iz raznih krajeva Balkana dovedeno u palatu turskog sultana u Carigradu. Zarobljene žene se izvode pred sultana. Nastupaju Rumunka, Bugarka, Grkinja i na kraju Biljana. Ona se najviše dopala sultanu. Veliki vezir naređuje da se Biljana vodi u sultanov harem. Međutim, kao Turci-janičari u selo, sada u palatu upada Marko. Čarobnim prstenom otvara sva vrata a čarobnim mačem odole-

¹⁰ Milanović, Olga, *Beogradska scenografija i kostimografija 1868—1941*, Beograd, 1983, str. 175, 190, 191. Prema publikaciji *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* — Paris, 1925, Section du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes, Catalogue officiel, među mnogim umetnicima prikazali su se Krizman sa Konjovićevim „Vilininim velom“, Vanka sa Baranovićevim „Licitarskim srcem“ i Vavpotić sa Vojnovićevom „Smrt Majke Jugovića“. Publikaciju mi je ustupila Olga Milanović.

¹¹ *Makedonskata narodna igra na baletskata scena megju dvete svetski vojni*, Makedonskiot folklor vo muzičkoto i dramskoto tvoreštvo do 1945 godina, Makedonska akademija na naukite i umetnostite, Skopje, 1986. Na ovaj rad mi je ukazala Ksenija Šukuljević-Marković.

va napadima carske straže dok Biljana u najvećem jeku borbe ne nestane, pretvorivši se u golubicu. Marko se probija natrag prema kapiji i beži.

IV. čin. Pređašnje selo. Preživeli stanovnici ga obnavljaju. Među njima je i Marko. Tužan je jer ne zna gde je Biljana. Odjednom doleće bela golubica koje se pretvara u Biljanu. Markovoj sreći nema kraja. Presrećna je Biljana, a i njeni roditelji. Nema više prepreke da se Biljana i Marko uzmu. Uz roditeljski blagoslov i veselu igru mladi par odlazi u crkvu na venčanje.¹²

Kakvom je muzikom Hristić iskazao ovaj sadržaj? Folklorne melodije nije morao da traži nadaleko. Obratio se X rukoveti Stevana Mokranjca. Ona se sastoji iz pet pesama i nosi lakonski i neobavezujući podnaslov „Pesme sa Ohrida“. Hristić za „Legendu“ uzima dve pesme i to one za koje postoje sasvim opravdani argumenti da nisu autentične melodije, već kompozicije „u narodnom duhu“ Stevana Mokranjca.¹³ To su „Pušči me“ (u Desetoj rukoveti četvrta pesma, n. pr. 1) i „Biljana platno beleše“ (u Rukoveti



prva pesma, n. pr. 2). — Otuda i ime devojci-golubici u baletu Stevana Hristića, gde se



od pesme „Biljana“ koristi uglavnom njen prvi deo. Inače se ova pesma može naći u srpskim, češkim i bugarskim zbornicima narodnih pesama sa napomenom da je Mokranjčeva.¹⁴

Razlog da se Hristić inspirisao izričito Mokranjčevim tvorevinama u Desetoj rukoveti leži u kompozitorovom traženju autenticiteta jednog višeg reda. „Deseta“ i naročito navedene dve pesme, bile su za srpske kompozitore, u ovom slučaju za Stevana Hristića, simbol Makedonije i ujedno simbol Balkana, balkanske muzike, arhaično slovenske, modalne, „bez orijenta i orijentalizovane infiltracije“, kako se izražavao Petar Konjović imajući pred očima viziju „čiste“ narodne muzike.¹⁵

¹² Ovaj sinopsis je sačinjen prema klavirskom izvodu Hristićeve „Ohridske legende“, Beograd, 1964. Notni primeri, stranice i ostale reference daju se takođe prema ovom izvoru.

¹³ Mosusova, *Op. cit.*, 98, 99.

¹⁴ *Ibid.*, 99.

¹⁵ Konjović, *Stevan Mokranjac*, Beograd, 1956, 113, II izd., Novi Sad, 1984, 86, isti, *Muzički folklor, njegova vrednost, čistoća i interpretacija*, Knjiga o muzici, Novi Sad, 1947, 35, 36, II izd. u Ogladi o muzici (takođe Konjović), Beograd 1965, 70, 71; oba rada komentarisana u Mosusova, *Das balkanische Element in der südslawischen Kunstmusik*, Balcanica VIII, SANU, Beograd, 1977, 780, 781.

U „Ohridskoj legendi“ će biti u pitanju još jedna pesma „Biljana platno beleše“, navodno autentična narodna melodija iz srpskih i makedonskih zbirki, sa prepoznatljivim varijantama u bugarskim zbornicima narodnih pesama. Sumnja u njenu originalnost potiče od uverenja da je ta „Biljana“ po karakteru „mediteranska“, „italijanska“ melodija (n. pr. 3). Hristić za svoj balet uzima od nje dva početna takta i početak druge fra-

3



ze, praveći uspele melodijske kombinacije sa „Biljanom“ iz Mokranjčeve „Desete“ (n. pr. 4). Početak druge „Biljane“ služi u Hristićevoj polifoniji i kao cantus firmus, u nave-

Moderato

4

denom slučaju narodnoj melodiji iz Vranja (n. pr. 5).

Moderato

5

Na melodijama „Pušči me“ i dvema „Biljanama“ zasniva se lajtmotivika „Ohridske legende“. Hristić je koristio citate-lajtmotive za muzičku razradu u baletu, za mimičke scene, naraciju, atmosferu, za akciju, za dramu. Za „čisto“ igranje, sem u dva slučaja. Hristić je komponovao svoju narodnu muziku. U dva slučaja spada pomenuta vranjanska melodija,¹⁶ i igra iz Pirota „Pijem vino i rakiju“, sa melodijom daleko lepšom od svog ne baš mnogo poetskog teksta. Vranjanski motiv je kao otvorena forma poslužio za igranje i za pantomimu u I i IV činu, a „Pijem vino“ autor koristi kao zatvorenu igračku „numeru“ u poslednjem, IV činu.¹⁷

Hristića je rad na „Ohridskoj legendi“ pratio skoro kroz ceo život. Uz „Legendu“ nizale su se i druge kompozicije, pored opere „Suton“ iz zrelog doba, scenske muzike za komad „Čučuk Stana“, violinskog koncerta i oratorijuma „Vaskrsenje“ koji su ga proslavili u mladosti, napisao je horsku muziku i solo pesme, kao i muziku za dvadeset drama i jedan film. Sudeći po tolikim pozorišnim muzikama pomislilo bi se da se na sceni Hristić iskazivao kao stvaralac „programske“, „primenjene“ muzike. Međutim, on se svuda pokazao kao izraziti simfoničar, posebno u „Ohridskoj legendi“, gde se istakao i kao autor izričito baletske muzike. Sa „Ohridskom legendom“ je Hristić dao srpskoj muzici jedan interesantan, jedan po svojoj radnji logičan i zato efekatan baletski spektakl koji apsolutno zaslužuje naziv baleta-simfonije.

U svom jednom ali vrednom baletskom delu ostvario je kompozitor ravnotežu između pantomime/naracije, drame/akcije i baletskih tačaka, vezanih koreografski i za baletsku klasiku i za igračku folklornu leksiku. S obzirom na nacionalnu orijentaciju celokupne baletske ideje, u „Ohridskoj legendi“ ravnopravnu ulogu sa solistima ima corps de balet, isto kao hor u narodnim operama/muzičkim dramama.

U I činu postoje tri skupne igre, tri zatvorene numere. U prvoj — Allegretto (str. 30) — uzima učešća ceo ansambl. Druga je „Grlica“ — Allegro moderato, str. 34 — poetski nepisani naziv za igru momaka i Marka kao soliste, koji je ostao kao reminiscenca na jedan od prvobitnih „radnih“ naslova baleta. Obe igre idu takoreći jedna za drugom, posle čega sledi dolazak prosilaca (vranjanski motiv, n. pr. 5). Treća igra je svatovsko kolo (Allegro, str. 49), u kome učestvuje ceo ansambl sa solistima. To je baletsko težište I čina. Dramska poenta je u dolasku Turaka i njihovom divljanju po selu.

¹⁶ Na ovu je temu kao folklornu ukazao Trajko Prokopijev.

¹⁷ Za detaljniju analizu „Ohridske legende“ videti citirani rad Mosusove, (Zvuk, 1966) i svako izuzetno muzičko-dramaturšku studiju Hristićevog baleta u zborniku Petra Bingulca, *Napisi o muzici*, Beograd, 1988, 141 — 149; Bingulčev rad o „Ohridskoj legendi“ je prvobitno objavljen u časopisu Muzika, Beograd, 1948, br. 1.

U II činu dolazi do izražaja klasična baletska igra jer, prirodno, zvezde i vilinska bića iz jezera moraju biti na prstima (u prvobitnoj verziji bilo je mnogo više igre sur les points). Baletski centar čini veliki duet, baletski adagio kraljice rusalki Biserke i Marka (Moderato, str. 82). Muzika je potpuno prokomponovana a dramski je vrhunac u završnoj trijumfalnoj igri sa mačem (Allegro moderato, str. 101).

III čin u sultanovom dvorcu donosi divertisman sačinjen iz nacionalnih igara, ali je taj divertisman vrlo osmišljen dramaturški. Spletu od četiri solističke igre balkanskih naroda prethode dva nastupa ansambla — ženskog u igri odaliski (Andantino, str. 117) i muškog u igri janičarâ (Vivace frenetico, str. 119). U nizu od rumunske, bugarske i grčke igre, Biljanina igra je centar čina igrački i dramski (Largamente, str. 146), koji akciono dopunjava dolazak Marka i njegova bitka sa Turcima. III čin se može posmatrati i kao vrhunac celog baleta.

IV čin se sastoji iz četiri „masovne scene“, igre u koje je utkana radnja, odnosno svadba, uobičajena završnica mnogih baleta. Posle prve igre celog ansambla, ali bez Marka, koji sedi po strani žalostan (Allegro, str. 178), pojavljuje se golubica-Biljana. Za vreme druge igre koja je momačko kolo („Pijem vino i rakiju“), mladići kite Marka za venčanje (Allegro, str. 197). U trećoj igri (Allegro moderato, str. 200), momci igraju sa Markom kao solistom, a u završnoj, četvrtoj igri (Allegro moderato, str. 209) učestvuju solisti sa celim ansamblom.

Kada se „Ohridska legenda“, u koreografiji Margarite Froman (ponovo dekor Že-drinskog) pojavila na beogradskoj sceni 1947. godine, osvojila je publiku i njenu pažnju držala netremice više od jedne decenije. Bila je izvođena i u drugim jugoslovenskim gradovima i svuda izazivala mnogo aplauza. Takođe je bila postavljena i u drugim slovenskim centrima i izvođena na gostovanjima beogradskog baleta po (Zapadnoj) Evropi.

Pokušaj spajanja baletskih koraka sa folklornim igrama nije bila novina ni za Istok ni za Zapad, ali je i jednima i drugima, u ovakvom, balkanskom vidu, „Ohridska legenda bila velika atrakcija. Mišljenja su bila raznorodna bilo da se radilo o samoj muzici „Legende“, ili o vizuelnom folklornom aspektu baleta. Na primer ono što je pojedinim domaćim kritičarima smetalo u muzici, a to je po njihovom stilski raskorak između folklorna tri čina i impresionističkog drugog čina (Milenko Živković), isticali su pojedini inostrani recenzenti kada je bila u pitanju igra: G. B. L. Wilson *The Yugoslav Ballet of Edinburgh Festival*,¹⁸ smatra da bi scena na Ohridskom jezeru, u klasičnom stilu, mogla biti izostavljena. Sličnog je mišljenja Margaret Crosland u svojoj knjizi *Ballet Carnival (A Companion to Ballet)*.¹⁹ I jedno i drugo se moglo odnositi koliko na koreografiju, toliko i na samo izvođenje. Pada u oči da su Englezi davali prednost folklornom izrazu u „Legendi“, shvativši da je bez obzira na teškoće oko vezivanja elemenata narodne igre sa klasičnom baletskom tehnikom, „Ohridska legenda“ nacionalni balet koji apsolutno zaslužuje da izađe iz užih lokalnih okvira. Bilo je i raznih poređenja, kao što je konstatacija da sadržaj „Legende“ podseća na „Sadko“ Rimskog-Korsakova.²⁰ I ne samo sadržaj, dodajemo, već i muzika koja evocira operu „Sadko“ i svitu — kasnije balet — „Šeherezadu“ istog autora.

Bilo je i poređenja druge vrste: nepotpisani autor u *Yugoslav Ballet in Edinburgh*,²¹

¹⁸ The Dancing Times, London, Oct. 1951, 13.

¹⁹ London, 1955, sinopsis „Ohridske legende“ (Legend of Ochrid), 253–255, završava komentarom u kome je pohvala muškom delu gostujućeg ansambla Beogradskog baleta (255).

²⁰ Hussey, Dyneley, The Dancing Times, Jan. 1950, May 1951.

²¹ The Ballet, London, Nov. 1951, Vol. II, No 10, 48.

odaje priznanje Hristićevom baletu rekavši kako je „Ohridska legenda“ jedan poduhvat na nivou koji može da postidi engleski balet. Krajnje je vreme, kaže pisac, da se zamislimo nad jednim celovečernjim delom baletske scene, koje bi se moglo naručiti od nekolicine istaknutih domaćih autora. Još za „Ohridsku legendu“ dodaje da je duga koliko i „Uspavana lepotica“ Čajkovskog, što u tom kontekstu treba da znači da je „Legenda“ držala pažnju festivalskoj publici cele večeri, isto koliko i jedan veliki balet ruskog majstora.

Ako je u bilo kakvim relacijama Hristićeva „Legenda“ dočekala da bude upoređivana sa jednim od vrhunaca muzike Petra Čajkovskog, kao i sa vrhuncem ruskog carskog baleta — to znači mnogo. Ako to upoređenje čine Englezi — to je takođe vrlo mnogo. Treba imati u vidu da je „Sleeping Beauty“ odnosno „Sleeping Princess“ koju je trupa Ballets Russes Djagiljeva, u proširenom sastavu i nezamislivom sjaju izvela u Londonu 1921. godine, polazna tačka nastanka britanske baletske umetnosti,²² a da isto delo prikazano domaćim snagama 1939. i 1946 godine, predstavlja i dandanas izvođački primer za ugled koji je po ruskom uzoru postavio engleski Kraljevski balet. Poređenje „Legende“ sa „Lepoticom“ dobija u težini sa činjenicom da je upoređivaču bila pred očima obnova „Sleeping Beauty“ iz 1946, rađena sa posebnim angažmanom (dekor i kostimi Oliver Messel), koji je po raskoši trebalo da prevaziđe predstavu Ruskog baleta.

„Ohridska legenda“ je izdržala i jedno direktnije poređenje i to sa delom Igora Stravinskog „Noje i potop“ (Noah and the Fludd), kada su se oba baleta našla na američkoj televiziji juna 1962. godine.²³ Međutim, Hristić sa radikalnim muzičkim stilovima nije bio niukakvom dosluhu, već sa ruskim romantizmom, što je bilo jasno i sovjetskim kritičarima prilikom postavke „Ohridske legende“ u Moskvi 1958. godine. Oni su sagledavali „Legendu“ takođe u svetlu muzike Petra Čajkovskog, Nikolaja Rimskog-Korsakova, ali i Aleksandra Glazunova.²⁴

U jednoj od mnogobrojnih izjava za štampu, povodom beogradske i jugoslovenske premijere svoga baleta, Hristić saopštava reporteru kako je za „Legendu“ bio nadahnut i jednim stranim delom.²⁵ Na tu je izjavu malo ko obratio pažnju, a to je možda jedino bliže upućivanje na izvore „Legende“, koji se ne odnose na folklor balkanskih naroda. Takve direktne izjave kompozitor nije davao ni u Moskvi, kada se „Legenda“ pripremala za izvođenje, ma da se on tada izjašnjavao uopšteno o delotvornom uticaju ruske muzike na neke njegove koncepcije. Analizom „Legende“ mogu se lako izvući zaključci da je jedno određeno rusko delo odigralo važnu ulogu u njenom nastanku.

Dramaturška konstrukcija „Ohridske legende“ na prvom mestu, i u celini i u detaljima, — ne samo njen obim — nedvosmisleno upućuje na najistaknutije modele ruske romantičarske muzike, na celovečernje balete Čajkovskog i Glazunova. Radi se, na-

²² Ona je to zaista bila i pored svog finansijskog fijaska koji je koštao Djagiljeva divne Bakstove opreme, na svu sreću ovekovečene u luksuznom izdanju nacrtu dekora i kostima u *The Designs of Léon Bakst for the Sleeping Princess*, a Ballet in Five Acts after Perrault, Music by Tchaikovsky, the Preface by André Levinson, Charles Scribner's Sons, New York, 1923.

²³ *Looking at Television with Ann Barzell*, The Dance Magazine, New York, Aug. 1962, 20. Autorka konstatuje da je Hristićev balet jasniji, logičniji (more predictable) od „Noja“, baleta-oratorijuma Stravinskog. Dodaje da su u „Legendi“ uočljivi odjeci Ruskog baleta zbog Margarite Froman.

²⁴ Za prepise kritikâ iz moskovske štampe, ustupljenih projektu „Savremena srpska muzička scena“, zahvalni smo Milici Jovanović.

²⁵ Paunović, Siniša, *Stevan Hristić o svom stvaranju*, Duga, Beograd, No. 139. od 3. aprila 1948, 9.

ravno, o delima kao što su „Labudovo jezero“ u 4 čina, pomenuta „Uspavana lepoticica“ u 3 čina sa prologom, i „Rajmonda“ u 3 čina.²⁶ Takvi su baleti odgovarali Hristiću, a verovatno ih je imao u vidu i Fortunato — balete sa storijom, dramom, koja daje velike mogućnosti koreografu a kompozitoru široko polje da iskaže svoj talent simfoničara i kompozitora čisto baletskih numera koncentrisanih najčešće u divertismanima.

U stvari su veliki baleti kao „Labudovo jezero“, „Lepotica“ i „Rajmonda“ scenska dela sa najmanje dva divertismana, ako ovu baletsku formu shvatimo u širem smislu. Jedan od divertismana u okviru jednog od ovih dela svakako ima dramaturšku funkciju, kao niz igara — izbor neveste u III činu „Labudovog jezera“, defile prinčeva u I činu „Lepotice“, kao i divertisman sa bahanalijama u II činu „Rajmonde“. Drugi, finalni divertisman ima uglavnom samo funkciju svite igara i najčešće se javlja kombinovan sa svadbenim veseljem (ako balet ima happy-end) kao u „Lepotici“ i „Rajmondi“. Na baletu Glazunova se treba posebno zadržati jer je po svemu sudeći to ono „strano delo“ koje predstavlja izvor Hristićeve inspiracije.

„Rajmonda“ Glazunova, koja se može smatrati za pandan „Uspavanoj lepoticici“ Čajkovskog, bila je izložena raznim promenama u scenariju još za vreme samih priprema za premijeru u Peterburgu 1898. godine, jer baletmajstor Marius Petipas i libretista Lidija Paškova nisu bili srećne ruke u prenošenju jedne iskomplikovane ritterske priče na baletsku scenu. Otuda nesrazmera između naracije i akcije, odnosno mimičkih i „dejavujućih“ scena, koju su se scenaristi trudili da pokriju velikim brojem solističkih baletskih numera (varijacija).

„Rajmonda“ je deljena na scene: I čin ima 12 scena, II čin 4 scene a III nije deljen na scene. I čin ima tri slike sa promenom dekora, II i III čin se odvija celovitije, bez promene ambijenta u okviru čina. U I činu, u dvorcu aristokratske porodice Doris, priprema se proslava rođendana kneginje Rajmonde, nećake grofice Sibile. Rajmonda očekuje svoga verenika, viteza Jeana de Brienna koji učestvuje u krstaškom pohodu pod zastavom mađarskog kralja. Glasnik donosi Rajmondi vest da se vitez Jean uskoro vraća. Te noći, u snu, posredstvom zaštitnice kuće Doris, Bele Dame, Rajmonda se susreće sa svojim verenikom, no lik viteza Jeana naglo zameni pojava nepoznatog saracenskog ratnika. Ova vizija, kojom Bela Dama želi da ukaže na opasnost, smrtno uplašuje Rajmondu.

U II činu proslavlja Rajmonda sa tetkom i celom svitom, svoj rođendan u raskošno udešenom šatoru, nameštenom u dvorištu njihovog zamka. Žitelji okolnih imanja dolaze na čestitanje. Među gostima, nepozvan, nalazi se šejk Abdurahman, koga Rajmonda, užasnuta, prepoznaje iz svog sna. Tetka Sibila moli Rajmondu da ne otkazuje gostoprimstvo Abdurahmanu, koji nastavlja, kao što je već bilo u snu, sa izjavama ljubavi. Saracen je došao sa namerom da otme Rajmondu i u tu svrhu je sa sobom poveo veliku pratnju. U divertismanu Abdurahmanove svite pojavljuju se žongleri, dečaci, ratnici, igrači. Iznenadni dolazak de Brienna sa vojskom i kraljem osujećuje Abdurahmanove namere. U dvoboju sa njim De Brienne pobeđuje. III čin je svadba Rajmonde i Jeana. Počasni gost je mađarski kralj.²⁷

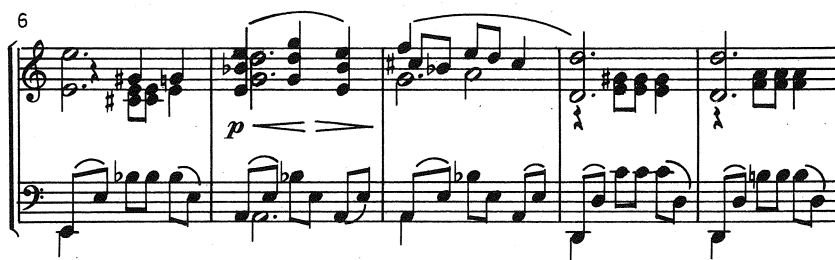
Muzika majstora kakav je bio Glazunov, nadvisila je mnoge nedostatke zamršenog scenarija predviđenog da posluži Petipasa za orijentalne i mađarske igre koje je želeo

²⁶ Dogada se da se u raznim postavkama promeni broj činova u baletu, tako se spajanjem I II čina „Labudovog jezera“ dobija balet u 3 čina, proglašavanjem prologa za čin i deobom II čina na dva dela dobija se „Uspavana lepoticica“ u 5 činova. Postoje i jednočine verzije i jednog i drugog baleta koje su proizašle iz njihovog skraćivanja i sažimanja.

²⁷ Sinopsis „Rajmonde“ prema klavirskom izvodu baleta, izd. „Muzika“, Moskva, 1981, kao i notni primeri i strane.

da ima na sceni. Pored muzički retko produhovljenih i efektnih stranica u I i III činu, jasno je da je II čin „Rajmonde“ ključni deo baleta. Sjaj Orijenta koji je nenadmašno ostvario u baletskim scenama opere „Knez Igor“ Aleksandar Borodin, preneo je u „Rajmondu“ Glazunov, a Hristić iz „Rajmonde“ u „Ohridsku legendu“: njen III čin sa izvođenjem roblija i Biljane pred sultana u Carigradu i Markova borba, živo nas podsećaju na drugu, treću i četvrtu scenu II čina baleta Glazunova, kada Saracen Abdurahman prikazuje pred Rajmondom i njenim gostima svoju pratnju, Arabljane, saracenske vojnike i Španjolce iz Granade. Na vrhuncu divertismana, za vreme Bahanala dolazi do pokušaja otmiče Rajmonde. Nju oslobađa vitez Jean, kao što će posle Marko, na kraju III čina „Legende“ jurišati na janičare da oslobodi Biljanu.

Inspiracija II činom „Rajmonde“ nije mogla biti isključivo konstrukcione prirode. „Orientalizovanu infiltraciju“ u muzici zbog prisustva Turaka u scenariju „Legende“ ostvario je Hristić ne toliko na srpski i balkanski način, koliko već poznatim ruskim sredstvima. Orijent sultanove palate je ruski Orijent — treba obratiti pažnju na Igru arapskih dečaka (Vivace, str. 110. klav. izvoda), na nastup Saracena (Presto, str. 113), na Istočnjačku igru (Andante, str. 117) koju izvodi Rajmonda, i na sam Bahanal (str. 119), sa poređenjem igre haremskih žena (odaliski) iz „Ohridske legende“ (n. pr.



6, str. 118. klav. izvoda) sa Rajmondinom Istočnjačkom igrom (n. pr. 7, str. 117), kao



i Janičarske igre u „Legendi“ (n. pr. 8, str. 121) sa mavarskim delom „Rajmondinog“ Bahanala (n. pr. 9, str. 124).

8

9

Nešto iz ostalih činova baleta Glazunova, prvog i trećeg, takođe je delovalo na „Ohridsku legendu“. Iz I čina „Rajmonde“ 9. scena sa pojavom Abdurahmana u snu protagonistkinje, na približavanje nasilničke turske vojske u I činu „Legende“, a Fantastično đavolsko kolo iz 10. scene „Rajmonde“ na jurnjavu Hristićevih janičarâ u istom činu. Scene 11. i 12. — kada Rajmonda leži posle strašnog snoviđenja u nesvestici, dok je njene dvorske dame ne probude, uticale su možda isto tako na završnicu I čina „Legende“. III činu „Rajmonde“ sa mađarskim igrama i obaveznom Mazurkom, sa svadbom i viteškim turnirom, odgovarao bi IV čin „Legende“ sa makedonskim i srpskim igrama, koje prethode venčanju Biljane i Marka.

Iz svega izloženog je jasno da odjeci ruskog baleta u Hristićevom delu nisu dolazili jedino zbog koreografije Margarite Froman, koja je kao gost iz Zagreba postavila „Ohridsku legendu“ posle rata u Beogradu, a kasnije njenu obnovu u Zagrebu, ili zbog fabule koja podseća na „Sadko“, ili zbog dužine — i težine — koja eventualno asocira na „Uspavanu lepoticu“. Nije taj prizvuk postojao samo zbog Fortunata, Kirsanove i Žukovskog (koji su bili i prva Biljana i prvi Marko, podrazumevajući jednočinu „Legendu“, već je ruski duh svom baletu udahnuo i kompozitor, budući pod utiskom onoga što je video i izvodio.

Da bi se tako odrazila ruska muzika u „Ohridskoj legendi“ potrebno je bilo veliko poznavanje njenog autora i njegova ne mala individualnost da bi se ono što je primljeno asimiliralo u sopstvenog izraza umetnički doživljaj. Stevan Hristić je pored ruske muzike uopšte, znao i ruske balete, možda ništa manje od svojih saradnika Fortunata i

Kirsanove, jer je on kao dete iz jedne ugledne porodice živeo u inostranstvu i studirao muziku na konzervatorijumu u Leipzigu. Ruske majstore je upoznao u vreme kada je njegov profesor Artur Nikisch, veliki interpret ruske muzike bio zvezda lajpciškog koncertnog života. Do Prvog svetskog rata je Hristić još imao prilike da boravi u Rimu, Parizu i Moskvi. Ovo poslednje je bilo verovatno presudno za njegov rad, jer je u Rusiji mogao videti balet Čajkovskog i Glazunova u originalnom izvođenju. Dorevolucionarni Boljšoj teatar ispisivao je tada svoje blistave stranice u istoriji ruske scenske umetnosti. „Rajmonda“ je na njegovoj sceni imala premijeru 1900. godine, a 1908. obnovu, u koreografiji Aleksandra Gorskog. Pretpostavljamo da takvi događaji nisu promakli Hristiću koji je tada u Moskvi mogao videti i Margaritu Froman, od 1909. članicu Boljšog baleta i učesnicu „Rajmonde“. Nekom igrom slučaja, ili najpre usled podjednake duhovne klime u posleratnoj Evropi, imala je „Rajmonda“ svoju „zapadnjačku“ obnovu u Monte Carlu, u postavci Balanchina 1946. godine, kada i „Uspavana lepotica“ u Engleskoj, obe godinu dana pre pojave celovečernje „Ohridske legende“ u Beogradu.

Posle boravka u Moskvi 1910/11. godine, Hristić obnavlja poznavanje ruskih baleta u Beogradu i kao dirigent, izvodeći „Labudovo jezero“ 1925, „Uspavanu lepoticu“ 1927. i „Rajmondu“ 1928. godine. Za jugoslovensku premijeru „Lepotice“ u Beogradu, bilo je na scenu Narodnog pozorišta stavljeno u svakom pogledu sve najlepše i najbolje. O tako nečemu u to vreme London nije mogao ni da sanja! Balet je postavio Fjodor Vasiljev, značajno ime ruske baletske umetnosti, trenutno tada šef baleta u Zagrebu i u Parizu pri Opera Russe.

Ništa manje bogata nije bila jugoslovenska premijera „Rajmonde“, koju je u Beogradu postavila Margarita Froman, prema Gorskom.²⁸ Hristić, sada zreo stvaralac, ima pred sobom sve, bukvalno u rukama. Možda je za njega beogradska „Uspavana lepotica“ bila znak da se ponovo zamisli nad svojim celovečernjim baletom koji je već bio u toku, ali je uglavnom „Rajmonda“ bila delo sa najviše elemenata, i sadržajno i muzički, koji dopuštaju da sa njom uporedimo „Ohridsku legendu“. U jednoj daljoj transpoziciji to može biti delimično i „Ščelkunčik“ Čajkovskog. U kontekstu sa „Uspavanom lepoticom“ i „Rajmondom“, setimo se kako je Hristić posle Drugog svetskog rata u izjavama o „Legendi“, kao godinu početka rada na baletu navodio 1927. ili 1928. godinu, što su autori napisali o „Legendi“ prihvatili bez rezerve.²⁹ Nedavno, kada je Ana Radošević, u svojoj monografiji o izvođenjima Hristićeve „Ohridske legende“ (u rukopisu), među prvima dublje pristupila pitanju tačnog nastanka i autorstva „Legende“, počelo se smatrati da je Hristić otprilike dao te datume koji nas hotimice ili nehotice odvođe od ličnosti i udela Aleksandra Fortunata. Međutim razlog za ovakve tvrdnje može biti, i verovatno jeste, postojanje novog talasa nadahnuća koji je u to vreme zahvatio kompozitora „Ohridske legende“, pod uticajem izvođenja ruskih baleta u Beogradu.

Nije isključeno da je istovremeno Hristićev rad, i pored izvesnog zastoja prouzrokovanog odlaskom Fortunata, dobio nove impulse i beogradskom premijerom Baranovičevog „Licitarskog srca“ 1927. i gostovanjima dveju velikih umetnica, Ane Pavlove 1927. i Tamare Karsavine 1928. godine u Beogradu. Hristić još tada izvodi operu Rimskog-Korsakova „Car Saltan“ i balet Stravinskog „Žar pticu“ i „Petrušku“, takođe u Beogradskoj operi. Podstrek je morao doći i od izvođačkih mogućnosti baleta u Beogradu, koji je sve više napredovao i svojim kvalitetima pomogao da Hristić završi „Ohridsku legendu“ onako kako je bila zamišljena. Veliki uzori ovde navedeni ne umanjuju

²⁸ Podatak od Milice Jovanović.

²⁹ Mosusova, „Ohridska legenda“ Stevana Hristića, Zvuk, 1966; Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, 1967.

ni originalnost ni vrednost ovog baleta, niti je njegova vrednost iscrpljena ovakvim pristupom, da parafraziramo misao Pina Mlakara,³⁰ koji je izveo Hristićevo delo u Ljubljani 1949. godine. Zahvaljujući njemu i drugim studioznim izvođačima, ovde spomenutim i nespomenutim poštovaocima Hristićevog baletskog dela, ostaće „Ohridska legenda“ još dugo legenda jugoslovenske baletske umetnosti.

SUMMARY

Hristić's "Ohridska legenda" (The Legend of Ochrid), Serbia's and Yugoslavia's national ballet, was first performed in Belgrade 1933 in one-act, and 1947 in its four-act, final, version. The sources for the ballet's inspiration are many as well as heterogeneous. Stevan Hristić (1885–1958) received the first stimulus to write "Ohridska legenda" in early 1920's from some Russian ballet-dancers who were overwhelmed by the beauty and dynamics of the folk dances in the Balkans. His cooperation with Russian choreographers and the idea of folk dances as a possibility of a novel scenic expression both inspired Hristić in his selection of melodies from the Balkan, especially Macedonian folklore. These formed the basis for the leitmotifs of the ballet (music examples 1–5) conceived on a synthesis of the variational and symphonic principles characteristic of the composers of Slavic national schools.

Stevan Hristić, who took his studies in Moscow for some time, himself an authority in Russian music which he ardently propagated both as the director of the Belgrade Opera and as a performer/conductor, based his ballet (the subject of which is the rape of a damsel by the hands of the Turks, and her being rescued by resorting to magic) on a Russian model in following with the feature-length ballets by Pyotr Il'yich Tchaikovsky and Alexander Glazunov. Within this framework, Hristić managed in creating an original balance of pantomime (narration), drama (action) and purely musical expression forming a choreographic link both to classical ballet and folkloric lexis.

The Oriental element in the music of "Ohridska legenda" (music examples 6 and 8) was inspired by the example of some Russian ballets on "Arabian" themes, such as „Shchelkunchik/Nutcracker“ by Tchaikovsky (Divertissement in Act II) and „Raymonda“ by Glazunov (Act II, music examples 7 and 9). This, however, is far from everything being said about the value of Hristić's ballet, if we are to conclude by quoting Slovenia's ballet master Pino Mlakar, who was the producer of „Ohridska legenda“ in Ljubljana.

³⁰ Mlakar, Pino, *Odnos prema problemima baleta, Stevanu Hristiću in memoriam*, Zvuk 1958, No 21–23, 23.

UDK 681.81:39(497)

Roksanda Pejović
Beograd

BALKANSKI NARODNI INSTRUMENTI

U želji da otkrijemo tipične osobine balkanskog instrumentarijuma i pokušamo da prodremo u njegov istorijat, polazimo od grčkih muzičkih instrumenata i instrumenata jugoslovenskog tla, od bugarskih i albanskih folklornih primeraka, od onih koje su poznavali starosedeoci do instrumenata srednjovekovnih doseljenika. Pribegavamo likovnim izvorima da bismo sagledali starinu instrumenata koji su mogli da budu u folklornoj praksi. Svesni smo da su srednjovekovni slikari i vajari radili po predlošcima koji su im služili kao uzori za oblikovanje kompozicija, pa i instrumenata, ali smo takodje svesni da su se instrumenti na umetničkim spomenicima vremenom menjali. Tu promenu su mogli da prouzrokuju i narodni instrumenti. Kao folklorni, a tako isto kao slikani i vajani, ustalili su se u balkanskom srednjem veku samo neki instrumenti koji su imali antičku grčku prošlost. To su krotala, cimbala, timpanon-daire, flauta-svirala, kratak rog i Panova svirala.

Mada brojni, balkanski narodni idiofoni su pretežno prigodnog karaktera, te zapravo i ne pripadaju instrumentima u pravom smislu reči. Pojedini nemaju širu balkansku rasprostranjenost. Među onima koji se mogu pratiti u umetnosti, neka budu spomenuti cimbala-zilija, odnosno zilj ili čampare, a zatim trijangl — grčki trigono. Od antičkih grčkih idiofona samo su se u srednjem veku zadržali krotala i cimbala. Pitanje je da li krotala odgovaraju klepeteljka koje i danas postoje u Srbiji, Bosni, Hrvatskoj i Sloveniji.

Krotala se javljaju na ranosrednjovekovnim vizantijskim minijaturama, a od polovine 14. do polovine 16. veka na živopisu sa grčkog, bugarskog, makedonskog i srpskog tla.¹ Tasovi, zapravo kimbale imaju antičku istoriju, a u srednjem veku su kao kimvala prikazivani od vizantijskih minijatura 11. veka do fresko-slikarstva 14. veka, ali i kasnijih perioda, uključujući i 17. vek. Njihova nekadašnja rasprostranjenost bila je i na terenu van Grčke i Makedonije, gde se danas koriste kao narodni instrumenti, naimu u oblasti današnje Bugarske i Srbije do Smedereva.² Balkanski nazivi tasova —

¹ Pomenimo neke spomenike: živopis Hreljove kule (pre 1335), Lesnovo (1349), Nikitu (poslednje godine 15. veka), Toplicu (1536—1537) i Banjane.

² Kao dokaz mogu da posluže Codex Taphou iz 11. veka (Patrijarhalna biblioteka, Jerusalim), zatim slikarstvo Bogorodice Ljeviške (1307—1309), Starog Nagoričina (1317—1318), Lesnovo (1349), Pološkog (četdesete godine 14. veka); Tomićev psaltir (sredina 14. veka) i freske Andreaša (1389), Koporina (1402—1410), Stare crkve u Smederevu (šezdesete godine 16. veka), Studenice (1568), Velike Lavre na Atosu (16. vek), Strupeckog manastira (16. vek) i Arbanasa (17. vek).

čampara (makedonski i bugarski), capara (albanski), odnosno zilj (makedonski), zile (albanski), zil (bugarski) i zilia (grčki) srodni su sa imenima odgovarajućih instrumenata Arapa, Turaka, Persijanaca i Rumuna.³ Ovim se proširio teren mogućih uticaja na balkanski idiofoni instrumentarijum. Istorijski, zapravo umetnički izvori, kazuju da su ovi uplivi mogli da deluju već od ranog srednjeg veka.

Jedine nama poznate predstave trijangla su u renesansnoj umetnosti hrvatskog i slovenačkog tla, u Sv. Martinu u Bermu (1431) i u Vovre/Haimburgu (oko 1480), nastale u italijanskoj tradiciji. Ne smatramo da se mogu povući paralele sa grčkim narodnim instrumentom ovog oblika.

Gotovo se svi membranofoni grčkog folklornog instrumentarijuma mogu naći i kod drugih balkanskih naroda. Daouli je bubanj koji odgovara bobenu ili tapanu na tlu Makedonije, Bosne i Bugarske. Toubi je mali bubanj, odnosno doboš ili bubnjić. Instrument iz porodice दौरا — defi, može se naći u narodnom instrumentarijumu Makedonaca, Albanaca, Bosanaca i Crnogoraca pod imenom defa i दौरا. Tombeleki je makedonska, odnosno albanska darabuka, darbuka i tarabuka. Među grčkim narodnim instrumentima nema talambasa, ali su zato oni u jugoslovenskom, zapravo bosanskom folkloru. Svi ovi membranofoni, sa manje ili više međusobne sličnosti, pokrivaju pretežno bliskoazijski, ali i severnoafrički prostor. Arapski i turski bubanj su neretko plići od balkanskog. Grčki defi, defili i dahares, darses ili daires, jugoslovenske daire, dahire, dajre i def, albanski def i bugarske daare nisu nepoznate u Egiptu, među arapskim življem, u Turskoj, Gruziji, Azerbejdžanu i Jermeniji, na Kavkazu, u Moldaviji i Avganistanu, kod Kurda i u Alžiru.⁴ Tombeleki ili tarabuka (grčki naziv), odnosno darabuka, darbuka, darbaka, tarabuka, taranbuka (na jugoslovenskom tlu), tarambuka i tarabuka (bugarski), figurira u Avganistanu, Tunisu, Arabiji, Iraku, u Turskoj i Persiji.⁵ Talambasi, zapravo daulbasi, davulbazi, dunbelki, tulumbasi, nakare i nakarade, nisu nepoznati u Persiji, Turskoj, Azerbejdžanu, Gruziji i Egiptu.⁶

Bubnjeva nije bilo u antičkoj Grčkoj, ali se zato njihovi prikazi mogu videti na vizantijskim, persijskim i arapskim srednjovekovnim minijaturama, sa povijenim maljicama i X-trakama. Oni su najtipičniji za umetnost vizantijskog kulturnog kruga, konstantno prisutni od 11. do početka 19. veka na grčkoj, makedonskoj, bugarskoj, srpskoj i crnogorskoj teritoriji. Posebno su karakteristični za srpsku umetnost, rasprostranjeni sve do Hopova. Među najbrojnijim su instrumentima na srednjovekovnim spomenicima. To bi moglo da znači da su se nekada mogli koristiti na mnogo širem terenu od onoga na kome se danas upotrebljavaju u folkloru, i da su se možda javili kao narodni instrumenti pre dolaska Turaka.⁷

Defi i daire imaju svoju bogatu antičku orijentalnu i grčku istoriju. Nisu poznate njihove predstave na spomenicima u sferi delovanja vizantijske umetnosti pre polovine 14. veka. One su retko prikazivane, te bi se stoga moglo zaključiti da ih balkanski narodi nisu osobito primili. Sudeći po bugarskom Zemenskom manastiru, na čijim zidovi-

3 Čampare, odnosno čamparete Persijanci nazivaju čarpara, Turci čalpara ili čampara, a Rumuni tampara. Zil, zile, zila, dzil, zilj odgovaraju persijskom zil i arapskom i turskom imenu zil. Na etimološke srodnosti ovih instrumenata, kao i na odgovarajuće sličnosti naziva instrumenata koji će kasnije biti pomenuti u ovom radu, ukazala je Andrijana Gojković u članku „Terminološke sličnosti muzičkih instrumenata, Zvuk, 1982, br. 2, str. 16–23.

4 Arapi iz nazivaju dof, duf i dāf, Egipćani daff, Indusi daf, Persijanci, Turci Azerbejdžanci i Jermeni daf, Kurdi defik i Alžirci duff; stanovnici Kavkaza dahare, Gruzijci दौरا, Rumuni dairea i Avganistanci darija.

5 Darabuka je folklorni instrument u Egiptu, darabuke u Persiji, deblek u Turskoj, darbuka u Iraku, Arabiji i Tunisu, a serbagali u Avganistanu.

6 To su nakara u Persiji i Turskoj, nakri u Rusiji i nagara u Indiji, Gruziji i Azerbejdžanu.

ma je oko 1354. predstava daira, mogle su prispeti na Balkan pre turske invazije.⁸ Na zapadnobalkanskim spomenicima su renesansne tvorevine.

Zanimljivo je da je možda darabuka islikana, koliko nam je poznato, samo na minijaturi Aleksandrove gozbe u Srpskoj Aleksandridi (kraj 14. veka), ali njena identifikacija nije sigurna. Bila je, po svoj prilici, medju najredje prikazivanim instrumentima vizantijskog srednjeg veka.

Ako se danas u talambase udara u Bosni, i ako im je ime nakarija arapsko, a srpske narodne pesme pominju nakarade, očigledno je, s obzirom na dugi boravak Turaka u bosanskim krajevima, da su prispeli sa Orijenta. Likovni spomenici ukazuju na njihove raznolike dimenzije i načine udaranja koji mogu da budu bliži orijentalnim ili srodniji oblicima talambasa sa renesansnih uzora. Pošto su njihovi prikazi od polovine 14. veka na balkanskom tlu, to su i oni mogli da udju u folklornu praksu u to isto doba. Tokom četiri veka, znači do polovine 16. stoleća, pojavljivali su se na bugarskim i srpskim spomenicima, obuhvatajući prostor od Pološkog, Pive i Dečana, do Mesića kod Vršca.⁹

Kao i membranofoni, tako se i kordofoni instrumenti grčkog tla gotovo u celini, razume se u posebnim varijantama, javljaju i u drugim balkanskim zemljama. Koliko se izgubila antička tradicija pokazuje upravo ova porodica instrumenata. Nestaju lire i kitare. Imenom lire nazivaju se gudački instrumenti. Harfa se ne koristi kao narodni instrument, a laute, za koje je znala antička Grčka, dobijaju u srednjem veku brojne podvrste koje i danas, pripadajući porodici tambura, postoje u balkanskom folklornom instrumentarijumu. Njihove predstave se sreću i u umetnosti. Dok su membranofoni na umetničkim spomenicima pokrivali teritoriju na kojoj su i danas u upotrebi, kordofoni su nešto šire rasprostranjeni. Ovo se osobito odnosi na liru, odnosno liricu. U slučaju obe porodice instrumenata očigledna je skoro potpuna okrenutost Orijentu. Još jedan zanimljiv momenat: kao što je talambas u upotrebi van grčke teritorije, tako se u gusle, iz porodice kordofona, svira medju srpskim i crnogorskim življem.

7 Na teritoriji severoističnog Balkana, u okvirima srpske i bugarske umetnosti, obuhvaćeni su na sledećim spomenicima: Bogorodica Ljeviška u Prizrenu (1307—1309), Staro Nagoričino (1317—1318), Hreljova kula (pre 1335), Dečani (1335—1350), Lesново (1349), manastir Sv. Djordja u Pološkom (oko 1340), crkva u Kučevištu blizu Skoplja (sredina 14. veka), Tomičev psaltir (sredina 14. veka), Sv. Sofija u Ohridu (14. vek), Zemenski manastir (pre 1371), Minhenski psaltir (1370—1390), Ivanovski manastir (pre 1371), Andreaš (1389), Jošanica (14—15. vek), Nikita (kraj 15. veka), Poganovo (1499), Sv. Nikola u Toplici kot Ajdanovca (1536—1537), Sv. Djordje u Banjanima (1549), Stara crkva na groblju u Smederevu (šezdesetih godina 16. veka), Bogorodičina crkva u Studenici (1568), Morača (1577), Sv. Jovan u Velikoj Hoči (oko 1577), Nikoljac u Bijelom Polju (sedamdesete godine 16. veka), Sv. Nikola u Velikoj Hoči (osamdesete godine 16. veka), Sv. Nikola u Mušnikovu (druga polovina 16. veka), Sv. Trojica kod Pljevlja (1595), manastir Strupecki (16. vek), crkva Sv. Dimitrija u Banji Jošanici (16—17. vek), manastir Piva (1604—1606), Lomnica kod Vlasenice (1607—1608), manastir Novo Hopovo (1608), ikona iz crkve u Kučevištu (početak 16. veka), manastir Pustinja kod Valjeva (1622), Alino manastir (1626), Beogradski psaltir (1627—1630), Apostoli u Pečkoj patrijaršiji (1633—1634), manastir kod Stragara pod Rudnikom (oko 1630), ikona iz sela Radijevići (1644—1654), manastir Hilandar, kapela Sv. Djordja u Pirgu (1671), Arbański manastir (17. vek).

8 Poznate su predstave daira u Zemenskom manastiru (oko 1354), crkvi Sv. Nikole u Toplici kod Ajdanovca (1536—1537) i u katolikonu grčkih Meteora (16. vek). Daire u Bodjanima, kao i one na hrvatskim i slovenačkim spomenicima, imaju zapadnoevropska obeležja.

9 U hronološkom pregledu talambasa na srpskim i bugarskim srednjovekovnim spomenicima obuhvatamo Dečane (1335—1350), Tomičev psaltir (sredina 14. veka), Sv. Jovana Preteču u Jašunju (1524), Nikoljac u Bijelom Polju (sedamdesetih godina 16. veka), Sv. Trojicu kod Pljevalja (1595), manastir Pivu (1604—1606), manastir Sv. Djordja u Pološkom (1609), crkvu Sredsku blizu Prizrena (1646—1647), manastir Mesić (1743).

Laghouto iz porodice lauta ima unutar grčkog prostora brojna imena. Dugim lautama odgovaraju varijante jugoslovenskih ikitelija, saza, karaduzena i šarkija, bugarskih bulgarija i saza, albanskih šarkija. One su u srodnosti sa sličnim oblicima induskih, egiptatskih, avganistanskih, tadžikistanskih, uzbekistanskih, gruzijskih, iračkih, turskih i rumunskih instrumenata, pripadajući podvrsti tambura.¹⁰ Grčki outi je makedonski ut. Dva osnovna oblika lauta iz narodnog balkanskog instrumentarijuma koji se mogu pratiti u srednjovekovnoj umetnosti, odgovaraju laghoutu i outiju, naime dugovratoj lauti malog korpusa i lauti kraćeg, zakošenog vrata i nešto većeg tela. Onih prvih gotovo da i nema na umetničkim spomenicima. Najbliži im je hopovski instrument iz 1608. godine koji ima oblik tambure bosanskih janičara-tamburaša 16. veka. Nasuprot tome, laute oblika outija su na najstarijim spomenicima, od 12. veka na vizantijskim minijaturama, u srpskoj i bugarskoj umetnosti 14. veka, na srpskim i vizantijskim freskama 16. veka i najzad na srpskom i bugarskom tlu od 17. do polovine 19. veka.¹¹ Laute ovakvog oblika u umetnosti hrvatskog i slovenačkog tla nisu pod orijentalnim uticajem.

Da li bi mandolina, grčki narodni instrument koji nema pandana u muzičkim instrumentarijumu drugih balkanskih naroda, odgovarala mandorama na spomenicima u Hrvatskoj i Sloveniji?¹²

Lira u grčkom, licira u hrvatskom i gadulka u makedonskom i bugarskom folklorom instrumentarijumu ima sličnosti sa instrumentom u Dečanima (1335—1350). To je ujedno i najstariji poznati gudački instrument balkanskog tla. Ne samo da ukazuje na moguće uticaje primorskih majstora na živopis ovog manastira već povezuje gudačke instrumente ovog tipa na širem balkanskom prostoru, uključujući i njegov istorijat i isto teritoriju nastanjenu Srbima.¹³

Grčke kruškolike fidule nazivaju se kemendže ili kemane i imaju formalne sličnosti sa turskim, jermenskim, uzbekistanskim, pa čak i sa marokanskim muzičkim instrumentima iz porodice gudača ove vrste.¹⁴ Bilo ih je već u 11. i 12. veku u Vizantiji, a predstavljeni su i na kasnijem vizantijskom živopisu. Ne bi svi njihovi oblici, koji se javljaju u srpskoj i bugarskoj srednjovekovnoj umetnosti, odgovarali narodnim instrumentima balkanskog tla.¹⁵ Začudjujuća je njihova malobrojnost na umetničkim spomenicima.

Ako su srpske narodne pesme izvodjene uz gusle i ako su srednjovekovne gusle, pominjane u rukopisima od 12. veka imale oblik sličan sadašnjem, malo je njihovih prikaza u srpskoj umetničkoj prošlosti. Nama najstarija poznata predstava gusala je u Psaltiru Gavrila Trojičanina (1643) i na ikoni iz Morače (1672—1673). Zašto je njihov broj zanemarljiv u umetnosti, kada su u narodnoj praksi po svoj prilici bile u intenzivnoj upotrebi?

¹⁰ Navodimo neke nazive ovih instrumenata kod raznih naroda: tanbur u Tadžikistanu, tambur u Avganistanu, Indiji i Egiptu, tambura-tanbura u Rumuniji, Uzbekistanu, Tadžikistanu, Indiji; sas u Turskoj i Gruziji, baglama u Turskoj, ud u Iraku, kobza u Rumuniji i slično.

¹¹ Laute sa zakošenim vratom su brojnije, obuhvatajući sledeće spomenike: Hreljovu kulu (pre 1335), Lesново (1349), Tomičev psaltir (sredina 14. veka), Svetu Sofiju u Ohridu (14. vek), Minhenski psaltir (1370—1390), dvokrilna vrata u Slepču i Treskavcu iz 16. veka, Staru crkvu u Smederevu (šezdesete godine 16. veka), crkvu u Banji Jošanici (16—17. vek) i Preobraženski manastir (1850).

¹² U Turnišću (1389), u kapeli istarskog Sv. Antuna u Žminju (kraj 14. veka), u crkvi iz oko 1450. u kraju Vrata/Thörl i na reljefu sa dovratnika istočnog portala katedrale u Puli (1456), zatim u Koseču nad Drežnicom (oko 1460) i u Hrastovlju (1490).

¹³ Može se naći i na vizantijskim freskama 16. veka (na primer u katolikonu Meteora).

¹⁴ To je marokanski rabab, turski kabak kemence, jermenski kjamani, uzbekistanski kemandže.

¹⁵ Najbliži je prikaz na kaleničkoj plastici 14—15. veka. Slepčanski kemendže (dvokrilna drvena vrata iz 16. veka) je stilizovan, te se kruškolika forma izgubila.

Violina u grčkom folkloru, violina, odnosno gosli, gusle, egede, óemane kod jugoslovenskih naroda i instrument sličnog oblika na drvenim vratima u Treskavcu iz 16. veka? Nije li sličnost slučajna?

Grčki kanonaki, makedonski kanon i kanun na Kosovu, grčki sandouri i jugoslovenski santur, citre i oprekelj: psalterioni, odnosno dulčimeri koji najčešće imaju pandane u umetnosti onih naroda na čijem se terenu koriste kao narodni instrumenti.¹⁶ Predstave psalteriona ovakve vrste u srpskoj i bugarskoj umetnosti uklapaju se u 14. vek, u period kada su ovi instrumenti inače najčešće prikazivani, a na vizantijskim freskama su u 16. veku.¹⁷ Njima srodni instrumenti nalaze se širom Turske i arapskih zemalja, Egipta, Sirije, Iraka, Indije i Indonezije. Grčki sandouri pripada porodici dulčimera, te se, kao i slovenački oprekelj, može naći na renesansnim spomenicima slovenačkog tla. Teško bi bilo povezati ih sa grčkim narodnim instrumentima ove vrste, pošto se ovakvi oblici javljaju u evropskoj praksi. Oni se nalaze, po tvrdjenju C. Sachsa, pretežno na severu Evrope. Slovenački prostor ih je, zahvaljujući umetničkim spomenicima, obuhvatio i u južnoj Evropi. Pretpostavka o uticaju slovenačkog tla nije bez osnova, zato što se oprekelj upotrebljava u narodu.¹⁸

Aerofoni su najbrojniji od svih dosadašnjih vrsta: od prigodnih do tradicionalnih i onih savremenije provenijencije. Od lista do biča, čigre, zvrka, vovka, dugmeta na koncu, zujalke, zujače, brkače, pucaljke, šupljeg ključa i šuplje stabljike. Od tradicionalne flojera-souravlimadoura, zurna, gajdi, horni kod grčkog naroda, do odgovarajućih oblika kod drugih balkanskih stanovnika. Flojera porodica ima srodnosti sa frulama, cevarama, sviralama u Jugoslaviji, sa svirkama i cifarama (svirkatama) kod Bugara, sa arapskim instrumentima. Dvocevne svirale i dvojnice na jugoslovenskom terenu, odgovaraju dvojankama kod Bugara. Kaval nosi isto ime na makedonskom, bugarskom, albanskom i turskom tlu, a slično se imenuje u Turskoj, severnoj Africi, Rumuniji, Sovjetskom Savezu, Iranu i kod Arapa. Duduk je jugoslovenski i bugarski, ali i turski. Bugarskim zurnama i zurlama odgovaraju zurle u Makedoniji, zurne i surle u Albaniji i sopile u Istri, i ti isti instrumenti u Indiji, Persiji, Siriji, Turskoj, Rusiji, Gruziji, Azerbejdžanu, Jermeniji, Uzbekistanu, karpatsko-ukrajinskoj oblasti i Rumuniji.¹⁹ Ime gajdi se koristi u grčkim, jugoslovenskim, bugarskim i arapskim krajevima. Duvačkim instrumentima iz porodice horni i truba pripadaju, iz fonda jugoslovenskog instrumentarijuma, životinjski rogov, alpski rog, bučina i tuba-horna na severozapadnom prostoru i homoljske trube na istočnom. Panova svirala je grčki narodni instrument, a u odgovarajuće orglice (trstenke) se svira u Štajerskoj. Klarino, odnosno grneta, zatim usna harmonika, harmonika i limene trube su relativno kasnije prispeli u balkanski folklor.

Šta je od ovih instrumenata prikazano u umetnosti? Razne vrste svirala, zurle, gajde, rogov, trube i Panova svirala. Zanimljivo je da su se najstariji primerci šalmaja, sli-

¹⁶ Kanun je kod Arapa i Turaka, zatim u Egiptu, Siriji, Iraku, Indiji i Indoneziji. Santurom nazivaju vrstu grčkoj sandourija u Turskoj, Iraku i Iranu, santirom u Egiptu i Siriji.

¹⁷ Neka budu pomenuti kanoni u Lesnovu (1349) i Kučeviću (sredina 14. veka), na minijaturama Minhenskoj psaltira (1370–1390) i Aleksandride (kraj 14. veka), kao i u manastiru Ioannina, Philanthropinon (16. vek).

¹⁸ Oprekelji na slovenačkom tlu su u crkvi Sv. Urliha u Tolminu (1472), u crkvi u Vovbre/Haimburg (1480), Sv. Miklavžu na Goropeči kod Ihana (1480), u Gluhom Vrhovlju (1480), u parohijskoj crkvi u Mirni (1490), u crkvi u Vrata/Thörlu (kraj 15. veka) i u katedrali u Gorici (kraj 15. veka).

¹⁹ Kavala je arapski dilli duduk je turski instrument koji odgovara balkanskom duduku. Porodica zurli, zurni i surli ima slične nazive u Uzbekistanu (surnaj), Persiji (surnaj), Siriji (surnaja i zamr), ukrajinsko-karpatskoj oblasti (sopilka), Indiji, Persiji i Rusiji (surna) Rumuniji (surla), Turskoj, Azerbejdžanu, Jermeniji, Gruziji i Iranu (zurna).

čni sopilama i zurlama, zatim bučina, dvocevne svirale i gajde javili na tlu Slovenije i Istre.²⁰ Nije moguće odrediti folklornu pripadnost instrumenata nevelike dužine tipa svirala, zato što su slični oblici pravljani u raznim vremenskim periodima i na različitim kontinentima, pogotovo što nisu precizno prikazivani na spomenicima likovne umetnosti. Reklo bi se, i pored toga, da prava flauta iz Nagoričina (1317–1318) može da se uvrsti u pastirske kljunaste flaute. Dobija se, takodje, utisak da bi neke poprečne flaute mogle odgovarati sviralama-strankama.²¹

Drugi je slučaj sa dvocevnim sviralama i kavalom. Dvocevne svirale su nadjene u umetnosti hrvatskog tla i na kasnijim grčkim spomenicima. Sličan je slučaj bio sa liricom. Dok je lirica, instrument hrvatskih krajeva, predstavljena u srpskoj umetnosti, dotle su dvocevne svirale sa reškom ili dvojnice, u koje se svira širom današnje Jugoslavije, prisutne na spomenicima hrvatske i slovenačke teritorije.²² Kaval je vezan za islamske minijature i za živopis vizantijskog kulturnog kruga, poglavito za 16. i 17. vek,²³ te je očigledno da je prispeo na Balkan sa turskom okupacijom. Sudeći po likovnim izvorima, ne bi trebalo da je bio u upotrebi pre 16. veka. Zurle su još jedan instrument čije su prisustvo na Balkanu po svoj prilici omogućili Turci. Umetnički spomenici ukazuju na njihovu pojavu u 16. veku. Živopisu se na kompoziciji Ruganja Hristu umesto nekadašnjih rogova i busina. Pošto u turskom periodu majstori živopisci u većini slučajeva nisu mogli da imaju uzore iz kakvih drugih umetničkih centara, osim starog srpskog živopisa, ova kompoziciona izmena bi se mogla protumačiti uticajem tla.²⁴

Jedan zanimljiv fenomen: gajde kao narodni instrument u Grčkoj, Bugarskoj, Makedoniji, Srbiji, Vojvodini i severnoj Hrvatskoj i gajde samo u umetnosti na tlu Grčke, Hrvatske i Slovenije.²⁵ Kako objasniti njihovo odsustvo na srpskim i bugarskim spomenicima? Možda kasnom pojavom u folkloru ovih naroda? Ako su vizantijski majstori bili vekovima uzor srpskim slikarima, zašto ovi nisu, unutar kompozicija koje su oblikovali poput vizantijskih, uključili i gajde, kao što su to učinili sa drugim instrumentima? Da li su gajde na zidovima crkava u Hrvatskoj i Sloveniji prispele renesansnim putevima ili su rezultat domaćeg podsticaja?

Kratki rogovi su se, kao signalni instrumenti pravili, poput svirala, tokom različitih perioda, i to ne samo na evropskom tlu. Iz tog razloga je teško govoriti o direktnom balkanskom uticaju na umetnost ove iste oblasti. Oni postoje u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti od minijatura 12. veka do živopisa 18. veka i ne znači da nisu mogli da

20 Šalmaj je prikazan u Sv. Lenartu (14–15. vek), bučina u crkvi kod Preddvora u Tupaliču (oko 1401), dvocevna svirala u katedrali u Puli (istočni portal, sredina 15. veka), a gajde u katedrali na Korčuli (15. vek).

21 Nalaze se na vizantijskim minijaturama 11. veka (Codex Taphou, Patrijarhalna biblioteka, Jerusalem) i na drvenim vratima Sv. Nikole Bolničkog u Ohridu iz 14. veka.

22 Reljef na dvovratniku istočnog portala katedrale u Puli (1456).

23 Njegove predstave obuhvataju sledeće spomenike: katolikon manastira Velike Lavre na Atosu (16. vek), crkvu Sv. Nikole u Dražičima (tridesete godine 17. veka), crkvu na groblju u Tutinu (1646–1647) i bugarske Arbanase (17. vek).

24 Slikane su u crkvi u Banjanima (1549), manastiru Morači (1577–1578), katolikonu grčkih Meteora (16. vek), Pustinji kod Valjeva (1622), hilendarskom paraklisu Sv. Djordja u Pirgu (1671) i Boboševu (1678).

25 Nalazimo ih u Sv. Jovanu u Čele (1477), crkvi u Mače kod Preddvora (1467), crkvi Sv. Justusa u Koseču kod Drežnice (oko 1460), parohijskoj crkvi u Kranju (1460–1470), Sv. Mariji na Škriljinama, u Beramu (1474), crkvi u Mirni (1490), katedrali na Korčuli (15. vek), crkvi Sv. Primoža kod Kamnika (1504), crkvi Svini kod Kobarida (1520), crkvi Sv. Ožbolta kod Škofje Loke (oko 1520), Pristavi kod Polhovog Gradeca (1530–1540), Gracarjevom Turnu (prva polovina 16. veka), manastiru Varlamu (16. vek).

nastanu putem folklornog uticaja.²⁶ Još je manje verovatno da su duge homoljske tube, koje su po svojoj prilici rumunski import, učinile da se na određenim kompozicijama, pretežno u živopisu, pojave slični instrumenti. Ove se, uostalom, razlikuju i po dužini i po načinu držanja od instrumenata koje srećemo na srednjovekovnim spomenicima. Možemo li busine i tube iz Dečana (1335—1350) porediti sa rikalom iz Homolja?²⁷

Bučina ne samo u slavonskom folkloru i u Sv. Lenartu (14—15. vek) na tlu Slovenije već i u Staroj crkvi na groblju u Smederevu (šezdesete godine 17. veka), ako se ovaj instrument može sa njom porediti.

Imaju li srodnosti tuba iz Stare crkve u Smederevu i tuba-horna iz Dolenjske u Sloveniji?

Panova svirala u vizantijskom folkloru i u hrvatskom i slovenačkom instrumentarijumu, i Panova svirala samo u vizantijskoj umetnosti već u 11. veku.

Pokušaj istorijskog sagledavanja folklornih instrumenata balkanskog tla svakako nije dao definitivne odgovore o nekadašnjoj raznovrsnosti narodnih instrumenata na ovom tlu. To i nije bila namera. Svaki novoistraženi spomenik mogao bi da izmeni dosadašnji istorijski uvid u starinu pojedinih instrumenata. Čini se da bi srednjovekovni instrumentarijum, tako bitno drukčiji od antičkog, mogao da pobudi na razmišljanje o mogućim narodnim uticajima na muzičke instrumente predstavljene na umetničkim spomenicima, bar u odnosu na one koji su se do danas zadržali u narodnoj praksi. Pošto nemamo uvid u razgraničenje između amaterskog i profesionalnog muziciranja, a u srednjovekovnoj umetnosti su muzički instrumenti poglavito u rukama narodnih muzikanata, polazimo od pretpostavke da su i bili folklorni. Ne znači da godina njihovog prikazivanja u umetnosti podrazumeva i vreme kada su počeli da se upotrebljavaju u narodu: to je moglo biti i ranije, ali i kasnije od nama poznatog datiranja.

U umetnosti južnog i severoistočnog Balkana prikazana je većina narodnih muzičkih instrumenata čije je poreklo orijentalno. Ukoliko nisu autohtoni, teško bi mogli da budu zapadnoevropske provenijencije. Kako se na zapadnobalkanskom prostoru još očiglednije sučeljavaju orijentalni i zapadnoevropski uticaji, nije bez interesovanja ukazati koji su narodni instrumenti ovog tla predstavljeni u srpskoj srednjovekovnoj umetnosti, odnosno u umetnosti vizantijskog kulturnog kruga, i koji su instrumenti na spomenicima podignutim na hrvatskoj i slovenačkoj teritoriji. Tako bi isto bilo zanimljivo uočiti koje su vrste instrumenata integralno prisutne u umetnosti oba kulturna područja. Time bi se podvukla granična rasprostranjenost narodnih instrumenata orijentalne tradicije.

Dok su laute-tambure, mada u malom broju, predstavljene, pored gusala, lirice, Panove svirale, svirala različitih vrsta, gajdi, sopila, odnosno zurli i rogova u umetnosti vizantijske tradicije, na renesansnim spomenicima hrvatskog tla su cimballi, svirale, gajde i rogov. Strančice, Panova svirala, pastirski rog, svirale i gajde među instrumentima su koji postoje u slovenačkom folkloru. Oni su našli mesta u umetnosti vizantijskih stilskih okvira. Oprekelj, gajde, svirale i Panova svirala(?) su na zapadnoevrops-

²⁶ Rogovi koji najviše nalikuju narodnim su u Miroslavljevom Jevandjelju (oko 1180), Hilendarskom jevandjelistu (poslednja četvrtina 13. veka), Apokalipsi Radosavljevog zbornika (1444—1461), Dečanima (oko 1335), crkvi Sv. Nikole u Mušnikovu (druga polovina 16. veka), ikoni iz Nesebura (16—17. vek).

²⁷ Navodimo primere busina koje pokazuju izvesnu sličnost sa homoljskim trubama, nalazeći ih na sledećim spomenicima: Hreljova kula (pre 1335), Dečani (1335—1350), Sv. Djordje u Pološkom (1340), Tomičev psaltir (sredina 14. veka), crkva u Kučevištu, blizu Skoplja (sredina 14. veka), manastir Mateič (1335), Markov manastir (oko 1370), Minhenski psaltir (1370—1390), Koporin (1402—1410), Nikita (kraj 15. veka) i tako dalje.

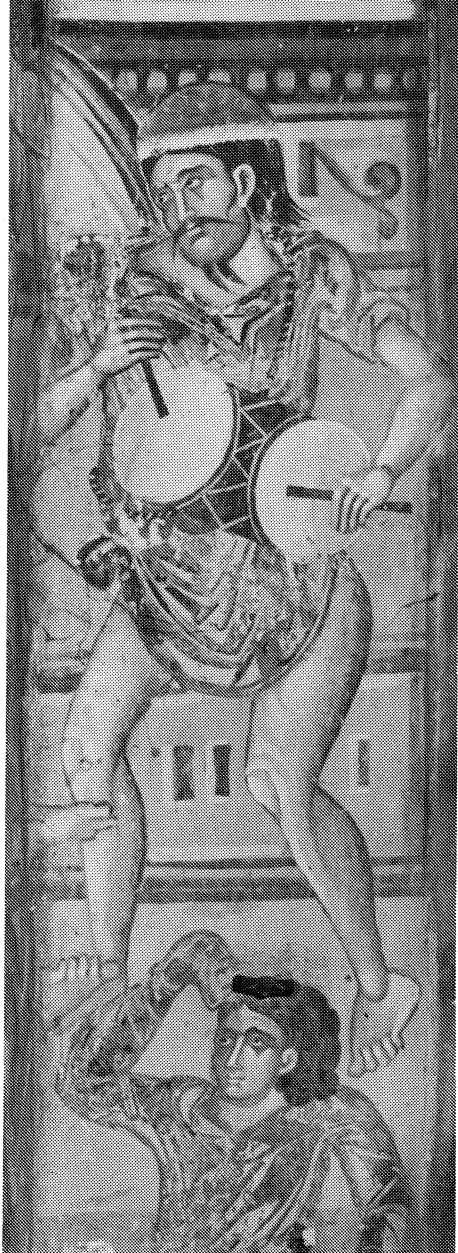
kim umetničkim delima. Svirale, rog i gajde su zajednički instrumenti oba stilska područja, vizantijskog i zapadnoevropskog.

U želji da dobijemo uvid u islikane i izvajane muzičke instrumente na teritoriji današnje Jugoslavije, gde upravo najviše dolazi do izražaja susretanje orijentalne i zapadnoevropske kulture, polazimo od njihovih vrsta. Ovim bismo dobili njihovu vremensku i teritorijalnu razgraničenost. Klepetaljke(?) i čampare bi mogli da budu predstavnici narodnih idiofona, a tapan, def-daïre i talambasi zastupnici membranofonih instrumenata, dok duge laute-tambure laute sa zakošenim vratom — ut, mandoline(?), lirica-gadulka, kemendže, gusle, violina(?), kanon i oprekelj, pripadaju kordofonom narodnom instrumentarijumu. Kao i ova porodica instrumenata, tako su brojni i aerofoni: svirala sa kljunom, svirala-stranka, dvocevna svirala, kaval, zurle, gajde, kratak rog, bučina i tuba-horna.

Tapan je na prvom mestu po broju zastupljenih primeraka širom srpskog i makedonskog tla. Klepetaljke(?), čampare i talambasi, ut, oprekelj, zurle i gajde su vidni na više spomenika. Samo na jednoj ili na nekoliko kompozicija sreću se def-daïre, tambura, mandoline, lirica-gadulka, kemendže, gusle, violina(?), kanoni, svirala-stranka, dvocevna svirala, kavali, kratki rogovi, bučina i tuba-horna. Očevidno je da postoji mogućnost slučajne sličnosti muzičkih instrumenata na umetničkim spomenicima i onih koji se upotrebljavaju u narodu, pošto oblici narodnih instrumenata izuzev tapana, talambasa, oprekelja i gajdi nisu konstantno prikazivani.

Hronološki redosled instrumenata obuhvata kratke rogove od 1180. godine i većinu instrumenata od 14. veka — klepetaljke(?), čampare, tapan, talambase, ut, mandoline, lirice-gadulke, kemendže, kanone, sviralu sa kljunom, sviralu-stranku i bučinu. To bi značilo da su ovi instrumenti mogli da budu u upotrebi pre dolaska Turaka. Ostali su vezani za kasniji period, pa možda i za turske uticaje, i to: dvocevna svirala i gajde od 15. veka, def-daïre, violina(?) i zurle od 16. veka, a od početka 17. veka tambura, gusle, kavali i tuba-horna.

Većina narodnih instrumenata se nalazi na srpskim spomenicima u oblasti Srbije i Makedonije. Ako su u istini predstave muzičkih instrumenata značile i njihovo korišćenje na odgovarajućem terenu, tada se u čampare, tapan, daïre i talambase udaralo u Srbiji, a u ove poslednje i u Makedoniji. Srbi su, možda, svirali u ut i lircu-gadulku, Srbi i Makedonci u kemendže, Srbi u kaval i zurle, Slovenci u gajde, Srbi u bučinu i tubu-hornu. Time bi slika današnje rasprostranjenosti narodnih muzičkih instrumenata na Balkanu bila donekle izmenjena.



1 Sveti Djordje u Pološkom (četrdesete godine 14. veka). Ruganje Hristu: svirač u bubanj (detalj)



2 Manastir Varlam, katolikon, Meteori (16. vek).
Hristovo rodjenje: svirač u kaval (detalj)



3 Treskavac (16. vek). Dvokrilna drvena vrata: svirač u violinu(?)



4 Prorok Ilija u Boboševu (1678). Rujanje Hristu: svi-rači u bubanj i zurle

SUMMARY

For the typical characteristics of the Balkan instruments to be discovered and their history to be penetrated, a wide range of musical instruments have been taken into examination, starting from those of Greece to those from the territory now occupied by Yugoslavia, from the folklore items of Bulgaria and Albania to those known by aborigines or medieval settlers. Sources such as representations in the fine arts have been consulted for the right age of the instruments that may have been in popular use to be determined.

Historical examination of the Balkan instruments may never produce definite answers regarding their one-time diversity, but it may point to the possible uses of these instruments. The art of the southern and north-eastern Balkans contains representations of folk instruments the majority of which are of Oriental origin. Unless they

are autochthonous, they can hardly be conjectured to be of Western European provenance. It may prove to be of no little interest to point to which of the folk instruments from the western Balkan territory are represented in the art of medieval Serbia or that of the Byzantine cultural domain, as well as to which sorts of instruments have played an integral part in the arts of the two cultural spheres.

The art of the Byzantine tradition has been found to contain representations of "tambura" lutes (though only in a small number), in addition to those of "gusle", Dalmatian lira ("lirica"), panpipes, pipes of various kinds, bagpipes, "sopile", "zurle" and horns, whereas the Renaissance monuments in the territory of what is now Croatia show representations of dulcimers, pipes, bagpipes and horns. Some of the instruments existing in the folklore of Slovenia are the transverse flute ("strančica"), panpipes, the cow horn, pipes and bagpipes. These have found their place in the art of the Byzantine style. Western European works of art include representations of dulcimers, bagpipes, different sorts of pipes, and panpipes. The pipes, the horn and the bagpipes are common to both areas.

The "tapan" drum has the lead as the instrument most numerous represented throughout the territories of Serbia and Macedonia. Cow-bells, stringed "čamparas", "talambas" kettledrums, "uts", dulcimers, "zurle" and bagpipes are to be seen in a number of monuments. To be represented in a single or just a few examples are tambourines, tamburas, mandolins, "gadulka" fiddles, kemangehs, "gusle", violins(?), kanons, transverse flutes, double-pipe instruments, kavals, short horns, "bučinas" and tuba-horns. "Tapans", "talambases", dulcimers and bagpipes are some of the instruments that have been represented in the arts constantly.

The chronological sequence of the instruments encompasses the short horns of since 1180 and most of the instruments of since the 14th century — cow-bells(?), "čamparas", "tapans", "talambases", "uts", mandolins, "gadulka" fiddles, kemangehs, kanons, beaked flutes, transverse flutes and "bučinas". This would mean that these instruments could have been in use even before the invasion of the Turks. Others are bound to the period after the invasion, or even possibly related to some Turkish influence, e.g. double-piped instruments and bagpipes to the period since the 15th century, tambourines, violins(?) and "zurle" to the period since the 16th century, and tamburas, "gusle", kavals and tuba-horns to the period since the beginning of the 17th century.

Most of the folk musical instruments are to be found in Serbian monuments in the areas of Serbia and Macedonia. If their representations are to be taken as an indication of their actually having been used in the corresponding area, then "čamparas", "tapans", tambourines and "talambases" have been played in Serbia, and "talambases" in Macedonia as well. It is possible for the "ut" and the "gadulka" fiddle to have been played by the Serbs, the kemangeh to have been played by both the Serbs and Macedonians, the kaval and the "zurle" to have been played by the Serbs, the bagpipes to have been played by the Slovenes, and the "bučina" and the tuba-horn also by the Serbs. This would, to a certain degree, necessitate a change in our conception of the present-day distribution of the folk musical instruments in the Balkans.

UDK 783.2:281.961(450.361.11)

Danica Petrović
BeogradDUHOVNA MUZIKA U SRPSKOJ CRKVENOJ
OPŠTINI U TRSTU

Srpska muzika XVIII i prvih decenija XIX veka, sticajem istorijskih okolnosti vezuje se pre svega za Srbe u austrijskoj monarhiji. Posle poraza Austrije u ratovima sa Turskom krajem XVII i tridesetih godina XVIII veka, Srbi, koji su aktivno učestovali u borbama na austrijskoj strani, morali su da napuste svoja vekovna ognjišta i da spas i zaklon potraže u severnoj monarhiji. Prvu organizovanu seobu predvodio je pečki patrijarh Arsenije I Černojević (1690), dok je drugo veliko iseljavanje vodio takodje pečki patrijarh, Arsenije IV Šakabenta (1737). Među iseljenicima su bili monasi, sveštenstvo — jedina tadašnja inteligencija — i narod. Nosili su na volovskim kolima svakodnevene potrepsotine, ali i nešto za njih mnogo važnije: mošti svetitelja, ikone, rukopisne i stare štampane liturgijske knjige, delove manastirskih riznica, a u svesti vekovima negovano usmeno predanje — narodnu poeziju, svetovno i liturgijsko pevanje. Bili su to materijalni dokazi njihovog istorijskog trajanja, pradedovske vere pravoslavne i nacionalne svesti, koja im je pomogla da u novoj sredini ne zaborave ko su i odakle su. Čini se da su Srbi iseljenici veoma brzo, iako ne lako, u novoj domovini stekli određena materijalna dobra, izgradili crkve u gradovima (Sentandreji, Komoranu, Pešti, Beču, Sremskim Karlovcima, Novom Sadu, Trstu, Rijeci, Karlovcu, Petrinji), razvijali školstvo prvo u fruškogorskim, slavonskim i dalmatinskim manastirima, a potom u gradovima i selima.

Ovo su samo osnovne crte prilika u kojima se na širokom prostranstvu Karlovačke mitropolije, pod čijom jurisdikcijom su bili svi pravoslavni narodi u austrijskoj monarhiji, razvijala srpska umetnost tokom XVIII veka. Na temeljima stare umetnosti vizantijskih osnova, preuzete iz bogatih riznica srpskih srednjovekovnih manastira i narodnog pamćenja, pod različitim uticajima — rusko-ukrajinski, zapadnoevropski, novogrčki, italo-kritski — razvijala se nova srpska književnost, graditeljstvo, slikarstvo, grafika, štamparstvo, muzika, teatar.

U ovde izloženim okvirima moramo posmatrati i kulturnu delatnost, malobrojnog ali istorijski istaknutog srpskog pravoslavnog obščestva u Trstu. Trščanski Srbi su se iz Dalmacije, Bosne i Hercegovine doselili u prvoj polovini XVIII veka, kada je Trst kao slobodna luka, postao značajan trgovački centar na Jadranu. Njihova prava su utvrđena već 1748. godine, za vreme carice Marije Terezije, a potvrđena su 1772, i 1793. godine.¹ [sl. 1] O istoriji, životu i usponu Srba u Trstu napisano je više istorijskih

¹ Ova Установлѣнія и правила štampana su u Kraljevskoj univerzitetскоj štampariji u Budimu 1798. godine.



УСТАНОВЛЕНІА
И ПРАВА
Націе и Братства Іауѣрическаго
уТВЕРЖЕНА у Градѣ и пристанищѣ СЛОБОДНОМЪ
Т Р І В О Т Я.

Нація Іауѣрическа ипобѣдѣюща догмате и ѡбрѣде церкви восточне, не уніатике съ римсколю; кою ѡ части и зъ Держава отомански Босне, и ѡ части, и зъ Венеціански, Далмаціе, и малла є благополучіе престантне у ѡбай Градѣ, и пристанище СЛОБОДНО Трїеста и оште ѡ года 1748, сохранявѣи виегда востомнаніе, съ дѣхомъ постоиннимъ благодарности, къ вѣховнѣишимъ благодѣаніямъ, съ коима даже ѡ года 1751, Нїво Царско Величество Імператрица Кралица славне, и безсмертне памѣти Марїа Терезїа возхотѣла є со

А 2

ѡтмѣн-

1 Uputstva i pravila Srpskog Obščestva u Trstu iz 1784. godine. Štampana u Budimu 1798. godine

studija.² Sačuvani materijalni dokazi o duhovnim i kulturnim stremljenjima tršćanskih Srba — pre svega arhitektura i dela likovne umetnosti — našli su svoje zasluženno mesto u studijama Marise Bianco Fiorini i Dejana Medakovića u dve novije monografije o ovoj maloj, ali značajnoj južnoslovenskoj zajednici na Apeninskom poluostrvu.³

Kulturno-prosvetna angažovanja tršćanskih Srba i činjenica da je u Trstu osnovan jedan od prvih srpskih horova, bio je povod da se zainteresujemo za muzički život najzapadnije srpske naseobine.⁴ Ovom prilikom ćemo se prvenstveno zadržati na muzikalijama, kojima su se koristile horovođe i kompozitori u Trstu, a sačuvane su u biblioteci ove crkvene opštine.⁵

Višeglasno horsko pevanje bilo je strano vizantijsko-pravoslavnoj crkvenoj praksi mnogo duže nego što je to bio slučaj sa zapadnom, latinskom crkvom, koja je pošla od istih osnova. U ruskoj crkvi višeglasno pevanje se uvodi od polovine XVII veka, dok se u srpskim izvorima službe praćene višeglasnim pevanjem pominju tek tridesetih godina XIX veka: u Sremskim Karlovcima (1834), Pančevu (1838), Kotoru (1839).⁶ Zanimljivo je međutim da carigradski patrijarh Antim u svojoj poslanici, upućenoj srpskom patrijarhu Josifu Rajačiću protiv uvođenja višeglasnog pevanja u bogoslužje, a sa zahtevom da se “vaspostavi otećeska grećeska muzika” (1846), pominje samo dve srpske crkvene opštine — *bećku i tršćansku*.⁷ Logično je pretpostaviti da su o zbivanjima u Trstu i Beću Carigradsku patrijaršiju izveštavali upravo grćki građani iz Trsta i Beća, koji su decenijama bili u zavadi sa Srbima, između ostalog i oko jezika i pojanja u crkvi. Da su slične promene zahvatile i druge srpske crkve u gornjokarlovaćkoj eparhiji svedoći pismo episkopa Evgenija Jovanovića iz 1847. godine, u kome se pominje da u ovoj eparhiji pored Trsta, horove u crkvama imaju i Petrinja i Karlovac.⁸ Dirigenti ovih horova bili su u poćetku muzićki obrazovani stranci. Neki od njih su pokušavali i da pišu muziku za svoje horove. Takvi su bili B. Randhartinger i G. Preyer u Beću,⁹ Weiss pl. Bärenfels u Petrinji,¹⁰ otac i sin Sinico u Trstu.¹¹ Bez obzira na moćda nevelike umetnićke vrednosti, njihove horske crkvene kompozicije zaslućuju svakako

² Н. Дућић, *О српској оишћини у Трстџу*, Гласник Српског Ученог Друштва, XXVI, Београд 1869, 5; М. Костић, *Српско шрјовачко насеље у Трстџу XVII века*, Историски часопис, V, Београд 1955, 168; М. А. Purković, *Istorija Srpske pravoslavne opštine u Trstu*, Trst 1960; Д. Медаковић, Ђ. Милошевић, *Лешојис Срба у Трстџу*, Београд 1987.

³ G. Milosевич-Marisa Bianco Fiorin, *I Serbi a Trieste*. Udine 1978; Д. Медаковић, *Црква Св. Сџиригона, Реч о шробљџу, у: Лешојис Срба у Трстџу*, 82—129.

⁴ Помоћ нам је прџућила Републичка заједница науке Србије која је финансирала наша истраживања 1988. године. Том приликом детаљно смо прегледали богату библиотеку, док је рад на архивској грађи одлоћен до дефинитивног сређивања овог архива на ћему раде сарадници Архива Србије из Београда.

⁵ Kulturno-prosvetna делатност тршћанских Срба у оквиру Карловаћке митрополије током XVIII и у првој половини XIX века биће тема посебног рада у коме ћемо се користити архивском документацијом прикупљеном у Среmsким Карлоvcима, Задру и Петринји. За то су нам потребна допунска истраживања у Трсту.

⁶ Д. Петровић, *Карловачко појање и дело Корнелија СШанковића*, у: *Корнелије СШанковић и његово доба*, Српска академија наука и уметности, Научни скупови књ. XXIV, Одељење ликовне и музичке уметности књ. 1, Београд 1985, 137—146.

⁷ D. Petrović, Poćeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici, Muzikološki zbornik, XVII/2, Ljubljana 1981, 111—122.

⁸ Архив SANU, Sremski Karlovci, MP-A 585/1847. година.

⁹ Benedikt Randhartinger (1802—1893), Gottfried Preyer (1807—1901), upor. R. Flotzinger und G. Gruber, *Musikgeschichte Österreichs*, Band II, Graz 1979, 239; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie 15, London 1980, 582.

Andante
Alto soprano, ma

Soprano
Al - to, so - pra - no

Alto
Al - to, so - pra - no

Basso
Al - to, so - pra - no

Alto soprano, ma

Soprano
ma - ri - no

Alto
ma - ri - no

Basso
ma - ri - no

Alto soprano, ma

Soprano
o - ce - a - na

Alto
o - ce - a - na

Basso
o - ce - a - na

2 Heruvimska pesma iz Liturgije Francesca Sinica (1840). Rukopis se nalazi u Arhivu Srpske crkvene opštine u Trstu

posebnu pažnju i uz radove Nikole Đurkovića u Pančevu, Aleksandra Morfidisa u Novom Sadu,¹² predstavljaju uvod u srpski muzički romantizam i stvaralaštvo Kornelija Stankovića.

Članovi viđenih srpskih porodica u Trstu bili su redovni posetioci pozorišta i opere, organizovali su i posećivali balove u svojim raskošnim palatama, jednom rečju u svemu su prihvatili i podražavali način života zapadnoevropskog građanstva. Zato nije čudno što su i na bogoslužjenjima u svojoj crkvi želeli da čuju neku novu, snažniju muziku, umesto pojanja jednog ili dvojice crkvenih pojaca. Vremena kada je u manastirskim osamama jednoglasna muzika stvarana bila su im daleka i nepoznata, pa im samim tim i jezik takve umetnosti nije bio dovoljno blizak. Ipak, pojci su ostali cenjeni i nezamenljivi na mnogim službama i tada, kao i danas. Crkvena opština ih je plaćala i dovodila iz Karlovačke mitropolije, gornjokarlovačke i dalmatinske eparhije, a hor je pored njih, svojim učešćem trebalo da uveliča nedeljne liturgije i velika praznična bogoslužjenja.

Verovatno prvi dirigent hora i autor tršćanske pravoslavne liturgije bio je italijanski muzičar Francesco Sinico (1810—1865). Liturgiju za mešoviti hor je napisao decembra 1840. godine. [sl. 2] Delo je posvetio predsedniku Srpske crkvene opštine Đorđu Mekši (Giorgio Meksa), za koga u posveti kaže da je osnovao „naše“ (misli tršćansko) crkveno pojanje, koje zahvaljujući njihovoj međusobnoj saradnji „može da se pohvali takvom postojanošću i da se ostavi potomcima u zaveštanje“.¹³ Možda je baš ovaj ugledni pojca zaslužan i za izuzetno lepu pričasnu pesmu „Hvalite gospoda“, koju je Stevan Mokranjac ne samo zapisao kao *Trstensko Hvalite*, nego ju je i uneo u svoju, danas već čuvenu Liturgiju za mešoviti hor.¹⁴ [sl. 3] Posvetu Mekši pisanu kićenim jezikom na italijanskom jeziku potpisao je: „Franco Sinico Maestro di Cappella, Trieste il 24 Dicembre 1840“. Naslovna strana je ispisana krasnopisom, na crkvenoslovenskom jeziku: Торжественное Пѣніе Божественныя Літургій; четирегласно сочиненое Г.^{ом} франческомъ Синико, учителемъ пѣнія; поемъя же: J. Четковичем, Д. Мекше, Г. Трояновичемъ, Ц. Димитріевичемъ; А. Вукасовичемъ, П. Четковичемъ, X. Гъурковичемъ,¹⁵ J. Јанковичемъ. Iz ovoga vidimo da su sve

¹⁰ Upor. D. Stefanović, *Kuhač i Srbi*, u: *Zbornik radova sa znanstvenog skupa održanog u povodu 150. obljetnice rođenja Franje Ksavera Kuhača (1834—1911)*, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Razred za muzičku umjetnost, Zagreb 1984, 290; D. Petrović, *Franjo Kuhač i stara muzika pravoslavne crkve*, Anali zavoda za znanstveni rad JAZU u Osijeku, 4, Osijek 1985, 93—104.

¹¹ Upor. tekst Đ. Miloševića u knjizi, *Лешојис Срба у Трстѣ*, 50—54; Д. Михалек, *Франческо Синико — композитор српске литургије (1840)*, Свеске Матице српске, Грађа и прилози за културну и друштвену историју, Нови Сад 1987, 53—57.

¹² Upor. M. Томандл, *Споменица Панчевачкој српској црквеној певачкој друштва*, Панчево 1938, 85; Stana Đurić-Klajn, *Prethodnici Kornelija Stankovića*, u: *Historijski razvoj muzičke kulture u Jugoslaviji*, Zagreb 1962, 582—584; Д. Петровић, *Карловачко појање и дело Корнелија Станковића*, 141, 143.

¹³ Xerox kopiju Liturgije F. Sinica sa posvetom Đ. Mekši ljubavno je poklonio Biblioteci Muzikološkog instituta SANU gospodin Đorđe Milošević prilikom svog boravka u Beogradu decembra 1987. godine.

¹⁴ Upor. Стеван Ст. Мокрањац, *Православно српско народно црквено појање — Ойшће појање*, ред. К. П. Манојловић, Београд 1935, 314—315; Исти, *Божественная Служба по Српском народном напеву*, фототипско издање рукописа, Београд 1964, 28—32.

¹⁵ Ime Nikole Đurkovića (Trst 1812 — Osijek 1875) našli smo u popisu posebno istaknutih učenika srpske škole u Trstu: LIBRO DE ONORE. I seguenti Allievi nella Scuola Greco-Illirica... Trieste li 3/15 Settembre 1825. Allievi della Classe terza: Giorgio Prevetto, Nicolo Circovich, Nicolo Giurcovich, Vladimiro Circovich, Nicolo Petricevich. Ne signiran dokument se nalazi u Biblioteci Srpske crkvene opštine u Trstu.

ХВАЛИТЕ
ГДІСЬ А

Adagio ma non troppo

Хва - ли - - - - -

- - - - - те,

- - - - - хва

- - - - - ли

- - - - - те Гдї

- - - - - Гдї

The musical score consists of ten staves. The first staff is the vocal line, starting with the tempo marking 'Adagio ma non troppo'. The lyrics 'Хва - ли - - - - -' are written below the first staff. The subsequent staves contain instrumental accompaniment. The lyrics 'те,', 'хва', 'ли', 'те Гдї', and 'Гдї' are placed at various points throughout the score, corresponding to the vocal line. The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

- 3 Pričasná pesma "Hvalite Gospoda": a) melizmatičan napev I glasa;
b) skračen napev. St. St. Mokranjac *Opšte pojanje*, 310, 314

Трстенско Хвалите

Adagio ma non troppo

ХВА - ЛИ - ТЕ,
 ХВА - ЛИ - ТЕ ГО -
 СПО - ДА СЯ - ВИСЪ - ѿ - ГО ВО ВЪ -
 ШИИХЪ. ТЕ - БѢ ПО - ДО - БА - ЕТЪ
 ТЕ - БѢ ПО - ДО - БА - ЕТЪ,
 ТЕ - БѢ ПО - ДО - БА - ЕТЪ ПѢ -
 СЬ, ПѢ - СЬ,
 ПѢ - СЬ БО - ГЪ
 ХВА - ЛИ - ТЕ ѿ - ГО ВО ВЪ - ШИИХЪ. ѿ - ЛИ -
 ЛЪ - ЛЪ - ТА, или ѿ - ЛИ - ЛЪ - ТА.

glasove pevali muškarci, iako su u partituri obeleženi glasovi: Soprani, Tenori, Altii, Bassi. U pojedinim kraćim horskim deonicama Sinikove Liturgije (odgovori na jektenija) naslućuju se tradicionalne crkvene melodije. Razvijene horske numere su pisane slobodno sa pokušajima polifonog vođenja glasova, ali nismo uočili da se kompozitor koristio crkvenim napevima.

Na mestu dirigenta hora Francesca Sinica je nasledio njegov sin Giuseppe. Uvid u arhivsku građu Hora svakako bi otkrio tačne datume i uslove pod kojima se ova smena odvijala. Giuseppe Sinico je takođe pripremao kompozicije za potrebe hora. On je napisao nekoliko Liturgija, koje se i danas nalaze u materijalima „na horu“ u crkvi. Njegove liturgije su najčešće bile kompilacija numera ruskih autora, pre svega Dimitrija Bortnjanskog, i pojedinih slobodno komponovanih deonica. Uvid u muzikalije koje se nalaze u Biblioteci Srpske pravoslavne opštine u Trstu otkrio je i postupak u radu G. Sinica.

U Biblioteci se nalazi dvadeset horskih partitura ruske crkvene muzike. Dve su rukopisne, a ostale su štampane u Petrogradu u periodu od 1815. do 1869. godine. Sve su to knjige pisane i štampane za potrebe Dvorske pevačke kapele u Petrogradu, u vreme kada su direktori i učitelji pevanja u ovoj kapeli bili: Maksim Berezovski, Dimitrije Bortnjanski, Petar Turčaninov, Aleksej Lvov, Nikolaj Bahmetev. U zbornicima se nalaze uglavnom njihove kompozicije, pored dela Baldassare Galupia i gotovo nepoznatog Feodora Makarova [vidi prilog]. Kako su ove notne knjige dospеле u Trst otkriće svakako arhivska dokumenta. Trščanski građani su sa Petrogradom imali prisne, pa čak i rođačke veze. Zato je logično da su na toj strani potražili materijal za svoju novoosnovanu pevačku družinu.

U ovoj notnoj zbirci nalaze se jednoglasni zapisi ruskog crkvenog pevanja, crkvene kompozicije i duhovni koncerti za različite horske sastave: četvoroglasni i petoglasni mešoviti hor, troglasni ženski i troglasni muški hor, dva muška glasa, dva mešovita hora. Pojedine knjige kao da i nisu korišćene dok se na pojedinima uočavaju tragovi upotrebe. Ovim knjigama koristili su se uglavnom otac i sin Sinico. U jednoj od njih našli smo pismo upućeno Sign. F. Sinicu, Maestru di Musica, „con un libro J.P.R.M.“ u kome mu nepoznati autor pisma (možda iz kruga izdavača — Julie Sumogloff Pahlen) objašnjava kako se mogu skratiti dve kompozicije. U rukopisnoj partituri [Б 791] našli smo i ubačen list papira, pisan istom rukom kao i partitura, na kome se nalazi objašnjenje kako „Простое пѣніе сортируется: Первой Дискантъ поетъ терціюю; съ нимъ долженъ пѣтъ второй Алтъ въ октаву; а если будетъ теноръ то и онъ съ нимъ так ош может пѣтъ. — Первый Алтъ поюший квинту может пѣтъ со вторымъ теноромъ; съ теноромъ поетъ второй дискантъ, басу въ октаву. Басъ же поетъ свой нотъ въ особенности“. Ovo je ustvari objašnjenje kako treba izvoditi one kompozicije koje su štampane samo kao jednoglasni zapisi ili za jedan glas uz pratnju klavira. Uz pomoć nama nepoznatih ruskih muzičara Italijani, Franco i Giuseppe Sinico su studirali i upoznavali rusku crkvenu muziku. Tragovi na koje smo naišli u ovim partiturama otkrivaju način kako su nastajale mnogobrojne Liturgije koje je Giuseppe Sinico pisao za trščanski hor. Na štampanim partiturama smo uočili njegove rukopisne intervencije. U pojedinim kompozicijama latinicom, italijanskom ortografijom, dopisivao je izgovor teksta. Bile su to one numere koje je on kasnije prerađivao u svojim Liturgijama i izvodio ih sa horom u crkvi sv. Spiridona u Trstu. Najviše je tu kompozicija D. Bortnjanskog, a samo po jedna ili dve kompozicije Galupia, Makarova, Turčaninova, Lvova. Ovako nastale kompozicije G. Sinica, pre svega više različitih Liturgija, niti su sabrane, niti su do sada našle mesto u našoj muzičkoj istoriji. Jedna od njih nalazi se u nototeci Prvog beogradskog pevačkog društva. Njena naslovna strana glasi: „Al suo nobile Amico ed Allievo Signor Cristoforo Scuglievich. Li-

turgia Solenne della Chiesa Serba di S. Spiridione in Trieste. Composta da Giuseppe Sinico con Musica propria e dei Maestri Bortianskago ed Llvova". Prepis je sačinio Carlo Schmidl 6. 10. 1879. godine.¹⁶ Većina numera u ovoj Liturgiji su prerađene kompozicije Bortnjanskog, samo je pet Lvova, a šesnaest numera su tvorenija samog G. Sinica.

Koliko je rad oca i sina Sinico značio u našoj muzici XIX veka svedoči i rasprostranjenost ovih kompozicija, koju samo delimično možemo da sagledamo. Isidor Bajić je jednu kompoziciju Francesca Sinica objavio u „Srpskoj muzičkoj biblioteci“.¹⁷ Njegove crkvene kompozicije nalaze se u Arhivama Pančevačkog crkvenog pevačkog društva (osnovanog 1838) i Prvog beogradskog pevačkog društva (1858), a za note su im se obraćali iz Srpsko-crkvene pevačke zadruge iz Zemuna.¹⁸ Jedan prepis „Sini-kine liturgije za muški zbor“ Branka Racana iz Sarajeva (18. I. 1905) nalazi se u Muzikološkom institutu u Beogradu. Verovatno bi se kompozicije Francesca i Giuseppa Sinica mogle naći i u arhivama nekih drugih pevačkih družina, koje su imale sreću da svoje nototeke sačuvaju.

Сербске народне новине su već 1840. godine u Pešti izveštavale, kako se po ugledu na „Trijestansko“ i u Kotoru i u Dubrovniku „pjenije po notama uvodi“,¹⁹ a oktobra 1842. godine Пештанско-будимский скоротеча je doneo putopisne beleške A. Radovića, koji je na putu za Milano posetio Trst, gde se, kako u posebnoj napomeni ističe: „Наслаждавао благогласиемъ изрядногъ краснопѣнія Трстанскогъ у Неделю 21-гъ Авг. Заиста и достойно се называ краснопѣние. Господа Трстанцы имаду петъ до шестъ фелій пѣнія, дакле добро з и уредъено“.²⁰ Karlovački građani, u neposrednom kontaktu sa dobrostojećim tršćanskim trgovcima takođe su pomagali uvođenje horskog pevanja prvo oko 1840, a potom osnivanjem posebnog fonda 1861. godine.²¹

Naizgled mala srpska crkvena opština u Trstu, prostorno udaljena od centara nacionalne kulture, zadržala je svoja nacionalna obeležja i postala uzor i uporište za uvođenje potpuno nove muzičke prakse — horskog pevanja i ruskog repertoara — pre svega među Srbima u Dalmaciji i Hrvatskoj, ispisujući tako deo poglavlja srpske muzičke istorije predkornelijevoг vremena.

Srbi u Trstu, trgovci i moreplovcі, kao da su sa udaljenih geografskih širina — u susretima sa ljudima na drugim kontinentima, okruženi zapadnoevropskim narodima, ali i veoma brojnim Slovencima i Hrvatima u Trstu — već sagledali istorijsku distancu. Starajući se o tradiciji, kulturi, prosveti, umetnosti, mislili su kako o svojoj, tako i o južnoslovenskoj budućnosti uopšte.

¹⁶ Christoforo-Risto Škuljević, član poznate, bogate tršćanske porodice, čija se palata nalazi na trgu Venezia br. 1, bio je ljubitelj umetnosti i veliki darodavac crkve Sv. Spiridona u Trstu; upor. *Лешојис Срба у Трсту*, 100, 102, sl. 32, 33.

¹⁷ Ф. Синико, *Боже во имја Швоје*, Српска музичка библиотека, ур. Исидор Бајић, II, 6—7, Нови Сад 1904.

¹⁸ Arhiv Srpske crkvene opštine u Trstu, I F. 1/1, 40, 44, 48, 50, 62.

¹⁹ *Сербске народне новине*, 28. новембар 1840, упор. Б., *Црквено ношно певање у Трсту, Боци Кошорској и Дубровнику*, Мuzички гласник 1, Београд 1922, 7.

²⁰ *Пештанско-будимский скоротеча*, год. I, бр. 21, Пешта 10. IX. 1842, 131.

²¹ *О појању и певању у „Србско-галмашинском маџазину“*, *Зборник о Србима у Хрватској I*, Одбор за проучавање Срба у Хрватској, Српска академија наука и уметности, Београд, 1989, 199—209.

IMENA KOMPOZITORA ČIJA SE DELA NALAZE U POPISANIM IZDANJIMA

1. Baldassare GALUPPI (Burano kod Venecije 1706 — Venecija 1785). Italijanski kompozitor i čembalista. Kao muzičar je radio u Firenci, Londonu, Veneciji. Na poziv carice Katarine II boravi u Rusiji od 1765—1768. godine kao izvođač i učitelj muzike. Pored opera i instrumentalnih dela, napisao je i niz crkvenih horskih kompozicija. Prvi je dao model „duhovnog koncerta“, oblika paraliturgijskog pevanja u ruskoj crkvenoj praksi. Njegova dela za a cappella hor na crkvenoslovenske pravoslavne liturgijske tekstove danas su malo poznata.

Ruski kompozitori

2. Maksim Sozontovič BEREZOVSKI (Goluhov, Ukrajina 1745 — Petrograd 1777). Muziku je učio na Duhovnoj akademiji u Kijevu i u Petrogradu. Usavršavao se kod padre Martinija na Akademiji u Bolonji. Bio je pevač-tenor, član Pridvorne pevačke kapele i kompozitor. Jedan je od najznačajnijih ruskih kompozitora „duhovnih koncerata“, paraliturgijskih kompozicija italijanskog stila.

3. Dmitrij Stepanovič BORTNJANSKI (Goluhov, Ukrajina 1752 — Petrograd 1825). Kompoziciju je učio kod B. Galuppia u Petrogradu, a potom se usavršavao u Veneciji, Bolonji, Rimu i Napulju; neko vreme je boravio i u Nemačkoj. Godine 1796. postavljen je za rukovodioca dvorske kapele u Petrogradu. Bio je kompozitor, dirigent-pedagog, muzički organizator. Stvarao je pod uticajem italijanske muzike instrumentalna i vokalna dela. Napisao je mnogobrojne a cappella horske crkvene kompozicije, pre svega takozvane „duhovne koncerte“, za jedan i više horova. Njegova dela su bila na repertoaru prvih srpskih horova od tridesetih godina 19. veka, a i danas se izvode u okviru bogoslužjenja i koncertno.

4. Petar Ivanovič TURČANINOV (Kijev 1779 — Petrograd 1856), sveštenik i muzičar. Muziku je učio kod G. Sartija, a sam je kasnije bio učitelj pevanja u Pridvornoj kapeli u Petrogradu. Njegova ranija dela pripadaju italijanskom periodu u ruskoj muzici. Vremenom on se okreće izvornom ruskom crkvenom pevanju, koje harmonizuje za mešovite i muške horove. Time njegovo stvaralaštvo ulazi u period romantizma i takozvanog nemačkog uticaja na rusku muziku.

5. Aleksej Fjodorovič LVOV (Reval 1798 — Romanovo 1870), pukovnik ruske vojske, violinista i kompozitor. Muziku je učio kod nemačkih učitelja. Napisao je rusku himnu „Bože carja hrani“. Godine 1837. nasledio je svoga oca Fjodora Petroviča na mestu direktora Pridvorne pevačke kapele. Tu je unapredio pedagoški rad, uveo je strogu kontrolu repertoara; radio je na unificiranju pojanja, harmonizovao je crkvene napeve za četvoroglasni hor i zapisivao je jednoglasno pojanje u starim manastirskim obiteljima. Na zahtev cara Nikolaja I harmonizovao je pesme iz Trioda za četvoroglasni hor. Pokušao je da rusku i crkvenu muziku oslobodi od italijanskog uticaja.

6. Feodor MAKAROV (). Malo poznat muzičar prve polovine XIX veka. Bio je član Pridvorne kapele u Petrogradu, a njegove malobrojne kompozicije su izvodjene i štampane uz dela Galuppia i Bortnjanskog.

7. Nikolaj Ivanovič BAHMETEV (Bahmetevka 1807 – 1891), kompozitor i violini-
sta, direktor Pridvorne pevačke kapele u Petrogradu (1861 – 1883). Autor je niza sa-
lonskih kompozicija, pre svega za violinu, kao i crkvenih horskih kompozicija. Priredio
je i objavio Obihod notnago cerkovnago pjenija (1869 – 79).

SUMMARY

The Serbs had been settling in Trieste as merchants and navigators from Bosnia and Dalmatia since the first half of the 17th century. As early as 1748, they were granted their status of this free town by the court of Vienna. Being members of the Orthodox Church, they remained under the jurisdiction of the Sremski Karlovci metropolitan church to which they were linked in matters ecclesiastical and educational. Although acclimatizing to the Western European bourgeois way of life of their time very soon, they were careful enough to keep their national and religious characteristics. They were one of the first Serbian parishes, under European and Russian influences, to replace the traditional unison church singing with choral part practice.

Music for the needs of the newly founded Serbian choir in Trieste was written by Francesco Sinico, an Italian musician and choir-master (1840). He was succeeded in the same post by his son Giuseppe Sinico, who composed masses (liturgies) and some songs for other church services in Trieste church on the basis of the works of Russian 18th-century composers. Thus, the library of the Serbian parish in Trieste was found to contain 20 volumes of choral scores (two of which are handwritten), mostly printed in St. Petersburg to be used by the Court Orchestra. Most of the compositions contained in these volumes are those written by D. Bortnyansky, in addition to those by Berezovsky, Galuppi, Bahmetev, Lvov, and Turchaninov.

The compositions by the Sinicos, father and son, as well as those by Russian composers, have become an integral part of the repertoire of other Serbian choirs founded in the 19th century ranging from Pančevo, Kotor, Zemun, Belgrade, throughout many small towns and villages, to Serbia itself, as well as to the Serbs settled in Austria.

On this account, the Serbian parish in Trieste acted as an important agent in the development of Serbian church music in the first half of the 19th century.

UDK 783(497.12 Celje)

Danilo Pokorn
LjubljanaGLASBENA ZBIRKA OPATIJSKE CERKVE
SV. DANIJELA V CELJU

Glasbena preteklost Celja, po velikosti in pomenu tretjega slovenskega mesta, je mozaik z mnogimi belimi listami. Tako, žal, ne vemo ničesar o glasbi na dvoru Celjskih grofov, saj je več kot verjetno, da se ta mogočni in radoživi plemiški rod, ki je bil v sorodstvenih zvezah s kraljevskimi dinastijami, glasbi v svoji rezidenci, kamor so pač segali tedanji evropski kulturni in umetnostni tokovi, ni odrekel, čeprav o njegovem smislu za umetnost pričujejo danes samo likovni spomeniki, med njimi dragulj, kakršen je znamenita kapela Žalostne Matere božje. Pomanjkljivo smo poučeni tudi o Christianu Hartmannu, o katerem sicer vemo, da je bil v zgodnjem 17. stoletju „rector chori“ v Celju in skladatelj; Inventarium Librorum Musicalium Ecclesiae Cathedralis Labacensis iz leta 1620 celo dokaj podrobno navaja več njegovih kompozicij, a se niso ohranile.¹ Podobnih praznin v našem poznavanju celjske glasbene preteklosti je še več, toda drobci, ki so znani, kažejo, da nikakor ni bila nezanimiva in da je bil utrip te umetnosti v življenju mesta ob Savinji včasih prav živahen.

Med drugim upravičuje to trditev stara glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju. Ta časovno ne enotna in v svojih sestavinah razgibana gotska stavba, eden zgledno obnovljenih spomenikov slovenske sakralne arhitekture, je celjska farna cerkev. Častni naslov infuliranega opata je njen župnik, v prvi polovici 18. stoletja kot savinjski arhidiakon namestnik oglejskega patriarha za območje, ki je obsegalo Spodnje Štajersko do Drave, dobil leta 1761, ko je to dostojanstvo prešlo v Celje iz Šmartnega pri Slovenj Gradcu.² Zbirka muzikalij, ki je nastala na koru te cerkve, je bila v muzikološki literaturi doslej neznana. V razvidu je, odkar jo je uredil in popisal Muzikološki inštitut Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti, ki popis v slovenskih arhivih ohranjenega glasbenega gradiva šteje med svoje temeljne delovne naloge.³

¹ Gl. J. Höfler, Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem, 1978, str. 50, 136, 138, 142; D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, 1958, str. 208.

² Gl. J. Richter, Savinjski arhidiakon in njegov konec, ČZN 1966, str. 104–112; J. Orožen, Zgodovina Celja in okolice I, 1971, str. 633.

³ Ob tej priložnosti bodi tudi javno izrečena zahvala celjskemu opatu, prelatu Frideriku Kolšku, za razumevanje in pomoč, ki ju je izkazal s tem, da je dovolil inštitutu glasbeno zbirko začasno prepeljati v Ljubljano.

Kdaj je glasbena zbirka celjske opatijske cerkve začela nastajati, ni mogoče reči, v grobem zajema čas druge polovice osemnajstega in prve polovice devetnajstega stoletja. Preživela je torej veliki požar, ki je opustošil Celje na veliki četrtek 5. aprila leta 1798 in med številnimi mestnimi zgradbami uničil tudi župnišče, kaplanijo in mežnarijo, cerkev pa poškodoval. Vendar zbirka ni prispela do nas povsem neokrnjena. Nekatere skladbe je nagrizel zob časa, izgubili so se jim posamezni glasovi ali jim manjkajo naslovne strani, da bo težko dognati njihove avtorje, in po ureditvi gradiva je ostalo dva zavoja neidentificiranih fragmentov („membra disiecta“). Kljub temu je zbirka dokaj velika, ena obsežnejših na našem ozemlju, saj šteje 189 bibliografskih enot. Od tega je 170 rokopisov in 19 tiskov.



1 Pečat jezuitskega kolegija v Gorici

Očitno je, da je zbirka nastala iz več virov. Eden od njih, opazen že na prvi pogled, je jezuitski kolegij v Gorici. S pečatom tega kolegija je zaznamovana približno petina muzikalij, večidel rokopisi. Ni znano, kdaj, kako in po čigavi zaslugi je prispel ta del zbirke s Primorskega na Štajersko, a ker so v njem tudi kompozicije, ki so nastale šele po ukinitvi jezuitskega reda in torej niso mogle biti prepisane v kolegiju goriških jezuitov, na primer skladbe Gioacchina Rossinija ter nekatere Haydnove in Mozartove, se vsiljuje zaključek, da je hkrati z muzikalijami prišlo iz Gorice tudi nekaj notnega papirja, ki je bil nato uporabljen v Celju. Samo zvezo med Gorico in Celjem, prvi trenutek sicer presenetljivo, je mogoče pojasniti s tem, da sta bili mesti v drugi polovici 18. stoletja cerkvenopravno povezani. Ko je bil leta 1751 z bulo papeža Benedikta XIV odpravljen oglejski patriarhat kot času ne več ustrezna cerkvenopravna enota, leto pozneje pa ustanovljeni nadškofiji v Vidmu in Gorici, je videmski nadškofiji pripadel beneški del nekdanjega oglejskega patriarhata, goriški pa njegov avstrijski del, z njim tudi savinjski arhidiaconat in Celje. Pod jurisdikcijo lavantinskega škofa je Celje prišlo ob novi ureditvi škofijskih meja v letih 1786/88. Cesar Jožef II je leta 1785 celo nameraval prenesti v Celje lavantinski škofijski sedež iz Št. Andraža v Labotski dolini na Koroškem, vendar zaradi nasprotovanja takratnega ordinarija do tega ni prišlo.⁴ Glede na vse to se zdi verjetno, da je celjska opatijska cerkev dobila goriški del svojega glasbenega arhiva med letom 1773, ko je bil razpuščen jezuitski red, in leti 1786/88, ko je cerkvenopravna zveza med Gorico in Celjem prenehala.

Drugi del zbirke, nakazan z zaznamkom „Gesellschaft“ na naslovnih straneh nekaterih muzikalij in dokumentiran z zapisom kronista, je celjska Godbena družba.

⁴ Gl. J. Richter, Op. cit.

Ljubiteljsko društveno muziciranje v 19. stoletju je zanimiv in pomemben drobec v mozaiku glasbene preteklosti Celja. V tem razdobju so se v mestu zvrstile s presledki nekaj desetletij kar tri glasbene družbe, kar po eni strani govori o vztrajnih prizadevanjih celjskih glasbenikov in ljubiteljev glasbene umetnosti, po drugi strani pa tudi o ne najbolj ugodnem razmerju med njihovimi hotenji in možnostmi, da bi jih uresničili.

Prva celjska Godbena družba je nastala leta 1801, potemtaka razmeroma zgodaj — sedem let za ljubljansko Filharmonično družbo, s katero je po obsegu, delu in kakovostni ravni gotovo ni mogoče primerjati, in deset let pred celovško Philharmonische Gesellschaft, štirinajst pred graškimi in štirindvajset let pred mariborskim Musikvereinom. Njeni člani so bili večidel iz vrst celjskega uradništva, vodil pa jo je Mihael Neuner, pisar okrožnega urada, po rodu Bavarec, ki ga je življenje zaneslo v Celje in se je tu udomačil. Podrobnejših poročil o delu te družbe nimamo, vsekakor je bila na našem ozemlju eno prvih, za čas značilnih diletantskih meščanskih glasbenih združenj, verjetno skromna, kajti svoje delovanje je končala ali, kot pravi vir, „se je razpeljala“ že leta 1807.⁵

Ali je imelo delo prve celjske Godbene družbe kakšno zvezo tudi s korom opatijske cerkve, ni znano. Vsekakor pa je bila s cerkvenimi krogi močno povezana naslednja celjska Godbena družba, imenovana tudi „Lavantinsko glasbeno društvo“ (Lavanter Musikverein), ki jo je ob podpori opata Franca Ksaverja Schneiderja in pod pokroviteljstvom lavantinskega škofa Ignaza Zimmermanna leta 1836 ustanovil celjski šolnik Simon Rudmaš. Rudmaš, koroški rojak iz Šentvida v Podjurski dolini, je bil ravnatelj in katehet celjske Glavne šole, po odhodu iz Celja najprej šolski ravnatelj v Trstu, nato pa šolski svetovalec v Celovcu. Namen družbe, ki jo je ustanovil, je bil, kot piše Ignacij Orožen v svoji kroniki, „mladino v muziki, zlast pa šolske pripravnike v orgljanju prav dobro podučiti.“⁶ Vendar vzgoja glasbenikov za potrebe cerkvenih korov na Štajerskem ni bila edina naloga družbe, poleg liturgične je gojila tudi posvetno glasbo in v svojem okviru imela z gojenci šole in ljubitelji sestavljen orkester, s katerim je njegov vodja Joseph Leitermeyer, „Orchester Director und Musik Lehrer bey Lavanter Musikverein“, izvajal celo večja glasbena dela, med drugim Haydnova.⁷ Ta družba je delovala deset let. Matija Vodušek, Rudmašev naslednik na mestu ravnatelja Glavne šole in poznejši celjski opat, navaja med razlogi njenega prenehanja neustreznost statutarnih določil, po katerih je družba morala s istimi izvajalci — učenci pripravnice — izvajati cerkveno in mestno glasbo, pomanjkanje sposobne glasbene osebnosti, ki bi usmerjala njeno delo, gmotne težave in — nekoliko presenetljivo — tudi pomanjkanje smisla za glasbo pri celjskem prebivalstvu.⁸ Družbin odbor je sklep o njenem koncu sprejel 18. decembra 1846. Ostanek njene imovine je dal hraniti za morebitne boljše čase, instrumente in muzikalije pa je izročil farni cerkvi in ji dovolil njihovo uporabo.⁹

⁵ Ignacij Orožen poroča v svoji rokopisni Celski kroniki (1852) na str. 124 o tej družbi takole: „1801 se je v Celju med vradniki ino drugimi mestlani godbena družba ustanovila. Vodija ove družbe je bil kroziski vradnik Mihael Neuner, bavarec, ki je s Kondeerjem iz Nemškega prišel.“ Na str. 129 pa: „1807 se je razpeljala godbena družba, ki so jo bili 1801 ustanovili.“ Rokopis kronike je v celjski opatijski knjižnici.

⁶ Ign. Orožen, Op. cit., str. 145.

⁷ Prim. D. Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II, 1959, str. 227, 228.

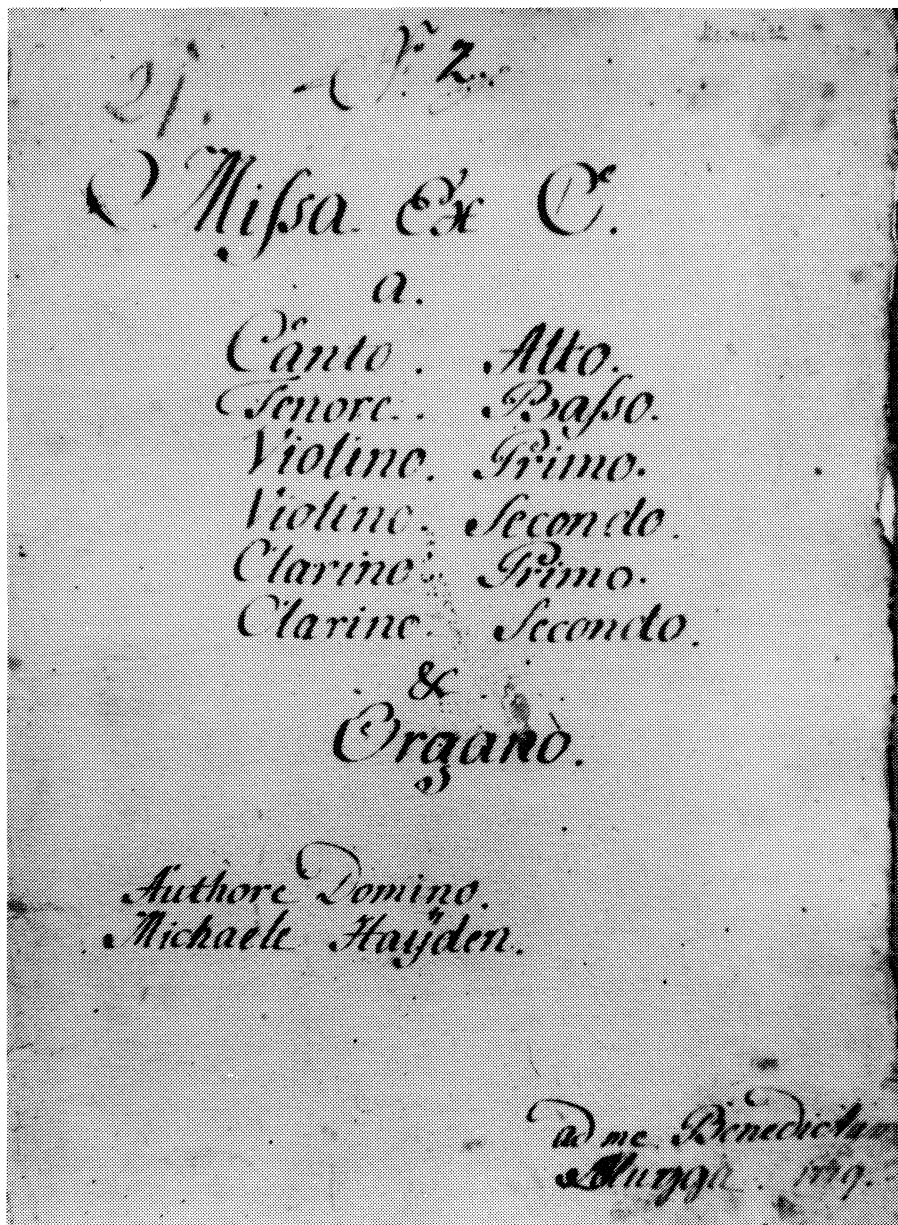
⁸ Gl. J. Orožen, Op. cit., str. 651, 652; I. Zajc-Cizelj, K zgodovini glasbe v Celju, Celjski zbornik 1987, str. 305, 206.

⁹ O tem Ign. Orožen v rokopisni Celski kroniki na str. 152: „18. decembra 1846 je bila Celjska godbena družba končana po razsodbi družbenega odbora. Premoženje te družbe — 100 gold. srebra — so shranili za druge čase, njene instrumente ino muzikalije so pa za cerkveno rabo pustili.“

S prenehanjem te družbe ljubiteljsko skupinsko muziciranje v Celju ni zamrlo, a bilo je le priložnostno in je zdrsnilo na nižjo programsko in najbrž tudi izvajalsko raven. Misel o glasbeni družbi pa je spet oživila čez dobra tri desetletja in sicer leta 1879, ko je bilo na pobudo zdravnika Roberta Prossinagga ustanovljeno v Celju novo glasbeno društvo. Hotelo je obogatiti življenje mesta s kakovostno glasbo in je v ta namen usta-



2 Ms. mus. 66, naslovna stran, spodaj desno zaznamek Gesellschaft; Sebastiano Nasolini (tu naveden kot Vencellao), je bil zelo uspešen operni skladatelj, v letih 1787–1790 je deloval v Trstu



3 Ms. mus. 32, naslovna stran; eden številnih prepisov Benedikta Sluge

novilo tudi svojo glasbeno šolo, ki je devet let pozneje postala samostojna mestna ustanova.¹⁰

O instrumentih, ki jih je druga od teh treh celjskih godbenih družb konec leta 1846 prepustila opatijski cerkvi, ne vemo danes ničesar. Muzikalije pa so se ohranile v njeni glasbeni zbirki. Po vsej verjetnosti je to gradivo, ki je na naslovnih straneh označeno z besedico „Gesellschaft“. Obsega dvajset bibliografskih enot, same odlomke iz oper, večinoma arije, in nekaj fragmentov iz oratorija Josepha Haydna Stvarjenje. Zelo verjetno pa je iz tega vira še nekaj drugih muzikalij, na katerih sicer ni zaznamka „Gesellschaft“, sodijo pa v posvetno glasbeno literaturo. Njihova prisotnost v cerkvenem glasbenem arhivu bi bila tako najboljše pojasnjena.¹¹

Ves preostali, najobsežnejši del zbirke je bil prepisan ali nabavljen neposredno za potrebe celjskega farnega kora. Rokopisi so delo raznih, včasih neznanih, dostikrat pa imenoma navedenih kopistov. Nekoliko presenetljivo je morda, da se med njimi niti enkrat ne pojavi Karel Köppel, dolgoletni, po besedah Ignacija Orožna „slavni organist farne cerkve ino častni gradjan celjskega mesta“, pač pa večkrat naletimo na ime njegovega naslednika Antona Zinauerja. Toda osrednja osebnost zbirke je Benedikt Sluga. Z njim je povezana približno polovica rokopisov, večidel je svoje ime zapisal na njihovih naslovnih straneh („Schluga“, „Ad me Benedictum Schluga“), pri nekaterih pa je domala z gotovostjo mogoče njegovo roko domnevati. Sluga je bil doma iz Žabnic na Koroškem in po poklicu učitelj, v Celju je poučeval vsaj že od leta 1777 in bil od 1810 do 1820, ko je odšel v pokoj, kot edini laik, ki mu je bila zaupana ta dolžnost, tudi ravnatelj Glavne šole. Umril je leta 1834, devetinosemdesetleten. Zdi se, da je bil zaveden Slovenec, kajti upal si je nasloviti na vlado poslanico z opozorilom, da je poučevanje slovenskih otrok samo v nemškem jeziku pedagoško nesmotrno.¹² Benedikt Sluga je bil najbrž regens chori celjske opatijske cerkve.¹³ S tem bi bil pojasnjen levji delež, ki ga ima pri nastanku njene glasbene zbirke, a o tem, da je bil z glasbo resnično močno povezan, govori tudi podatek, da je 22. decembra 1798 kupil na dražbi stare farne orgle.¹⁴

Katere muzikalije so v stari glasbeni zbirki opatijske cerkve sv. Danijela v Celju, je razvidno iz njihovega seznama na koncu tega članka. Tiski, po številu bibliografskih enot v primerjavi z rokopisi dosti skromen del zbirke, ne pa tudi po obsegu, čeprav niso ohranjeni v celoti, so klasična dela cerkvenega glasbenega repertoarja — mašne skladbe, litanije, antifone, ofertoriji — in to v obliki glasovnih zvezkov, ki so zvečine izdelek augsburške oficine Lotter. Ta založniška hiša, do tridesetih let 19. stoletja ena vodilnih na Nemškem, je bila po verskem nazoru sicer protestantska, vendar je tiskala predvsem dela katoliških skladateljev in z njimi na veliko oskrbovala cerkvene kore v južni Nemčiji, Avstriji in Švici. Med avtorji, ki so s temi izdajami zastopani v celjski zbirki, so zlasti redovni skladatelji iz južnonemških samostanov, katerih dela so bila jedro izdajateljske dejavnosti firme Lotter.¹⁵ Podobne ali celo iste izdaje imajo tudi nekateri drugi glasbeni arhivi pri nas.

Rokopisi v zbirki so prepisi vokalnih in instrumentalnih glasov. Med njimi so močno zastopane maše, ki jih je več kot petdeset, od drugih splošno uporabljanih skladb

¹⁰ Gl. J. Orožen, Op. cit. II, 1974, str. 530; I. Zajc-Cizelj, Prva glasbena šola v Celju, Celjski zbornik 1986, str. 251–254.

¹¹ Nekaj rokopisov zbirke ima pečat jezuitskega kolegija v Gorici in zaznamek „Gesellschaft“ hkrati, kar govori v prid domnevi, da je bil notni papir iz Gorice uporabljen v Celju.

¹² Gl. J. Orožen, Op. cit. I, str. 637.

¹³ Tako J. Orožen, lb., vendar brez navedbe vira.

¹⁴ Ign. Orožen, Op. cit., str. 347.

¹⁵ Prim. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, 8, 1225.

cerkvenega repertoarja popolnoma manjkajo litanije. Svojski pečat zbirki dajejo odlomki iz oper, večinoma iz uspešnic na prelomu 18. in 19. stoletja. Za izvedbo v cerkvi so jim seveda spreminjali izvirna besedila, tako so na celjskem farnem koru — nekoliko presenetljivo — peli med drugim tudi arijo Don Juana „Finch' han dal vino calda la teta“ iz istoimenske Mozartove opere in to na besede „O Deus, ego amo te...“, arijo Leporella „Madamina, il catalogo è questo“ iz prvega dejanja iste opere na besede „O quam suavis est spiritus...“ ali pa duet „O, du mein Einziger, den ich erwählte“ iz opere Sargino Ferdinanda Paëra na besede „Salve mundi, Domina, coeli Regina...“.

Izbira avtorjev je pretežno šla za priznanimi skladateljskimi imeni srednjevropskega prostora, so pa med njimi tudi taka, ki jih leksika ne pozna. Od skladateljev, ki so ustvarjali na slovenskih tleh ali bili z njimi kakorkoli povezani, so v celjski zbirki z doslej neznanimi deli zastopani Venceslav Wratny, o katerem še vedno ne vemo dosti, čigar opus pa je že tako narasel, da prej ali slej zasluži posebno obravnavo, organist ljubljanske katedrale Anton Höller, ki je kot skladatelj zapustil v Celju celo močnejšo sled kot na lastnem koru, ter Pellegrino del Fiume iz Bologne, član tamkajšnje Accademia Filarmonica, ki je bil ob prenovi ljubljanske stolne kapele konec 18. stoletja predviden za njenega kapelnika. Novo skladateljsko ime je Ignac Senčar (Sentscher), a sodeč po njegovem *Tantum ergo* gre za malo pomembnega, kvečjemu le lokalno zanimivega avtorja. Na zveze s sosednjo Hrvaško morda kažejo kompozicije varaždinskega mojstra Leopolda Ebnerja, med katerimi bi kakšna, zdi se, utegnila biti celo unikat.

Če so v celjski opatijski cerkvi skladbe, ki jih vsebuje njena glasbena zbirka, tudi izvajali, in vsaj v glavnem je to pač verjetno, potem je vodstvu njenega kora treba priznati precejšnje ambicije. Vprašanje je seveda, na kakšni kakovostni ravni so bile uresničene. Stilno je zbirka uglasena s časom, v katerem je nastala. V njej je mogoče zaznati nekaj slabotnih odmevov baroka in nekaj glasov romantike, pretežno pa jo obvladuje klasicizem raznih razvojnih stopenj. Po tej slogovni usmerjenosti in v dokajšnji meri tudi v izboru skladateljskih imen je zbirka podobna nekaterim drugim na slovenskem ozemlju, v soglasju je tudi s sočasno celjsko arhitekturo, v kateri je klasicistični slog ob pozidavi s požarom skoraj popolnoma uničenega mesta prišel močno do izraza.¹⁶ Posebnost zbirke je poudarjen naslon na opero. Cerkveni glasbi kot taki to ni bilo v korist, a da se v precejšnji meri pojasniti s povezanostjo farnega kora s celjsko Godbeno družbo in je gotovo ustrezalo tudi okusu mestnih vernikov. Vsekakor pa je glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju odkritje, vredno pozornosti. Razkrila je zanimiv kos glasbene preteklosti tega mesta in razširila naše poznavanje glasbenega življenja na slovenskih tleh v drugi polovici osemnajstega in prvi devetnajstega stoletja.

¹⁶ Prim. J. Orožen, *Op. cit.* I, str. 656, 657.

Seznam muzikalij opatijske cerkve v Celju¹⁷

A) Tiski

ANONYMA

- C Missa I ex C, 12 zv.
C Missa II ex C, 1 zv.
Missa ex B, 3 zv.
Marianischer Orpheus, 3 zv.
DITTERSDORF, Carl Ditters von (1739–1799)
XII ariæ seu offertoria selectissima (1795), 13 zv.
DREYER, Johann Melchior (1747–1824)
VIII Rural- oder Landmessen op. 8 (1793), 1 zv.
VI misæ breves op. 11 (1796), 16 zv.
GEISLER, P. Benedictus
Concentus Marianus seu sex lytaniae lauretanae op. 6 (1746), 2 zv.
HIRSCHBERGER, P. Albericus
Philomela cisterciensis ex valle bernardina (1755), 1 zv.
KÖNIGSPERGER, P. Marianus (1708–1769)
Missæ VI, 1 zv.¹⁸
VI Lytaniae rurales et IV ariæ, 1 zv.¹⁹
Sacrificium matutinum VI missis solemnibus op. 21 (1760), 1 zv.
Vesperæ, IV. antiphonæ, 4 zv.
LASSER, Johann Baptist (1751–1806)
C Sex missæ op. 2 (1801), 3 zv.
RATHGEBER, P. Valentinus (1682–1750)
Harmonia mariano-musica op. 5 (1727), 4 zv.
Hortus noviter exstructus germinans flores novos op. 20 (1739), 1 zv.
Missale tum rurale tum civile exhibens missas duodecim op. 12 (1733), 2 zv.
WILLKOMM, P. Eugenius
Philomela sacra op. 1 (1730), 1 zv.
WOZET, Johann Nepomuk
C 3 missæ breves, 4 zv.

B) Rokopisi

Ms. mus.

- 1 ASSMAYER, Ignaz (1790–1862)
Graduale op. 52
AUMANN, Franz Josef (1728–1797)
2 Missa ex C

¹⁷ Muzikalije z znakom C imajo pečat jezuitskega kolegija v Gorici, z znakom G pa zaznamek „Gesellschaft“. Podrobnejši podatki v kartoteki Muzikološkega inštituta ZRC SAZU.

¹⁸ Verjetno *Sacrae ruris deliciae seu VI missæ rurales* op. 6 (1744) ali pa *VI missæ solemnnes quarum ultima de requiem* (1764). Gl. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 10, str. 177.

¹⁹ Verjetno *Alauda Mariana VI lytaniae rurales et IV arias lætis modulis* op. 19. Gl. *Grove*, ib.

		BADER, ...
3	G	Aria „Più del onde“
		BAUER, Alois
4 a		2 Tantum ergo
4 b		Missa ex G
		BEETHOVEN, Ludwig van (1770–1827)
5		Canon aus der Oper Fidelio
		CHERUBINI, Luigi (1760–1842)
6		Aria „Lauda Sion, lauda ducem“
7		Aria de Resurrectione Domini
8		Duetto „Ostende nobis“
9 a	C	Terzetto „Adoramus te“
9 b	C	Terzetto „De pacem“
9 c	C	Terzetto „Lauda Sion Salvatorem“
10		Stabat Mater
		CIMAROSA, Domenico (1749–1801)
11		Aria „Cara voce del mio ben“
12	C	Offertorium „Ostende nobis“
		DEL FIUME, Pellegrino
13 a		Kyrie
13 b		Credo
13 c		Sanctus
		DIABELLI, Anton (1781–1858)
14		Messe in Es
15		Missa ex Dis
16		Offertorium „Domine exaudi“
17		Psalmi vespertini
		DITTERSDORF, Carl Ditters von (1739–1799)
18		Aria pro sollemnitate „Ad laudes properate“
		EBNER, Leopold (1769–1830)
19	C	Aria „Ostende nobis“
20 a		Missa in B
20 b		Missa in B
20 c		Tantum ergo in B
		EISENBÖCK, ...
21 a		Graduale „O Deus“
		EYBLER, Joseph (1765–1846)
21 b		Offertorium „Domine, Domine“
		FUSS, Johann Evangelist (Fusz János, 1777–1819)
22 a		Canon pastorale
22 b		Duetto „Es wollte Gott uns gnädig sein“
		FÜHRER, Robert (1807–1861)
23		Missa ex D
		GAZZANIGA, Giuseppe (1743–1818)
24		Aria „Se l'accende un altro ardore“
		GIULIANI, Mauro (1781–1829)
25		Duetto „Nimm an, o Herr“
		GROLL, P. Evermodus (1756–1809)
26		Missa solennis
		HAYDN, Joseph (1732–1809)
27	C	Missa No. V ²⁰

²⁰ Missa Cellensis (1766) v prepisu okrajšane verzije, ki je kot Missa No. V izšla 1807 pri Breitkopf & Härtel. Gl. A. Hoboken, Joseph Haydn, Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis, II, str. 78, 79.

28	C	Missa solemnis in B ²¹
29		Requiem in Es ²²
30/1		Regina coeli ²³
30/2	C G	Arie „Rollend in schäumenden Wellen“
30/3		Aria de festo „Sicut Deus“
30/4	C G	Aria „Laudate Dominum“
30/5	C	Aria „Mit Würd' und Hoheit angetan“
30/6		Offertorium de festo „Te Christe“
30/7	G	Duetto e Coro „Von deiner Güt', o Herr und Gott“
30/8	G	Duetto „Sacris solemniis juncta sint gaudia“
30/9		Part fagota I za 1. del oratorija „Stvarjenje“
31		Stella coeli
		HAYDN, Michael (1737–1806)
32		Missa ex C
33		Missa Pastorella ex C
34		Tantum ergo in F
		HEIMERICH, Martin (?–1813)
35		Aria „O amor“
36		Missa in D
37 a	C	Missa solemnis in Es (glasovi)
37 b		Missa solemnis in Es (partitura)
38		Missa in F
		HENNEBERG, Johann Baptist (1768–1822)
39	C G	Quartetto con Coro „Liebe du Göttin des Herzen“
		HÖLLER, Anton (ok. 1760–1826)
40		Missa dominicalis in D
41 a		Offertorium „Dominus, Dominus memor fuit“ in G
41 b		Offertorium „Creator alme siderum“ in A
42		4 Cantate pro festo Corporis Christi
		HOFER, P. Placidus (ok. 1725–1768)
43		Missa ex Dis
		HOFFMEISTER, Franz Anton (1754–1812)
44	G	Aria „Doch die Liebe lässt sich nicht erzwingen“ aus der Oper Telemach
		KAUER, Ferdinand (1751–1831)
45	C G	Canon „Im Finstern schleicht“ aus der Oper Die Löwenritter
		KEMPTER, Karl (1899–1879)
46		Missa ex D op. 9
		KOGLER, Erhard (1745–1801)
47	C	Duetto pastorell „Hirten eilet zu den Krippen“
		LASSER, Johann Baptist (1751–1805)
48		Missa solemnis ex G op. 1
49		Missa solemnis in G
		LAUCHER, Joseph Anton
50		Requiem occasione exequiarum felicissimae memoriae Leopoldi II Romanorum Imperatoris
		LEITMEYER, Michael
51		Tantum ergo in Es
		MARTINI, Vicenzo (Martin y Soler Vincente, 1754–1806)
52 a	G	Aria „Nun wird des Glückes Fahn“

²¹ Schöpfungsmesse (1801).

²² Prvi od skladateljevih 13 rekviemov v tej tonaliteti. Gl. A. Hoboken, Op. cit., str. 129.

²³ Ms. mus. 30/1–30/9 so odlomki iz oratorija Stvarjenje.

52 b		Aria „Pange lingua“
53	G	Duetto „Ich hörte einen Gukuk schrein“
54		Duetto et Aria „Hier schenk' ich dir die Rose“ aus der Insel der Liebe
55	C	Quintetto „Wahre Freundschaft ist nur Liebe“
56		MAYR, Simon (1763–1845) Recitativo ed Aria con Coro
57 a	G	MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–1891) La Clemenza di Tito, Aria „Parto, parto“
57 b		Aria de festo „Terra tremuit“
57 c	G	Aria „Deh se piacer mi vuoi“ ²⁴
58 a	C	Aria „Finch's han dal vino calda la testa“ aus der Opera Don Juan
58 b	G	Aria buffa „Madamina, il catalogo questo“ dall Opera Il Donne Giovanni
59		Duetto de festo „Laudem Domini“
60		Offertorium „Ave verum corpus“
61 a	C	Terzetto „Aurora coelum“
61 b		Duetto „Ostende nobis“ ²⁵
62		Tantum ergo in C
63		MÜLLER, ... Aria „Ruhig floissen meine Stunden“ aus der Oper Die Zigeuner
64 a		De nativitate Domini Arietta „Laetentur coeli“
64 b		Arietta de Nativitate Domini „Verbum caro factum“
64 c		Offertorium de Nativitate Domini „Christus natus est“
65		ANONYMUS Missa ex D
66	G	NASOLINI, Sebastiano (1768–1816) Aria „Piano entrar nel sangue“
67		NOVOTNEK, ... Missa in F
68		NOVOTNY, Franz Nikolaus (1743–1773) Missa ex C
69		PAËR, Ferdinando (1771–1839) Dell' Opera Achille Aria „Bald schmacht ich“
70		Aria nell' Opera La virtu al cemento „Voi pur foste“
71		Aria „Höre meine bange Klagen“
72	G	Aria „Wer seines Lebens satt“ aus der Oper Die Weiberkur
73 a		Dell' Opera Sargino Duetto „Dolce dell' anima“
73 b		Duetto de Beata „Salve mundi Domina“
74	G	Duetto Degl' ochi quest' il mio nome“
75		PARZIZEK, Alex Vincenz (1748–po 1815) Missa ex C
76	C	Regina coeli
77		POKORNÝ, ... Missa pro diebus dominicis

²⁴ Ms. mus. 57 a, b in c so arije Sesta iz 1. in 2. dejanja opere La Clemenza di Tito. Ms. mus. 57 a in b sta identična.

²⁵ Ms. mus. 61 a in b sta identična s tercetom Mandina amabile, K. 480, ki ga je Mozart komponiral za Damma giocoso Francesca Bianchija La villanella rapita (1785); L. von Köchel, Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A. Mozarts, 1958, str. 602.

		PORTOGALLO, Marcos Antonio (1762–1830)
78	G	Aria „Saria pur la bella cosa“
		REITER, Joseph
79		Missa ex C
		RÖDER, Georg Valentin (1780–1848)
80		Aria „Heilige Mutter“
		ROSSINI, Gioacchino (1792–1868)
81		Aria „Meiner Traumen goldnen Freuden“
82 a	C	Offertorium de festo „Exultemus et laetemur“
82 b	C	Offertorium de festo „Salvum fac populum tuum“
82 c		Offertorium de festo „Deo Patri“
83 a		Regina coeli in D
83 b		Regina coeli in F
84	C	Tantum ergo in D
		SALIERI, Antonio (1750–1825)
85		Aria „Nacqui all’ aura“
		SCHIEDERMAYR, Johann Baptist (1779–1840)
86 a		Missa in D
86 b		Messe in D
87		Pastoral Messe in A
88/1		Aria in D
88/2		Offertorium „Haec est dies“
88/3		Offertorium „Domine exaudi“
88/4	C	Missa ex F
		ANONYMUS
89		Missa ex D
		SCHUSTER, Joseph (1748–1812)
90	C	Aria „Te Christe rex piissime“
		SCOLARI, Giuseppe (ok. 1720–po 1774)
91		Aria „Lilium puritatis“
		SÜSSMAYR, Franz (1766–1803)
92/1	G	Arie in B „O zittre nicht“
92/2	G	Aria aus der Opera Der Spiegel von Arkadien
		TRENTO, Vittorio (1761–1833)
93	G	Recitativo et aria „Con tutta indifferenza“
		VANHAL, Johann Baptist (1739–1813)
94		Missa dominicalis in C
95		Missa solemnis ex C
96		Missa solemnis in D
97		Missa in G
98/1		Offertorium „O Maria, virgo pia“ in C
98/2		Offertorium „O Maria, virgo pia“ in C
		VOGEL, P. Cajetan (ok. 1750–1794)
99		Missa ex C
		WEIGL, Joseph (1766–1846)
100		Die beyden Fuchse, Polonoise
		WINTER, Peter (1754–1825)
101	C	Aria concertante „Das Reich der Einigkeit“
102/1		Aria de festo „Haec dies“
102/2		Duetto de festo „Haec est dies“
102/3	C	Terzetto „Perch’ ella chiude in petto“
103/1	C	Terzetto aus Babilons Piramiden
103/2		Terzetto samt Chor aus Babilons Pyramiden
104		Offertorium de tempore „Ave Jesu, Rex virtutum“

		WRATNY, Venceslav (Signore Wrattni)
105 a	C	Missa in D
105 b	C	Missa in D ²⁶
106 a	C	Missa in G
106 b	C	Missa in G ²⁷
107	C	Missa in A
		ANONYMA
108		Missa ex C
109		Missa ex C
110		Missa ex C
111		Missa ex C
112		Missa ex D
113	C	Missa ex D
114		Missa ex D
115		Missa ex F
116		Missa ex G
117		Missa ex G
118		Missa ex B
119		Recitativ in arija „Mai senti“
120		Corus zum redlichen Landsman „Gott erhalte Franz den Kaiser“
121		Coro „Regina coeli“
122		„Jubilare, celebrate festum diem“
123		Offertorium „Eja chori jubilemus“
124		Duetto „Quis sicut Deus“
		SENČAR, Ignac (lg. Sentscher)
125	C	Tantum ergo in F
		ANONYMA
126		Missa ex D
127		Missa ex C
128		Graduale ex B
		TOMANICH, ...
129		Tantum ergo in F

²⁶ Identična z Ms. mus. 105 a.

²⁷ Identična z Ms. mus. 106 a.

SUMMARY

The subject of the article is the old music collection kept in the Abbot Church of St. Daniel's, Celje (Slovenia's third largest — and likewise prominent — town). The collection that has so far been unknown in scholarly reference works ranks among the fairly voluminous collections to be found in the territory of Slovenia: it consists of 189 bibliographical units, 170 of which are manuscripts and 19 prints covering mostly the time of the latter half of the 18th, and the first half of the 19th century. Its origins are diverse. A portion of the collection originates from the Jesuit College of Gorizia, some of the compositions were left to the church by the musical society active in Celje in 1801–1807 and 1836–1846, whereas the greatest part of the written/printed music has been copied or procured for the use of the church's choir. The collection's central figure as a copyist was the schoolmaster Benedikt Sluga, Carinthian by origin, who was active in Celje from at least 1777: nearly half the manuscripts have been written by his hand. In terms of style, the collection corresponds to the time when it originated. It manifests some vague reflections of Baroque and some foretokens of early Romanticism but, on the whole, is dominated by Classicism in its different stages with a number of distinguished composers of the time included. It is a characteristic of the collection that it leans on opera rather heavily, which, naturally, was no merit to church music but, nevertheless, seems to have been to the taste of the town churchgoers. At any rate, the collection reveals an interesting segment of the musical history of the town on the Savinja river, while at the same time enhancing the knowledge of the musical life in the territory of Slovenia in the period of Classicism.

UDK 37.018.432:781.4 Osterc:Pahor

Andrej Rijavec
LjubljanaPAHORJEVO PREDKOMPOZICIJSKO DOPISNO
ŠOLANJE PRI SLAVKU OSTERCU

Naslovna tema je večstransko zanimiva. Razširja nam pogled tako na skladateljsko šolanje in zorenje Karla Pahorja kakor tudi na pedagoške in kompozicijske nazore Slavka Osterca. Če je prvo še razmeroma neraziskano in v začetnih, sistematičnejših povojih,¹ so pri drugem zlasti njegova pedagoška prizadevanja doslej ostajala bolj v ozadju muzikološkega raziskovanja. Pa ne da bi se ne vedelo o „Osterčevi šoli“ oziroma o „Osterčevem krogu“ cele vrste prodornih in uspešnih učencev. Vendar se je vse predolgo izmikal neposreden vpogled v konkretno Osterčevo pedagoško delavnico, v način in sosledje njegovega pedagoškega dela. Seveda: kroži nešteto „glasbeno ponarodelih“ anekdot; vemo tudi, da pouk pri njemu ni bil „prav nič šolarski“, da je Osterc „zmeraj učil na pamet, brez priločnikov“ in da kljub temu študij ni bil zato naključen: „Ne“, kot se spominja Primož Ramovš, „vnaprej ga je načrtal, samo da je ob snovi vsako uro sproti improviziral. Saj to je bila tista velika živost, na katero imam tako lepe spomine in nam je največ dala! Njegove ure so bile res kreacije. Snov sicer po šolskem načrtu, ampak svobodno obdelana, verjetno vsakokrat drugače“.² Pa vendar: čeprav Ramovševi spomini vsebujejo vrsto vrednih podrobnosti o učiteljevih pogledih na različna kompozicijsko-tehnična področja in vprašanja,³ je sedaj postal dostopen še bolj neposreden, pedagoško zgovornejši vir — tri obsežne mape dopisnega šolanja, že po sebi nenavadni in izjemni obliki skladateljskega izobraževanja, Karla Pahorja pri Slavku Ostercu,⁴ ki zaobsega čas od jeseni 1932 do konca leta 1935.

Ker predstavlja tretja mapa („Kompozicija s prof. Ostercem“ — III) samosvoje, obsežno področje ter obenem obdobje, v katerem sta učenec in učitelj postala praktično enakovredna partnerja in prijatelja,⁵ se bo pričujoči sestavek posvetil prvima dveh mapama. Prva („Kontrapunkt in fuga s prof. Ostercem“ — I) vsebuje 57 „dopisnih nalog“, to je večinoma enojnih oziroma dvojnih notnih pol ter skoraj prav toliko origi-

¹ Črčinovič Janja, Biografija in bibliografija Karla Pahorja, seminarska naloga, Oddelek za muzikologijo FF 1979.

² Loparnik Borut, Biti skladatelj, Ljubljana 1984, 33, 46.

³ Ib., 46 sl.

⁴ Zahvaljujem se gospe Mariji Trobec, da mi je ljubeznivo dala na voljo ta izjemni vir za novejšo slovensko glasbeno zgodovino.

⁵ III/60: „Si prišel namreč na neko točko, kjer si že tako samosvoj, da faktično nima smisla, da Ti pregledavam po koščkih. Čestitam Ti k tej stopnji in me zelo veseli, da sem vzgojil enega tako divjega rineža, ki je individualnost in ki je v harmoniji, kontrapunktu in formi naravnost instiktivno doma. Ja, prijatelj, ...“.

nalnih, večinoma datiranih Osterčevih pisem, čeprav se je Osterc ob popravkih, dodatno ali pa namesto pisemske priloge oziroma komentarja, včasih razpisal kar na notnih polah samih.⁶ Ta mapa pokriva čas od 7. IX. 1932 do 21. I. 1934, medtem ko druga mapa („Harmonija /po Schönbergu/ s prof. Ostercem“ — II) začenja z 22. I. 1934 in sega globoko v julij istega leta. Vsebuje 35 z Osterčevim pisanjem podobno opremljenih nalog.

Najprej kaže povzeti Pahorjevo šolanje in delovanje do trenutka, ko se je odločil za privatni študij pri Slavku Ostercu. Viri pravijo, da se je ob nemški realni gimnaziji, ki jo je končal 1911, od svojega dvajsetega leta učil violine pri violinskem pedagogu Arturju Vramu,⁷ medtem ko se je teoretsko izobraževal pri Antoniu Illesbergu, profesorju tržaškega konservatorija „Tartini“, skladatelju in pedagogu, pri katerem sta med obema vojnama med drugim študirala tudi Luigi Dallapiccola in Giulio Viozzi. „V kompozicijo ga je uvedel“ Josip Michl, ki je v Gorici, kjer je Pahor obiskoval slovensko moško učiteljsko (1911–15), bil takrat osrednja glasbena osebnost.⁸ Po vojni vihri je Pahor poučeval na Vramovem liceju v Trstu, leta 1921 nekaj mesecev študiral pri Josephu Marxu na dunajski Akademiji za glasbo in upodabljajočo umetnost, nakar je na konservatoriju v Bologni zaokrožil svoj violinski študij in „izvršil kompozicijsko eksercitacijo z najboljšim uspehom“ (1923).⁹ Po različnih glasbenih službovanjih v Idriji (1923–24), Banja Luki (1924–26) in Ptuju (1926–30) je leta 1930 postal suplent na državni gimnaziji v Mariboru; obenem je poučeval na šoli mariborske Glasbene Matice, po profesorskem izpitu marca 1933 pa je bil jeseni istega leta premeščen na moško državno učiteljsko.¹⁰ To pa je obenem tudi čas, ko je bil njegov dopisni študij pri Slavku Ostercu že v polnem zagonu.

Če preskočimo sicer ne nepomembne pedagoške in reproduktivne razsežnosti do tedanjih Pahorjevih glasbenih prizadevanj, se v zvezi s temo zdi zanimiva kompozicijska béra, ki in kakor jo izkazuje skladateljeva bibliografija. „Do Osterca“ beleži seznam kompozicij Karla Pahorja razmeroma skromno število del, ki so mimo tega izključno vezane na vokalni medij: dva ženska zbora (1921),¹¹ en otroški zbor (1922),¹² pet mešanih zborov (1922–25),¹³ en samospev (1924)¹⁴ in en enoglasni otroški zbor (1927).¹⁵ Treba pa je pribiti, da je bila večina teh skladb objavljenih že kmalu po njihovem nastanku, zlasti v Zborih in v Mali novi muziki,¹⁶ tako da Pahor ni bil nikakršna skladateljska „persona ignota“, ko se je odločal in bil sprejet na sistematično svojevrsten kompozicijski študij pri Slavku Ostercu, v začetku tridesetih let že ključni osebnosti slovenske in tudi jugoslovanske glasbe. Da je bilo teoretično izobraževanje uspešno, nedvoumno kažejo Pahorjevi skladateljski dosežki od srede tridesetih let dalje, da pa je bilo več kot nujno in da je potrebo po njem čutil tudi skladatelj sam, vse to in še

⁶ Naloga I/52 je žal izgubljena; spremna pisma k nalogam I/50, I/53 in I/57 pa je po skladateljevem diktatu pisala njegova žena Marta Osterc-Valjalo.

⁷ Žgur Fran., Karol Pahor, Zbori III/1927, št. 3/4, 14.

⁸ Prim. Primorski slovenski biografski leksikon 10/1984, 418.

⁹ Žgur Fran., ib.

¹⁰ Gl. Črčinovič Janja, ib., op. 20–22.

¹¹ Na semnju (K. Širok), Zbori IV/5č, 1928, in Pomlad gre v svet (S. Kosovel), obj. prav tam.

¹² Pojdimo spat (K. Širok), izd. Zveza učiteljskih zborov, Trst 1924.

¹³ Hrepenenje (O. Župančič), 1922, Zbori VI/5b, 1930; Vipavska (F. Žgur), 1924, Zbori III/12, 1927; Bosanske sevdalinke, 1925, rkp.; Bosansko kolo, 1925, Zbori VII/3č, 1931; Oj, Lazare, 1925, rkp.

¹⁴ Pozimi pod snegom (S. Kosovel), 1924, Mala nova muzika II/1, 1929.

¹⁵ Snežec (L. Leskovec), 1927, Mala nova muzika I/2, 1928.

¹⁶ Prim. ustrezne bibliografske enote, Črčinovič Janja, ib., po katerih so povzete op. 11–15.

marsikaj pa razkriva „dopisna šola“, kakor nam jo je ohranil vestno „marljivi učenec“, ki je imel namen delati „vse z velikim interesom in čimprej že praktično uporabljati“ Osterčevo „šolo“. ¹⁷

„Oficirja za zvezo“ je imel v osebi Minke Zacherl, profesorice solopetja v Mariboru, s katero je bil Osterc že leta v tesnih stikih. Zelo je bil sicer v skrbeh, da ga bo Osterc odbil, vendar že 2. IX. 1932 beremo v gradivu med drugim: „Začel bi torej najraje takoj in popolnoma od začetka po Vašem načinu — mislim: harmonijo, oblike, instrumentacijo (saj gre to lahko vzporedno?), sicer pa kakor imate Vi urejeno... Prosim, da določite že v prvem pismu honorar, ker drugače ne more biti govora in z gotovostjo lahko računate, da bom reden učenec in še rednejši plačnik. Zelo bi me zanimalo, da mi v pismu razložite, kako bova delala“. ¹⁸ Potem ko je predlagal mesečni honorar v višini „100,- Din za 4 pismene lekcije“ oziroma 5 lekcij, če bi v mesecu bilo „pet tednov“, ¹⁹ je Osterc 7. IX. 1932 predložil naslednji načrt: „Začniva, kontrapunktom. Kupite nemško knjigo Riemann: Kontrapunkt — ali pa dobite skripte kakega mojega študenta od prejšnjih let²⁰... Tudi 'Musterbeispiele' so zraven. Harmonijo mislim, da obvladate prav dobro, modernost pa bi začeli uporabljati le pri svojih kompozicijah — ta pride sama od sebe... Sicer pa pride harmonski moderni čut istočasno s kontrapunktom, ki bazira itak na harmoniji. S kontrapunktom upam končate v 1/2 leta in potem je pol leta kompozicijskih kontrapunktskih form (kanona, fuge). — Oblike, instrumentacija za enkrat ni nujna. Oblike obdelava čez 1 leto v praktični kompoziciji, instrumentacijo pa na podoben način. — Če hočete, kupite K.B. Jirák: Nauka o hudebnih formach..., instrumentacijo pa Berlioz-Strauss: Instrumentationslehre. Pri obeh teh predmetih me skoraj letos ne rabite... Če češki ne bi razumeli, bi namesto Jirákove knjige vzeli Leichtentritt: Formenlehre... Če hočete, lahko takoj začneva. — Napišite do prihodnje lekcije (oz. kot 1. lekcijo) dvoglasno vajo in sicer kontrapunkt noto proti noti (1:1) na dani cantus firmus (c.f.), ki naj bo skala. Navzgor, navzdol, gor in dol, dol in gor, dur, mol... Vzemite enkrat c.f. v altu, kontrapunkt v sopranu; potem obratno itd. ... Prvi in zadnji akord (interval) mora biti konsonanca, vmes pa tudi disonance. Naj ne bo I. stopnja tonovskega načina prepogosto. Prečnost je dovoljena istočasno, če zahteva nujnost vodenja glasov... Vsak glas naj bo melodičen: ne sama skala, ne sami skoki! Če se giblje c.f. stopnjema, dela kontrapunkt dober kontrast s skoki ali s protigibanjem, ki je princip. Več kot 3 paralelne terce ali sekste si naj ne sledijo, tudi ne več kot 2 septimi ali noni. Križati se glasovi ne smejo, lahko pa se dotaknejo...“; na rob pisma pa je Osterc še dodal: „Kontrapunktska linija naj ima praviloma le en najvišji ton, vrhunec“. ²¹

S tem pismom, ki je še posebej poučno zavoljo Osterčeve razgledanosti po sodobni teoretski literaturi, se je torej začelo. Med Mariborom in Ljubljano so jele romati Pahorjeve naloge in Osterčeve „kritike“ le-teh, skupaj z nenehnimi spodbudami, grajami in pohvalami ter mnogimi klenimi pripombami, iz katerih vejejo skladateljevi kompozicijski nazori in odmeva utrip njegovega, skoraj samopreganjalsko „navitega“, življenja in dela („moderna struja se mora posluževati sredstev, ki stvar poživje... kontrapunkt ni harmonija... pišite brez klavirja! brez petja! Kontrapunkt je logika in konstrukcija —

¹⁷ Cvetko Dragotin, Fragment glasbene moderne. Iz pisem Slavku Ostercu, Ljubljana 1988, 255, Dok. 262.

¹⁸ Ib.

¹⁹ Prim. I/12.

²⁰ Glasbena zbirka NUK hrani 44 strani obsegajoči rokopisni zvezek „Kontrapunkt“ v: Osterc Slavko, Kronika.

²¹ Prim. I: I. začetek.

invencije pri vajah ne rabim!²²... Meni je nemogoče vsako stvar pismeno na široko razlagati, sem tako vprežen... Poleg službe imam vsak dan... toliko posla, da si za komponiranje moram vzeti čas zvečer, ko sem navadno že izčrpan“).²³ Vsekakor pa se zdi zanimiva Osterčeva odločitev, da začneta s kontrapunktom, kar je bilo sicer v nasprotju s prakso zapovrstja teoretskih predmetov na ljubljanskem konservatoriju,²⁴ a glede na Osterčevo mnenje, da njegov učenec obvlada „harmonijo prav dobro“, vsaj diatonsko, in njegov linearni način skladateljskega mišljenja pa popolnoma logično.

Potem ko je po prvih straneh „zaprl Cherubinja“,²⁵ ki ga je „nekje iztaknil“, je Pahor med tem, 26. IX. 1932, sporočil Ostercu, da je že nabavil Riemanna in da je že „po prelistanju prvih strani... dobil za knjigo veliko veselja“. In dalje: „Poznam več Riemannovih knjig. Tudi njegovo Harmonielehre imam in sem po njej že nekoliko delal tako, da mi je njegov 'dualizem' in način funkcij precej poznan. Pozneje so me na Dunaju in drugod odvrnili od Riemanna in zelo mi je žal, da nisem njegove Harmonielehre predelal do kraja“.²⁶ Kaže pa, da je bil Osterc do Riemanna in njegove stroke hudo kritičen, namreč: „Riemannova knjiga je teoretično izčrpna in odlična, skoraj vsi praktični primeri kontrapunkta pa precej 'osladni' in se po njih ni treba ravno 'špeglati'. On je bil namreč 'muzikolog', ki je pisal knjige o vsem, kar je v zvezi z muziko — ni čudno, če tudi primerov ni našel“;²⁷ ali, potem ko je tudi Pahor izrazil svoje dvome, „čeprav po Riemannovih navodilih vse 'štima'“:²⁸ „Glede Riemanna si bova kmalu ista v mnenju. Predvsem je treba, da mi vse verjamete, tudi če si drznem dvomiti o Riemannovi 100%nosti. Sam morda že sedaj vidite, da je njegova univerzalnost upoštevanja vredna. Kar je teoretičnega, je prepisal iz starih učnih knjig in je odlično — praktični primeri pa ga ne kažejo kot muzikanta, kar res tudi ni bil, ampak muzikolog“.²⁹ Zato pa ni skoparil s svojimi izkušnjami: „Nasvet, ki ga poznam iz lastne kompozicijske prakse za dosego pestrosti pri 2:1 je: Po možnosti glejte, da bo na eni noti c.f. v kontrapunktu harmonična prva nota, na naslednji druga in tako naprej menjavati, vendar ne skrupulozno, glavna je melodija v kontrapunktu“,³⁰ saj, „kar je v prid melodiji, je v prid kontrapunktu!“³¹

Čeprav je Pahor večkrat prosil svojega učitelja, „veleocenjenega g. profesorja“, naj bo z njim „zelo strog“, je bil „dragi gospod kolega“ nemalokrat pohvaljen; tudi s tem, da „naloge kažejo že okus“ in da začenja doumevati, „za kaj se gre“. Obenem se je tudi sam Osterc začel zavedati „(prvič v življenju), da se dá kontrapunkt tudi pismeno poučevati“.³²

Že v prvih mesecih dopisne šole je Pahor občasno poslal Ostercu „na ogled“ tudi kakšno svojo skladbo, ki jo je slednji „natančno pregledal“ in ugotavljal, da ni pisana „povsem logično“, vendar pa da „kot pripadnik moderne kontrapunktične smeri bi... niti ne znal dati nasveta, kako to popraviti, ker v tistem slogu“ da ni „doma“,³³ sicer

22 I/1.

23 I/2.

24 Prim. Loparnik Borut, ib., 34; Cvetko Dragotin, ib., 89.

25 Gre verjetno za eno izmed mnogih prevodnih izdaj njegove Cours de contrepoint et de fugue, Paris 1835, ki je bila, zanimivo, še za P. Ramovšvega študija pri A. Caselli aktualna v Italiji. Prim. Loparnik Borut, ib., 79.

26 Cvetko Dragotin, ib., 255, Dok. 263.

27 I/3.

28 Cvetko Dragotin, ib., 256, Dok. 265.

29 I/5.

30 I/3.

31 I/4.

32 Ib.

33 I/6.

pa, da bo Pahor, ko bo končal kontrapunkt, spoznal, „da se kakšna stvar težko popravlja, lažje nova naredi“.³⁴

Med tem sta učenec in njegov učitelj dobro napredovala, stopnjevala zahtevnost v smeri prostega in komplementarnega kontrapunkta ter ritmične raznolikosti,³⁵ tako da je Pahor že 28. XI. 1932 dobil navodila za „3glasen kontrapunkt“: „Na c.f. se naredi najprej kompletna vaja 2glasno, t.j. en kontrapunkt. Že ta mora polno zveneti. Nato novi (tretji) glas kot kontrapunkt“, ki naj „pridruži kaj takega, kar nas stopnjema ali v močnem koraku pripelje v novi akord“.³⁶

Z decembrom je začel Osterc trositi svoje dopise tudi z že znano duhovitimi prebliski o svojih glasbenih nasprotnikih, o svojih uspehih, še posebej v tujini, ter o svojih kompozicijskih nazorih, ki so tedensko sooblikovali skladateljsko fiziognomijo njegovega nadarjenega učenca.³⁷ Iz štiriglasnega kontrapunkta (vse naloge v dvojnem kontrapunktu da so „brez praktične vrednosti, ampak jih zaradi popolnosti vseeno delajva“)³⁸ sta kmalu prešla na področje imitacije³⁹ ter tonalnih in realnih kanonov, pri katerih „že imitacija dela dojem atonalnosti v gotovih intervalih“.⁴⁰

Januarja 1933 je Osterc poročal, da je naloge pregledal „s svojim doslej najboljšim študentom, Šturmom, ki letos absolvira... visoko šolo in je navdušen za harmonično, zlasti pa za melodično logiko... nalog“. V istem pismu, čeprav morda „to modrovanje diši po sofizmu“, je domneval, da je Pahor že spoznal, da v kontrapunktskem stavku „ni govora o slučajnem srečanju tonov“, ampak da vlada „železna logika, kjer ima vsaka nota točno določeno melodično, harmonsko in arhitektonsko... funkcijo“. In prvič oziroma nikoli doslej tako eksplicitno: „Ne ustavljajte se predolgo pri istem, da gremo naprej!“⁴¹ Kar pa se ni zgodilo, saj so vmes prišle zahtevne priprave za profsorski izpit, tako da sta Pahor in Osterc šele v maju ponovno vtirila svoje dopisne stike.⁴²

Znova je bilo treba marsikaj razložiti, pri čemer je še posebej zanimiva Osterčeva razlaga „centralnega tona“, ki da je „lahko tudi imaginaren“, to je tisti, „okoli katerega se kanon suče; ton, ki odgovarja samemu sebi“.⁴³ Do poletja je Pahor krepko razdelal svoje poznavanje dvojnega kanona, medtem ko mu je Osterc priporočal, naj si prebere poglavja o „rakovem, zrcalnem, zagonetnem, kvintnem... ter o koralnem kanonu“, a da jih delati „nima praktičnega smisla“.⁴⁴ Prav tako mu je napovedal, da kakor hitro bosta začela s fugo, tam ne bo „več toliko odvisno od papirne tehnike, več že od tzv. invencije = domislekov“. „Harmonsko“ pa da bi bilo dobro, da si kupi „Schoenberg: Harmonielehre, ki se jo rabi do smrti in še po smrti — seveda, potem — ko je predelana, v glavi“.⁴⁵ Vsekakor zanimivo dejstvo glede na Osterčeve ne ravno očitne pro-schönbergovske kompozicijske nazore,⁴⁶ a obenem simptomatično za strpno širino njegove sicer razumljive modernistične nestrpnosti!

34 I/7.

35 Prim. I/8–10.

36 I/11.

37 Prim. Cvetko Dragotin, ib., Dok. 266–269 in I/12–13.

38 I/14.

39 I/15.

40 I/16–20.

41 I/23.

42 Gl. I/24–28.

43 I/26.

44 I/30.

45 I/29.

46 Bedina Katarina, K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca, Muzikološki zbornik IV/1968, 114 sl.

Julija, pred počitniško prekinitvijo, je Osterc lahko ugotovil: „Zdaj ste na stopnji, ki jo čisto pravilno pojmuje (kakor sodim po nalogah) in kjer je že počasi treba dati nekaj iz sebe, po možnosti kaj še čim manj obrabljenega“. ⁴⁷ Razen tega mu je priporočal, naj ponavlja staro snov in naj skuša „komponirati samospeve ali pa drobne klavirske skladbe (do 40, 50 taktov) v strogo kontrapunktskem (ali polifonem, kar je isto slogu“; in še „Skladba je skladba!! To ni naloga!“ ⁴⁸

Čeprav sta avgusta nadaljevala s kanoni, tudi s tistimi „raritetami“, ki še pred dobrim mesecem niso bile važne za „komponiranje samo, pač pa spadajo k splošni izobrazbi ta boljših ‘muskantarjev’ (t.j. človek naše branže jih ne sme nikdar pozabiti)“, ⁴⁹ je Osterc poučno pokomentiral tudi predložene „skladbice“: „Prav fina [je] ‘Otroci rajajo’“. ⁵⁰ Tudi ‘Snežec’ ⁵¹ — pri obeh klavirskih ⁵² pa se zvečan trozvok še pojavlja. Saj ni slab, samo bolj vnanji je kot notranji. Način otroških pesmi (moderno) ima za princip — 1) pevski glasovi enostavni (diatonski), da lahko naštudirajo, 2) klavirska spremljava lahko izvedljiva, pa poskusiti uvesti nove harmonije, ki niso iz terc“. ⁵³ Kakor je značilno Osterčevo zavzemanje za novo, je kljub temu vedno znova prisotna njegova navezanost na tradicijo, saj v več pisnih svojsko obravnava modulacijske zmožnosti „napolitanskega sekstakorda“. ⁵⁴ Vendar pa Pahorjev učitelj ni ostal samo pri teoretskih in praktičnih navodilih, ampak je za izvedbo zrelih del, kakršen je bil mladinski zbor „Pravijo“, ⁵⁵ svetoval, da se ga pošlje „Šuligoju v Trbovlje (zborovodji Trboveljskega slavčka)“, ker da „zelo ugaja“. ⁵⁶

Končno sta se lotila tudi fuge, za katero naj bi „Krehl zadostoval“, ⁵⁷ čeprav je Osterc obenem napovedal tudi lastne „definicije itd. na kratko“, ki so na eni strani tipičen primer Osterčevega, v živo prakso usmerjenega pristopa v smislu „do-it-yourself“, na drugi pa, podobno kot pri kanonih, kažejo — pri realnih fugah — odpiranje atonalnemu zvočnemu prostoru. ⁵⁸ In vendar: navkljub njegovemu modernizmu in navkljub „železni logiki“ polifonskega pisanja je pri tradicionalnih, „starih fugah“ zahteval od svojega učenca, da mora čutiti, zakaj jih je popravil, „t.j. čutiti, kje je v resnici modulacija, ne optično!“ ⁵⁹ Začela sta seveda z dvoglasno, pa troglasno (vokalno, ki bi ji „kazalo podložiti tekst“, in instrumentalno) fugo, da bi se končno povzpela do štiriglasja in Osterčeve hvale, da je vse „brezhibno“, „izborno“, da „snovi ni več dosti“ in da je „sedaj... že čas, da bi začela z resno disonanco kompozicijo“. ⁶⁰

Prvega decembra 1933 je Osterc pospremil svoje popravke s programsko in nazorsko ključnim pisanjem: „Glede nadaljevanja[.] fuge Vam lahko sporočim le to, da je prav dobra kot šolska fuga, kar je pravzaprav ‘der Zweck der Übung’. Kompozicijsko-fugo pa Vam bom obral do kosti, če ne bo bolj disonanca, kromatična in originalna.

47 Iz pisma [s.d.], ki je pomotoma pripeto k I/24 (11. V. 1933), a po vsebini sodi v obravnavani mesec.

48 I/30.

49 Prim. I/33.

50 Na besedilo D. Vargazona, rkp. 1933; prim. Črčinovič Janja, ib., 42.

51 Prim. op. 15.

52 Verjetno gre za nephranjeni deli, saj Pahorjev klavirski opus bibliografsko začenja šele z letom 1937; prim. Črčinovič Janja, ib., 26.

53 I/31.

54 Ib. in zlasti I/33.

55 Na besedilo I. Grudna; prim. Črčinovič Janja, ib., 42.

56 I/32.

57 I/33; v mislih je gotovo imel Kontrapunkt (Leipzig 1908) znanega glasbenega teoretika Stephana Krehla.

58 I/34–36.

59 I/37.

60 I/38–46.

Pa — kakor rečeno — kdor hoče novotariti, si mora biti poprej v 'ta starem' popolnoma na jasnem. Prvi dokaz tega je pri Vas doprinešen s tem, da delate šolske fuge res z okusom in pravim razumevanjem kontrapunkta in zlasti s tem, da začenjate čutiti veličino npr. Bacha — ne zato, da bi rekli 'proti Bachu je vsa moderna za en drek' — ampak, da in ker vidite, kako brezupno bi bilo danes za-res pisati v čisto njegovem slogu in kako nemogoče, dá — predrzno, absurdno, ignorantsko je početje onih, ki mislijo tisto, kar je Bach že napisal in povedal — napisati še bolje in ki celo mislijo — o heilige Einfalt! — da so napisali kaj novega, eventualno boljšega! od Bacha. — V tem obstoji vsa moja, pa tudi Hábina, Hindemithova, Stravinskega, Schoenbergova itd. nekompromisnost. Trdno sem prepričan, da stopite sčasoma 100% v naše vrste — saj ni treba vsak dan ene fuge napisati! Ko bova končala vse šimelne (šolske fuge itd.), ki so za razumevanje Bacha itd. vendar nujno potrebni, dobite od mene čisto nove harmonične in melodične injekcije".⁶¹ K temu kaže pridodati še izvleček iz pisma z dne 13. XII. 1933: „'Vaš' skelet je zelo dober, ampak način dela neekonomičen... Moj način dela pri fugi... je ta: 1) tema (dux oz. comes), 2) najvišji glas (ki je najbolj eksponiran, poslušalec pazi nanj prav posebno!!), 3) najnižji glas, 4) vse vmes! Ker: tisti glas, ki ga delate kot zadnjega, ni nikdar melodično tako svoboden, torej ne tako melodičen kakor npr. tema, ki se mu ni treba ozirati še na nobene druge štime. Itd.!!"⁶²

Z „injekcijami“ je Osterc („Je bolje, pa poprej končamo 'šolo'")⁶³ počakal do konca leta, ko mu je dal „nekaj navodil za moderno instrumentalno komponiranje: Delali boste kakih deset kratkih klavirskih skladb s konstruirano melodijsko. Stavite se na princip 12tonske kompozicije (Schönberg), kjer si vzamete za melodični material prvih 12 tonov melodijske — eno kromatično skalo. Pozneje tudi lahko nekromatične 12tonske vrste, kjer se noben ton ne ponavlja. Tudi v Vaši melodiji naj se v prvih 12. tonih nobeden ne ponavlja. V začetku delajte to brezizjemno, da se navadite discipline. Tako bo melodijska imela sigurno svoj najvišji in najnižji ton, nesmiselno se ne bo nič ponavljalo in bo najbrž melodijska originalna. K 12tonski kromatični vrsti vzamete lahko čisto avtomatično kak verz soneta, tako da tekst določi višino, npr.:

Vrsta: 

Verz: Apel podobo na ogled postavi.



Na najbolj važen zlog pride najvišji ton vrste. Potem se ritmizira. Npr.:



podobno potem dalje. Harmonizirajte moderno pri klavirju!⁶⁴

- 61 1/47.
- 62 1/49.
- 63 1/51.
- 64 1/53.

S „štiriglasno, dvojno (instrumentalno) fugo na nedomulirani⁶⁵ temi“ je Pahor zaključil dopisni kurs iz kontrapunkta in fuge, kar je razvidno tudi iz Osterčevega pisma z dne 21. I. 1934, kjer med drugim pravi: „Gotovo imate tisto moje... pismo v rokah.“⁶⁵ Še bolj važno bo, ko boste imeli v rokah Schönbergovo knjigo o harmoniji, drugače je čisto izključeno, da bi do velikih počitnic končala. S pomočjo knjige bova pa z lahkoto. Pričakujem torej od Vas troje: I) da končamo s to Vašo dvojno fugo, II) da vidim kakšno zares kompozicijo, III) zahtevane naloge iz harmonije. Nadaljnje naloge iz harmonije pa boste jemali kar po poglavjih, kakor jih ima razvrščene Schönberg — kolikor snovi boste pač od lekcije do lekcije imeli časa predelati. Zato Vam odslej nalog ne bom več jaz predpisoval. Treba bo itak vedno večje samostojnosti. Pa počasi se zanimajte za Berlioz-Straussovo instrumentacijo in za Leichtentrittovo knjigo o formah. Obe tisti snovi boste morali delati po knjigah, jaz bom predelano snov kontroliral po Vaših nalogah. Kakor vidite, študija in dela bo še dovolj.“⁶⁶ In res ga je bilo več kot dovolj, saj je moral Pahor v dobre pol leta „predihati“ še obsežno Schönbergovo Harmonielehre!

Vendar pa Pahor ni čakal, saj je Osterc že naslednji dan, to je 22. I. 1934, potrdil prejem prvih harmonskih nalog pod naslovom „Spojitev glavnih in paralelnih trizvokov šesterih stopenj (brez VII)“, ki da „so vzorne, kakor seveda drugače ni mogoče, ker — predelan kontrapunkt vendar tudi nekaj pomeni.“⁶⁷ Ob tem pa je treba ugotoviti, da sta se učenec in učitelj skoraj dosledno držala Schönbergove porazdelitve snovi,⁶⁸ toliko bolj, ker Osterc v tem času še ni bil sestavil svojih skript pod naslovom „Kromatika in modulacija“.⁶⁹ Kljub temu da tudi v harmonskem kursu prihajajo na površje Osterčeva naziranja o „netonalitetnem, t.j. atonalno kromatičnem“ stavku,⁷⁰ pa Osterc vedno znova opozarja učenca, da mora „harmonske vezi bolj“ upoštevati, „saj pride čas, ko jih ne bo niti treba, niti umestno“,⁷¹ ko bo „končno merilo vsega... : individuum (to ste Vi) in okus (to ste Vi + jaz oziroma moja navodila, nazori itd.)“.⁷² In še značilno: „Kar naprej, se predolgo ustavljamo pri tem, da vežemo vse stopnje z vsemi. Bolj važni so stavki“,⁷³ torej višje celote. „In še nekaj: ne mene, še manj pa knjige se držati suženjsko“,⁷⁴ saj „Schönberg rad na široko piše, pa je tudi sofist!“⁷⁵

Zato Osterc poudarja tudi pomen „zdrave pameti“ kot nasprotja prevelikemu teoretiziranju, ki mu itak ni ležalo. Na primer: „Vsak akord lahko vežemo z vsakim, torej 7akord s takim, ki nima tona, v katerega bi 7 padla. Padeč septe je le neko sigurno sredstvo za učinkovitost naslednjega akorda (po mojem prepričanju). Lahko pa tudi 7 pade 'šepavo'... Če je učinkovita zveza, ni treba, da pade. Lahko gre stop-

⁶⁵ Prim. op. 64.

⁶⁶ I/57.

⁶⁷ II/1.

⁶⁸ To dokazuje že primerjava naslovov posameznih harmonskih nalog, ki so bolj ali manj posrečeni prevodi ustreznih poglavij Schönbergove Harmonielehre (3. popr. izd., Wien 1922).

⁶⁹ Pahorjev — vsekakor pozneje vložen — lepopisni prepis le-teh vsebuje sicer tudi obravnavana „harmonska“ mapa, pri čemer pa je iz Osterčevega uvoda razvidno, da so skripta nastala šele ob samem koncu tridesetih let. Prim. tudi „Hromatika i modulacija“ (Uputstva za kompozitore), prev. Stana Djurić-Klajn, tipkopis, Ljubljana 1941, v: Osterc Slavko, Kronika, Glasbena zbirka NUK.

⁷⁰ Prim. Pahorjev prepis, 5.

⁷¹ II/2.

⁷² II/5.

⁷³ II/10.

⁷⁴ II/11.

⁷⁵ Prim. Osterčev odgovor na verjetno — glede na vsebino — napačno datirano [1934 in ne 1933!] ter obenem neoštevilčeno Pahorjevo pismo na začetku „harmonske“ mape.

njema kvišku, v Vaši nalogi skoči, pa je vseeno zelo dobro".⁷⁶ Ali: „Ni pravila brez izjeme, pa tudi: kdo nas bo silil upoštevati pravila, ki so jih skovali... teoretiki von anno dazumal".⁷⁷

Zategadelj je njegovo harmonsko razmišljanje, ki ga je, pa čeprav skicirajoče, razvil ob nalogah „modulacij preko paralelnega tonovskega načina“, zelo poučno. Kaže namreč, kako je Osterc tudi v tistih svojih skladbah, ki že sodijo v „tonalitetno kromatični stavek“,⁷⁸ „polnil“ zvočni prostor med dvema tonikama. Pravzaprav ga je imel za eno samo, mobilno dominantno področje, kar je konec koncev značilnost ne le pretežnega dela zahodnoevropske glasbene umetnosti, pojavlja pa se, kot bo videti pozneje, celo tudi v skladateljevem atonalno zasnovanem stavku!⁷⁹ Vendar k prejšnjemu, s skladateljevimi besedami: „Stranske dominante nastanejo, če konzonančne trozvoke (po stopnjah) skale (v duru torej vse razen VII, v molu pa, kakršen mol je) smatramo prehodno (za tisto in za modificirano prehodno dobo) kot tonovski način in k temu pišemo lahko vse, kar učinkuje kot dominanta. Primer (C-dur)":⁸⁰

The image shows a musical score for a sequence of chords in C major. The chords are labeled as I, III, 2, II₆, IV, V, and I. Above the notes, there are labels for modes: e-mol (E minor), d-mol (D minor), F-dur (F major), and G-dur (G major). The score is written on a grand staff with treble and bass clefs.

Tako je pisal sredi aprila. Že konec istega meseca pa je ugotovil, da „si sedaj pisanje stopenj že lahko 'šenkamo'“,⁸¹ „ker itak moduliramo. Vsak višaj, znižaj itd. sprotil“⁸² „Baš v tem, da hodi vsak svoja pota, je vendar 'vic' cele zadeve. V ostalem — zavoljo številke se ne bomo kregali, najbrž tudi zavoljo not ne“.⁸³ Kljub temu pa Osterc nikakor ni zavračal harmonskega znanja preteklih obdobij, ker sicer ne bi brali: „... te harmonije pravzparav ne učimo za svojo porabo pri komponiranju, ampak za obvladanje obstoječih mojstrov, ki bazirajo na tej harmoniji in da vidimo, kako se je razvijala harmonija tekom časa do današnje stopnje“.⁸⁴ „Važnejše bodo vaje v kromatičnem stavku, a) tonalnem, b) atonalnem. Tiste bomo delali. Pišite mi po navodila zanje, kadar mislite. Modulacija bo itak kmalu gotova“.⁸⁵

Vendar pa je Pahor še polnih sedem tednov, tja v julij 1934, pridno delal naprej po Schönbergu, čeprav je bil že vsega sit in „že popolnoma otopel“ ter bi se vseh teh harmonskih vaj rad „že znebil“ (Osterčev komentar: „Vse lamentacije so odveč...!“).⁸⁶ S

- 76 II/12.
- 77 II/14.
- 78 Gl. op. 70.
- 79 Prim. op. 89.
- 80 II/15.
- 81 II/16.
- 82 II/17.
- 83 II/18.
- 84 II/24.
- 85 II/26.
- 86 II/28–29.

trintrideseto pismeno nalogo pa je bilo modulacij konec.⁸⁷ Ostale so samo še vaje iz „harmoničnih stavkov v tonalni kromatiki“ in „harmoničnih stavkov v atonalni kromatiki“ po Osterčevem „receptu“ in navodilih, ki so Pahorju zelo ugajala.⁸⁸ Ker so za poznavanje Osterčevega kompozicijskega stavka izjemno pomembna, jih kaže navesti skoraj v celoti.

Čeprav je bil Osterc za Pahorja v tem času še vedno „veleocenjeni g. profesor“, ga je le-ta naslovil tokrat zopet, kot že vrsto mesecev nazaj z „dragi kolega“: „... a) Diatonski (tonalen) kromatični stavek je oni, kjer si še kot podlago mislim kak tonovski način. Alteriramo lahko le stopnje, ki ne pridejo z alteracijo že v sosednje stopnje. Tako v duru ne moremo zvišati III. in VII., znižati pa ne IV. in VIII. itd. — ker je samo poltona do prihodnje... Zgubili bi torej pojem stopnje, ki ga pa ne smemo. b) Atonalen kromatičen stavek pa nima za podlago ne durovo ne molovo, ampak kromatično (12 tonsko) skalo na poljuben osnovni ton, ki pa ni treba, da bi ostal tonika do konca. Alteriramo lahko vse, dvojni križi in beji... so precej brez smisla. V začetku vrstic nobenih predznakov. — a) V tonalnem je navadno konec v istem tonovskem načinu kakor začetek, ali pa istoimenski dur, če je začelo z molom oz. narobe. Če pa drugače neha, mora biti tonovski način zelo utrjen. ... b) V atonalnem stavku zaenkrat rabimo tradicionalno, sevé močno alterirane akorde, ki so pisani lahko tudi enharmonski. — V tonalnem stavku si največ pomagamo z alteracijami ... 7 akorde itd. pravilno razvezujemo, tako dobimo kroftne harmonske postope. — V atonalnem (moj patent!) delamo s stranskimi dominantami, ki jih razvezujemo v durove trozvoke, tem prislonimo zopet kako 7 ter jih smatramo hkrati kot razvezavi in hkrati kot novo stransko dominantno. [Sic!] Dva primera ...“.⁸⁹

a)

b)

87 II/33.

88 Gl. op. 86.

89 Prim. II/34.

Kljub naveličanosti je bil Pahor še poln načrtov in želja: „Kaj pa večglasni (petero, šestero itd.) akordi. Pisal bi rad akorde z 12 poltoni naenkrat tako, da zrušim dvorano s prvo orkestrsko skladbo!“ Na kar mu je Osterc odgovoril, da se „12 itd. zvoke ... dá pisati tudi v manj glasovih, tako da se gotovi toni izpuste. To pa ne spada v pouk harmonije, ampak v estetiko, oz. v skladbe, ki jih boste delali. Tam bo prav prišel kontrapunkt, t.j. paziti na linijo vseh glasov“, in dodal: „Le na delo!“⁹⁰

Na robove zadnje naloge je Pahor, potem ko je omenil, da bi „15. avgusta pa ... spet začela“, med drugim pripisal še naslednje: „Na koncu pa: Živijo amusicon! ... In ker je še malo prostora na razpolago..., Vas lepo pozdravljam ... želim Vam zdrave noge, sebi pa ..., da začnem z revolucionarno kompozicijo!“⁹¹ Kar se je tudi zgodilo. Vendar je bilo to veliko težje, saj ni šlo več za „disciplinske naloge“, ampak za obdobje, ko so ocenjevalni kriteriji postali veliko strožji oziroma, kot je napovedal veliki učitelj: „Jetzt springt aus dem Osterc ein Hund heraus!“⁹² To pa je že druga zgodba.

SUMMARY

The article discusses two of the three folders (Counterpoint and Fugue – I, Harmony – II, Composition – III) of the correspondence course – an unhabituated way of learning one’s trade as a composer in itself – that Karol Pahor took with Slovenia’s leading inter-war modernist, Slavko Osterc. It covers the period from September 1932 to July 1934. With the support of this key source that has been unavailable to the public till now, it sheds light from as yet unseen angle not only on this remarkable case of private schooling and the process of maturing as a creative artist of Slovenia’s notable 20th-century composer Karol Pahor (1896–1974), but also, or even more, gives us a concrete insight into Osterc’s work as a teacher which has so far been known almost invariably from more or less accurately written down and/or „popularized“ anecdotes that have long become part and parcel of the „music tradition“. Now it has been made possible to follow – week by week and lesson by lesson (amounting to a total of 57 plus 35 correspondence assignments and commentaries) – the systematism of Osterc’s pre-compositional, theoretical instruction. This, in turn, gives us an insight into the subtleties of his teaching methods, his knowledge of contemporary theoretical literature, and opens new aspects of his views of art. What is even more important is the fact that some of Osterc’s instructions as a teacher represent a major contributing factor to better knowledge of his compositional technique, i.e. the structure of his musical language and thought amidst the tonal, the atonal, and the dodeca-phonic.

- 90 Ib.
91 II/35.
92 Gl. III/1.

UDK 782.035.1(497.12 Ljubljana)

Jože Sivec
LjubljanaOPERA NA SPOREDIH NEMŠKIH GLEDALIŠKIH
DRUŽB V LJUBLJANI V OBDOBJU KLASICIZMA

Ljubljana, glavno mesto nekdanje vojvodine Kranjske, je imela zaradi svoje ugodne lege kot križišče poti, ki povezujejo srednjo in južno Evropo, že od nekdanje živahne stike s kulturnim dogajanjem onkraj zahodnih in severnih meja slovenskega etničnega ozemlja. Tako je imela tudi srečo, da je lahko pridobitve zahodnoevropskih umetnosti relativno hitro sprejemala in asimilirala. Tu beležimo od leta 1598 jezuitske predstave, ki so v drugi polovici 17. stoletja dobivale vse bolj tehtno scensko glasbeno opremo, medtem ko so italijanski operisti in domači plemiški delitanti prirejali operne predstave že vse od leta 1660. Iz repertoarja, ki je izpričan za posamezne sezone italijanskih opernih gostovanj od leta 1733 naprej, je razvidno, da je bila podobno kot tedaj drugod, tudi v Ljubljani najprej aktualna poznobaročna opera seria napolitanske šole, naslonjena na mitološko in zgodovinsko tematiko. To še zlasti nazorno potrjujeta gostovanja daleč po Evropi slovečih družb Angela in Pietra Mingottija leta 1740 oziroma 1742. Po letu 1757 pa je začela, enako kot v drugih mestih, prevladovati opera buffa s svojimi različnimi antibaročnimi tendencami, kar se povsem ujema s splošnim razvojem opere oziroma zmagovitim prodiranjem komične zvrsti.¹

Takšna je torej v nekaj potezah podoba ljubljanskega gledališkega življenja do trenutka, ko se v zgodovini opernega predstavljanja tega mesta prvič srečamo z nemško gledališko skupino. To je bila znana mladinska družba dunajskega principala Felixa Bernerja, ki je nastopala v Ljubljani od 16. februarja do 10. aprila leta 1768. Kot je mogoče sklepati na podlagi njenega dotlej znanega repertoarja, je naše občinstvo tedaj najbrž poslušalo to ali ono komično opero skladateljev, kot so Duni, Monsigny, Philidor, Sacchini in Piccini ali Haydnov singspiel „Der krumme Teufel“.²

¹ S. Škerlj, O jezuitskem gledališču v Ljubljani, v: Dokumenti Slovenskega gledališkega muzeja, Ljubljana 1967, 146 ss.; isti, Italijansko gledališče v Ljubljani v preteklih stoletjih, Ljubljana 1973, 78 ss., 134 ss., 226 ss.; D. Ludvik, Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790, Ljubljana 1957, 14 ss.; D. Cvetko, Histoire de la musique slovène, Maribor 1967, 104–106; isti, Musikgeschichte der Südslawen, Kassel–Maribor 1975, 85 s.; isti, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I, Ljubljana 1958, 244 ss.; P. Radics, Die Entwicklung des deutschen Bühnenwesens in Laibach, Ljubljana 1912, 5 ss.

² Arhiv Slovenije (= AS) – Camera in representanza Publ. polit. Lit. S, Nr. 23, vol. 1; F.X. Garnier, Nachricht von der Bernerischen jungen Schauspieler-Gesellschaft und dem Zuwachse derselben, mit einigen Anhängen und 24 am Ende beygefügteten Silhouetten, 2. Ausg. Bozen 1784, 7 ss.; E.F. Blümmel – G. Gugitz, Alt-Wiener Thespiskarren, Wien 1925, 166 ss.; D. Ludvik, Nemško..., 40 ss.; D. Cvetko, Zgodovina... I, 266 ss.

Po tem prvem in za enkrat edinem stiku ljubljanskega gledališča z nemško potujočo operno skupino so Italijani še dolga leta obvladovali glasbeno prizorišče. Operisti so nadalje seznanjali z deli velikih mojstrov opere buffe kot sta Galuppi in Piccini, kar vsekakor pomeni odločnejši odklon od baroka.³ Do nemških opernih uprizoritev je prišlo spet šele v sezonah 1779/80 in 1781/82, ko je imel entreprizo Emanuel Schikaneder, čigar gledališka družba je štela med najboljše na nemškem ozemlju in se je tako po svoji glasbeni kvaliteti lahko merila z boljšimi italijanskimi. Schikaneder je skrbel za raznolik spored, v katerem so bili poleg nemških v znatni meri upoštevani tudi italijanski skladatelji. Njegov ljubljanski repertoar je deloma znan in je med drugim gotovo vseboval vsaj opere Glucka („Die Pilgrime von Mekka“), Paisiella („La Frascatana“), Hillerjeve singspiele („Die Jagd“, „Lisuart und Darliquette“ in „Lottchen am Hofe“) ter melodrame G. Bende in P. Winterja („Ariadne auf Naxos“, „Medea“ in „Lenardo und Blandine“).⁴

Po dveletni Schikanedrovi entreprizi je prihajalo v Ljubljani pogosteje do nemških opernih uprizoritev. Pozabiti ne smemo, da je pri nas v drugi polovici 18. stoletja kulturni vpliv Italije nasploh stalno pojemal.⁵ Še zlasti pa je bil odločilen novi politični kurz cesarja Jožefa II., ustanovitelja Narodnega gledališča na Dunaju, čigar nemške nacionalne tendence so tudi nujno vplivale na ravnanje stanovske uprave ljubljanskega gledališča. Ta uprava je začela omejevati gostovanja italijanskih družb in je zahtevala izvajanje nemških oper, pri čemer pa ni le mislila na opere nemških skladateljev, ampak tudi na italijanske, seveda nemško pete, ki so bile posebno priljubljene pri občinstvu. Končno moramo še opozoriti na vzpon nemškega igralskega stanu, ki je vedno bolj iskal nove možnosti delovanja v nenemških deželah avstrijskega državnega prostora. Kljub nazadovanju italijanskih predstav pa je dejavnost nemških gledaliških družb na opernem področju še naprej precej omahovala, ker so si le premožnejše lahko privoščile spored z zahtevnejšimi glasbeno-dramatskimi deli. Zato so bile v osemdesetih letih nemške družbe, ki so lahko ponudile operni spored redkejšje kot take, ki so zabavale le z govornimi igrami in preprostejšimi singspieli. Vsekakor na opernem področju Nemci v tem času še niso mogli biti močnejši kot Italijani in jih pri nas tudi ne bi mogli ogroziti, ko bi ne bilo zgoraj navedenih dejavnikov.

Po šestnajstih letih je polet 1784 zbudila pozornost Ljubljančanov spet Bernerjeva mladinska družba,⁶ katere spored pa lahko kot večinoma tedaj le pogojno rekonstruiramo oziroma posredno, z določeno stopnjo verjetnosti spoznamo. Gothaer Thea-

³ S. Škerlj, *Italijansko gledališče...*, 276 ss.; D. Cvetko, *Zgodovina...* I, 268 ss.; D. Ludvik, *Nemško...*, 50 ss.

⁴ AS — Coll. I, *Wochen Tabelle über das abgenommene Drittel und Theaterzinsen von E. Schikaneder* (3. XI. 1781—12. II. 1782); J. Neukäufler, *Aus dem Leben eines Wunderschauspielers*, hrsg. von K. Schiffmann, Linz (o. J.), 51 ss.; E. Komorzynski, *E. Schikaneder*, Wien 1951, 22—66; Reichards (Gothaer) *Theaterkalender (= GThK) 1779—1782*; razen navedenih del prihajajo še pogojno v pošte: J. André, *Der Töpfer*; E. R. Duni, *Das Milchmädchen (Les deux chasseurs et la latière)*; J. Hiller, *Der Erntekranz, Die Liebe auf dem Lande, Der lustige Schuster*; N. Piccini, *Das Fischermädchen (La pescatrice)*, *Die Sklavin (La schiava)*; E. Schikaneder, *Die Lyranten*; G.J. Vogler, *Der Kaufmann von Smyrna*; D. Ludvik, *Nemško...*, 66 ss.; P. Radics, *Die Entwicklung...*, 56 s.

⁵ S. Škerlj, *Italijansko gledališče...*, 325 ss.

⁶ E.K. Blümmel — G. Gugitz, *Alt-Wiener Thespiskarren*, 162, 167, 182; AS — Coll. I, 28. IX. 1783; *Novejši stanovski akti*, Rubr. XXXVIII, Fasc. II, *Ständisches Theater*, 1783/84, 11—13; *Gubernijski arhiv 1784—1792*, Fasc. 12/2370—84; 5890—784; *Publ. pol. B 1—7*; D. Ludvik, *Nemško...*, 96 ss.; D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II*, Ljubljana 1959, 18.

terkalender navaja v zvezi s to skupino za leto 1784 kar šest oper, vendar prihaja od teh za kratko poletno sezono v pošteveh le manjši del.⁷

Kot kaže je pripravil Franz Diwald, ki je prirejal v Ljubljani predstave v zimski sezoni 1784/85 in nato še krajši čas po veliki noči, kar lep glasbeni užitek.⁸ Tako bi lahko vsaj sklepali, ker je bil Diwald v času od 1779 do 1784 principal pomembne Esterhazyjeve družbe. Prav tako se skoraj ne motimo, če domnevamo, da so Ljubljanci ob tej priliki spoznali nekaj Haydnovih oper. Povsem umevno je, da je Diwald izkazoval veliko pozornost operni ustvarjalnosti Esterhazyjevega kapelnika, pod čigar vodstvom so potekale predstave družbe v knežji rezidenci. Po podatkih, ki jih daje za 1784 Gotthaer Theaterkalender je Diwald naštudiral kar štiri Haydnove opere („Armida“, „La fedeltà premiata“, „Orlando Paladino“ in „L'isola disabitata“); razen tega navaja isti vir še nekaj italijanskih del, npr. Paisiellovo „La Frascatana“, Anfossijevo „La finta giardiniera“ in Salierijevo „La scuola de' gelosi“.⁹

Za to sezono po vsej priliki tudi ni zaostajala naslednja, to je 1785/86, ko je bila ljubljanska entrepriza zaupana Friedrichu Johannu Zöllnerju, direktorju gledališke družbe grofa Batthyanyja v Hainburgu ob Donavi.¹⁰ Ljubljansko časopisno poročilo označuje družbo kot najboljšo v Notranji Avstriji in omenja, da je zabavala z izbranimi žaloigrami, veseloigrami in singspieli.¹¹ Da so pod slednjim nazivom tedaj razumeli tudi opere, jasno dokazuje časopisno obvestilo o Paisiellovi „La Frascatana“ kot zadnji operni predstavi sezone.¹² Sicer pa si lahko ustvarimo približno oziroma hipotetično podobo repertoarja na podlagi ohranjene korespondence. Kot pokaže ta, prekaša številčno romanska opera nemško; prvo predstavljajo skladatelji kot Gossec, Grétry, Guglielmi, Monsigny, Piccini in Sarti, drugo pa Mozart, Dittersdorf, Gluck, Schenk, Umlauff in še nekateri durgi.¹³ Možno je tudi, da se je ljubljansko občinstvo zdaj prvič seznanilo z Mozartom in to z njegovim singspielom „Die Entführung aus dem Serail“.¹⁴

Čeprav se je v gledališkem svetu visoko cenjeni podjetnik Johann Friedel, ki je prevzel oder v sezoni 1787/88, zanimal kot pisatelj predvsem za dramo, je stanovski odbor od njega izrecno zahteval ansambel osmih pevcvcev, ki ga je pripeljal z Dunaja. S

⁷ GThK 1784; tu so navedene tele opere: G. Paisiello, Das Mädchen von Fraskati (La Frascatana), Die zwei Gräfinnen (Le due contesse), N. Piccini, Die Sklavin; J.A. Schmittbauer, Lindor und Ismene; A. Schweitzer, Alceste; F. Zanetti, Die Wäschemädchen (Le lavorandine).

⁸ AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XXXVIII, Fasc. II, 9. III. 1785; Laibacher Zeitung (= LZg), 24. IV. 1785; GThK 1780, 234; 1781, 151; 1784, 317; 1785, 202; 1789, 192, 195; 1792, 109 ss., 326, 341; E.K. Blümmel—G. Gugitz, Alt-Wiener Thespiskarren, 12, 15, 27, 288, 291; D. Ludvik, Nemško..., 100 ss.; D. Cvetko, Zgodovina... II, 18.

⁹ GThK 1784, 317; na ljubljanskem sporedu je bila gotovo Bendova „Ariadne auf Naxos“; besedilo, natisnjeno za to priložnost v Ljubljani, hrani Slovenska knjižnica.

¹⁰ C. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaiserthums Österreich, Wien 1856—1891, 60, 231 ss.; D. Ludvik, Nemško..., 104 ss.; D. Cvetko, Zgodovina... II, 18 s.

¹¹ LZg 1785, 8. XII.

¹² LZg 1786, 2. III.

¹³ AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XLIX, Fasc. I., št. 1. Prim. posebej Zöllnerjevo prošnjo gledališki direkciji za ponovno entreprizo, Hainburg, 12. III. 1787. Tu je naveden obsežen repertoar z nič manj kot 25 operami, od katerih je bil seveda že en del poprej na Zöllnerjevem sporedu. Tako bi prišle za sezono 1785/86 v pošteveh vsaj tiste opere, ki so bile do 1785 prevedene v nemščino oziroma izvedene na avstrijskih odrih.

¹⁴ J. Sivec, Zur Frage der frühesten Aufführungen von Mozarts Opern im südslawischen Raum, v: Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum, Jg. 23, H. 3/4, Salzburg 1975, 3.

tem ansamblom je izvedel operni spored, za katerega se je obvezal tudi v pogodbi.¹⁵ V njem najdemo opere kot Dittersdorfovo „Der Doktor und der Apotheker“, Gluckovo „Die Pilgrime von Mekka“ Grétryjevi „L'ami de la maison“ in „Zemir et Azor“, Martín y Solerjevo „Una cosa rara“, Paisiellovi „Il re Teodoro in Venezia“ in „I filosofi immaginari“, Salierijevo „La grotta di Trofonio“ ter Umlauffovo „Das Irlicht“. Vsekakor raznolik in sodoben spored, ki vsebuje vrsto tedaj standardnih del in daje prednost romanski operi.

Repertoarno ni za prikazano sezono najbrž zaostajala sezona 1790/91, ko je bilo vodstvo odra v rokah Dunajčana Georga Wilhelma, čeprav se je moralo čutiti znižanje umetniške ravni predstav, saj je za razliko od Friedla Georg Wilhelm v gledališki zgodovini le malo znano ime.¹⁶ Wilhelmov ljubljanski spored je neposredno izpričan le z dveh operama — Paisiellovo „Il re Teodoro“ in Martín y Solerjevo „L'arbore di Diana — ostale podatke pa črpamo iz Gothaer Theaterkalendra za 1790 in 1791. Ti nam tudi dovoljujejo domnevo, da je bil G. Wilhelm tisti, ki je prvi seznanil ljubljansko občinstvo z Mozartovo mojstrovino „Le nozze di Figaro“.¹⁷ Sicer je razvidno iz rekonstruiranega repertoarja, kjer najdemo še več pomembnejših italijanskih oper kot Solerjevo „Una cosa rara“, Salierijevo „Il Talismano“ in Cimarosino „L'Italiana in Londra“, da je tudi Wilhelm dajal prednost italijanskim skladateljem. To seveda ne preseneča, če vemo, da nemška opera, vsaj kar zadeva programsko politiko, tudi ni mogla izpodriniti italijanske po ustanovitvi Narodnega gledališča na Dunaju. Italijanska opera je prej kot slej ostala ljubljenec občinstva, čigar željam so po možnosti skušala ustreči tako večja kot potujoča gledališča. Da pa je Wilhelm skoraj brez izjeme uprizarjal singspiele avstrijskih avtorjev — med njimi je npr. tudi Dittersdorfov „Hieronimus Knicker“ — se docela ujema z okusom avstrijskega občinstva, ki mu je bil severno in srednjenemški singspiel tuj.

O repertoarju nemških družb naslednjih let nimamo zaradi pomanjkljivih virov niti približne predstave.¹⁸ Pač pa smo izjemno dobro obveščani za sezono 1796/97, ko je imel v Ljubljani entreprizo Konstantin Paraskowitz, saj se je na srečo ohranil popoln seznam vseh predstav.¹⁹ Kot posebno zaslugo tega direktorja je podčrtati uprizoritev dveh tako eminentnih del kot sta Mozartovi „Così fan tutte“ in „Die Zauberflöte“, kar pomeni okrepitev že domnevno obstoječega stika ljubljanskega občinstva z umetnost-

- ¹⁵ AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XLIX, Fasc. I, št. 1, 2, 4–11, 13, 15, 16, 21–23, 25, 26, 27–34, 36, 37, 40; Rubr. XXXVIII, Fasc. II, št. 2, 6, 8, 11–14; D. Ludvik, Nemško..., 110 ss., 128 ss.; D. Cvetko, Zgodovina... II, 24 s.; LZg 1786, 1. VI., 22. VI., 29. VI., 13. VII., 28. IX., 5. X.; GThK 1787, 184 s.; E. Komorzynski, Schikaneder, 38, 66 ss., 80 ss., 143, 149; J. Friedel, Fünfzig Briefe aus Wien verschiedenen Inhalts an einen Freund in Berlin, 2. verb. Aufl., Leipzig-Berlin 1784, 397–411, 415–419; AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XLIX, Fasc. I, št. 23, 27, 49; LZg 1787, 15. XI.
- ¹⁶ E.K. Blümmel-G. Gugitz, Alt-Wiener Thespiskarren, 111–118, 145–149; J. Sivec, Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861, Ljubljana 1971, 8 ss.; AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XLIX, Fasc. I, št. 81, 84.
- ¹⁷ AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XXXVIII, Fasc. II, št. 1282, 1298; LZg 1790, št. 64; GThK 1790, 116–118; GThK 1791, 255–257; J. Sivec, Zur Frage..., 4.
- ¹⁸ GThK 1792, 254–257; GThK 1797, 313; AS — Novejši stanovski akti, Rubr. XXXVIII, Fasc. II, Wien 18. VIII. 1791; Rubr. XLIX, Fasc. I, 1792, št. 92, 94, 97; Zgodovinski arhiv mesta Ljubljane (= ZAL), Fasc. 146, št. 165, 167, 170, 171; Reg. I, Fasc. 148, Konv. 260, št. 1351; Reg. I, Fasc. 77, št. 74; Fasc. 151, Konv. 260, št. 118; LZg 1791, št. 79, 81, 91, 94, 101; LZg 1795, št. 131, 138, 167; J. Sivec, Opera..., 12 ss.
- ¹⁹ Verzeichnis der in Laibach unter Führung des Herrn Konstantin Parasskowitz auf dem Landständischen Theater aufgeführten Lust-, Schau-, Sing- und Trauerspiele vom 24. September 1796 bis Aschenmittwoch 1797, Radicseva mapa v knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani; J. Sivec, Opera..., 19 ss.

jo velikega mojstra dunajske klasike.²⁰ Od italijanskih oper je Paraskowitz uprizoril le Paisiellovo mojstrovino „La molinara“. Sicer je spored vseboval še različne singspiele avstrijskih komponistov, med drugim npr. tudi „Die Schwestern von Prag“ in „Kaspar der Fagottist“ W. Müllerja. Tako kaže zdaj spored očitno obratno podobo kot v sezoni 1790/91. Ne smemo pozabiti, da so na oblikovanje repertoarja potujočih družb, ki so nastopale v provincialnih mestih, v marsičem vplivala tudi dunajska predmestna gledališča, ki so prav po letu 1790 doživela sijajen razcvet. Prav ti odri, iz katerih je izhajalo kar lepo število direktorjev in njihovih sodelavcev, pa so bili važno gojišče singspiela in podobnih zvrsti domače glasbenodramatske literature. Razen tega so navadno bili singspieli muzikalno dosti preprostejši kot „velike“, večinoma italijanske opere in so bili tako primernejši za pevsko manj verzirane in finančno šibkejše potujoče družbe.

Medtem ko nas za naslednje sezone nezadostni viri spet v veliki meri puščajo na cedilu,²¹ nam z začetkom novega stoletja odpira zbirka gledaliških lepakov dokaj jasen vpogled v glasbenodramatsko dejavnost ljubljanskega odra. V sezonah 1801/02 in 1802/03 je skrbela za zabavo družba Georga Schandrocha iz Celovca.²² Podobno kot pri Paraskowitzu je tudi zdaj prevladoval na sporedih avstrijski singspiel, italijanska opera se je pojavljala le redko. Čeprav so singspieli večinoma ceneni produkti gledaliških praktikov, pa temu repertoarju ni docela odrekli umetniške vrednosti, saj so med obilnim plevelom tudi stvaritve mojstrov, kot so Mozart („Die Zauberflöte“), Paisiello („Il fanatico in Berlino“), Dittersdorf („Hieronimus Knicker“), Martín y Soler („L' arbore di Diana“), Sarti („Fra i due litiganti“), Schenk („Der Dorfbarbier“). Vsekakor je vredno omeniti, da je bila „Čarobna piščal“ posebno pogosto na sporedu. To pa pomeni, da je bila „Čarobna piščal“, ki so jo tudi v naslednjih desetletjih največ igrali, pri Ljubljancih posebno priljubljena.

Po odhodu Schandrocha razpoložljivo gradivo ne izpričuje več polnih petnajst let za nemške gledališke družbe ničesar pomembnega na področju opere. V tem obdobju so razvile le skromno glasbeno dejavnost, ki se je omejevala skoro izključno na manj zahtevne singspiele in podobna oderska dela z glasbo, medtem ko so uprizorile kakšno kratko italijansko ali francosko opero le izjemoma.²³

Znaten vzpon nemške opere beležimo šele v letih 1818–1820 s prihodom družbe Carla Waidingerja iz Celovca. Ta vzpon je opazen najbolj v obsežnosti repertoarja, ki je daleč presegal tedanje povprečje, kakor tudi deloma v reproduktivni kvaliteti.²⁴ Posebno je treba poudariti, da je zdaj prišla na oder vrsta dotlej ljubljanskemu občinstvu še neznanih mojstrov kot so L. Cherubini, G. Rossini, F.A. Boieldieu in N. Isouard („Les Deux Journées“, „Tancred“, „Jean de Paris“, „Cendrillon“). Težišče repertoarja je bilo spet na romanskih, predvsem francoskih operah, od katerih naj omenimo le Grétryjevo „Raoul Barbe-Bleu“ ali Dalayracovo „Gulistan ou Le Hulla de Samarcande“. Nemško avstrijski delež z novitetami kot Süßmayerjev „Soliman II.“, „Agnes Sorel“ in

²⁰ J. Sivec, Zur Frage..., 5 s.

²¹ GThK 1798, 266 ss.; GThK 1800, 290 ss.; Lublanske novize 1798, 24. II; LZg 1797, št. 81; P. Radics, Die Entwicklung..., 66 s.; J. Sivec, Opera..., 23 ss.

²² Comedien-Zettel-Sammlung (= CZS) 1801/02, 1802/03 v knjižnici Narodnega muzeja; J. Sivec, Opera..., 26 ss.

²³ Prim. CZS 1803–1807, 1814/15, 1815/16, 1817/18; Laibacher Wochenblatt 1804, št. IX, XI–XIII; LZg 1814, št. 2, 4, 8, 20, 28, 44; LZg 1815, št. 13; P. Radics, Die Entwicklung..., 78; J. Sivec, Opera..., 31 ss.

²⁴ CZS 1817/18, 1818/19, 1819/20; Illyrisches Blatt 1819, št. 18; AS – Gledališki akti, Fasc. 74, 7. II., 9. III., 18., 19. IV., 14. VIII., 1. X. 1818, 6., 27. II., 1., 4., 18. III., 7. VI., 24., 25. V., 15. VI. 1819; J. Sivec, Opera..., 48 ss.

„Der Augenarzt“ A. Gyrowtza in „Adrian Ostade“ J. Weigla ni bil neznamen, vendar se z izjemo Mozartove „Čarobne piščali“ po tehtnosti ni mogel meriti z romanskim.

Začeto delo se je, z izjemo leta 1822/23, v nekaj naslednjih sezonah, čeprav ne tako intenzivno, še nadaljevalo. Dokaj visoko raven je po vsej priliki dosegla igralska in pevska družba Catharine Anton pod vodstvom Carla Waidingerja, ki so jo sestavljali deloma člani prejšnje in je prispevala k sporedu svečanosti ob ljubljanskem kongresu (1821). Od opernih novitet, ki so jih peli leta 1820/21 v nemščini, so najpomembnejše Méhulova „Joseph“ in Rossinijevi „Otello“ in „Il barbiere di Siviglia“.²⁵ Tako si je Rossini, ki je že osvojil občinstvo s „Tancredom“ nadalje utiral pot v repertoar ljubljanskega gledališča.

Na enaki ravni je bila vsaj glede sporeda tudi družba Lorenza Gindla, ki si je pridobila naklonjenost in zadovoljstvo občinstva.²⁶ Med operami, uprizorjenimi v sezoni 1821/22 zbudi pozornost predvsem premiera Mozartovega „Don Giovannija“. Seveda se pri tem vprašujemo, ali ni morda prišla ta mojstrovina na ljubljanski oder že poprej, kar pa se spričo pomanjkljivega gradiva ne da dokazati.²⁷ Razen „Don Giovannija“ je Gindl predstavil še tri v tistem času uspešne komične opere: „Le cantatrice villane“ V. Fioravantija, Boieldieujevo „Le Nouveau Seigneur de Village“ in „Le Petit Matelot“ P. Gaveauxa.

Sezona 1823/24, ki jo je oskrbela družba dunajskega podjetnika Ferdinanda Rosenaua izstopa zato, ker je bila tedaj prvič uprizorjena melodramatska igra „Preciosa“ z glasbo C.M. von Webra.²⁸ Izvedba tega dela zaznamuje namreč v zgodovini glasbenih predstav našega gledališča že postopen preobrat od klasicizma k romantiki. Kot novost te sezone je poleg „Preciose“ vredna omembe še mikavna Boieldieujeva opera „Le Petit Chaperon Rouge“. Sicer pa je Rosenau, ki je programiral še nekaj vrednih, a ljubljancanom že znanih oper, več obljubljal kot uresničil. Čeprav je vodil tri leta uspešno Josefstädter Theater in je več njegovih članov izhajalo iz znanih dunajskih gledališč, predstave skorajda niso presegale povprečja.

Z entreprizo Carla Meyerja (1824–1826), ki je bil pred tem sposoben umetniški vodja celovškega gledališča, je doživela nemška opera v Ljubljani močnejši vzpon kot kdajkoli poprej v 19. stoletju. Ta entrepriza je nedvomno prekašala glede repertoarja vse druge iz prve četrtine tega stoletja. Izjava grofa Stubenberga, da je Meyer storil več kot vsi njegovi predhodniki, pa upravičuje domnevo, da je tudi reprodukcija njegove družbe bila na znatni umetniški višini.²⁹ Kot najvažnejših dogodek teh let je omeniti premiero Webrove mojstrovine „Der Freischütz“, s katero si je romantika že osvojila trdnejšo pozicijo v repertoarju. Podobno kot marsikje drugod v Avstriji in Nemčiji je postal „Čarostrelec“ tudi v Ljubljani najpriljubljenejša nemška opera. Resno prizadevanje direktorja Meyerja za umetniško vreden spored izpričuje nadalje uprizoritev Mozartovih oper „Don Giovanni“, „Die Zauberflöte“ in „La clemenza di Tito“, od katerih slednja še ni bila predstavljena ljubljancanom. Povsem tako kot drugod pa je občinstvo najbolj privlačil Rossini, čigar opere „La gazza ladra“, „Otello“, „Aureliano e Palmira“, „La donna del lago“, „Tancred“ in „L' Italiana in Algeri“ zdaj najdemo na sporedih.

²⁵ CZS 1820/21 s priloženim gledališkim dnevnikom (Theaterjournal) št. 11; AS — Gledališki akti, Fasc. 75, št. 31–34, 42, 113, 3., 18. in 28. II., 6. in 7. III., 27. IV. 1820; 15. in 21. V. 1820, 22. I. 1821.

²⁶ AS — Gledališki akti, Fasc. 75, 1. III. 1822.

²⁷ CZS 1821/22; J. Sivec, Zur Frage..., 6 s.

²⁸ CZS 1823/24; J. Sivec, Opera..., 70 ss.

²⁹ CZS 1824/25, 1825/26; AS — Gledališki akti, Fasc. 78, 1. II. 1825; J. Sivec, Opera..., 74 ss.

Prevladovanje romanske opere je še očitnejše, če k temu dodamo premiere oper kot so Spontinijeva „La Vestale“, Grétryjeva „Richard Coeur-de-Lion“, Cherubinijeva „Lodoiska“ ali Auberova „La Neige“.

Entrepriza C. Meyerja predstavlja v zgodovini ljubljanskega gledališča poslednji razcvet klasicizma in hkrati prvo zmago romantika. Neposredno zatem je prišlo na področju opere v letih 1827–1829 sicer do krajšega zastoja,³⁰ ki pa ni imel resnejših posledic. Ko sta jeseni 1829 prevzela gledališče brata Franz in Josef Glöggel iz Linza, so se operne predstave sijajno obnovile. Brata Glöggel sta vodila širokopotezno repertoarno politiko, ki je znatno upoštevala novo stilno smer, in tako se je romantika v sezoni 1829/30 že močno uveljavila.³¹

Če hočemo pravilno oceniti rezultate, ki so jih dosegle v obravnavanem obdobju na opernem področju v Ljubljani nastopajoče nemške gledališke družbe, vsekakor ne smemo prezreti dejstva, da se je njihova dejavnost večinoma odvijala le v neugodnih gospodarskih razmerah. V Ljubljani, tedanjem glavnem mestu obrobne province Kranjske, ni bilo visokega plemstva in tudi ne bogatega meščanstva, ki bi bilo velikušen mecen umetnosti. Moč stanov je občutno oslabela že v drugi polovici 18. stoletja. Zadnja leta tega in začetek naslednjega stoletja pa so nemirno obdobje napoleonskih vojn, ki so povzročile popolno izčrpanost gospodarskih moči dežele. Tako je bila impresarijem zagotovljena le skromna podpora, večkrat pa še ta ne. Najbolj pereč problem je bila nedvomno odsotnost dotacije iz javnega sklada, ki bi omogočala nemo-teno in uspešno delo gledališča. Velika ovira za izvajanje oper je nadalje bilo pomanjkanje profesionalnega orkestra. Gledališče je imelo le majhno število svojih instrumentalistov, ki so jim prihajali na pomoč diletanti — člani Filharmonične družbe — in godbeniki vojaške kapele.

Če upoštevamo omenjene okoliščine, moramo ugotoviti, da dosežki nemških gledaliških družb nikakor niso bili majhni, ampak v nekaterih primerih celo veliki. Res je sicer, da so bile družbe večinoma povprečne ali včasih tudi povsem nezadovoljive, vendar med njimi ni manjkalo takih, ki jim je bila vzvišenost umetnosti zelo resna skrb. Umetniško sta se povzpeli najvišje Schikanedrova in Friedlova družba, pa tudi Bernerjeva, Diwaldova, Zöllnerjeva, Waidingerjeva, Antonova in Meyerjeva so bile zelo dobre. Samo po sebi je razumljivo, da umetniške kvalitete ne moremo ocenjevati z današnjimi merili. Člani nemških potujočih skupin so morali biti uporabni tako za dramo kot opero, pri čemer je bilo težišče na govorjenem sporedu. Cela vrsta nemških gledaliških družb je gojila opero le v majhnem obsegu ali pa niti to ne, tako da so bili na njihovih sporedih poleg dramskih del kvečjemu le nezahtevni singspieli in podobna odrska dela z glasbo. Razen tega so ozke razmere provincialnih mest z majhno publiko neprestano terjale pripravo novih zabavnih del. Neizogibna posledica je bila, da operna ustvarjalnost ni bila na tisti višini, ki bi jo sposoben ansambel lahko dosegel s temeljitim študijem vlog.

Na tem mestu se zdi še zanimivo vprašanje, ali je dejavnost gostujočih nemških gledaliških družb vzpodbudila domačo glasbenodramatsko ustvarjalnost. Prva slovenska opera „Belin“ (1780) Jakoba Zupana, od katere je ohranjen le po Metastasijevem vzoru spesnjeni libreto, je produkt slovenskega preporeda in zdi se, da ga je treba prej povezovati z italijanskimi kot nemškimi predstavami.³² Nedvomno pomembno delo na glasbenodramatskem področju v obravnavanem obdobju je glasba k Linhartovi

³⁰ CZS 1827/28, 1828/29.

³¹ CZS 1829/30, 1830/31, 1831/32; AS — Gledališki akti, Fasc. 78, 1830, št. 39, 54/55, 30. III. 1830, št. 56, 18. IV. 1830; J. Sivec, Opera..., 85 ss.

³² D. Cvetko, Zgodovina... II, 274 ss.; isti, Musikgeschichte..., 131 ss.

veseloigri „Matiček se ženi“, ki jo je J.K. Novak zložil nekako pod vtisom Mozartove „Figarove svatbe“. Kot smo doslej ugotovili, te opere v Ljubljani niso uprizorili do leta 1790, a tudi če jo je impresarij G. Wilhelm izvedel pri nas v sezoni 1790/91, jo je moral Novak spoznati že pred tem, saj je napisal glasbo k omenjeni komediji prej, kot je Linhart dokončno oblikoval to delo, ki je bilo natisnjeno v drugi polovici leta 1790.³³ Vseeno pa so lahko bile nemške in italijanske predstave v ljubljanskem gledališču zanj dobra šola. Čeprav je možno, da so to Linhartovo komedijo uprizorili diletanti, je pri tem važno, da je tudi za ustvaritev tega dela prišla vzpodbuda iz slovenskega preroditeljskega kroga.

Od ostalih komponistov, ki so delovali v Ljubljani, so bili v kompozicijski tehniki toliko izurjeni, da bi lahko napisali opero, le še F.L. Schwerdt, F.B. Dusík in Gašpar Mašek.³⁴ Schwerdt je sicer komponiral glasbo za nekaj iger, ki so jih uprizorili leta 1806/07, vendar so bili njegovi stiki z gledališčem le kratkotrajni.³⁵ Tudi če bi ta skladatelj imel dispozicije za ustvarjanje oper, je vprašanje, če bi se lahko nadejal njihove realizacije na ljubljanskem odru. Dusík je bil kot gledališki kapelnik v sezonah 1798/99 in 1799/1800 po pogodbi zadolžen, da napiše vsako četrletje po eno opero.³⁶ Ali je to obvezo izpolnil, ne vemo, ker pomanjkljivo gradivo tega ne potrjuje. Trdnejše zveze z gledališčem je imel Mašek, saj je v njem deloval vrsto let kot kapelnik in si tako pridobil ugled in priznanje. Vendar kot pri večini drugih kapelnikov tudi pri njem kompozicijsko delo ni seglo prek priložnostnih del, kot so uverture ali glasbene točke h govornim igram. Domača glasbeno-dramatska produkcija se je močneje razmahnila šele v drugi polovici 19. stoletja. Ta razmah pa se je rodil predvsem iz potreb slovenskega narodnega gibanja.

Čeprav delovanje nemških gledaliških družb ni zapustilo vidnejše sledi v domači glasbeni dramatik, pa njihovega pomena ni mogoče zanikati. Njihov pomen je bil v obravnavanem obdobju še toliko večji, ker so se pojavljale italijanske predstave proti koncu 18. stoletja vse redkeje in jih nato beležimo le še sporadično. V takšnih okoliščinah so bile nemške gledališke družbe pomemben posredovalec ne le nemške ampak tudi italijanske in francoske operne literature. S svojimi predstavami so bogatile glasbeno življenje tedanje Ljubljane in so nemalo vplivale na njegovo stilno podobo. V času, ko ni več obstajala Academia Philharmonicorum kot osrednja glasbena ustanova in Filharmonična družba še ni zaživela, so odigrale bistveno vlogo pri uvajanju glasbenega klasicizma in so tudi po ustanovitvi omenjene družbe leta 1794 znatno prispevale k utrjevanju te stilne smeri. Od leta 1823 so pospeševale uveljavljanje romantike. Tako je v glavnem pomen njihove dejavnosti v tem, da so širile glasbeno obzorje ljubljanskega občinstva, ki so ga razmeroma hitro seznanjale z vrednimi deli sodobne operne literature.

³³ D. Cvetko, *Zgodovina...* II, 53, 63–65.

³⁴ D. Cvetko, *Musikgeschichte...*, 133–136, 147.

³⁵ CZS 1806/07.

³⁶ J. Höfler, *Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja*, Ljubljana 1970, 86.

SUMMARY

In the evaluation of the results that the German theatrical companies appearing in Ljubljana had in the realm of opera in the period discussed, the fact should not be overlooked that their activities would meet with unfavourable economic conditions there. In Ljubljana, there were no higher nobility, and no rich bourgeoisie for that matter, to come forward as a generous patron of art. The power of the regional estates was growing weak considerably even in the latter half of the 18th century. The closing years of the same and the beginning of the following century were then marked by the turbulent period of Napoleonic wars which drove the country into a state of total exhaustion of its economic resources. For this reason, impresarios were secured only modest subsidies or, more often than not, none at all.

In view of the above mentioned conditions, it has to be stated that the achievements of the German theatrical companies were by no means small, in some cases they can even be regarded as remarkable. It is true that most of these companies never rose above the usual humdrum mediocrity; however, there never failed to be some whose true concern was the elevation of art. Out of them, a highest artistic level was achieved by the companies of E. Schikaneder (1779/80 and 1781/82) and Joh. Friedl (1787/88), to be followed by those of F. Berner (1768 and 1784), F. Diwald (1784/85), F.J. Zöllner (1785/86), C. Waidinger (1818–20), Catharina Anton (1820/21), and C. Meyer (1824/1826).

Even though their activities never left any marked traces in Slovene musical-dramatic art, the significance of these German theatrical companies was nevertheless undeniable. Moreover, their significance for the period discussed here was even greater in view of the fact that performances by Italian theatrical companies were growing rare towards the end of the 18th century, and became sporadic afterwards. On account of this, German theatrical companies acted as important mediators of not only German but also Italian and French operatic literature. Their performances kept enriching the musical life of Ljubljana then, contributing in no small degree to its overall stylistic image. At the time when Academia Philharmonicorum had stopped existing as the central music institution and the Philharmonic Society had not come to life as yet, these companies would play an essential role in the promotion of musical Classicism, contributing considerably to the growing strength of this stylistic trend even after the founding of the latter society in 1794. After 1823, they enhanced the onset of Romanticism. In this way, the main weight of their activity is recognized in their considerable broadening the musical horizon of their Ljubljana public, keeping them fairly up-to-date with the notable works of the contemporary operatic literature. Thus, the opera repertoire of the Ljubljana theatre, though not as rich nor comprehensive as those of the eminent theatres in metropolises throughout Europe, managed to present most of the musical-dramatic production by the same composers as that presented to the public of Europe's greatest theatres.

UDK 091:783.5(497.12 Ljubljana)

Jurij Snoj
LjubljanaFRAGMENTI SREDNJEVEŠKIH KORALNIH
ROKOPISOV S POZNOGOTSKO NOTACIJO V
LJUBLJANI. PRIKAZ ZASNOVE IN IZSLEDKOV
ISTOIMENSKE RAZISKAVE¹

Predmet raziskave je določen s sestavinami naslova: Z izrazom koralni rokopisi s poznogotsko notacijo so označene z roko pisane knjige, v katerih je gregorijanski koral, to je enoglasno obredno petje zahodnokršćanske cerkve na latinska bogoslužna besedila, zapisan z gotsko notacijo pozne razvojne stopnje. Izraz fragmenti določa, da so upoštevani naključno ohranjeni ostanki nekdanj popolnih, kasneje uničenih, s poznogotsko notacijo pisanih rokopisov, ne pa tudi v celoti ohranjene knjige. Z izrazom srednjeveški so mišljeni tisti rokopisi oziroma njihovi ostanki, ki spadajo v strnjeno srednjeveško izročilo; v gregorijanskem koralu pomenijo prelom s srednjeveškim šele reforme tridentinskega cerkvenega zbora v drugi polovici 16. stol., in tako so upoštevani tudi ostanki časovno že novoveških rokopisov, ki pa so nastali pred tridentinskimi reformami. Po zadnjem določilu naslova je zajeto le tisto gradivo, ki je arhivirano v Ljubljani.

Tako opredeljen predmet raziskave ni bil določen vnaprej: Ob načrtnem iskanju in popisovanju srednjeveškega koralnega rokopisja v ljubljanskih hraniščih se je pokazala obsežna skupina slučajno ohranjenih ostankov uničenih rokopisov, pisanih z isto poznogotsko notacijo, in ti so bili izbrani za raziskavo.

1. V ljubljanskih hraniščih je bilo najdenih 151 fragmentov, ki ustrezajo vsem določilom naslova: 59 jih je v ŠAL (Škofijski arhiv Ljubljana), 2 v arhivu župnije sv. Petra, 1 v arhivu Uršulinskega samostana, 14 v Arhivu SRS, 18 v ZAL (Zgodovinski arhiv Ljubljana), 17 v NUK, 36 v Semeniški knjižnici, 3 v knjižnici Frančiškanskega samostana in 1 v Biblioteki SAZU. Z navedenimi številkami so fragmenti šteti kot arhivske oziroma knjižnične enote z lastno signaturo, pri čemer niso upoštevani le popolni, ampak tudi nepopolno ohranjeni foliji in drobni odrezki, da je le bilo zanje mogoče ugotoviti ali s precejšnjo gotovostjo domnevati, da ustrezajo določilom izbora. Zbrano gradivo obsega 183 celih folijev, 114 nepopolnih folijev ter 47 odrezkov, kar je približno toliko kot en sam v celoti ohranjen rokopis.²

Z izjemo enega folija, za katerega ni mogoče reči, kako se je ohranil, so se vsi zbrani fragmenti ohranili kot knjigoveško gradivo v vezavah mlajših uradnih knjig (naj-

¹ Raziskava je bila del programa Muzikološkega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra SAZU in je bila 1988 zagovarjana kot doktorska disertacija.

² V prvem poglavju dela so po signaturnem redu opisani fragmenti posameznih hranišč. Tisti, ki so še vedno v vezavah drugih knjig, pravzaprav nimajo lastnih signatur in jih je možno navesti le s signaturami del, v zvezi s katerimi so se ohranili. V primerih, ko sta pod isto signaturo ohranjena fragmenta različnih rokopisov, se štejeta kot dve enoti.

več ljubljanskih mestnih knjig, matičnih knjig in urbarjev), rokopisov in tiskov: kot ovitki ali pergamentni zalepki na njihovih platnicah, hrbtih ali robovih. Pri zbiranju gradiva so bile pregledane domala vse vezane knjige do približno srede 18. stol. v ljubljanskih hraniščih.³ Vezave s pergamentnimi ovitki po sredi 18. stol. so redke. Mnogi foliji so slabo čitljivi, zamazani, zbledeli, raztrgani ali kako drugače poškodovani. Tisti, ki so še vedno v vezavah, so čitljivi večinoma le na eni strani.

Od 151 fragmentov je bilo doslej v objavljeni strokovni literaturi izrecno obravnavanih ali omenjenih 10.⁴ Mnogi so zabeleženi v posameznih arhivskih vodnikih, arhivskih seznamih in popisih knjižnih fondov, ki so tudi služili pri iskanju gradiva, mnogi pa so v predstavljenem delu opisani in obravnavani prvič.

2. Že med zbiranjem gradiva se je pokazalo, da so nekateri fragmenti ostanki istih rokopisov. Medsebojna primerjava celotnega zbranega gradiva je pokazala, da pripada 151 fragmentov 69 različnim rokopisom.⁵ Ostanki 27 rokopisov so se ohranili na različnih mestih, ostanki 42 rokopisov pa so ohranjeni kot knjigoveško gradivo enega samega vezanega dela. Po obsežnosti sestoji 30 rekonstruiranih fragmentov iz enega samega popolnega, nepopolnega folija ali odrezka, 13 jih je iz dveh folijev, nekaj največjih pa šteje od 12 do 39 popolnih ali nepopolnih folijev.

Rekonstruirani fragmenti so ostanki bogoslužnih knjig, ki so se pri bogoslužju najbrž dejansko rabile in so glede na tip vsebovale različne plasti gregorijskega repertoarja. Od rokopisov z mašnim bogoslužjem je med 69 fragmenti 20 fragmentov gradualov, 8 fragmentov sekvenciarjev, 1 fragment misala,⁶ 1 fragment knjige tipa missale plenarium ter 2 fragmenta kirialov. Od rokopisov z uradniškim bogoslužjem je med rekonstruiranimi fragmenti 30 fragmentov antifonalov, 1 fragment knjige tipa breviarium plenarium ter 3 fragmenti psalterjev.⁷ Treh fragmentov vsebinsko ni bilo mogoče določiti.⁸

³ Skoraj vse, kar se je ohranilo v vezavah knjig iz ZAL, je bilo že pred leti odlepljeno in se zdaj hrani v zbirki makulatur. Listi istih rokopisov so tu pod istimi signaturami. V ZAL se je od skoro vsakega rokopisa ohranilo po več folijev, v nekaj primerih čez deset. Za Semeniško knjižnico je bil seznam knjig s srednjeveškimi fragmenti v vezavah že napravljen in ni bilo potrebno pregledati celotnega fonda.

⁴ Obravnavani ali navedeni so v tehle delih: Höfler, J., Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, Kronika XIII, 1965; isti, Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni zgodovini na Slovenskem, Kronika XIV, 1966; isti, Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarja v osrednji Sloveniji, Muzikološki zbornik III, 1967; isti, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, Ljubljana 1970.

⁵ Od 151 fragmentov pri tem ni bilo upoštevanih 8 drobnih odrezkov, ki jih vsebinsko ni bilo mogoče opredeliti in za katere ni bilo mogoče ugotoviti, da bi pripadali kateremu od 69 rekonstruiranih rokopisov.

⁶ Na tem fragmentu so mašne prefacije; mašne prefacije z glasbenim zapisom so navadno v misalih, ki vsebujejo sicer le mašna besedila. Misalni fragmenti brez glasbenih zapisov v predstavljenem delu niso upoštevani.

⁷ O knjigah teh tipov gl. ustrezne članke v MGG in NGD.

⁸ Drugo poglavje dela je rekonstrukcija 69 fragmentov in njihov vsebinski popis. 69 fragmentov je razvrščenih po domnevnem časovnem zaporedju nastanka; pri vsakem so navedene mere in druge glavne lastnosti rokopisa, ki mu je nekdanj pripadal; z besedilnimi začetki posameznih enot je podana vsebina ohranjenih folijev, razvrščenih v vrstnem redu, kot so ga domnevno imeli v uničenem rokopisu. Zadnje, sedmo poglavje dela je abecedni seznam vseh besedil obravnavanih fragmentov, tudi tistih, ki nimajo glasbenega zapisa. Za vsako enoto je navedeno v katerem fragmentu se pojavi in ali jo vsebuje An Index of Gregorian Chant (Bryden, J. R., Hughes, D. G., An Index of Gregorian Chant, Cambridge, Massachusetts 1969) ter kritična izdaja petih uradniških besedil (Hesbert, R. J., Corpus Antiphonalium Officii III, IV, Rim 1968, 1970), razen če gre za besedila, ki jih ti izdaji načeloma ne navajata.

3. V času, iz katerega izhajajo obravnavani fragmenti oziroma rokopisi, ki so jim nekdanj pripadali, je bilo bogoslužje zahodnokrščanske cerkve v osnovi enotno: njegove oblike in njihov ustroj so bile povsod iste. Vendar je bila dejanska podoba bogoslužja, izbira zlasti tistih delov, ki se spreminjajo od dne do dne, od praznika do praznika ali od enega do drugega obdobja bogoslužnega leta, v raznih okoljih in obdobjih različna vse do reform tridentinskega cerkvenega zbora. V potankostih je bil bogoslužni red zadeva metropolij in predstojništev posameznih samostanskih redov, ki so tudi imeli lastna bogoslužna izročila.⁹ Vendar raziskava obravnavanih fragmentov potrjuje, da so bili razločki tudi znotraj metropolij in nekaterih redov in da popolnoma čistih knjig, ki bi bile zgolj prepisi določenega izvornika, skorajda ni bilo.

S tem se odpira možnost liturgičnozgodovinske raziskave obravnavanih fragmentov. Primerjati jih je mogoče z drugimi istovrstnimi rokopisi ali tiski posameznih cerkva ali redov; ugotoviti, kateremu od teh so vsebinsko najbližje in na osnovi tega predvideti, kje so bili rokopisi, ki so jim primerjani fragmenti nekdanj pripadali, v rabi. Pri ugotavljanju sorodnosti med posameznimi viri je potrebno upoštevati dejanski razpored enot v bogoslužju določenega dne, razlike v repertoarju in koledar.

3.1. Srednjeveško bogoslužje je bilo neenotno že v koledarju, v obstoju posameznih bogoslužnih dni leta.¹⁰ Pri tem je bilo dosti manj razločkov v temporalu, toliko več pa v sanktoralu, to je zaporedju svetniških praznikov oz. godov. Število teh se je ves čas večalo;¹¹ obenem s širjenjem posameznih svetniških kultov je prihajalo do razlik v sanktoralih posameznih pokrajin, in tako je mogoče marsikateri srednjeveški rokopis časovno in prostorsko opredeliti že na osnovi ohranjenega sanktorala.

Vsega skupaj se je v obravnavanih fragmentih ohranilo bogoslužje oziroma je omenjeno 85 svetniških godov. 73 od teh nima določnejše pokrajinske pripadnosti. 10 je izrazito nemških in od teh so štirje tudi v tiskanem oglejskem misalu iz leta 1494.¹² Dva sta predvsem oglejska: Hilarij in Tacijan ter god Kancijev.¹³

3.2. Vsi v obravnavanih fragmentih ohranjeni mašni propriji,¹⁴ to je spremenljivi peti deli maš bogoslužnega leta — zapisani so v fragmentih gradualov in fragmentu knjige tipa missale plenarium — so primerjani s temile viri: tiskani oglejski misal iz leta 1494 (MA);¹⁵ St. Gall 339, gradual istoimenskega samostana iz 10. stol. (G);¹⁶ frančiškanski bogoslužni red, istočasno tudi bogoslužni red rimske kurije iz 13. stol. (OM);¹⁷ NUK, Ms 22, gradual iz 13. stol., domnevno iz kartuzijanskega samostana Bi-

⁹ To je med drugim razvidno iz tega, da so po iznajdbi tiska posamezne metropolije, npr. oglejski patriarhat ali salzburška škofija, izdajale tiskane bogoslužne knjige, v katerih je jasno navedeno, za bogoslužni red (ritus ali consuetudo) katere cerkvene pokrajine gre.

¹⁰ O bogoslužnem letu prim. Apel, W., *Gregorian Chant*, London 1958, str. 6–13.

¹¹ Prim. nav. delo, str. 56–60.

¹² Gl. op. 15.

¹³ Na začetku tretjega poglavja so navedeni vsi prazniki, kot tudi drugi dnevi, obdobja in kategorije praznikov obravnavanih fragmentov, pri čemer je navedeno, v katerem fragmentu je bogoslužje ustreznega praznika ali obdobja ohranjeno oziroma omenjeno. Sanktorale je primerjan s štirimi srednjeveškimi viri.

¹⁴ O sestavi mašnega bogoslužja prim. Apel, W., nav. delo, str. 23–32. Izraz mašni proprij zaznamuje vse spremenljive dele maše, ne le pete; tu je rabljen tudi samo za pete.

¹⁵ *Missale Aquileiense*. Prim. Gspan, A., Badalić, J., *Inkunabule v Sloveniji*, Ljubljana 1957, št. 795.

¹⁶ Vsebina rokopisa je povzeta po popisu v delu Wagner, P., *Einführung in die gregorianischen Melodien I*, Hildesheim, Wiesbaden 1970 (ponatis), str. 321 in dalje.

¹⁷ Van Dijk, S. J. P., *Sources of the Modern Roman Liturgy II*, Leiden 1963. Okrajšava OM je iz naslova *Ordo missalis fratrum minorum secundum consuetudinem Romanae curiae*.

stra.¹⁸ Oglejski tiskani misal je izbran kot knjiga, katere bogoslužni red naj bi veljal v celotnem patriarhatu, se pravi tudi na narodnostno slovenskem prostoru južno od Drave.¹⁹ Ostali viri omogočajo širši razgled in presojo, ali je določena posebnost le oglejska ali ne. Ujemanje fragmenta z oglejskim misalom in še enim od primerjalnih virov še ne dokazuje oglejske pripadnosti, čeprav ta ni izključena. Oglejsko pripadnost je z večjo gotovostjo možno predvideti v primerih, ko se vsebina primerjanega fragmenta ujema samo z oglejskim tiskom; a tudi to še ne more biti dokončni dokaz oglejske pripadnosti, saj bi drugačen izbor primerjalnih virov lahko pokazal, da ne gre le za oglejsko značilnost.²⁰ Fragmenti oziroma rokopisi, za katere ni bilo mogoče ugotoviti, da ne pripadajo oglejskemu obredu, bi bili lahko v rabi v tistem delu narodnostno slovenskega ozemlja, ki je spadal pod oglejski patriarhat.

3.2.1. Za devet fragmentov na osnovi primerjav ni bilo mogoče določiti, ali pripadajo oglejskemu obredu ali ne. Razlog za to, da so ostali liturgičnozgodovinsko nedoločeni, je bodisi v tem, da se ne razlikujejo od ustreznih mest v primerjalnih virih — v teh primerih gre za staro izročilo, ki je stoletja ostalo nespremenjeno in je v vseh rokopisih enako²¹ —, da so razlike premalo izrazite, ali pa se, nasprotno, del ohranjene vsebine, na osnovi katerega bi bilo rokopis možno liturgičnozgodovinsko določiti, ne ujema z nobenim od primerjalnih virov.

Tak je ostanek nekega missala plenarium, ki je v predstavljenem delu označen kot Fragment 4.²² Na ohranjenih treh folijih je del proprija praznika Filipa in Jakoba, začetek proprija praznika najdenja križa²³ ter nekaj spevov za mašne proprije tistih godov več mučencev, ki nimajo lastnih proprijev. Od navedenih sanktoralnih praznikov Ms 22 in G nimata praznika najdenja križa.

V petih delih proprijev obeh sanktoralnih praznikov se viri ujemajo v vsem razen v izbiri obeh aleluj praznika Filipa in Jakoba. Tu ni nobenih stičišč; štirje viri imajo osem različnih aleluj:

Fr. 4	MA	OM
Non vos me	Stabunt justi	Confitebuntur caeli
Surgens Jesus ²⁴	Surrexit pastor ²⁵	Tanto tempore

Ms 22
Nimis honorati
Epulemur

¹⁸ Prim. Kos, M., Stele, F., Srednjeveški rokopisi v Sloveniji, Ljubljana 1931, št. 78; Höfler, J., Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, str. 14.

¹⁹ O cerkvenoupravni razdelitvi slovenskega narodnostnega ozemlja v srednjem veku prim. Grafenauer, B., Zgodovina slovenskega naroda I, Ljubljana 1964, str. 416.

²⁰ Izbor primerjalnih virov se je žal moral ravnati po tem, kateri viri so v Ljubljani dostopni. V primerjavo bi moral biti pritegnjen predvsem še salzburški misal, prvotisk iz leta 1492 (prim. Gspan, A., Badalić, J., nav. delo, št. 459).

²¹ Prim. Apel, W., nav. delo, str. 62.

²² Listi Fragmenta 4 so ohranjeni na dveh mestih. En list rokopisa je bil v strokovni literaturi že obravnavan: Höfler, J., Starejša gregorijanika v ljubljanskih knjižnicah in arhivih, str. 174.

²³ Znotraj tega proprija so tudi mašne molitve za god Aleksandra Evencija in Teodula, ki se praznuje isti dan. Tako je tudi v MA in OM. Ms 22 tudi tega svetniškega godu nima, pač pa ima G, ki kot gradual ne vsebuje mašnih molitev, drugače kot Fragment 4, MA in OM vse pete dele mašnega proprija zanj.

²⁴ V Fragmentu 4 je ta aleluja zapisana le z besedilnim začetkom. Po An index of Gregorian Chant (gl. op. 8) obstajata dve alelujii s tem začetkom. Mišljena je najbrž aleluja Surgens Jesus dominus... stans, ki jo MA vsebuje v propriju velikonočnega torka.

²⁵ Za primer, ko pride praznik v čas po vnebohodu, predpisuje MA namesto te aleluje alelujo Ascendit deus.

G v propriju Filipa in Jakoba ne navaja aleluj, vendar aleluj Fragmenta 4 tudi na nobenem drugem mestu nima. Prav tako ju nimata OM in Ms 22. Od primerjalnih virov ju sicer na drugih mestih vsebuje le MA.²⁶

Od ohranjenih aleluj, ofertorijev in communijev za proprije godov več mučencev imata MA in OM vse razen aleluje Vox exultationis. Ti spevi so tudi v OM med spevi za proprije več mučencev, v MA pa je eden od njih drugje. G še nima izoblikovanega skupnega dela, kjer so zbrani spevi za proprije tistih svetniških godov, ki nimajo lastnih mašnih proprijev, vendar vsebuje v posameznih sanktoralnih proprijih vse skupne ofertorije in communie Fragmenta 4, od aleluj pa vse razen dveh. Ms 22, ki prav tako kot G še nima skupnega dela, vsebuje le nekatere od teh spevov. Aleluja Vox exultationis je od vseh primerjalnih virov le v G.

Aleluji praznika Filipa in Jakoba sta le v MA, s čimer je Fragment 4 od vseh primerjalnih virov najbliže temu. Vendar pa v MA ni aleluje Vox exultationis. Slika, ki jo daje primerjava, ni tako ostra, da bi bilo z večjo gotovostjo možno določiti, ali je Fragment 4 preostanek kakega oglejskega missala plenarium ali ne.

3.2.2. Pri manjših fragmentih je razmeroma lažje ugotoviti, kateremu od primerjalnih virov so najbliže. Teže je to pri obsežnejših fragmentih, ki se na tistih mestih, ki niso v vseh rokopisih enaka, ujemajo zdaj s tem, zdaj z drugim virom, ali pa so glede na izbrane primerjalne vire sploh samosvoji. Tak je obsežnejši fragment nekega graduala, ki je v predstavljenem delu označen kot Fragment 58.²⁷ Sestoji iz 39 celih ali nepopolnih folijev, ki so se ohranili na 12 različnih mestih. Rokopis, ki mu je fragment nekdanj pripadal, je vseboval tudi del s sekvencami, sekvenciar, in del z nespremenljivimi petimi deli maše, kirial. Od obojega se je ohranilo po nekaj folijev.

V Fragmentu 58 se je ohranil tudi proprij praznika svečnice od graduala dalje — eden številnih proprijev, ki nimajo v vseh virih enake podobe:

Fr. 58, MA	G	OM	Ms 22
gr. Suscepimus	Suscepimus	Suscepimus	Suscepimus
al. Post partum	Adorabo	Senex puerum Post partum	Adorabo
tr. Audi filia	Audi filia	Nunc dimittis	Diffusa est
of. Diffusa est	Diffusa est	Diffusa est	Offerentur
co. Responsum	Responsum	Responsum	Responsum

Iz razpredelnice je razvidno, da sta gradual in communio v vseh virih ista; da je z izjemo v podobnih primerjavah pogosto izstopajočega Ms 22 v vseh virih isti tudi ofertorij; pač pa so večje razlike v izbiri aleluje in trakta.²⁸ Podoba svečničnega proprija je v splošnem precej neenotna, zato pa je popolno ujemanje Fragmenta 58 z MA toliko bolj opazno.

²⁶ Introit praznika najdenja križa, edino, kar se je od tega proprija v Fragmentu 4 ohranilo, je v G in Ms 22, ki tega praznika nimata, v propriju praznika povišanja križa. Tu ga je vseboval tudi rokopis, ki mu je Fragment 4 nekdanj pripadal, saj je v propriju praznika najdenja križa zapisan le z besedilnim začetkom.

²⁷ Tisti del rokopisa, ki se hrani v ZAL (22 folijev), je bil že obravnavan: Höfler, J., Gorenjski prispevki k najstarejši glasbeni zgodovini na Slovenskem, str. 96, repr. na str. 95; isti, Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarja v osrednji Sloveniji, str. 6, 14; isti, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, str. 19, repr. med str. 32 in 33; Honolka, K. in sodelavci, Svetovna zgodovina glasbe, Ljubljana 1983, repr. na str. 217.

²⁸ Trakt je naveden za primer, če pride praznovanje svečnice v čas po septuagezimi; prim. Apel, W., nav. delo, str. 28. V OM sta aleluji najbrž dani na izbiro.

Vendar bi bila določitev liturgičnozgodovinske pripadnosti Fragmenta 58 samo na osnovi enega proprija dosti preuranjena, saj se propriji Fragmenta 58 ne ujemajo vedno z MA. Zelo jasno je to razvidno iz ohranjenega proprija Marjetinega godu, ki ga imata od primerjalnih virov le MA in Ms 22,²⁹ s katerima pa se Fragment 58 ne ujema niti v introitu, ki velja za najbolj ustaljen del mašnega bogoslužja, niti v kakem drugem spevu:

Fr. 58	MA	Ms 22
in. Cognovi	Loquebar	Me exspectaverunt
gr. Specie tua	Diffusa est	Diffusa est
al. Audi filia	Egregia sponsa	Specie tua
of. Filiae regum	Offerentur regi	Offerentur regi
co. Principes	Simile est	Quinque prudentes

Kljub mnogim ujemanjem, zlasti v temporalnem delu, ki je nasploh bolj ustaljen, kažejo primerjave v Fragmentu 58 ohranjenih proprijev mnoga razhajanja, pri čemer se Fragment 58 ne ujema vedno le z enim od primerjalnih virov. Od vseh je Fragment 58 sicer še vedno najbliže MA, ki mu je najbližji tudi po času nastanka, vendar je s precejšnjo gotovostjo mogoče predvideti, da rokopis, ki mu je nekdanj pripadal, liturgičnozgodovinsko ni bil oglejski: V Fragmentu 58 je ohranjen poletni sanktorale, kjer pa ni izrazito oglejskega godu Mohorja in Fortunata, brez katerega si je težko predstavljati kak rokopis z oglejskim bogoslužnim redom.

Iz podobnih primerjav je še za tri druge gradualne fragmente mogoče domnevati, da ne pripadajo oglejskemu bogoslužju.

3.2.3. Od vseh sestavin mašnega proprija se srednjeveški rokopisi razhajajo najbolj v izbiri aleluj. Neustaljenost tega speva je vidna že v nekaterih najstarejših rokopisih³⁰ in se je v stoletjih še povečevala. Prav zato pa je ujemanje v alelujah toliko določnejši pokazatelj liturgičnozgodovinske pripadnosti. Na ohranjenem ostanku graduala, ki obsega 4 nepopolne folije in 2 odrezka in je v predstavljenem delu označen kot Fragment 3, sta se med drugim nepopolno ohranila tudi proprija druge in tretje nedelje po veliki noči, slednji do prve aleluje. Proprija teh nedelj sta z izjemo aleluj taka kot v vseh primerjalnih virih, v alelujah pa se Fragment 3 ujema le z MA:

Fr. 3	MA	OM
Dom. II. Ego sum pastor	Ego sum pastor	Cognoverunt
Surrexit pastor	Surrexit pastor ³¹	Ego sum pastor
Dom. III. Modicum et non	Modicum et non	Redemptionem
	Surrexit pastor	Oportebat pati
Ms 22	G	
Dom. II. Lauda Jerusalem	Surrexit dominus	
Angelus domini	Angelus domini	
Dom. III. Haec dies	Cantate domino	
Surrexit dominus	Benedictus dei	

²⁹ V Ms 22 je za ta god predpisan proprij Nežinega godu.

³⁰ Prim. Apel, W., nav. delo, str. 378–380.

³¹ Aleluja Surrexit pastor... ovibus je v MA navedena v propriju ponedeljka po beli nedelji, kjer je kot druga aleluja predpisana za vse proprije do vnebohoda.

Ostala ohranjena vsebina ne nasprotuje domnevi, da je Fragment 3 ostanek oglejskega rokopisa: dva ohranjena trakta velikega petka sta v vseh primerjalnih virih, vsi ohranjeni spevi za proprije godov več mučencev pa so od primerjalnih virov v MA in OM, v ostalih dveh pa le nekateri.

Še za 6 gradualnih fragmentov je mogoče domnevati, da so ostanki rokopisov z oglejskim bogoslužnim redom.³²

3.3. Določanje liturgičnozgodovinske pripadnosti oficijskih rokopisov je dosti bolj zapleteno kot določanje liturgičnozgodovinske pripadnosti mašnih rokopisov. Oficijsko bogoslužje je bilo v srednjem veku manj vezano na izročilo in se je bolj svobodno cepilo v pokrajinske navade in izročila. Poleg tega sestoji oficijsko bogoslužje enega samega dne, drugače kot mašno, iz več desetih enot.³³ Raznolikost posameznih virov, vidna že pri mašnih rokopisih, je pri oficijskih rokopisih še večja in še teže obvladljiva.

Tudi fragmenti oficijskih rokopisov so primerjani z ustreznimi mesti v izbranih primerjalnih virih. Ti so: tiskani oglejski brevir iz leta 1496 (BA);³⁴ tiskani salzburški brevir iz leta 1497 (BS);³⁵ frančiškanski bogoslužni red, istočasno tudi bogoslužni red rimske kurije iz 13. stol. (OB);³⁶ antifonal St. Gall 390–391 iz istoimenskega samostana iz okoli leta 1000, znan po svojem kopistu kot kodeks Hartker (H);³⁷ antifonal Lucca 601 iz 12. stol. (L).³⁸ Prva dva vira sta izbrana kot bogoslužna reda, ki naj bi v srednjem veku veljala na slovenskem narodnostnem ozemlju južno in severno od Drave. Ostali ponazarjajo stopnjo raznolikosti in omogočajo zanesljivejše liturgičnozgodovinsko določanje posameznih fragmentov. Poleg tega sta H in L predstavnika samostanskega oficijskega bogoslužja (*cursus monasticus*) in omogočata ugotavljanje ostankov rokopisov s samostanskim bogoslužjem.

Na osnovi opravljenih primerjav³⁹ je mogoče domnevati, da je med ohranjenimi antifonalnimi fragmenti 5 fragmentov liturgičnozgodovinsko oglejskih rokopisov, 4 fragmenti liturgičnozgodovinsko neoglejskih rokopisov⁴⁰ in 1 fragment rokopisa s samostanskim bogoslužjem; 20 antifonalnih fragmentov liturgičnozgodovinsko ni bilo

³² Na enem od gradualnih fragmentov (Fragment 40) je bilo mogoče razbrati le sekvence. — Sekvence so v obravnavanem gradivu zapisane v mašnih proprijih, kjer je njihovo dejansko mesto, ali pa v sekvenciarjih; ti so vsebovali samo sekvence in bili bodisi samostojni rokopisi ali pa deli gradualov. Čeprav so sekvence del mašnega proprija, pri primerjavi ohranjenih proprijev niso bile upošteevane, pač pa so posebej obravnavane ob koncu poglavja o mašnih rokopisih. Tu je ohranjeni repertoar 33 z imenom določenih sekvenc obravnavan in med drugim vzporejen s Höflerjevo rekonstrukcijo sekvenciarja v osrednji Sloveniji (gl. op. 4). Pri liturgičnozgodovinski opredelitvi so upoštevani tudi izsledki te obravnave.

³³ O sestavi oficijskega bogoslužja prim. Apel, W., nav. delo, str. 19–23.

³⁴ *Breviarium Aquileiense*. Prim. Gspan, A., Badalič, J., nav. delo, št. 150.

³⁵ *Breviarium Salzeburgense*. Prim. Gspan, A., Badalič, J., nav. delo, št. 152. V Ljubljani je ohranjen le drugi, letni del knjige in tako je bilo mogoče uporabiti le polovico vira.

³⁶ Gl. op. 17. OB je iz naslova *Ordo breviarii fratrum minorum secundum consuetudinem Romanae curiae*.

³⁷ *Paléographie musicale, Deuxième série I*, Berne 1970 (ponatis).

³⁸ *Paléographie musicale IX*, Berne 1974 (ponatis).

³⁹ Pri primerjavah oficijev niso bile upošteevane navedbe psalmov in verzikljev, da bi bile primerjave ob sicer dovoljnji zapletenosti preglednejše. Podobno kot sekvence je repertoar 30 himnusov ne glede na to, kje so zapisani, obravnavan posebej ob koncu tretjega poglavja. — Z izrazom oficij so mišljeni spremenljivi deli oficijskega bogoslužja določenega dne: peti, zapisani v antifonalih ali pa peti in govorjeni oz. recitirani, zapisani v knjigah tipa *breviarium plenarium*.

⁴⁰ Med temi je tudi fragment knjige tipa *breviarium plenarium*.

mogoče določiti.⁴¹ Od treh fragmentov psalterjev je eden oglejski, eden domnevno ne-oglejski, tretji pa je ostal nedoločen.

Obseg in način razhajanja srednjeveških antifonalov kot tudi problematika določanja liturgičnozgodovinskega izvora fragmentov oficijskega bogoslužja sta med drugim vidna pri obravnavi ostanka antifonala, označenega v predstavljenem delu kot Fragment 10. Ta sestoji iz enega samega nepopolno ohranjenega folija, na katerem je sanktorale od godu Lavrencija do praznika vnebovzetja. Od Lavrencijevega oficija je ohranjeno tole:

	BA	BS	OB
re. Beatus Laurentius	Re. 9	Re. 9	—
an. Laurentius ingressus	Ad laud. 1	Ad laud. 1	Ad laud. 1
an. Laurentius bonum	Ad laud. 2	Ad laud. 2	Ad laud. 2
an. Adhaesit anima	Ad laud. 3	Ad laud. 3	Ad laud. 3
an. Misit dominus	Ad laud. 4	Ad laud. 4	Ad laud. 4
an. Beatus Laurentius	—	Ad laud. 5	Ad laud. 5
an. In craticula	Ad Ben.	Ad Ben.	Ad Ben.
an. Levita Laurentius	In I. vesp. sup. ps.	Ad I.	In I. vesp. ad Magn.
	H	L	
re. Beatus Laurentius	—	—	
an. Laurentius ingressus	Ad laud. 1	Ad laud. 1	
an. Laurentius bonum	Ad laud. 2	Ad laud. 2	
an. Adhaesit anima	Ad laud. 3	Ad laud. 3	
an. Misit dominus	Ad laud. 4	Ad laud. 4	
an. Beatus Laurentius	In II. n. 5 In II. vesp. 4	In II. n. 5	
an. In craticula	Ad Ben.	Ad Ben.	
an. Levita Laurentius	In II. vesp. 1	In II. n. 4	

Kot je razvidno iz razpredelnice, ki prikazuje položaj ohranjenih enot v primerjalnih virih, ima rezponzorij in vse ohranjene antifone od primerjalnih virov le BS; tu se pojavijo v istem vrstnem redu kot v Fragmentu 10, iz česar je možno sklepati, da imajo tudi enako vlogo: rezponzorij je zadnji v jutranjicah, temu sledi pet antifon k hvalničnim psalmom oz. prvemu hvalničnemu kantiku, antifona h kantiku Benedictus ter antifona ad primam. Peta antifona hvalnic je v H in L peta v drugem nokturnu, v H pa še četrta v drugih večernicah; zadnja ohranjena antifona se pojavlja še v prvih in drugih večernicah kot edina ali prva antifona k večerničnim psalmom ali pa kot antifona h kantiku Magnificat, v L pa je v drugem nokturnu.

Glede na popolno ujemanje z BS bi bilo Fragment 10 možno označiti kot ostanek antifonala s salzburškim bogoslužnim redom. Vendar kaže primerjava ohranjenega dela vnebovzetvenega oficija popolnoma drugačno podobo:

⁴¹ Na enem antifonalnem fragmentu (Fr. 7) ni bilo mogoče določiti nobene enote in ga zato liturgičnozgodovinsko ni bilo mogoče obravnavati.

	BA	BS	OB
an. Tota pulchra es	In Nat. Mariae	In I. vesp. 5	—
re. Beata es virgo	In I. vesp., Re. 4	Re. 8	Re. 8
an. Virgo prudentissima	In I. vesp. ad Magn.	—	In I. vesp. ad Magn.
an. Virgo Maria non est	—	—	—
	H	L	
an. Tota pulchra es	In Nat. Mariae	—	
re. Beata es virgo	Re. 12	Re. 6	
an. Virgo prudentissima	In I. vesp. ad Magn.	—	
an. Virgo Maria non est	—	—	

Nobeden od primerjalnih virov nima vseh v Fragmentu 10 ohranjenih enot in v BS manjkata kar dve. Na istem mestu kot v Fragmentu 10 — ohranjen je del prvih večer-
nic — je antifona Tota pulchra es v BS, rezponzorij v BA (tu se pojavi tudi kot četrti v
jutranjicah) ter antifona h kantiku Magnificat v vseh treh virih, ki jo vsebujejo. V osta-
lem se Fragment 10 loči od primerjalnih virov in prva ohranjena antifona se v BA in H
pojavlja v oficiju Marijinega rojstva.

3.4. Pri določanju liturgičnozgodovinskega izvora posamičnih fragmentov se je
mogoče opreti le na tisto, kar je vidno in oprijemljivo, to je na ohranjeno vsebino. Ven-
dar kažejo primeri, kot je Fragment 10, ki je ostal nedoločen, da so liturgičnozgodov-
inske opredelitve posamičnih fragmentov, zlasti manjših, nezanesljive in imajo zgolj
omejeno veljavo. Že odkritje enega samega zdaj izgubljenega folija ali pa širši izbor pri-
merjalnih virov lahko določeno sodbo potrdi ali ovrže.

Razlike med viri, kot se kažejo ob primerjavi posameznih mašnih proprijev in ofici-
jev, so posledica bolj ali manj svobodnega prenašanja izročila in njegovega spre-
minjanja. Čeprav so te razlike pogosto malenkostne in vsebinsko nepomembne, se
prav v njih skrivajo odgovori na vprašanja o izvoru posameznih rokopisov, se pravi, ka-
teri rokopis ali skupina rokopisov je služila kot predloga pri nastanku nekega novega
dela. Vsak rokopis neizbežno kaže čas in prostor, v katerem je nastal, in medsebojna
primerjava velikega števila rokopisov bi najbrž precej natančno pokazala njihov ro-
dovnik.

To ponazarja tudi primerjava hvalnic Lavrencijevega oficija: prve štiri antifone ter
antifona h kantiku Benedictus so v vseh virih iste, razlike pa so v peti antifoni, glede
katere se ujemajo le Fragment 10, BS in OB. Ker sta BS in OB prostorsko in časovno
precej oddaljena, to ujemanje ne more biti naključno in predpostavlja glede tega mesta
bodisi več prvotnih izročil ali pa cepitev prvotnega izročila v več tokov. Vendar je takih
mest, ki na podoben način kažejo možnost posebne raziskave in z razjasnitvijo katerih
bi bil tudi izvor obravnavanih fragmentov bolje pojasnjen, v srednjeveškem koralnem
rokopisju na stotine.⁴²

4. V poznem srednjem veku sta iz mnogih nevmatskih dialektov izšli dve notaciji
za zapisovanje monodične glasbe: kvadratna in gotska. Gotska notacija, ki je prevla-
dovala v germanskih in slovanskih deželah, ni bila docela enotna, čemur vzrok je bilo
zlasti to, da se je razvila iz dveh nevmatskih dialektov: iz nemških in metenskih nevm.

⁴² Na koncu tretjega poglavja so med sabo primerjani tisti mašni proprij in oficiji, ki so ohran-
jeni v dveh fragmentih.

Po B. Stäbleinu je bistvena razlika med eno in drugo vejo gotske notacije ta, da ima iz nemških nevm izišla gotska notacija kot znamenji za edini ton nad zlogom virgo in punctum, iz metenskih nevm nastala gotska notacija pa le punctum. Iz metenske gotske notacije se je razvila še tako imenovana češka notacija, njen najvzhodnejši tip.⁴³

Ob natančnem pregledu notacije obravnavanih fragmentov se je pokazalo, da so med njimi taki, ki imajo za edini ton nad zlogom le punctum,⁴⁴ taki, ki imajo za edini ton nad zlogom punctum, izjemoma ali redko pa tudi virgo, in taki, ki imajo v tem smislu oboje, vendar virgo redkeje. Po Stäbleinu bi bilo treba tiste fragmente, ki imajo kot znamenje za edini ton nad zlogom tudi virgo, pripisati nemški razvojni smeri. Vendar bi bilo težko postaviti nedvoumno ločnico med fragmenti, ki imajo kot znamenje za edini ton nad zlogom le punctum, in onimi, ki imajo v tem smislu izjemoma ali redko tudi virge. Pač pa se vsi jasno ločijo od notacije, ki ima kot znamenje za edini ton nad zlogom predvsem virgo, to je od notacije, ki je dobila vzdevek „Hufnagelschrift“ in se je gotovo razvila iz nemških nevm, po drugi strani pa od češke notacije, ki ima tudi v večtonskih znamenjih le punctume. Merilo, ki natančno določa tip notacije obravnavanih fragmentov, je: uporaba punctuma ali punctuma in redkejše virge kot znamenj za edini ton nad zlogom in uporaba punctuma in virge v večtonskih znamenjih.⁴⁵

Notacija, s kakršno so pisani obravnavani fragmenti, je bila konec srednjega veka v južnonemškem prostoru splošno razširjena. Zdi se, da so rokopisi iz današnje Slovenije njeni najbolj jugozahodni primerki. Goriški rokopisi, pa tudi rokopisi zdaj slovenskih primorskih mest so pisani s kvadratno notacijo.⁴⁶

Notacijo srednjeveške monodije je mogoče obravnavati z dveh gledišč. Predvsem kot tip notacije, to je notacijski sistem s svojimi zakonitostmi, v katerih se zrcalijo splošne zakonitosti tistega, kar je zapisano. Poleg tega pa imajo srednjeveški zapisi monodične glasbe tudi zunanji, rokopisni vidik: s tem je mišljen izgled, zunanja oblika notacijskih sestavin, kakor se kaže v posamičnih rokopisih ali skupinah rokopisov. Določilo, da gre v obravnavanih fragmentih za notacijo pozne razvojne stopnje, se nanaša na ta vidik. Splošni razvoj gotske notacije je potekal v smeri vse večjih in vse bolj kaligrafsko izdelanih potez⁴⁷ in s pozno razvojno stopnjo je mišljena izrazita težnja h kaligrafiji. Tudi to določilo je utemeljeno v ljubljanskem gradivu, kjer so fragmenti z istim tipom notacije, a brez izrazito debelih in kaligrafskih potez, redki in bi njihova vključitev porušila notacijsko enotnost obravnavanega predmeta.

4.1. Znamenji za edini ton nad zlogom sta punctum in virga. Iz teh dveh sestavin so sestavljena tudi vsa večtonska znamenja. Že na prvi pogled je iz notacije obravnavanih fragmentov razvidno, da melodični tok na mestih z več kot enim tonom nad zlogom ni zapisan z zaporedjem posamičnih punctumov in virg, pač pa se ti družijo v številna dvo- in večtonska znamenja, ki zaznamujejo posamezne najmanjše glasbenoobli-

⁴³ Stäblein, B., *Schriftbild der einstimmigen Musik*, Leipzig 1975, str. 66–68.

⁴⁴ Upoštevati je bilo mogoče le tisto, kar se je ohranilo; zlasti pri manjših fragmentih je notacijska podoba nepopolna in nezanesljiva.

⁴⁵ Nekaj redkih v Ljubljani ohranjenih fragmentov s češko notacijo in notacijo „Hufnagelschrift“ v predstavljenem delu ni bilo upoštevanih. Prav tako ni prišlo v dokončni izbor nekaj fragmentov, za katere ni gotovo, da glede uporabe znamenja za edini ton nad zlogom ustrezajo opisanemu merilu. — Metenski izvor notacije obravnavanih fragmentov je razviden tudi iz oblike flexe, ki sestoji iz dveh v ligaturi povezanih punctumov. (Gl. 4.1., drugi odst.) Ta flexa izhaja iz metenskih nevm. V nemški nevmatski notaciji in iz nje izišli gotski notaciji ima flexa obliko obrnjene črke U. Ta flexa je v obravnavanem gradivu izjemna.

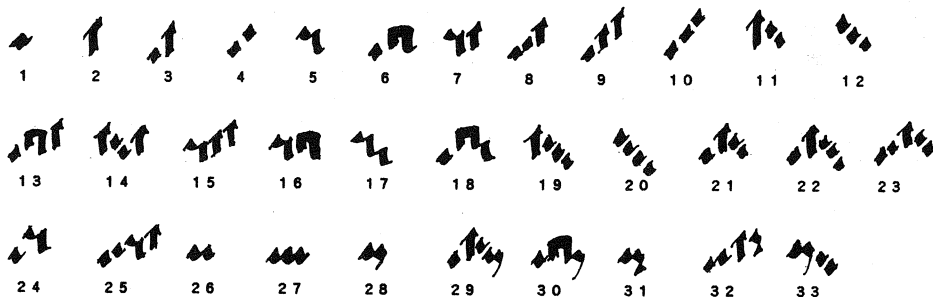
⁴⁶ V predstavljenem delu je podana prostorska razširjenost te notacije, kolikor jo je bilo na osnovi dostopnih faksimilov mogoče določiti.

⁴⁷ Prim. Stäblein, B., nav. delo, str. 67, 68.

kovne enote.⁴⁸ Znamenja so zapisana v črtovje, s čimer je intervalna podoba melodij točno določena.

V obravnavanih fragmentih je 387 različnih notacijskih znamenj.⁴⁹ Kot omenjeno, je edini ton nad zlogom zapisan s punctumom (gl. tabelo, št. 1), redkeje pa tudi z virgo (št. 2), ki zaznamuje navadno relativno višji ton.⁵⁰ Znamenje za dva tona v smeri navzgor, podatus, je skoro vedno sestavljeno iz punctuma in virge (št. 3), dosti redkejša pa je oblika iz dveh punctumov (št. 4). Običajno znamenje za dva tona v smeri navzdol, flexa ali clivis, sestoji iz dveh punctumov, ki sta zapisana v ligaturi (št. 5); drugi ton je zaznamovan s spodnjim delom pokončne črte, ki je pogosto odebeljen. Torculus, znamenje za tri tone, od katerih je srednji najvišji, je zapisan s punctumom, virgo in punctumom, pri čemer sta virga in njej sledeči punctum zapisana v ligaturi (št. 6). Znamenje za tri tone, od katerih je srednji najnižji, porrectus, sestoji iz flexe in virge (št. 7). Scandicus, s katerim so zapisani trije toni v smeri navzgor, se pojavlja v treh oblikah (št. 8–10), od katerih je prva najpogostejša. Vzporedno tem znamenjem se climacus, ki zaznamuje tri tone v smeri navzdol, pojavlja v dveh različnih oblikah (št. 11, 12).

Iz prikazanih osnovnih znamenj so izpeljana sestavljena. V skupini sestavljenih znamenj sledi osnovnemu znamenju relativno višji ton, zapisan najčešče z virgo, redkeje pa tudi s punctumom. Gre za znamenja, ki imajo v običajni terminologiji poleg odnosnice prilastek resupinus. Iz torculusa nastane tako torculus resupinus (št. 13), iz climacusa climacus resupinus (št. 14); podobno je lahko razširjen tudi porrectus (št. 15). S tem postopkom si je možno razložiti tudi nastanek nekaterih osnovnih znamenj: podatusa (punctum in virga oz. punctum in punctum) ter porrectusa (flexa in virga). Enako je ena od oblik scandicusa (št. 9) razložljiva kot sestav podatusa in relativno višje virge.



⁴⁸ Eno samo znamenje ne more obsegati glasbenega zapisa več zlogov, zato je v silabičnih odsekih melodija nujno zapisana s posamičnimi punctumi oziroma virgami. V zvezi z mesti, kjer je nad zlogom več kot en ton, se je izkazalo, da se punctum in virga pojavljata v njih le kot sestavini dvo- in večtonskih znamenj in le izjemoma kot samostojni znamenji: punctumi ali virge, ki jih ni bilo mogoče razložiti kot del predhodnega ali sledečega znamenja, so v melizmih zelo redki. Ta mesta so v prikazanem delu navedene v op. 524.

⁴⁹ Pri izpisu znamenj je bilo najprej potrebno določiti, kaj notacijsko znamenje sploh je, se pravi, katera zaporedja punctumov in virg že lahko predstavljajo samostojno notacijsko znamenje. Odgovor na to vprašanje je v zakonitostih sestave notacijskih znamenj, kot so se pokazale pri obravnavi sistema. — V predstavljenem delu so na začetku obravnave vsa znamenja izpisana in za vsako je navedeno, v katerih fragmentih se pojavi.

⁵⁰ Tukajšnji prikaz notacijskega sistema obravnavanih fragmentov je poenostavljen in se omejuje le na bistveno. V osnovi gre za isti notacijski sistem kot v vseh nevmatskih dialektih. O sistemu nevmatske notacije prim. Apel, W., nav. delo, str. 100–102; Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien II, str. 115–121.

V drugi skupini sestavljenih znamenj so znamenja, v katerih se na osnovno znamenje navezuje relativno nižji punctum, ki je s predhodnim tonom povezan v ligaturo. Ta znamenja imajo v imenih prilastek flexus. Iz porrectusa nastane tako porrectus flexus (št. 16). Na enak način se lahko razširita flexa (št. 17) in torculus (št. 18). S tem postopkom je razločljiv tudi nastanek same flexe in torculusa (podatus in relativno nižji punctum, zapisan s predhodno virgo v ligaturi).

Relativno nižji punctum kot razširitev osnovnega znamenja je zapisan včasih samostojno, tako, da s predhodnim tonom ni povezan v ligaturo. Te razširitve se označujejo s prilastkom subpunctis. Iz climacusov s tremi toni si je s tem postopkom mogoče razložiti nastanek climacusov s štirimi toni (št. 19, 20). En sam dodan, relativno nižji punctum je sicer zapisan navadno v smislu razširitev, ki jih zaznamuje prilastek flexus; pač pa se dva ali več dodanih tonov v smeri navzdol zapisuje največkrat z nepovezanimi punctumi. Gre za znamenja, ki jih označujejo prilastki subbipunctis, subtripunctis itd. Iz podatusa nastane tako podatus subbipunctis (št. 21), podatus subtripunctis (št. 22), iz scandicusa scandicus subbipunctis (št. 23) itd. S postopkom dodajanja punctumov si je mogoče razložiti nastanek vseh vrst climacusov, tudi osnovnih s tremi toni.

Pred osnovo se znamenja širijo z enim, dvema ali tremi dodanimi, največkrat s punctumi zapisanimi toni v smeri navzgor, pri čemer je prvi ton osnovnega znamenja vedno višji od zadnjega tona razširitve. Ta znamenja so poimenovana s prilastki praepunctis, praebipunctis, praetripunctis. Tako nastane na primer flexa praepunctis (št. 24) ali pa porrectus praebipunctis (št. 25). S tem postopkom si je mogoče razložiti nastanek vseh vrst scandicusov, vključno z osnovnimi s tremi toni.

Sestavljena znamenja nastajajo tudi tako, da je prvi ali zadnji ton osnovnega znamenja podaljšan z enim ali dvema punctumoma iste višine. Iz samega punctuma nastane tako znamenji za ton dvojne in trojne dolžine, bi- in tripunctum (št. 26, 27).⁵¹ Kot sestavljena znamenja in ne kot zaporedja dveh znamenj so v predstavljenem delu obravnavana tudi tista znamenja, katerih drugi del je climacus, katerega prvi, s punctumom zapisani ton je na isti višini kot zadnji ton predhodnega dela znamenja. Razlog za to je obstoj tako imenovanih pressus znamenj v nevmatski notaciji.⁵²

Iz že sestavljenih znamenj se po istih postopkih izpeljujejo nadaljnja sestavljena znamenja. Njihovo število je načeloma neomejeno.⁵³

4.1.1. Med 387 znamenji je večja skupina znamenj, v katerih ima en ali več punctumov poševno črtico, usmerjeno levo navzdol. Čeprav ne gre le za ostanke nekdanjih ornamentalnih nevm, so ta znamenja v prikazanem delu označena kot ornamentalna. Razdeljena so v tri skupine: znamenja, v katerih je ornamentalni punctum njihova zadnja sestavina (nekaj primerov pod št. 28–30); ta punctum je v večini primerov na isti višini kot predhodni ton; znamenja, v katerih je ob spodnjem delu ornamentalne črtice še en manjši romb (primera pod št. 31, 32); ta znamenja, v katerih je ornamentalni punctum prav tako zadnja sestavina, so le v nekaterih fragmentih; znamenja, v katerih ornamentalni punctum ni zadnji ton (primer pod št. 33).

51 Bi- in tripunctum se tudi pojavljata kot znamenji za edini ton nad zlogom, redko pa tudi kot samostojni znamenji v melizmih.

52 Prim. Apel, W., nav. delo, str. 102–103.

53 Vsa znamenja razen ornamentalnih so v predstavljenem delu sistematizirana dvakrat. Prvič glede na teoretično zamišljeni nastanek: prikazano je, kako iz osnovnih znamenj postopoma nastajajo vse bolj obsežna sestavljena znamenja. Drugič so na istih mestih zbrana znamenja, ki imajo iste razširitve, ne glede na to, kaj je njihova osnova. Pri tem so prikazane zakonitosti, po katerih se osnovna znamenja širijo. Te zakonitosti so hkrati tudi zakonitosti sestave osnovnih znamenj.

V obravnavanih fragmentih je 593 nastopov ornamentalnih znamenj.⁵⁴ Iz njihove posebne oblike izhaja, da imajo poseben pomen, vendar ta iz samega okolja, v katerem se pojavljajo, ni razviden. Gotovo so med njimi nasledki likvescentnih nevm: nevm, katerih zadnji ton spada k nenapisanemu glasu, ki se ob prehodu od enega zloga k drugemu v določenih primerih vriva zaradi lažje in pravilnejše izgovorjave. Med njimi so tudi ostanki nekdanjih ornamentalnih nevm, ki so zaznamovale posebne načine izvedbe, ki so vključevali tudi intervale, manjše od poltona. Zlasti je to možno v tistih primerih, ko zaznamuje ornamentalni punctum tona f ali c; intervali, manjši od poltona, so bili v srednjeveški gregorijaniki namreč pogosti zlasti v zvezi s poltonoma e-f in h-c.⁵⁵ V mnogih primerih se pojavljajo ornamentalna znamenja prve skupine, v katerih je končni punctum na isti višini kot predhodni ton, ob koncu posameznih spevov ali njihovih odsekov.⁵⁶ Tu je z ornamentalno črtico le opozorjeno na podaljšanje tona in ta pomen ornamentalne črtice je treba dopustiti za ornamentalna znamenja tudi sicer, če je s črtico zaznamovani punctum na isti višini kot predhodni ton. Ornamentalna znamenja se pojavljajo v različnih okoljih, zato njihov pomen iz samih zapisov ni razviden.⁵⁷ Z večjo gotovostjo bi bilo pomen posamičnih primerov možno predvideti ob primerjavah z ustreznimi mesti v starejših nevmatskih rokopisih.⁵⁸

4.2. Bolj določno kot iz tipskih lastnosti notacije se čas nastanka rokopisov, ki so jim obravnavani fragmenti nekdanj pripadali, kaže iz zunanjih oblik posameznih notacijskih sestavin, iz njihovega zunanjega izgleda. Na osnovi teh je iz primerjav z drugimi, z isto notacijo pisanimi rokopisi mogoče soditi, da so rokopisi, ki so jim obravnavani fragmenti nekdanj pripadali, nastali v času od približno srede 14. do približno srede 16. stol. Fragmenti so v prikazanem delu oštevilčeni po domnevnem časovnem redu nastanka: Fragment 1 je torej predvidoma najstarejši.⁵⁹

5. Glasbena podoba gregorijanskega izročila je načeloma enotna, se pravi, da imajo vse enote obsežnega repertoarja v vseh rokopisih enako podobo. Vendar je ta enotnost vidna le iz daljave; pri dejanskem primerjanju enega rokopisa z drugim, enega zapisa z drugimi se hitro pokažejo manjša in večja odstopanja: v razporeditvi posameznih tonov iste melodične linije v znamenja ali na zloge besedila, pa tudi v samem intervalnem poteku. Čeprav je večji del obravnavanega repertoarja poznan tudi iz mnogih drugih rokopisov, je tako potrebno pregledati in določiti tudi njegovo glasbeno podobo.

⁵⁴ Na koncu četrtega poglavja so izpisani vsi primeri ornamentalnih znamenj. Za vsako je navedeno, na prehodu katerih dveh zlogov se pojavi (v primerih, ko je s črtico zaznamovani punctum ob koncu zloga), oziroma ali nastopi ob koncu speva ali njegovega odseka, v difrenci, ali pa je ornamentalni punctum sredi melizma. Nadalje je za vsak primer navedeno, kateri ton je z ornamentalnim punctumom zaznamovan.

⁵⁵ O likvescentnih nevmah in nevmah, ki predpostavljajo posebne izvajalske načine prim. Apel., *W.*, nav. delo, str. 104–116; Wagner, P., *Einführung in die gregorianischen Melodien II*, str. 122–164.

⁵⁶ V Fragmentu 58 se pojavljajo ornamentalna znamenja samo v tej vlogi. Fragment 58 pri izpisu in obravnavi ornamentalnih znamenj zato ni bil upoštevan.

⁵⁷ Poskus pomenske določitve ornamentalnih znamenj temelji na razčlenitvi okoliščin, v katerih nastopi vseh 593 izpisanih ornamentalnih znamenj obravnavanega gradiva.

⁵⁸ Ob koncu četrtega poglavja so obravnavani fragmenti razporejeni glede na notacijska svojstva, ki se pojavljajo le v nekaterih fragmentih. Posamezne po različnih merilih izdvojene skupine obsegajo največkrat različne fragmente in tako ni mogoče določiti skupine, ki bi se ujemala v več pogledih in predstavljala s tem izrazitejši podtip.

⁵⁹ Časovna razporeditev 69 z istim tipom notacije pisanih rokopisov v razdobje dveh stoletij je nujno le domnevna, čeprav temelji na primerjavi s časovno zanesljiveje določenimi rokopisi.

Pri tem se kaže glavni problem metoda: kako določiti glasbeno podobo enega ali skupine rokopisov tako natančno, da bi bila s tem razložena vsa odstopanja od tako ali drugače izbranega izhodišča. Prav zaradi metodološke nezmožnosti se pregled glasbene podobe obravnavanih fragmentov omejuje le na vezane oblike, to je na pretres melodičnih obrazcev, po katerih se poje večje število besedil; melodični obrazci so razmerna enostavni in zato s stališča raziskovanja lažje obvladljivi. Primerjalno so tako obravnavane diference antifonalne oficijske psalmodije, mašna antifonalna psalmodija, invitatorijalna psalmodija, rezponzorijalna oficijska psalmodija, lamentacije, prefacije in kratki rezponzoriji.⁶⁰

5.1. Vsak oficijski psalm uvaja antifona, ki se po besedah doksologije, s katerimi se oficijski psalmi zaključujejo, zopet ponovi. Psalmi se pojejo po melodičnih obrazcih; vsak modus ima svoj obrazec in izbira obrazca je tako odvisna od modusa antifone. Antifona se stika s psalmom na dveh mestih: ob začetku psalma in ob njegovem koncu, ko se antifona ponovi. Prvi stik ni težaven: vse antifone določenega modusa se končujejo s finalisom, temu pa je prilagojen začetek psalmodičnega obrazca. Drugače je ob koncu psalma: antifone določenega modusa se še zdaleč ne začenjajo z istim tonom ali istim melodičnim postopom. Da bi bil prehod od psalma k antifoni lahak in smiseln, je zadnja sestavina psalmodičnih obrazcev spremenljiva in se izbira glede na melodični začetek antifone. V obrazcu vsakega modusa obstaja tako več zaključkov ali diferenc, kot so ti zaključki poimenovani že s srednjeveškim glasbenim izrazjem. V antifonalih obrazci oficijske antifonalne psalmodije niso posebej zapisani, saj so bili splošno znani, pač pa je pri domala vsaki antifoni zapisana diferenca pripadajočega ji psalmodičnega obrazca.

V obravnavanih fragmentih je vsega skupaj 55 različnih diferenc.⁶¹ To visoko število dobro ponazarja znano dejstvo o raznolikosti koralnega izročila glede diferenc oficijske antifonalne psalmodije.⁶² 14 diferenc obravnavanih fragmentov je bilo po dostopnih in uporabljenih virih sodeč⁶³ splošno razširjenih; 12 jih je bilo vezanih na vzhodne dežele, 10 pa le na eno od dežel, kjer je bilo prisotno koralno izročilo; ena od teh je tudi v vatikanski izdaji koral; ostalih 19 diferenc⁶⁴ obravnavanega gradiva v dostopnih primerjalnih virih ni bilo mogoče najti. Med temi je najbrž nekaj napačnih zapisov, ostalo pa so smiselne enačice.⁶⁵

5.2. Medsebojna primerjava zapisov istih, v obravnavanih fragmentih ohranjenih melodičnih obrazcev kaže večja ali manjša razhajanja; podobna razhajanja so zaznavna ob primerjanju ohranjenih obrazcev z njihovo podobo v drugih srednjeveških rokopisih.

⁶⁰ O teh oblikah prim. Apel, W., nav. delo, str. 208—245 in ustrezne članke v MGG in NGD.

⁶¹ V predstavljenem delu so v rekonstrukciji tonarja navedene vse diference obravnavanih fragmentov obenem s pripadajočimi jim antifonami.

⁶² Wagner, P., Einführung in die gregorianischen Melodien III, str. 137.

⁶³ Obravnava diferenc se opira zlasti na tole raziskavo: Falvy, Z., Zur Frage von Differenzen der Psalmodie, Studien zur Musikwissenschaft 25, 1962. Poleg tega je bila upoštevana še vatikanska izdaja koral, Liber Usualis Missae et Officii, Paris, Tournai, Rim 1941, ter diferenci repertoar Ahrweilerskega antifonala iz okoli leta 1400, povzet po delu Heckenbach, W. A., Das Antiphonar von Ahrweiler, Köln 1971.

⁶⁴ V predstavljenem delu je na str. 506 namesto pravišnega števila 19 pomotoma navedeno 22.

⁶⁵ Nekateri fragmenti vsebujejo diference, ki se po razpoložljivih podatkih pojavljajo le v rokopisih ene dežele, hkrati pa diference, ki se po razpoložljivih podatkih pojavljajo le v rokopisih neke druge dežele. V teh primerih bi bilo sicer možno predpostaviti, da je rokopis izdelan na osnovi različnih predlog, vendar se vsiljuje sum, da dostopni podatki glede razširjenosti posamičnih diferenc niso zanesljivi. — Ob koncu pregleda diferenc so še posebej obravnavani primeri antifon, pri katerih se izbira diference ne ujema s finalisom, se pravi, da imajo diferenco modusa, katerega finalis ni isti kot zadnji ton antifone.

sih. Melodični obrazci, po katerih se pojejo različna besedila, pri čemer se sam obrazec v nekaterih primerih prilagaja njihovi naglasni podobi, niso togo nespremenljivi. Pri razmeroma preprosti mašni antifonalni psalmodiji so razhajanja manjša, večja pa so pri invitatorijalni in rezponzorijalni oficijski psalmodiji. Zlasti pri invitatorijalni psalmodiji se zdi, da gre bolj za prosto preoblikovanje osnovne melodične zamisli kot pa za melodični obrazec. Obravnava vezanih oblik je pokazala, da med vezanimi in prostimi oblikami, kjer poteka melodični tok načeloma svobodno, ni strogo začrtane ločnice.

5.3. Na podoben način in v približno istem obsegu se razlikujejo tudi v obravnavanih fragmentih dvakrat zapisani prosto oblikovani spevi. Primerjane so bile vse oficijske antifone ali njihovi deli, ki so v obravnavanih fragmentih zapisani dvakrat. Približni obseg in način razhajanj je viden iz antifone *Vidi speciosam*, ki se je ohranila v Fragmentu 1 in v Fragmentu 30 (gl. notni primer).⁶⁶ Razlika je med drugim tudi v tem, da ima antifona v Fragmentu 1 eno od diferenc 3. modusa, v Fragmentu 30 pa eno od diferenc 4. modusa, čeprav se tu konča na tonu f in bi glede na to morala pripadati 5. ali 6. modusu.⁶⁷

Kot so iz obeh zapisov razvidna razmeroma številna razhajanja, kar govori za neenotnost gregorijanskega izročila, tako je za dejanskim melodičnim tokom enega in drugega zapisa ista melodija. Še več: odstopanja enega zapisa v primerjavi z drugim je v tej kot tudi v drugih antifonah največkrat možno smiselno sistematizirati: gre za drugačne razporeditve istega melodičnega toka, podaljševanje posameznih tonov, dodajanje prehajalnih in menjalnih tonov, prestavitve posameznih delov melodij za določen interval itd. Dejstvo, da je večino odstopanj možno sistematizirati in da so očitne razlike maloštevilne, vodi k domnevi, da razhajanja niso le posledica malomarnega in nezanesljivega prenašanja izročila.

6. Eno glavnih vprašanj v zvezi z obravnavanimi fragmenti je čas in kraj nastanka in uporabe rokopisov, ki so jim nekdaj pripadali. Doslejšnje raziskave so dale le zelo nejasen odgovor nanj in zato se je pri določevanju krajevnega izvora obravnavanih frag-

⁶⁶ Z manjšo notno glavico so v prepisu zaznamovani ornamentalni punctumi.

⁶⁷ Prim. op. 65.

mentov oziroma rokopisov, ki so jim nekdaj pripadali, treba opreti na dejstva v zvezi z načinom njihove ohranitve.

35 fragmentov se je ohranilo v vezavah del, ki so nastala na Kranjskem in zagotovo niso nikdar prešla deželni meja. To pomeni, da so bila tu tudi vezana in da so bili na njih ohranjeni fragmenti, morda pa tudi rokopisi, ki so jim nekdaj pripadali, vsaj v času uporabe v knjigoveške namene prisotni na Kranjskem. Podobno je mogoče soditi o šestih fragmentih, ki so se ohranili v vezavah del, ki so bila prinešena od drugod in v vezavah del, ki so nastala na Kranjskem, od koder zagotovo niso bila nikdar odnešena. Prisotnost istega rokopisa v vezavah obojih izključuje možnost, da bi bila vezana kje drugje kot na Kranjskem. Iz določenih drugih okoliščin je možno sklepati še za dva fragmenta, da sta bila kot knjigoveško gradivo uporabljena na Kranjskem; skupaj je torej 43 fragmentov, za katere je možno domnevati, da so bili kot knjigoveško gradivo uporabljeni na Kranjskem.

Ob pregledu časa nastanka del, v vezavah katerih se je teh 43 fragmentov ohranilo, se pokaže zanimivo dejstvo: velika večina izvira iz stoletja od konca drugega desetletja 17. do konca drugega desetletja 18. stol. Nekateri večlistni fragmenti so se ohranili v vezavah del, ki izvirajo iz približno istega obdobja nekaj let. Izrazit tak primer je med drugim že omenjeni Fragment 58, ki obsega 39 folijev, ohranjenih na 12 različnih mestih: nobeno od del, v vezavah katerih so se ti foliji ohranili, ni iz časa pred letom 1699 in razen dveh so vsa iz časa do vključno 1705. Rokopis je bil skoraj gotovo uničen leta 1699, v naslednjih letih pa so bili njegovi pergamentni foliji na voljo knjigovez-cem in drugim možnim uporabnikom. Iz takih sklepanj je mogoče sestaviti približno časovno zaporedje uporabe folijev 43 fragmentov, ki so bili kot knjigoveško gradivo uporabljeni na Kranjskem. To časovno zaporedje pa je domnevno tudi časovno zaporedje uničenja rokopisov, ki so jim ti fragmenti nekdaj pripadali.

Med 43 kot knjigoveško gradivo na Kranjskem uporabljenimi fragmenti je 9 neoglejskih in en samostanski; rokopisi, ki so jim nekdaj pripadali, najbrž niso bili v uporabi na Kranjskem. Med ostalimi 33 je 13 fragmentov gradualov, 13 fragmentov antifonalov, 3 fragmenti sekvenciarjev, 2 fragmenta kirialov, 1 psALTERSKI fragment in 1 fragment rokopisa, ki ga vsebinsko ni bilo mogoče določiti. Ti rokopisi bi zadostovali potrebam približno 13 cerkva; vendar je v mreži kranjskih cerkvenih ustanov s konca srednjega veka možno določiti le tri svetne in tri samostanske, kjer se je z večjo gotovostjo opravljal peti oficij in maše s petim proprijem in kjer bi lahko uporabljali s poznogotsko notacijo pisane knjige.⁶⁸

Dejstvo, da se je večji del fragmentov, ki so bili kot knjigoveško gradivo uporabljeni na Kranjskem, ohranil v vezavah del, ki so nastala približno od konca drugega desetletja 17. stol. dalje, je mogoče razložiti z bogoslužnimi spremembami tridentinskega

⁶⁸ Te cerkve so: sedež ljubljanske škofije, župnijska cerkev v Kranju, kapiteljska cerkev v Novem mestu, cistercijanska samostana v Stični in Kostanjevici ter avguštinski samostan v Ljubljani. — Peto koralno bogoslužje se je lahko opravljal v cerkvah, kjer je bilo večje število duhovnikov ali v tistih, ki so vzdrževale šole ter v samostanih. Obstoj koralnega bogoslužja na navedenih mestih je le verjetna domneva. Neposredne dokaze zanj kot tudi neposredne dokaze za njegov obstoj v drugih cerkvah bi bilo mogoče dobiti šele s podrobnejšim pregledom njihove zgodovine. O cerkvenih ustanovah na Slovenskem konec srednjega veka prim. Gruden, J., *Cerkvene razmere med Slovenci v petnajstem stoletju in ustanovitve ljubljanske škofije*, Ljubljana 1908; Grafenauer, B., *Kulturni pomen samostanov v slovenskem prostoru v starejšem obdobju*, XVI. seminar slovenskega jezika, literature in kulture, Ljubljana 1980. — Kot pričajo ohranjene knjige, so kartuzijani in frančiškani v kranjskih samostanih rabili knjige s kvadratno notacijo in niso uporabljali nobenega od obravnavanih rokopisov.

cerkvenega zbora in njihovo vpeljavo na Kranjsko. V tistih kranjskih župnijah, ki so tudi po ustanovitvi ljubljanske škofije v letih 1461 – 1462 ostale v oglejskem patriarhatu, je bil oglejski obred zamenjan z rimskim konec 16. stol. Ljubljanska škofija je ob ustanovitvi prevzela oziroma obdržala oglejski obred in ker je bila v nekaterih pogledih neodvisna od patriarhata, se je oglejski obred obdržal v njej nekaj desetletij dlje. Šele Hrenov naslednik škof Scarlichi (1630 – 1640) je začel uvajati v ljubljansko škofijo bogoslužje, kot ga je vpeljal tridentinski cerkveni zbor. Njegovi vizitacijski zapisniki, v katerih se pogosto bere, naj se oglejske knjige odpravijo ali uničijo in nakupijo nove, vsaj za del obravnavanih fragmentov razločno napovedujejo stanje, v katerem so se ti ohranili do danes.⁶⁹

69 obravnavanih fragmentov priča o obstoju nekdanjih popolnih koralnih rokopisov. Ti so nastali od srede 14. do srede 16. stol. in bili pisani z gotsko, iz metenskih nevm izišlo notacijo v pozni razvojni stopnji. Nastali so in bili v uporabi v prostoru, ki ga ni bilo mogoče točneje določiti, in vsebovali so gregorijanski repertoar, kakršen je obstajal v tem prostoru ob koncu srednjega veka. Po tridentinskih reformah so bili uničeni.

Ohranjeni fragmenti so delec celotnega koralnega rokopisja, katerega poznavanje strogo vzeto brez njih ne more biti popolno. Srednjeveški koralni rokopisi so prepisi, ki imajo skupno bistvo, a se med sabo tudi ločijo: razlike so v notaciji, v glasbeni podobi posameznih enot, pa tudi v repertoarju in njegovi razporeditvi, čeravno je osnovni repertoar skupen vsem. Obstoj prvotnega rokopisa, ki naj bi vseboval nepokvarjeno in edino pravo podobo izročila, je negotov, toliko pomembnejše pa je zato poznavanje vsega tistega, kar se je dejansko ohranilo. Gledano s tega stališča je pomemben prav vsak rokopis, še zlasti, dokler ni pregledan in raziskan.

Vsak rokopis, pa tudi vsak nepopolni fragment – saj nepopolnost ni vsebinsko določilo – odpira možnost neštevilnih raziskav: primerjave in preizkusi so možni načeloma na vsakem koraku in le zaradi metodološke nujnosti so potrebne take ali drugačne omejitve. Ob branju in primerjanju obravnavanega gradiva ter ob različnih preizkusih v zvezi z njim se je pokazala množica zanimivih in pomenljivih dejstev; teh dostikrat ni bilo mogoče združiti v dokončne ugotovitve in sodbe. Vendar to ne pomeni, da je tisto, kar je ostalo nepoznano, tudi nespoznavno: prav množica neodgovorjenih vprašanj, ki so se ob delu odprla, vzpodbuja nadaljnje raziskovanje.

⁶⁹ Ušeničnik, F., Obrednik oglejske cerkve v ljubljanski škofiji, Bogoslovni vestnik IV, 1924, str. 119 – 127.

SUMMARY

The article is a presentation of the treatise under the same title defended in 1988 at the Philosophical faculty in Ljubljana as doctoral dissertation (cf. Muzikološki zbornik XXIV). There are 151 fragments in Ljubljana depositories meeting the specifications stated in the title. These fragments, preserved as paste-up strips or sheets on the covers or spines of some later bound books, i.e. as bookbinder's material, represent the remains of 69 manuscripts originating from mid-14th- to mid-16th-centuries and having been destroyed after the reforms of the Council of Trent. 30 books have been preserved in a single folio of each, whereas some of the large-size remains consist of 12 to 39 folios. The comparison of the contents preserved with several medieval sources including the late-15th-century prints from Aquileia permits of the conjecture that some of the 69 fragments represent the remainder of books of the rite of Aquileia which continued in force also in the Slovene ethnic territory to the south of the Drava river throughout the Middle Ages. However, for the very inconsistency of the medieval divine service, the exact liturgical provenance of the fragments under discussion remains uncertain. The discussion of the system of notation is based on copying out all notational signs. The criterion as met by all 69 fragments is as follows: (1) the use of punctum, or the use of punctum and only rarely of virga, as the signs for the only tone over a syllable, the use of punctum and virga in signs for more than one tone; (2) a marked tendency towards thick-lined, calligraphic strokes. From the point of view of music in its narrow sense, only tones have been discussed for methodological reasons. The antiphonal psalmody of the Office contains a total of 53 (or 55, if two transpositions are to be taken into account) different terminations. However, some of them may prove to be misspellings, and some logical variants. The comparison of individual tones displays a considerable degree of inconsistency. 43 fragments have been preserved in connection with some books which are certain to have been bound in Carniola. This gives rise to the conjecture that the manuscripts to which these fragments used to belong must have been originated here as well.

UDK 78(497.12 Maribor) Lechner V.

Manica Špental
Maribor

IZ GLASBENEGA DELA VALENTINA LECHNERJA

Skladatelj Valentin Lencher¹ je okoli leta 1800 pa do 1805 delal kot poklicni glasbenik v Mariboru (Marburgu). Sodeč po njegovih ohranjenih skladbah, večidel cerkvenih, je Lechner bil skoraj gotovo organist v mariborski župnijski cerkvi. Iz skopo ohranjenega biografskega gradiva moremo ugotoviti, da je marca 1805. Lechner zapustil Maribor in prevzel mesto organista (za umrlim Georgom Raderjem) v mestni župnijski cerkvi sv. Egidija (St. Egyd) v Celovcu, postal pa je hkrati tudi glasbeni direktor koroških deželnih stanov.² Hellmut Federhofer piše v svoji razpravi „Die Musikpflege an der Klagenfurter Stadtpfarrkirche St. Egyd im 17. und 18. Jahrhundert“, da se je Lechner potegoval tudi za mesto kapelnika v celovškem Stanovskem gledališču, vendar brez uspeha, kaže pa, da je leta 1806 opravljal delo direktorja gledališča namesto obolelega Georga Adalberta Schmida.³ Še isto leto (1806) se je Lechner prijavil na mesto glasbenega učitelja pri ljubljanski stolnici, ki ga je razpisal stolni kapitelj. Učitelj naj bi dobil naslov „kapelnik“ in bi izobraževal pevce in instrumentaliste.⁴ Lechner se je na to mesto prijavil kot tretji kandidat za Jožefom Modlom in Jožefom Gramoličem, ki nista bila sprejeta. Njegova prijava je datirana z dne 1. septembra 1806,⁵ z dne 18. decembra 1806 pa je ohranjena tudi listina s priporočilom, ki mu ga je napisal Florian Webers in ki se glasi takole: „Gutachten des Florian Webers über das Anlangen des ständischen Musik Direktors zu Klagenfurt Valentin Lechner um den Musick Lehrers Platz zu Laibach vom 18. Dezember 1806 — Ward mit 6 gegen 1 Stimme beschlossen, den ständigen Musick Direktor zu Klagenfurt Valentin Lechner als Musick Lehrer an der Kirche anzustellen.“⁶ 28. decembra 1806 je bil Lechner sprejet v službo pri ljubljanski

¹ Datum rojstva in smrti zaenkrat še ni znan.

² Prim.; Höfler J., ib., 133; zadnji Lechnerjev dokument je atestat mariborskega magistrata z dne 13. 3. 1805. Prim., Höfler J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800—1810, Muzikološki zbornik 1981, XVII/2, 14, op. 34. Da je Lechner prevzel mesto organista pri sv. Egidiju l. 1805 za pokojnim G. Raderjem, izvemo tudi iz razprave Hellmuta Federhoferja: „Er durfte 1805 gestorben sein, da im diesem Jahre Valentin Lechner, Musikmeister aus Marburg, sein Nachfolger wurde“. Prim., Federhofer H., Die Musikpflege an der Klagenfurter Stadtpfarrkirche St. Egyd im 17. und 18. Jahrhundert, Charintia I, CXVLI, 1953, 448.

³ Prim. H. Federhofer, ib., 449.

⁴ Glej o tem Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II, Ljubljana 1959, str. 11.

⁵ Akti, neuvrščeni v Kapiteljski arhiv Ljubljana, fasc. 366, ekshibicijski protokol VIII a, št. 1896 do 1903.

⁶ EP VIII a št. 1936, 1956 in 1946.

stolnici kot učitelj, z nastavitvenim dekretom, ki mu ga je odobril 24. januarja deželni urad: „Original Deckret an dem ständischen Musick Directkor zu Klagenfurt Valentin Lechner, mittels welchem er als hierortiger Musick Lehrer angestellt worden de dato 28. Dezember 1806“.⁷ Vendar pa se Lechner, kot kaže, ni mogel odločiti, da bi zapustil Celovec in je 5. februarja 1807 dodeljeno mesto učitelja odpovedal.⁸ Za naslednja leta podatki o V. Lechnerju še niso raziskani.

V glasbenem arhivu mariborske stolnice so tri Lechnerjeve nepopolno ohranjene maše in Velikonočna pesem (Osterlied) za štiri glasove in orkester. Fond skladb v mariborskem stolnem arhivu je zaenkrat še neurejen in tako nepristopen raziskovalcem. Leta 1967 je bilo nekaj skladb vključenih v katalog „Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800“, vendar je pozneje del arhiva v mariborskem župnišču pogorel in tako popis ne ustreza več dejanskemu stanju. Nov, a tudi nepopoln seznam skladb mariborskega stolnega arhiva, je v svoji diplomski nalogi z naslovom „Arhiv stolnega pevskega zbora v Mariboru“ leta 1986 sestavil diplomant Teološke fakultete (oddelek Maribor) Janez Ferencek. Le-ta je prepisal le naslove strani skladb, ni pa se prepričal, če so vsi deli posameznih kompozicij ohranjeni.⁹ Vendar je trenutno Ferencekovo diplomsko delo edini vir, ki nam omogoča vpogled v glasbeni arhiv mariborske stolnice. V seznamu citirane diplomske naloge sta med drugim navedeni le dve maši V. Lechnerja, ki ju hrani mariborski stolni arhiv: Missa v C-duru za 4 glasove, orkester in orgle in Missa v D-duru za CATB, orkester in orgle; obe sta označeni kot „slovesni“. Pri pregledu Lechnerjevih skladb, ki sem jih edine iz arhiva dobila v roke, sem ugotovila, da gre za tri maše, ki niso v celoti ohranjene.¹⁰ Pisava pri vseh treh je enaka, vendar ni mogoče ugotoviti ali je avtorjeva ali pa gre za prepis izvirnika. Tri maše V. Lechnerja so zabeležene tudi v že omenjenem katalogu „Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800“ iz leta 1967. Iz naslovnih strani je razvidna njihova zasedba:

- Missa sol [emnis] a 4tro voci, due violini, alto viola, organo, due oboi, flauto traverso, due corni, due clarini e tympani; komponirana je v C-duru;
 - Missa sol [emnis] a canto, alto, tenore, basso, violino due, oboi due, flauto due, clarino due, cornu due, alto viola, tympano, violon con organo; ta maša je v D-duru.
- Pri tretji maši v C-duru manjka naslovna stran. Če povzamem po katalogu „Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800“, je na naslovni strani pisalo: Missa a canto, alto, tenore e basso, violino I, II, oboe I, II, flauto trav. I, II, corno I, II, clarino I, II, tympano (oblig.), alto viola, violine, et organo. Di Valentino. Lechner. Die 6ta Jan. 1802 (scr. 1802, 6. jan).¹¹

Pri prvi maši v C-duru so ohranjeni vsi deli: *Kyrie* (Allegro moderato v C-duru, v 4/4 taktu), *Gloria* (Allegro, v C-duru, v 4/4 taktu; Adagio v As-duru, v 3/4 taktu v Domine Deus; Allegro v C-duru, v 4/4 taktu v Quoniam), *Credo* (Allegro moderato v C-duru, v 4/4 taktu; Adagio v E-duru, v 3/4 taktu v Et incarnatus; Allegro v C-duru, v 4/4 taktu v Et resurrexit), *Sanctus* (Andante v C-duru, v 3/4 taktu; Allegro moderato, v nekaterih partih Allegro v C-duru, v 3/4 taktu v Hosana), *Benedictus* (Adagio v G-duru, v alla breve taktu, ki ga izvaja sopran solo, nato sledi ponovitev Hosana, ki pa

⁷ Ib.

⁸ Ib., št. 1957.

⁹ Glej o tem Špendal M., Fond klasicističnih skladb v mariborskem stolnem arhivu, Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem, Ljubljana, 1988, 116.

¹⁰ Prim. Höfler J., Klemenčič I., Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do 1800 – katalog, Ljubljana 1967, 42; pri vseh treh mašah je v oklepaju naveden čas nastanka skladb, ki pa na naslovni strani pri dveh ohranjenih mašah ni napisan.

¹¹ Partii obeh nepopolno ohranjenih maš so pomešani v eno mašo, z naslovno stranjo maše v D-duru, vendar tonaliteta na naslovni strani ni označena.

ni napisana), *Agnus Dei* (Adagio v C-duru, v 3/4 taktu; Allegretto v C-duru, v 3/4 taktu v *Dona nobis*).¹²

Maša v D-duru ni popolnoma ohranjena. Manjka celotni vokalni del (solisti in zbor) in part violine I. Mašni deli pa si po tonovskem in taktovskem načinu ter tempu sledijo takole: *Kyrie* (Allegro moderato v D-duru, v alla breve taktu), *Gloria* (Allegro moderato v D-duru, v 3/4 taktu), *Credo* (Andante v D-duru, v 3/4 taktu, Adagio v g-molu, v 3/4 taktu v *Et incarnatus*; Allegro moderato v D-duru v *Et resurrexit*), *Sanctus* (Andante maestoso v D-duru, v alla breve taktu; Allegro moderato, v D-duru in v alla breve taktu v Pleni), *Benedictus* (Andante v G-duru, v alla breve taktu), *Agnus Dei* (Adagio v d-molu, v 3/4 taktu; Allegro moderato v D-duru, v 3/4 taktu v *Dona nobis*).¹³

Pri tretji maši v C-duru, ki je brez naslovne strani, so ohranjeni vokalni parti (canto, alto, tenore in basso) ter parti: violina I, violončela in kontrabas ter orgle. Deli maše si po tempu, tonovskem in taktovskem načinu sledijo: *Kyrie* (Andante v C-duru, v alla breve taktu), *Gloria* (Allegro vivo v C-duru, v 4/4 taktu), *Credo* (Allegro moderato v G-duru, v 4/4 taktu; Adagio v Es-duru, v 4/4 taktu v *Et incarnatus*, ki ga začinja sopran solo; Allegro v C-duru, v 4/4 taktu v *Et resurrexit*, izvaja ga zbor tutti), *Sanctus* (Andante v C-duru, v 3/4 taktu; Allegro v C-duru, v 3/4 taktu v Pleni, sledijo le štirje takti *Hosana* v C-duru, v 3/4 taktu), *Benedictus* (Adagio v Es-duru, v 3/4 taktu, ki ga izvaja sopran solo; bržkone se nato ponovijo štirje takti *Hosana* iz *Sanctusa*), *Agnus Dei* (Adagio v C-duru, v 3/4 taktu; Allegro v C-duru v 3/4 taktu v *Dona nobis*).¹⁴

Vse tri Lechnerjeve maše so komponirane za soliste, štiriglasni mešani zbor in orkester ter sodijo v vrsto slovesnih maš. Orkestralna zasedba sledi vzoru klasičnega orkestra in jo sestavljajo godala, pihala (flavte in oboe), trobila (rogovi in clarini) – zadnja skupaj s timpani sestavljajo instrumentalno skupino, ki rabi za ritmično in dinamično podčrtavanje posameznih delov. Trobila niso uporabljena za melodično tematsko oblikovanje. Orgle izvajajo generalni bas, ob njih sodelujeta še violončelo in kontrabas. Stilo bi lahko maše uvrstili v zgodnji klasicizem, mestoma zasledimo tudi značilnosti rokokoja, na primer v večji uporabi okraskov (zlasti v *Kyrie*, v nepopolno ohranjeni maši v C-duru, v partu violine I od takta 40, ob začetku solističnega vložka v pp do



¹² Na naslovni strani maše je številčna označba Nr. 7 (pod njo je prečrtano Nr. 6); ohranjeni so vsi parti: canto solo e tutti, canto ripieno, alto, tenore e basso (po enkrat), vsi instrumentalni parti (po enkrat, le violina II dvakrat).

¹³ Na naslovni strani maše je številčna označba Nr. 6 (pod njo je prečrtano Nr. 5); ohranjeni so le instrumentalni parti (po enkrat), razen parta violine I.

¹⁴ Od vokalnih partov so ohranjeni: canto (po dvakrat), alto, tenore, basso (po enkrat), od instrumentalnih pa: violina I (po dvakrat), organo, violoncello in kontrabas (po enkrat).

tr tr
f
più
cresc. f più
f

vključno takta 47 pri nastopu zbora v f). Navedena maša delno kaže vplive Mozartove stilnosti. Sorodnost z Mozartovimi mašami pa tudi z deli drugih predstavnikov klasicizma, vidimo tudi v posameznostih, na primer ponovitve Hosane iz Sanctusa ob sklepu Benedictusa. Ta del vselej začenja v počasnem tempu (Adagio, Andante), sledi mu Hosana ali Pleni v hitrem tempu (Allegro), Benedictus začenja solist (pri Lechnerjevih mašah sopran).

V seznamu je še omenjena skladba Osterlied za CATB s spremljavo orkestra v C-duru, ohranjena v rokopisu. Na naslovni strani piše: Osterlied in C mit Orchester von Valentin Lechner. Pisava prav gotovo ni avtorjeva, ampak gre za prepis. Po pregledu dveh ohranjenih partov: canto in organo (b.c.), je evidentno, da je skladba komponirana za soliste, zbor, orkester in orgle. Ima formo kantate, z enostavno, ljudsko občutno melodiko in preprostimi harmonskimi stavkom.

V katalogu iz leta 1967 je med rokopise, ki jih hrani mariborski stolni arhiv, vključena tudi Lechnerjeva skladba Te Deum laudamus a 4tre voci: violino I mo, violino II do, alto viola, due flauto, due clarino, tympano (non oblig.) et organo (Di Valentino Lechner, scr. saec. XIX. incip.), ki v seznamu ohranjenih del v citirani diplomski nalogi manjka. Avtor jo je posvetil mariborskemu kapelniku Mathiasu Lešniku (Löschnik), s posvetilom „Dem Hochwürdigen Herrn M. Löschnik preiswürdigsten Chormeister der Stadtpfarrkirche zu Marburg“.¹⁵

¹⁵ Prim., Höfler J., Klemenčič I., ib., 42; Höfler J., Tokovi glasbene kulture na Slovenskem, Ljubljana 1970, 133.

Med skladbami V. Lechnerja, ki jih ne poseduje mariborski stolni arhiv, je še ena cerkvena skladba, ohranjena v rokopisu v arhivu v Vordenbergu: *Tantum ergo* in C a Canto Alto, Tenore, Basso, Violino Primo, Violino Secondo, Viola, Oboe Primo, Oboe Secondo, Cornu Primo, Cornu Secondo, Clarino Primo, Clarino Secondo, Tympani, Violone et organo, Del Sign^{re} Valentin Lechner.

V tisku pa je izšla Lechnerjeva kantata za soliste, zbor in cembalo v Des-duru „Dem Unendlichen“, ki jo je skladatelj komponiral na pesnitev Friedricha Gottlieba Klopstocka. Posvetil jo je krškemu škofu Salmu, natisnjena pa je bila pri Artari na Dunaju. Rokopis kantate hrani arhiv v Grömbingu.¹⁶

SUMMARY

*The composer Valentin Lechner was working in Maribor as a professional musician („Musikmeister“) from about 1800 to 1805. His preserved, mostly sacred musical pieces would suggest that Lechner must have been an organist at Maribor parish church. The rare pieces of the preserved biographic material indicate that Lechner left Maribor in 1805 and took the post of organist at the city parish church of St. Ägydius (sv. Egidij), Klagenfurt/Celovec. The cathedral archives of Maribor contain two partly and one integrally preserved masses by Lechner (handwriting is the same in all three, yet it cannot be stated with any certainty whether it is Lechner's or belonging to a later copyist). Three masses by V. Lechner are also entered in the catalogue „Glasbeni rokopisi in tiski na Slovenskem do leta 1800“ (Music Manuscripts and Prints in Slovenia till 1800, publ. 1967). Masses by Lechner are solemn and written for soloists, mixed four-part choir, orchestra, and organ. Additionally, the cathedral archives contain Lechner's Easter Song (Osterlied) for CATB with orchestra accompaniment. The 1967 catalogue mentioned above lists among the manuscripts kept by the Maribor cathedral archives also a Te Deum by Lechner. Another manuscript piece by Lechner preserved outside the Maribor cathedral archives is *Tantum ergo* kept in the archives of Vordenberg, later published in print as well.*

¹⁶ Na naslovni strani piše: Dem Unendlichen von Klopstock. Eine Cantate für eine Singstim und einen Chor mit Begleitung des Claviers in Musik gesetzt und in tiefster Ehrfurht gewidmet Sr Hochfürstlichen Durchlaucht V: Salm des Heil. Röm. Reichs Fürst. Hochwürdigsten Bischof von Gurk von Seinem unterthänigst gehorsamsten Diener Valentin Lechner. Wien bey Artaria, et Comp.; J. Höfler omenja še eno Lechnerjevo posvetno skladbo, godalni kvartet v B-duru, posvečeno Franzu pl. Watterau (1838), ne piše pa, kje je izšla v natisu oziroma, ali je ostala v rokopisu. Prim., Höfler J., ib., 133.

UDK 78(497.13) Prišlin I.

Lovro Županović
ZagrebORIS SKLADATELJSTVA HRVATSKOGA
GLAZBENIKA IVE PRIŠLINA (1902—1941)

0.0. Obično se smatra da zaboravljanje značajnih muževa u nekom (malom ili velikom) narodu pogađa samo one iz ranijih epoha. Međutim, ono zna pogoditi i pripadnike našega 20. stoljeća. Među nemalim brojem takvih pripadnika hrvatskog naroda¹ drastičan, gotovo „krunski“ dokaz predstavlja slučaj višestruko nadarenoga a prerano umrloga glazbenika Ive Prišlina.

Podatke o njemu, uz jednu iznimku² i dvije poluiznimke,³ nije moguće naći u nijednoj (našoj) poratnoj glazbeno-povijesnoj odnosno leksikografskoj publikaciji: kao da Prišlin, nakon tragične pogibije u ratnom vihoru prije 48 godina, nije nikada postojao. A radilo se o glasoviraču „fascinirajuće tehnike“⁴ i upravo „kolosalnog 'Fingergeleufikeita'“⁵ o dirigentu punom „mladog i stvaralačkog poleta“⁶ te „izvanredne pedagoške metode“⁷ o skladatelju čija sačuvana djela svjedoče o snažnom i osebujnom talentu.

Zbog toga tekst što slijedi u ovom je trenutku — koliko je poznato — ne samo prvi pisani pokušaj orisa (zasad) Prišlinova skladateljstva,⁸ nego je i prvi zakašnjeli nekrolog njemu kao čovjeku i umjetniku.⁹

1.0. Iz biografije Ive Prišlina mogu se (danas) navesti samo ovi (osnovni) podaci:

Rođen je u Zagrebu 5. listopada 1902. godine, u kojem je završio osnovnu školu i (1921) Prvu klasičnu gimnaziju. Istodobno je učio svirati na glasoviru u (privatnom)

¹ Primjera radi navodimo samo dva slučaja: Slavomir Grančarić (1878—1941) i Andrija Zagorac (1886—1914).

² Usp. L. Županović, Prilog učenika zagrebačke Klasične gimnazije našoj muzičkoj kulturi, u *Zbornik Klasične gimnazije 1607—1957*, Zagreb 1957, 300.

³ Usp. *Hrvatski biografski leksikon 1*, Zagreb 1983, 515 i 520 (u jedinicama o E. Bašić i R. Bašić); L. Županović, *Stoljeća hrvatske glazbe*, Zagreb 1980, 283, 288, 290, 293 i 294.

⁴ Usp. P. Begović, Stoti simfonijski koncert Dubrovačke filharmonije uz sudjelovanje g. Iva Prišlina, *Dubrovnik*, 25/1938, br. 50, 4.

⁵ Usp. Građanin, Klavirski koncert g. Ma. prof. Prišlina, *Narodna tribuna* (Šibenik), 3/1935, br. 208, 3.

⁶ Isto mj.

⁷ Usp. N.N., Javna učenička produkcija, *Dubrovnik*, 25/1938, br. 13, 4.

⁸ Prvi javni (orisni) prikaz Prišlinova skladateljstva uz osnovne bio-bibliografske podatke o autoru (sve od potpisanoga) uslijedio je u trećoj (i posljednjoj) po redu televizijskoj emisiji mikro-ciklusa *Zanemareno naslijeđe*, prikazanog zalaganjem dr. Eve Sedak na Televiziji Zagreb u travnju 1987. godine.

⁹ Autor ovog teksta radi na prikazu cjelokupnog Prišlinova glazbeništva, zbog čega se ovaj prilog ima smatrati ulomkom veće studije koje je nastanak u toku (work in progress).

studiju Carla (Dragutina) Kaisera.¹⁰ Nakon (danas neobjašnjivog) odsustvovanja iz Zagreba između 1921—1924. (Slavonija?, nadglednik u šumariji grofa Gutmanna?;¹¹ studijski boravak u inozemstvu?),¹² 1925. je primljen na temelju položenog prijemnog ispita¹³ u treću godinu kompozitorske klase B. Berse u Visokoj glazbenoj školi u Zagrebu, u kojoj je diplomirao 1929. godine. U istom gradu sa suprugom Elly Lerch sudjeluje u osnivanju te radu (privatne) glazbene škole „Beethoven“.¹⁴

Poslije druge (danas tako đer neobjašnjive) praznine između 1932—1933. godine s obzirom na zbivanja u njegovu životu, Prišlin od kraja kolovoza 1934. do kraja istog mjeseca 1937. djeluje u Šibeniku kao nastavnik pjevanja u Realnoj gimnaziji, kao dirigent ženskog zbora i simfonijskog orkestra Masarykova filharmonijskog društva „Kolo“ i srpskog pevačkog hora „Srbadija“ te (1935) — s violinistom Hugom Straussom — kao suosnivač privatnog „Muzičkog studija“ u kojem vodi klavirsku klasu.¹⁵ Ujedno priređuje dva solistička recitala i prati pojedine umjetnike na glasoviru, držeći usto i javna predavanja o glazbi te (povremeno) pišući glazbene članke u gradskom tjedniku *Narodna tribuna*. U gotovo istom svojstvu djeluje (od kolovoza 1937) u Dubrovniku,¹⁶ u kome nakon oveće vremenske stanke sklada (sačuvanu) 2. *simfoniju*. Nakon sloma Jugoslavije (1941) premješten je u Knin, u kome je — prema pisanju druge mu supruge Anite Prišlin¹⁷ — „pao [iste godine] kao žrtva fašističkog terora“.¹⁸

¹⁰ Carl (Dragutin) Kaiser (Beč 1873 — Edlitz Grimmenstein, Donja Austrija 1915) bio je najprije korepetitor u Linzu i Bayreuthu a potom je oko 1900. do pred kraj života djelovao u Zagrebu kao korepetitor u operi i voditelj privatne glazbene škole. (Nju su, osim Prišlina, pohađali K. Baranović i D. Pejačević.) Djelovao je i kao glazbeni kritičar u *Agramer Tagblattu*, a ogledao se i kao skladatelj.

¹¹ Prema usmenom kazivanju E. Bašić (Lerch) dr. Evi Sedak.

¹² Prema pretpostavci autora ovog teksta, nastaloj na osnovi navoda u šibenskoj *Narodnoj tribuni* (3/1935, br. 294, 3), kako je „poznato da je prof. Prišlin svršio muzičku visoku školu u Berlinu [1] i konzervatorij [1] u Zagrebu“ te činjenice da primjenjeni glazbeni izričaj u danas dostupnim mu skladbama (posebice onima nastalim do 1932) nije mogao „naučiti“ u ondašnjoj zagrebačkoj glazbenoj stvarnosti. Po tom svom glazbenom izričaju Prišlin stoji kao gotovo jedinstvena skladateljska osobnost u hrvatskoj glazbenoj kulturi onoga vremena (v. kasnije ulomke iz nekih njegovih djela).

¹³ U *Glavnom katalogu za učenike i učenice Visoke glazbene škole* (u Zagrebu) za šk. god. 1925/26 (str. 180) — uz ime i prezime Prišlina te osnovne podatke o njemu — u rubrici o upisu u treću godinu studija stoje dva navoda: (1) „Upisan na osnovi svjedodžbe II. razreda visoke škole Kraljevske muzičke akademije u Zagrebu“ i (2) „Upisan na osnovi prijamnog ispita položenog dne 5. X. 1925“. Budući da se Prišlinovo ime i prezime ne spominje u ranijim *Glavnim katalogima*... (za 1922/23, 1923/24 i 1924/25), potpisani smatra točnim drugi navod.

¹⁴ Usp. *Hrvatski biografski leksikon 1*, Zagreb 1983, 515.

¹⁵ Iz te Prišlinove klase su, na primjer, izašli istaknuti srpski klavirski pedagog i profesor Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu Arsen Triva te regens chori šibenske stolnice Mons. Josip Jadronja.

¹⁶ U Dubrovniku najprije radi u Realnoj gimnaziji a od 1940. u Učiteljskoj školi. Istodobno sudjeluje kao solist na dva koncerta Dubrovačke filharmonije (Beethoven, Saint-Saëns), piše kritike u tjedniku *Dubrovnik*, dirigent je školskih zborova te Srpskog pevačkog hora „Sloga“, a 1938. s Radojkom Berdović osniva (privatni) „Klavirski studio“.

¹⁷ Pismo je u posjedu autora ovog teksta.

¹⁸ Izvori za oris Prišlinove biografije: *Glavni katalog*... i tiskani izvještaji iz godina njegova glazbenog studija (u Zagrebu), uvid u periodiku Šibenika i Dubrovnika, kazivanja Prišlinova sudruga sa studija Zv. Bradića potpisanome (izravno) i Prišlinove prve supruge E. Bašić (posredno), pismene natuknice filmskog redatelja Mate Relje (onodobnog pjevača u „Kolu“) potpisanome te knjige Ive Livakovića „*Kolo*“ *ponos Šibenika* (Šibenik 1976) i *Šibenska gimnazija 1806, 1864, 1909, 1979* (Šibenik 1979).

1.1. Tri su glavna područja Prišlinova glazbeničkog djelovanja koje se odvijalo u vremenskom rasponu od svega 14 godina (1927: izvedba opusa 1¹⁹ — 1945: pogibija u Kninu): skladateljsko, koncertantno (glasovir) i dirigentsko. Usprkos škrtim podacima koji omogućavaju tek „skokoviti“ uvid (sa stankama) u to djelovanje, može se smatrati da je ono — osim skladateljskog — teklo više-manje kontinuirano. Sporadično je bilo Prišlinovo bavljenje pisanom riječju, i to ne samo na području glazbene kritike te općih napisâ o glazbi nego i planinarstva (!),²⁰ a „nužno zlo“ rad u općeobrazovnoj školi.²¹

Nemoguće je danas izričito odgovoriti na pitanje koje je područje od ona tri glavna sâm Prišlin smatrao primarnim. Iako bi prema protagonistovu studijskom opredjeljenju to trebalo biti skladateljstvo, čini se da se — usprkos stankama u skladanju²² — radilo o prožimanju svih područja, pa i onih sporadičnog (spisateljstvo) te nužnog (predavanje pjevanje u školama), u jednu zaokruženu cjelinu.

2.0. Skladbe Ive Prišlina pripadaju gotovo svim područjima glazbenog stvaralaštva osim glazbenoj sceni. To u prvi mah začuđuje, budući da Prišlinova notno sačuvana odnosno naslovima nominalno poznata djela očituju nedvojbeno iznicanje iz izvan-glazbenog područja (pripadaju tzv. programnoj glazbi), čak i onda kad se radi o skladbama iz sfere tzv. apsolutne glazbe — posebice onima za glasovir. Razlog je možda u protagonistovu djelovanju izvan većih glazbenih središta.

Na osnovu potpisanome dostupnih izvora,²³ Prišlin je od opusa 1 (1927) do 2. *simfonije* (završene 21. 4. 1941) napisao 2 solo-popijevke, 5 izvornih skladbi i 4 obradbe narodnih napjeva za zbor, 8 minijatura i 2 sonate za glasovir, 1 gudački kvartet, 3 djela izrazito komorne pripadnosti, 1 koncertantni opus (Koncert za glasovir i orkestar)²⁴ i 2 simfonije, dok je naslov opusa 5 iz Prišlinova popisa ostao nečitljiv. Ukup-

¹⁹ To je *Pastoralna suita* za 9 (10) drvenih duhača, praižvedena 23. 6. 1927. pod ravnanjem Mladena Pozajića (v. prilog).

²⁰ U šibenskom tjedniku *Narodna tribuna* objavio je 3 potpisana teksta (od toga 2 općeglazbene a 1 kritičarske naravi), a u dubrovačkom tjedniku *Dubrovnik* 12 potpisanih tekstova i 1 nepotpisani tekst (od toga 10 kritičarskog karaktera i 3 planinarskog sadržaja). Posthumno mu je (1942) objavljen esej sa znakovitim naslovom *Međimurje u pjesmi*, najvjerojatnije (još iz *Dubrovnika*) poslan uredništvu *Hrvatske žene* (Zagreb) koje ga je objavilo po svemu sudeći i ne znajući za tragičan završetak njegova autora.

²¹ To je (današnja) subjektivna prosudba autora ovog teksta, kome je Prišlin šk. god. 1936/37 predavao pjevanje u I. razredu šibenske gimnazije.

²² Prva stanka očita je između skladbi *Kolijevka*, nastale vrlo vjerojatno u Zagrebu, i *Pastorala* te četiri kraća zborna djela (2 izvorna, 2 obradbe nar. napjevâ), napisanih u Šibeniku 1936. godine; druga otada do opusa 19 (nedovršenog) i 2. *simfonije*. Prema riječima Zv. Bradića potpisanome, prva stanka bila je rezultat Prišlinove (nagle i neobjašnjive a na sreću neodržane) odluke da posve prekine kako sa skladanjem tako i uopće s glazbom. (Za drugu stanku potpisani nije u mogućnosti navesti nikakvu pretpostavku.)

²³ To su: (1) popis samog skladatelja (do opusa 13 [= 14]) naveden što tintom što olovkom na drugoj (unutrašnjoj) stranici tvrdokartonskih korica iz vremena studija (na prvoj stranici stoji napisano: KOMPOZICIJA / INSTRUMENTACIJA / Prof. B. BERSA / I. PRIŠLIN); (2) djelomično očuvana skladateljeva notna ostavština, danas izvornicima u privatnom posjedu (izvan Zagreba) a kserokopirana u Zavodu za muzikološka istraživanja JAZU (Zagreb), u kojoj je nekoliko skladbi nastalih nakon opusa 13 [= 14] ali nema nekih iz Prišlinova popisa; (3) dva sačuvana koncertna programa te periodika u Šibeniku i Dubrovniku. (Program je potpisanome dao na uvid Zv. Bradić, pa mu — kao i za neke u ovom tekstu već iznesene podatke — hvala.) Dvostruki naslovi dvjema skladbama rezultat su različitog navođenja u Prišlinovu popisu i na spomenutim programima.

²⁴ Od njega je dovršen samo 3. stavak; 1. je ostvaren otprilike do kraja provedbe (oko 300 taktova), a 2. je tek započet (navedeno je samo prvih 18 taktova).

no je to 29 (30) djela, od kojih je sačuvano (i danas u autografima gotovo dostupno) 14 skladbi, od čega 6 dovršenih i 8 nedovršenih.²⁵

2.1. U tim djelima Prišlin se pokazao kao autor bogate metro-ritamske imaginacije (v. notni pr. 1, *Sonata 1*: II. stavak),²⁶ sugestivne melodije što se često izvija iznad pa i ispod polifone harmonijske osnovice a prožeta je nekom posebnom ugođajnošću nedvojbeno balkanske profiliranosti (v. n. p. 2 a, b, c, *Rondo a capriccio*), bujne harmonike — najčešće sazdate od kvartnih suzvuka — koju Prišlinovo favoriziranje disonantnosti čini važnim agensom što intenzivnijeg koloriranja u biti slojevite zvukovnosti (v. n. p. 3 a, b, *Sonata 1*: I. st.). Ta zvukovnost, bez obzira ostvaruje li elegične i pastoralne ili dramatikom nabijene situacije, u stvari uvijek ostvaruje sasvim određenu skladateljevu impresiju nečega što je kao čovjek doživio. A kao čovjek, Prišlin je bio zaljubljen u svoj narod i zatravljen ljepotama prirode. Njima je „posvećivao“ svoja djela bez obzira imala ona izvanglazbene („programne“) ili „apsolutne“ nazive — i nije bez značenja da im je, kao u nekoj slutnji skorog bezpovratnog odlaska posvetio i svoje posljednje stvaralačke preokupacije: (nažalost) nedovršenu orkestralnu suitu *Moj narod u simfoničkim bojama* sa znakovito nazvanim (ali nenapisanim) zadnjim stavkom *Ustanak* i 2. simfoniju, uzbuđujući zvučni spomenik prirodi.

Tim ključnim ishodištima Prišlinova skladateljstva pridodajmo još neka isključivo glazbene naravi. Jedno je ishodište, da je on svoje glazbene misli iskazivao u svojevršnim „blokovima“, nižući ih nerijetko tehnikom mozaične „skrozkomponiranosti“. To, međutim, ne znači da nije ostvarivao i uobičajeno oblikovane stavke na primjer tipa A-B-A,²⁷ ali ponekad i sa skraćenim ponavljanjem prvoga (A) dijela.²⁸ Također se s određenim slobodama odnosio i prema uvriježenom oblikovanju ronda s dvije²⁹ odnosno tri teme³⁰ kao i prvog stavka u sonatama za glasovir, ostvarujući ga u *Sonati 2*. s tri teme.³¹

²⁵ Usp. iscrpan Popis skladbi u prilogu.

²⁶ Usp., na pr., i ovu metričku shemu, navedenu na početku 3. stavka 2. simfonije (*Pastoral*): 6/8, 5/8, 4/8, 3/8 kojoj valja dodati i neoznačene mjere 3/4 i 4/4 (od t.62 dalje). Nizanje zvučne građe u sasvim proizvoljnoj primjeni tih mjera tijekom stavka stvara dojam slobodnog i taktinim crtama nesputanog protoka glazbe u njemu.

²⁷ Na primjer 2. stavak *Sonate 1* za glasovir.

²⁸ Na primjer posljednje javljanje 1. teme u skladbi *Rondo a capriccio*.

²⁹ Evo formalne analize trećeg (posljednjeg) stavka *Sonate 1* (rondo s 2 teme): T 1 (t. 1—16, dorski način na f) — rad s T 1 (t. 17—56) — T 2 (t. 57—68, shema: 6 + 6, dorski način na cis) — codetta (t. 69—83) — T 2 (t. 84—88, samo 5 taktova, cis) — rad s T 2 (t. 89—117) — T 1 (t. 118—134) — codetta (t. 135—140, svršetak in cis).

³⁰ Formalna analiza skladbe *Rondo a capriccio* (rondo s 3 teme; usp. n. p. 2a-c) je ovakva: T 1 (t. 1—24, miksolijski način na F, mala trodijelna pj. tipa A — A var. — A 1) — codetta iz A (t. 25—36) — T 2 (t. 37—76, prir. f-mol, velika trodijelna pj. tipa A — B — skraćeni A 1) — codetta iz A (t. 77—87) — uvod u T 3 (t. 88—89) — T 3 (t. 90—98), jednotaktni motiv i rad s njim — T 1 (t. 99—116, samo A, miksolid. na F) — građa T 1 (t. 117—143) — T 2 (t. 144—175, samo A i B, prir. cis-mol) — građa T 2 (t. 176—182) — T 1 (t. 183—205, skraćeni A 1, miksolid. na F) — Coda iz T 1 (t. 205—216).

³¹ Zanimljiva je formalna dispozicija 1. stavka (u sonatnom obliku) u tim sonatama:

Sonata 1
Ekspozicija (t. 1—68)

1. tema (t. 1—8, mala perioda, prir. f-mol, lirski karakter!; usp. n. p. 3a)

1. tema, razradba (t. 9—27)

2. tema (t. 28—33), skraćena vel. glazb. rečenica, prir. h-mol, dramatski karakter!; usp. n. p. 3b)

2. tema, razradba (t. 33—59)

Coda (t. 60—68)

Nedvojbena fasciniran zvukovljem orkestra, Prišlin je orkestralno mislio, na primjer, i u skladbama za glasovir. Odatle njegovo netipično korištenje toga glazbala što se tiče njegova sloga — što je s druge strane dovelo do tehničkih zahtjevnosti koje traže visoki stupanj ovladavanja tim instrumentom.³² I tu je, kao i u djelima s komornog odnosno orkestralnog područja, izražena Prišlinova sklonost ka reskom zvuku visokog registra, iz čega u njegovoj 2. *simfoniji* (kao i u ranijem *Koncertu za glasovir i orkestar*) rezultiraju česta stapanja zvuka visokih drvenih i limenih duhača te opsesija visokim zadržanim (pedalnim) tonovima gudača.

2.2. Nadahnjujući se kao skladatelj umjetnošću Cl. Debussyja, Al. Skrjabin pa i S. Prokofjeva a ostajući gotovo uvijek u granicama vrlo proširene tonalitetski, amal-

Provedba (t. 69–126)

- uvodni odsjek: glava 1. teme (t. 69–71)
glava 2. teme (t. 72–74)
- središnji odsjek: 2. tema (t. 75–87)
1. tema (t. 88–96)
dominacija 1. teme (t. 97–105)
nova grada (t. 106–123, 3. tema? kratka, 3 1/4 takta):
najava (t. 106–108)
pojava (t. 109–112)
razradba (t. 112–123)
- završni odsjek: na ped. tonu f² (I, t. 124–126)

Repriza (t. 127–199)

- 1. tema (t. 127–134, prir. f-mol)
- 1. tema, razradba (t. 135–155)
- 2. tema, (t. 156–159, in G!)
- 2. tema, razradba (t. 159!–199, stretičnost)
- Coda** (t. 200–206, s reminiscencijom na 1. temu: t. 202–205)

Sonata 2

Uvod (t. I–XXIV; usp. n. p. 4a)

Ekspozicija (t. 1–119)

- 1. tema (t. 1–15, velika perioda [7 + 8], dorski način na f; usp. n. p. 4b)
- 1. tema, razradba (t. 16–29)
- 2. tema (t. 30–39, modificirano ponovljena mala glazb. rečenica, 5 + 5, dorski način na f!; usp. n. p. 4c)
- 2. tema, razradba (t. 40–68)
- 3. tema (t. 69–78, mala perioda [5 + 5], eolski način na f!, u basu kroz prva 4 takta ton B!, usp. n. p. 4d)
- 3. tema, razradba (t. 79–95)
- Coda (t. 96–119)**

Provedba (t. 120–191)

- uvodni odsjek: modificirana glava uvodnog motiva i rad s njom (t. 120–130)
- središnji odsjek: rad s 1. temom (t. 131–183)
- završni odsjek: na ped. tonu F (I, t. 184–191)

Repriza (t. 192–316)

- 2. tema (I, t. 192–199, 5 + 3, dorski na f)
- 2. tema, razradba (t. 200–235)
- 3. tema (t. 236–245, eolski na f!, u basu kroz prva 4 takta ton B!)
- 3. tema, razradba (t. 246–266)
- 1. tema (t. 267–316; razrađivanje njezine grade!)

Uvod (t. 317–326; usp. n.p. 4e + zaključni taktovi 327–331)

Za prvi stavak ove sonate može se dodati da se slušatelj ne može oteti dojmu kako se u njemu stapaju provedba i repriza u jednu cjelinu. Prva tema iznikla je iz početnih taktova uvoda (usp. n. p. 4 a, b). Cjelokupni ugođaj te javljanje uvodne građe na kraju stavka podsjećaju na 1. stavak *Sonate* za glasovir op. 13 L.v. Beethovena. (Nije li ova sonata Prišlinova „Patetična“?)

³² Usp. citirane notne primjere u ovom radu.

gamirane markantnom modalnošću glazbenih misli,³³ Prišlin je pripadnik onoga kruga istorodnih hrvatskih glazbenika u kojem je dugo u našoj dosadašnjoj (historiografskoj) spoznaji osamljeno stajao Božidar Kunc (1903–1964). Suvremena muzikološka istraživanja pribrojila su mu najprije Stanislava Prepreka (1900–1982), i to sa skladbama nastalim do 1925. godine, a nedavno i Dragana Plamenca (1895–1983; do iste godine),³⁴ ali s jezično ne baš spretnom naznakom „impresionistički ekspresionisti“ odnosno „ekspresionistički impresionisti“. Sada im valja dodati i Ivu Prišlina, koji za razliku od „anacionalnih“ Prepreka i Plamenca, stoji kao stilski adekvatan ali izričajno suprotan sudrug skladatelja Kunca. Ukratko: kao njegova antiteza. Zajedničko im je, naime, to da su u svom skladateljstvu polazili od (individualno shvaćenog) odražavanja onoga što je B. Bartók svojedobno bio nazvao „imaginarni folklor“. Kunc je tu sintagmu ostvarivao filigranski izraženom suzdržanošću, a Prišlin eksklamativnošću (euforičnošću) svog izrazito romantičnog temperamenta što se stvaralački najautentičnije, najcjelovitije i najmarkantnije potvrdilo u njegovoj *2. simfoniji*. To djelo je apogeja Prišlinova skladateljstva, koje bi — da je njegov autor preživio rat — daljnjim razvojem protagonista njega dovelo u redove naših skladatelja vrlo radikalnoga glazbenog izraza.

3.0. Ivo Prišlin pogiba u 39. godini života i u 14. godini glazbeničkog djelovanja. Premalo je to vremena za puni razvoj njega kao čovjeka i kao umjetnika. Usto je za područje svoga rada, i to kroz sedam ključnih godina, odabrao tzv. provinciju, koja ga je nedvojbeno kočila u radu.

Jer, pođe li se od periodike u Šibeniku i u Dubrovniku, Prišlin je u te gradove bio došao pun elana: početak djelovanja u oba grada bio je identično zahuktan i odvijao se u rastućem luku. Potom je slijedilo sve rjeđe spominjanje Prišlinova imena u tisku, da bi potkraj boravka prestalo. Ne označava li to posustajanje Prišlinova početnog višestruko očitovanog zamaha? I nije li u osnovi elegična tmurnost još uvijek cjelovito neizvedene *2. simfonije*³⁵ s posljednjim stavkom *Ledenjaci*, što usprkos završnoj zvukovnoj apoteotičnosti nekako ostaje u zraku, svojevrsna Prišlinova rezignirana spoznaja o „ledenjacima“ oko njega, o „izgubljenoj igri“ sa Sudbinom koja mu neće dozvoliti da se dokraja iskaže kao umjetnik?

Pitanja, dakako, ostaju bez odgovora, a s njima i osjećaj gorčine u nama. Bar posthumno ublažavanje te gorčine trebalo bi se očitovati što češćim inkorporiranjem sačuvanog Prišlinova skladateljstva u našu glazbenu praksu. Čak i usprkos tehničkoj zahtjevnosti koju ono stavlja pred izvođače.³⁶ Jer ono — kad mu se stjecajem okolnosti ne može dodati i protagonistovu (za današnjicu tonski neregistriranu) interpretativnu dimenziju³⁷ — to svakako zaslužuje.

33 Prema autoru ovog teksta harmonijski izričaj Ive Prišlina (ponekad čak i na rubu atonaliteta) ne samo što je u prevazi nad izrazitom modalnošću temâ nego je i u koliziji s njom. To onda dovodi do zaključka da se radi o heterogenosti tih komponenata i do spoznaje kako je za Prišlina — skladatelja bilo najvažnije ostvariti što osebniju (suptilnu ili ekstatičnu) zvučkovnost.

34 Usp. L. Županović, Oris skladateljstva Dragana Plamenca, *Arti musices* sv. 17, br. 2, Zagreb 1986, 211–229.

35 U već spomenutoj TV emisiji (1987) praižvedeni su samo 1. i 3. stavak.

36 To se odnosi koliko na skladateljeva djela za glasovir (usp. ulomke u odgovarajućim notnim primjerima u ovom radu), pisana zaista tehnički (ali i uopće interpretativno) vrlo zahtjevno, toliko i na *2. simfoniju* posebice što se tiče dirigentova ulaženja u bit Prišlinova orkestralnog načina izražavanja.

37 Ovo se odnosi na njegovo djelovanje kao glasovirača.

PRIOLOG

Notni primjeri

1

Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and includes various time signatures and dynamic markings.

- System 1:** Starts with the tempo marking *Assai largo* ($\text{♩} = 58$) and the dynamic *pp*. It features a *ritino!* marking and a *rit.* marking above the staff. Time signatures include $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{11}{8}$, and $\frac{3}{4}$.
- System 2:** Features the tempo marking *Sostenuto, pochissimo mosso* ($\text{♩} = 63$) and the dynamic *pp*. It includes the instruction *La sinistra canta e armonizza* and the marking *lento*. Time signatures include $\frac{3}{4}$ and $\frac{4}{4}$.
- System 3:** Includes the instruction *con spassosa* and the dynamic *p*. Time signatures include $\frac{9}{8}$ and $\frac{3}{4}$.
- System 4:** Features the tempo marking *[No] Lento* and the dynamic *pp*. It includes the instruction *poco a poco* and the marking *ritinissimo*. Time signatures include $\frac{3}{4}$ and $\frac{9}{8}$.
- System 5:** Includes the instruction *ritinissimo* and the marking *ritinissimo*. It features the instruction *con spassosa* and the dynamic *pp*. Time signatures include $\frac{3}{4}$ and $\frac{9}{8}$.

The score is written on five systems of staves, with various annotations and dynamics throughout.

2 a)

Rondo a' capriccio.

Allegro graziosamente, ma non tanto.

The musical score is written on four systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a piano (p) dynamic marking and the instruction "con Ped." (con Pedal). The second system includes the marking "crescendo". The third system continues the melodic and harmonic development. The fourth system concludes with the marking "crescendo". The score is characterized by flowing eighth-note patterns in the piano part and more rhythmic, often dotted-note figures in the violin part. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

2 b)



leggissimo
con dolce e con bellezza
un tenore

[150]

intenso, con dolce ma felice
con ted

2 c)

com a sua animação e sempre escuro

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line with a treble clef, containing a melodic line with lyrics written above it: "com a sua animação e sempre escuro". The lower staff is a piano accompaniment with a bass clef, starting with a 4/4 time signature. The piano part features a series of chords and rhythmic patterns, with some notes marked with a '+' sign.

The second system of the handwritten musical score continues the piano accompaniment from the first system. It features a complex texture with many chords and moving lines in both the treble and bass clefs. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

The third system of the handwritten musical score shows the final part of the piano accompaniment. It continues the complex chordal and rhythmic patterns established in the previous systems, ending with a final chord and some concluding notes.

3 a)

Andante ($\text{♩} = 92$)

7.

mf

cm Ped.

p

lo

3 b)

($\text{♩} = \text{P}$ di Tempo precedente)

Mosso, *composto* ($\text{♩} = 126$)

[30]

mp

p

lo

L'istina sempre legato

4 a)

1.

Con languore ($\text{♩} = 66$)

p (mf) sordino

con Ped *con sord.*

Movendo

pp *mf* *mf* *mf*

delora *molto espressivo* *sord. via* *loco* *2va' autu*

f *pp* *pp* *pp*

con sordino *espressivo* *loco*

all'andante...

Molto loco

f *con passione*

3 *5* *6*

Ed. Ricordi
No. 3
4 linig.

4 b)


Alligro, non troppo, 2/4 (♩ = 108)

gva

p, *f*, *mf*, *cresc.*, *sub. ff.*, *molto legato*

leggissimo, *an. chop.*

8, *3*, *7*

 **W. F. Schott**
No. 3
14 linig

4 c)

anima
Leggiero, con spiccato (♩ = 126)

leggero
pp (subito)
con passione

4 d)

Cantando, senza passione (♩ = 84)

no. rit.

4 e)

Handwritten musical score for the first system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music includes complex rhythmic patterns and dynamic markings. Annotations include "le corde vibra!" in the bass staff and "sempre Pedale" below it. A "3" is written above a triplet in the treble staff. The system ends with a "2/4" time signature and a "2" below the bass staff.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Annotations include "Poco moscato..." above the treble staff, "pp" (pianissimo) in the treble staff, "rit. or. riten." in the bass staff, and "sord. via" below the bass staff. The system concludes with a "2/4" time signature and a "2" below the bass staff.

Handwritten musical score for the third system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Annotations include "lento" above the treble staff, "2/16" time signatures, "f" (forte) in the treble staff, "pp con sordina" in the bass staff, and "rit." below the bass staff. The system ends with a "5/4" time signature and a "2" below the bass staff.

Handwritten musical score for the fourth system. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. Annotations include "lento" above the treble staff, "rit." in the bass staff, and "2" below the bass staff. The system concludes with a "5/4" time signature and a "2" below the bass staff.

Lunga pausa!

Popis skladbi Ive Prišlina

- ČEŽNJA 1, bez oznake opusa, glasovir, 1927, nedovršeno (i nedotjerano), sačuvano.
- ČEŽNJA 2, bez oznake opusa, glasovir, 1927, nedovršeno (i nedotjerano), sačuvano.
- PASTORALNA SUITA (SUITA — PASTORAL), op. 1, komorni sastav, tri stavka (*Pastoral, Na sijelu u gori, Slavenska igra*), nesačuvano (podatak s programa Koncerta kompozicija studenata zagr. Muz. akademije iz klase B. Berse od 23. 6. 1927; dir. M. Pozajić).
- RONDO A CAPRICCIO, op. 2, glasovir, mart 1928, sačuvano.
- DVA PRELUDIJA (PRELUDIJI 1—2), op. 3, glasovir, nesačuvano (podatak s programa Koncerta kompozicija slušača visoke škole odjela za kompoziciju iz klase B. Berse od 13. 6. 1928; izv. B. Kunc).
- KIŠA, op. 4, zbor, nesačuvano.
- nečitljivo, op. 5, nesačuvano.
- SONATA 1., op. 6, glasovir, 1928, tri stavka (*Moderato, Largo assai, Capriccio vivace*), sačuvano (u autografu: *Assai largo*), izvedena na istom koncertu s *Dva preludija*.
- KONCERAT ZA KLAVIR I ORKESTAR, op. 7, 1928, tri stavka (*Moderato patetico-Scherzando — Molto cantabile-Andante lugubre, con moto — Vivo*), sačuvano, nedovršeno (dovršen samo 3. stavak; od 1. stavka ima oko 300 taktova, vjerojatno do kraja provedbe, a od 2. stavka prvih 18 taktova).
- 2 PJESME, op. 8, nesačuvano (naslovi nisu navedeni).
- VEČE, op. 9, zbor [A. Šantić], nesačuvano.
- NA VARDARU, op. 10, zbor, [V. Ilić], nesačuvano.
- SLAVENSKA SUITA, op. 11, za drvene duhače a 3 i glasovir, oktobar 1929, tri stavka (*Grotesco, mistico — Andante pastorale ad lib. — Capriccio, poco animo [1]*), sačuvano (dovršena prva dva stavka).
- SONATA 2, op. 12, glasovir, ljeti 1929, dva stavka (*Con languore — Allegro non troppo ma vivo, Quasi marziale, poco misterioso*), sačuvano, posvećeno S. Stančiću.
- QUARTETT, op. 12 [1; = 13], nesačuvano.
- SIMFONIJA [1], op. 13 [1; = 14], nesačuvano.
- ABENDMUSIK, bez oznake opusa, glasovir, januar 1933, sačuvano. (Prišlinova napomena: „Ovaj originalni prepis — nema se nigdje javno izvesti. Prepis nedopušten. Predaje se samo na uporabu osobi, kojoj je djelce posvećeno“.)
- KOLIJEVKA, bez naznake op., glasovir, ?, nedovršeno (i nedotjerano), sačuvano. (Iznad naslova stoji broj II; možda je skladba bila zamišljena kao drugi stavak cikličkog djela.)
- ALLEGRO MODERATO, bez naznake, op., glasovir, ?, nedovršeno (samo 6 stranica).

- PASTORAL, bez naznake op., trio za flautu, klarinet (B) i glasovir, [Šibenik] 10. 04. 1936, sačuvano.
- MEĐIMURSKA PJESME (*Zvira voda, Dil, dil, duda*), zbor, [Šibenik], obradba, nesačuvano.
- ZEMLJO NAŠA, bez naznake op., zbor (4-gl. ženski), [P. Preradović], [Šibenik, ?], sačuvano.
- DIŽITE ŠKOLE, zbor, [J. Jovanović Zmaj], [Šibenik, ?], nesačuvano.
- ŠESTERI, PETERI, dj. zbor, [Dubrovnik, ?], nesačuvano [obradba?].
- MARIKA, dj. zbor, [Dubrovnik, ?], nesačuvano, [obradba?].
- MOJ NAROD U SIMFONIČKIM BOJAMA,* op. 19, suite za simf. ork., pet stavaka (*Igra u selu, Slijepačka, Sajam, Klasje u Krajini, Ustanak*), nedovršeno (dovršen i sačuvan samo 1. stavak).
2. SIMFONIJA, bez naznake op., Dubrovnik 21. 04. 1941 (navod na kraju 4. stavka), veliki orkestar, četiri stavka (*Preludij, Planine, Pastoral, Ledenjaci*), sačuvano.

* Možda je to djelo Prišlinov posljednji rad, zbog pogibije protagonista nedovršen. Ta misao autora ovog teksta proistekla je iz naslova posljednjeg stavka.

DRŽ. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU

ŠKOL. GOD. 1926.-27.

JAVNE PRIREDBE (XIII.)

U ČETVRTAK 23. VI. 1927.

RASPORED

BOŽIDAR KUNC

(Apsolvent visoke škole, odjela za kompoziciju)

1. a) *Slobodne varijacije na vlastitu temu* (Klavir solo)
2. *Ver sacrum* Ciklus za klavir
 - I. Himna — II. Šuma se budi — III. Igra fauna — IV. Kroz suton — V. Slavlje proljećaKlavir: Božidar Kunc
3. *Četiri pjesme* I. Jesen (Domjanić) — II. Romanca vedroga ljeta (Begović)
III. Slutnja (Domjanić) — IV. Popevka (Domjanić)
Zinka Vilfan-Kunc
Klavir: Božidar Kunc
4. *Tri kompozicije za violinu i klavir*
 - I. U svitanju — II. Djeca na suncu — III. Na pučiniLjerko Spiller
Klavir: Božidar Kunc
5. *JOSIP VRHOVSKI: Zašto smo se sreli* (Dučić) za sopran, alt i gud. kvartet
Branka Marjanec i Zdenka Marković
6. *MARCEL KASOVIĆ-CVIJIĆ: Plavokosi suton* (A. B. Šimić) Deklamacija, 4
violine, 2 viole, 2 cella, kontrabas, harfa i klarinet
Hinko Nučić, član Nar. kazališta i
eksterni učitelj muzičke akademije
7. *ZVONIMIR BRADIĆ: Carić* (Nazor) za sopran, gud. kvartet, flautu, obou,
engl. rog, 2 klarinete, fagot i harfu
Zlata Galović
8. *IVO PRIŠLIN: Pastoralna suita* za 2 flaute, 2 oboe, (engl. rog), 2 klarinete,
basklarinet i 2 fagota
I. Pastoral — II. Na sijelju u gori — III. Slavonska igra

Izvadjaju:

Đaci muzičke akademije: Ljerko Spiller, Tibor Dukas, [Violina I.]; Mato Skoblar, Ivan Odhazel [Violina II.]; Alfred Pordes, Franjo Šram [Viola]; Miroslav Crlenjak, Dora Hajdinjak [cello]; Rudolf Audi [kontrabas]; Antun Holovay [fagot]
Učitelji muzičke akademije: Drag. Krasnošenski [flauta], Aleksandar Smirnov [oboe], Šimun Zamola [klarinet], Josip Ježek [fagot], Tamara Šićugova [harfa]

Članovi Zagrebačke Filharmonije: Fr. Brunclik [flauta], Josip Kukenjak [oboe, eng. rog], Karlo Fischer [klarinet], R. Hack [basklarinet]

Autori dirigiraju sami svoja djela

Točku 8. dirigira apsolvent kapeličkog odjeljenja Mladen Pozalé

Nastavnici: Prof. Blagoje Bersa (kompozicija)
Rektor Prof. Fran Lhotka. (dirigiranje)

POČETAK U 20 SATI

DRŽ. MUZIČKA AKADEMIJA U ZAGREBU.

ŠKOL. GOD. 1927.-28.

JAVNE PRIREDBE (XIV.)

U SRIJEDU 13. VI. 1928.

RASPORED

Kompozicije slušača višoke škole, odjela za kompoziciju.

Nastavnik: prof. BLAGOJE BERSA

1. VRBANIĆ LAV: Suita za klavir:
Preludij
Uspavanka
Preludij
2. BRADIĆ ZVONIMIR: Dvije pjesme za sopran i klavir
Šutnja (D. Domjanić)
Djevojka i mjesec (D. Arnold)
3. PRIŠLIN IVO*: Dva preludija za klavir
4. VRBANIĆ LAV: Stavak za gudački kvartet
5. PRIŠLIN IVO: Sonata za klavir:
Moderato
Largo assai
Capriccio vivace

Točke 1. 3. 5. izvada gosp. Božidar Kunc.

Točku 2. pjeva Zlata Galović (škola gdje Marije Kostrenčić)

Točku 4. izvada „Zagrebački Kvartet“ (gg. Miranov, Graf, Arany, Fabbri).

* Apsolvent.

POČETAK u 8 SATI NA VEČER.

SUMMARY

Ivo Prišlin (1902–1941) belongs to that group of Croatia's composers who were not only prevented from expressing themselves fully as creative writers but were also driven into total oblivion together with their musical output by their untimely deaths. Recently, Prišlin's output has been brought back to the light of day, and the present paper is a first attempt at presenting its characteristics and its meaning for the musical art in Croatia and elsewhere.

(1) Born in Zagreb where he finished school (primary school, classics-programme secondary school) and completed his studies (composition with Blagoje Bersa), Prišlin was led by the circumstances he had found himself in to choose the so-called "province" (Šibenik, Dubrovnik, Knin) as the place of his activities as a composer, a conductor, a pianist, a teacher and, to a minor degree, a writer. He stayed there from 1934 till the time of his death. He wrote music intensively from 1927 to (about) 1932, and only to a limited degree at Šibenik and Dubrovnik, to bring his total production to a synthesis in his 2nd symphony in this latter town as an indication of the course he might by all appearances have taken after the Second World War (had he lived to see it end), the course which could have brought him to the ranks of Croatia's present-day composers of a very radical musical expression.

(2) A great lover of his nation and nature (the 4 movements of his 2nd symphony are entitled Prelude-Mountains-Pastoral-Glaciers), Prišlin the composer left only a small number of works, especially so if only those are considered that are both finished and available today (6 altogether: Rondo a capriccio, 2 sonatas for piano, Pastoral for 3 instruments, and his Symphony No. 2). Formally created in fairly free musical forms (cf. schematic analyses in notes 29–31), these pieces are almost invariably written within the bounds of exceedingly extended tonality with a rich use of fourth chords, sometimes verging on atonality. On the other hand, the thematic construction of musical thoughts is strongly saturated with modality (Aeolian, Dorian, and Mixolydian modes; cf. score exx. 2–4), which results in heterogeneity of style in Prišlin's compositions. This, again, indicates that Prišlin-the-composer's primary aim was to create as peculiar (subtle, or ecstatic) a sound as possible, a sound rich in high notes and fourth chords. His obsession with this kind of sound is evident in its most marked form in his 2nd symphony, with his treatment of piano style so untypical of Croatia's music then being evidently a result of Prišlin's positive orchestration-mindedness.

(3) Finding inspiration as a composer in the art of Cl. Debussy, Al. Skryabin and S. Prokofiev, Prišlin belongs to that group of Croatia's inter-war composers whose sole representative has long, till only recently, been Božidar Kunc. Recent musicological research has first added Stanislav Preprek and Dragan Plamenac to this group (both active as composers to about 1925), and now Ivo Prišlin has also been found as belonging to it (only theoretically for the time being, of course, since his works have not been performed yet). However, while Plamenac and Preprek continued as members of the „non-national“ current, Kunc and Prišlin would strive to bring to reality Bartók's ideal of "imaginary folklore". Kunc tried to do so through his filigree-patterned restraint, and Prišlin through the exclamation of euphoria) of his definitely Romantic temperament. On account of this, the syntagma "impressionistic expressionist" (or vice versa) may be applied to him (as well as to Preprek and Plamenac, which puts Prišlin in a position close to that of these two composers). On the other hand, Prišlin remains closely related to Kunc through the saturation of his musical thoughts with markedly expressed moods of the old ways.

BIBLIOGRAFIJA ČLANKOV
Bibliography of Articles

MUZIKOLOŠKI ZBORNIK
Musicological Annual

SESTAVILA
Compiled by

Darja Frelih

Kot pri vsaki bibliografiji je namen pričujočega bibliografskega pregleda dvojen: na eni strani naj poda celovitost raziskovanja določene stroke, na drugi pa naj omogoči priročen in obenem hiter pristop k vse bolj razvejanim področjem muzikološkega raziskovanja. Zato je bibliografija razdeljena na dva glavna dela — na abecedni in sistematični del, pri čemer je tudi pri slednjem upoštevano tako abecedno načelo po avtorjih člankov kot časovni princip natiska prispevkov v posameznih zvezkih Muzikološkega zbornika. Pregled vsebine podrobneje prikazuje porazdelitev gradiva, kakor sta jo narekovala obseg in vsebina posameznih bibliografskih enot, kot tudi izkušnje v zvezi z urejevanjem sistematičnega kataloga knjižnice Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete, ki upošteva mednarodne norme bibliotečne sistematizacije.

The pattern of the present bibliographic compilation follows the usual twofold purpose of a bibliography: first, to give a summary of the research done in a specific branch of knowledge in its integrity, and second, to make possible easy and quick access to the ever growing number of specific fields of musicological research. The bibliography is divided to this end into two main sections, alphabetical and systematic, with both sections arranged both alphabetically (by the authors of articles) and according to the time sequence of the articles having been printed in individual volumes of the Musicological Annual. The Table of Contents shows a detailed classification of the material such as it has been suggested by the scope and contents of individual bibliographic units as well as by long-standing experience of arranging the systematic catalogue of the library of the Department of Musicology, Faculty of Philosophy, Ljubljana, which follows the international standards of library systematization.

PREGLED VSEBINE

TABLE OF CONTENTS

I	AVTORSKI KATALOG	AUTHORS' CATALOGUE	193
II	SISTEMATSKI KATALOG	SYSTEMATIC CATALOGUE	206
1	<i>Muzikologija</i>	<i>Musicology</i>	206
	Splošno	General	206
2	<i>Zgodovina glasbe</i>	<i>History of Music</i>	206
A	Evropska glasba	European Music	206
	Splošno	General	206
	Srednji vek	Middle Ages	206
	Renesansa	Renaissance	207
	Barok	Baroque	208
	19. stoletje	19th Century	209
	20. stoletje	20th Century	211
B	Jugoslovanske glasbene kulture	Music of Yugoslavia's Nations	212
	Splošno	General	212
	<u>Slovenska</u>	<u>Slovene</u>	213
	Splošno	General	213
	Srednji vek	Middle Ages	213
	Renesansa	Renaissance	214
	Barok	Baroque	215
	19. stoletje	19th Century	215
	20. stoletje	20th Century	217
	<u>Hrvaška</u>	<u>Croatian</u>	220
	Srednji vek	Middle Ages	220
	Renesansa	Renaissance	220
	Barok	Baroque	220
	19. stoletje	19th Century	221
	20. stoletje	20th Century	221
	<u>Srbska</u>	<u>Serbian</u>	222
	Splošno	General	222
	Srednji vek	Middle Ages	222
	16. stoletje	16th Century	222
	17. stoletje	17th Century	222
	18. stoletje	18th Century	222
	19. stoletje	19th Century	223
	20. stoletje	20th Century	223
	<u>Bosna in Hercegovina</u>	<u>Bosnia and Hercegovina</u>	223
3	<i>Glasba in druge vede</i>	<i>Music and Related Disciplines</i>	224
	Akustika	Acoustics	224
	Psihologija	Psychology	224

	Sociologija	Sociology	224
	Pedagogija	Pedagogy	224
	Estetika	Aesthetics	225
4	<i>Glasbena teorija</i>	<i>Theory of Music</i>	226
5	<i>Kompozicija</i>	<i>Composition</i>	227
6	<i>Analiza in stil</i>	<i>Analysis and Style</i>	229
7	<i>Etnomuzikologija</i>	<i>Ethnomusicology</i>	229
8	<i>Bizantomuzikologija</i>	<i>Byzantomusicology</i>	230
9	<i>Duhovna glasba</i>	<i>Sacred Music</i>	231
10	<i>Vokalna glasba</i>	<i>Vocal Music</i>	232
11	<i>Odrska glasba</i>	<i>Music and Stage</i>	234
12	<i>Instrumentalna glasba</i>	<i>Instrumental Music</i>	235
13	<i>Instrumenti</i>	<i>Instruments</i>	237
14	<i>Skladatelji in glasbeniki</i>	<i>Composers and Musicians</i>	238

I AVTORSKI KATALOG AUTHORS' CATALOGUE

ANDREIS, Josip

Pozabljeni nokturno Ferda Livadića. A Forgotten Nocturne of Ferdo Livadić. IV/1968, 70–77.

BEDINA, Katarina

Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. The Views of Slavko Osterc on Musical Tradition and Musical Nationalism. III/1967, 89–94

K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. On the Question of Osterc's Views on Composition. IV/1968, 114–119.

Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. Novelties in Slavko Osterc's Youth Choruses. XI/1975, 93–100.

Bibliografija del Franca Šturma. Bibliographical Data of the Compositions by Franc Šturm. XIV/1978, 106–113.

Klavirska sonata Franča Šturma. Franc Šturm's Piano Sonata. XV/1979, 78–88.

Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike. An Example of Šturm's Treatment of Baroque Form. XVI/1980, 70–76.

Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija. The Piano Sonatas of Franc (Francesco) Pollini. XVIII/1982, 43–52.

Nova najdba iz pisem Francu Šturmu. New Findings from Correspondence Addressed to Franc Šturm. XXI/1985, 87–96.

Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. Josip Slavenski as Perceived in Writings by Slavko Osterc. XXII/1986, 53–58.

O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. On Musical Poetry and Prose of Slavko Osterc. XXV/1989, 7–14.

BEK, Josef

Musik als Ausdrucks- und Mitteilungssystem. Glasba kot sistem izražanja in sporočanja. XVI/1980, 77–92.

BERGAMO, Marija

Srbske teme v ruski glasbi druge polovice 19. stoletja. Serbian Themes in Russian Music of the Second Half of the 19th Century. IV/1968, 78–87.

Ekspressionistični elementi v skladbah Vojislava Vučkovića. Expressionist Elements in Vojislav Vučković's Compositions. X/1974, 48–66.

„Čaščen, a nezaželen...“ Ernst Křenek danes – v luči dveh novejših orgelskih skladb. „Rejected, but Unwanted...“ Ernst Křenek Today – in the Light of Two Recent Organ Compositions. XVIII/1982, 83–93.

Mediterranski vidiki jugoslovanskega glasbenega prostora. Mediterranean Aspects of the Yugoslav Musical Realm. XXIII/1987, 5–17.

Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Structural Order in F.B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39–46.

Od „donečega“ pojava do transcendentalne „idealne istine“. Po sledi „glasov“, „melodije“ in „simfonije“ v estetskem sistemu Franceta Vebera. From a „Resounding“ Phenomenon to the Transcendental „Ideal Truth“. Pursuing „Voices“, „Melody“ and „Symphony“ within the Aesthetic System of France Veber. XXV/1989, 15–27.

- BEVC, Cvetka**
Katakklizma avantgarde med soerealističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe. The Cataclysm of the Avant-Garde between the Normativeness of Social Realism and the National Identity of Slovene Music. XXIV/1988, 87–95.
- BOETTICHER, Wolfgang**
Zum Problem der letzten Streichquartette Beethovens. K problemu zadnjih Beethovnovih godalnih kvartetov. IX/1973, 35–49.
Neue Schumanniana. Novo o Schumannu. XIV/1978, 64–72.
Über neue handschriftlich überlieferte Lautentabulaturen. O novoodkritih rokopisnih tabulaturah za lutnjo. XVII/1/1981, 7–14.
Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs im Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1986, 5–13.
- BRAUN, Werner**
Neznani Gallusov autograf? An Unknown Autograph of Gallus? IV/1968, 50–56.
- BROCKHAUS, Heinz Alfred**
Überlegungen zur Geschichte der Musikhistoriographie. Razmišljanje o zgodovini glasbene historiografije. XVII/1/1981, 15–23.
- BUDKOVIČ, Cvetko**
Javna glasbena šola v Ljubljani 1816–1875. The Public Music School in Ljubljana 1816–1875. XIV/1978, 49–63.
- BUJIĆ, Bojan**
Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov „Amorosi Concerti“. Tomaso Cecchini's Third Book of Madrigals „Amorosi Concerti“. II/1966, 18–25.
Zadarski neumatski fragmenti v Oxfordu. Neumatic Fragments of Zadar in Oxford. IV/1968, 28–33.
An Early Croat Translation of Rinuccini's „Euridice“. Zgodnji hrvaški prevod Rinuccinijeve „Euridice“. XII/1976, 16–30.
Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog. Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet. XIV/1978, 73–87.
Kamerna muzika u dvadesetom stoljeću – kulturna i kompozicijska kriza jednog žanra. Chamber Music in the 20th Century – Cultural and Compositional Crisis of a Genre. XVII/1/1981, 24–35.
- BULA, Karol**
Neobarocke Stilmerkmale in der polnischen zeitgenössischen Musik am Beispiel Bolesław Szabelski's Schaffen. Neobarocke stilne značilnosti v sodobni poljski glasbi ob primeru ustvarjalnosti skladatelja Bolesława Szabelskega. XX/1984, 65–73.
- BULOVEC, Štefka**
Prešeren v glasbi. Musical Settings of Prešeren's Poems. I/1965, 90–116.
- BUSCH, Hermann J.**
Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the First Half of the 17th Century. V/1969, 40–53.
- BUŽGA, Jaroslav**
Zwei Bergamaschas vom Ende des 17. Jahrhunderts. Dve bergamasci s konca 17. stoletja. XVII/1/1981, 36–40.

- CAVALLINI, Ivano
La diffusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti. Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti. XXIII/1987, 39–70.
- CVETKO, Dragotin
Južnoslovenska glasba v zgodovini evropske glasbe. South Slav Music in the History of European Music. IV/1968, 5–20.
Iz korespondence Slavku Ostercu. From the Correspondence of Slavko Osterc. XI/1975, 82–92.
Današnje stanje slovenske muzikologije. The Current State in Slovene Musicology. XIII/1977, 5–13.
Wechselseitige Beziehungen zwischen Musik und Gesellschaft. Odvisnost med glasbo in družbo. XXI/1985, 5–16.
Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevičem. Contacts between Slavko Osterc and Miloje Milojevič, XXII/1986, 39–52.
- ČERMAK, Vlastimir
Zu Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte (Psychologische und medizinische Aspekte). K Beethovnovemu pismu nesmrtni ljubici (psihološki in medicinski aspekti). XIII/1977, 44–50.
- DJURIĆ-KLAJN, Stana
Glasbena esejistika in muzikologija pri Srbih. The Musical Essay and Musicology in Serbia. II/1966, 95–100.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila
Sprache in der tschechischen Neuen Musik. Vprašanje jezika v novi češki glasbi. XIII/1977, 77–83.
Two Works of the Neue Musik Composed on the Languages of Ancient Cultures. Dve skladbi „nove glasbe“, komponirani na besedila starodavnih kultur. XVII/1/1981, 41–47.
Development of Musical Language and Style between 1945 and 1980. Razvoj glasbenega jezika in stila v času od 1945 do 1980. XXII/1986, 59–67.
The Myth of Keywords and Cross-Quotations. Mit o geslih in citatih. XXIV/1988, 97–103.
- EGGBRECHT, Hans Heinrich
Musikalische Analyse (Heinrich Schütz). Glasbena analiza (Heinrich Schütz). VIII/1972, 17–39.
Musikanalyse und Musikvermittlung. Glasbena analiza in posredovanje glasbe. XVII/1/1981, 48–56.
- FAGANEL, Tomaž
Missa sopra la Bergamasca — prispevek k poznavanju ustvarjanja J.K. Dolarja. Missa sopra la Bergamasca — A Contribution to the Research of J.K. Dolar's Creativity. XXIV/1988, 29–38.
- FEDERHOFER, Hellmut
Konec glasbene parodije? End of Musical Parody? V/1969, 111–121.
Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah. The Relationship between the Particular and the General in Beethoven's Piano Sonatas. VII/1971, 20–29.
Franz Schubert und die Tradition. Franz Schubert in tradicija. XV/1979, 62–70.
Was ist ein Generalbass-Satz? Kaj je to kompozicijski stavek z generalnim basom? XVII/1/1981, 57–64.

FEIL, Arnold

Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat. K genezi samospeva po definiciji Franza Schuberta. XI/1975, 40–53.

Die „Grande Serenade“ von L.F. Schwerdt unter den Nachfolgekompositionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800. „Grande Serenade“ L.F. Schwerdtta med naslednicami Beethovnovnega Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika-klasicizem v komponiranju po letu 1800. XXIV/1988, 57–59.

FELLERER, Karl Gustav

Monodie passeggiate. XVII/1/1981, 65–86.

FISCHER, Kurt v.

Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern. Pripombe k samospevom Gustava Mahlerja. XIII/1977, 57–67.

Einige Gedanken zur Tonartenordnung in Schuberts Liederzyklen. Nekaj misli o razvrstitvi tonovskih načinov v Schubertovih samospevnih ciklih. XVII/1/1981, 87-96.

FLOTZINGER, Rudolf

Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus? Reducirani notredamski konduktusi v tako imenovanem Codexu Buranusu? XVII/1/1981, 97–102.

Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung. Začetki nemškega glasbenega gledališča v Gradcu med okusom občinstva in prosvetljenstvom. XVIII/1982, 23–41.

FRANKOVIĆ, Dubravka

„Slovenski glazbenici“ u gradji za „Biografski i muzikografski leksikon“ Franje Kuhača. Slovene Musicians in Franjo Kuhač's Biographical and Musicographical Lexicon. XVIII/1982, 53–68.

O kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana (1847–1879) na temelju gradje za Biografski i muzikografski leksikon Franje Kuhača. Composer Avgust Armin Leban (1847–1879) in the Material for the Biographic and Musicographic Lexicon of Franjo Kuhač. XIX/1983, 31–39.

FUKAČ, Jiří

Musikgebundene Innovationsvorgänge: ein Sonderfall der Dialektik des Musikalischen und Aussermusikalischen. Inovacijski procesi v glasbi: poseben primer dialektike muzikalnega in izvenmuzikalnega. XX/1984, 101–110.

GESTRIN, Ferdo

Piskač Andrej iz Ljubljane (ok. leta 1472). Andreas, the Town Musician from Ljubljana (circa 1472). VII/1971, 5–7.

GLIGO, Nikša

Glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća. Musicality of 20th Century New Music. XX/1984, 75–100.

Nova glazba u postmodernom dobu? Doprinos produbljenju jedne moderne kontroverze. (Željku Faloutu in memoriam.) New Music in Post-Modern Age? A Contribution to the Aggravation of a Modern-Day Controversy. (In Memoriam Željko Falout.) XXV/1989, 29–39.

GLOBOKAR, Vinko

Problem instrumentalnega in glasbenega teatra. The Problem of Instrumental and Musical Theatre. IV/1968, 132–137.

Ob delu „Halo! Me slišite?“ Annotations to my Piece „Hallo! Do you hear me?“ XXIII/1987, 99–102.

- GOTTRON, Adam
Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu. Gabriel Plautz — Court Chapelmaster in Mainz. IV/1968, 57—61.
- HÖFLER, Janez
Menzuralni fragment iz nadškofijskega arhiva v Ljubljani. A Mensural Fragment from the Archiepiscopal Archives in Ljubljana. II/1966, 12—17.
Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji. Reconstruction of the Medieval Sequencer in Central Slovenia. III/1967, 5—15.
Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja. An Example of Primitive Medieval Polyphony from Kranj. V/1969, 5—9.
Nekaj zgodnejših primerov italijanskega „dialoga“. Prispevek k vprašanju renesančnega večzborja. Some Early Examples of Italian „Dialogo“. A Contribution to the Question of Renaissance Polychoral Compositions. VIII/1972, 40—56.
Glasbena kapela Ljubljanske stolnice 1800—1810. The Music Chapel of the Ljubljana Cathedral from 1800—1810. XVII/2/1981, 7—21.
- HELM, Everett
Libreto in kriza opere nekdanj in danes. The libretto and Operatic Crises, Past and Present. III/1967, 105—112.
- HELMAN, Zofia
Intelekt und Phantasie in der Musik von Witold Lutoslawski. Intelekt in fantazija v delih Witolda Lutoslawskega. XVIII/1982, 69—81.
- HICKEN, Kenneth L.
Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the „Introduction“ of Schönberg's Variations for Orchestra. Struktura in razširjevanje: Tonalna in serialna organizacija v „Introdukciji“ Schönbergovih Variacij za orkester. X/1974, 27—47.
- JIRÁNEK, Jaroslav
Janáček's Aesthetics. Janáčkova estetika. XVI/1980, 51—62.
- KALISCH, Volker
Bemerkungen zu Gustav Mahlers Kindertotenliedern — dargestellt am Beispiel des zweiten. Pripombe h Kindertotenlieder Gustava Mahlerja. XVI/1980, 31—50.
- KARTIN, Monika gl. KARTIN-DUH, Monika
- KARTIN-BUH, Monika gl. KARTIN-DUH, Monika
- KARTIN-DUH, Monika
Nekatere značilnosti IV. simfonije L.M. Škerjanca. Some Characteristics of L.M. Škerjanc's Fourth Symphony. XII/1976, 89—96.
Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška. Compositional Concept of Marijan Lipovšek's Rhapsodies. XIII/1977, 68—76.
Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca. Some Characteristics of Anton Lajovic's Lieder. XV/1979, 71—77.
Pogled na I. simfonijo Lucijana Marije Škerjanca. A Look at Lucijan Marija Škerjanc's Ist Symphony. XVII/2/23—28.
Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca. The Fifth Symphony of Lucijan Marija Škerjanc. XIX/1983, 51—70.
- KATALINIĆ, Vjera
Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century. Glasba v dalmatinskem gledališču 16. stoletja. XXIV/1988, 21—28.

KLEMENČIČ, Ivan

Kogojeva scenska glasba „V kraljestvu palčkov“. Kogoj's Incidental Music „In the Kingdom of Dwarfs“. VII/1971, 53–68.

Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja. Melodics in the Piano Compositions of Marij Kogoj. IX/1973, 68–86.

Kogojeva suita za orkester „Če se pleše“. Kogoj's Suite for Orchestra „Če se pleše“ (When Dancing). XII/1976, 67–88.

K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja. Towards the Identity and Infancy of Marij Kogoj. XIV/1978, 88–105.

Ekspressionizem kot glasbeni slog. Expressionism as Musical Style. XVII/2/1981, 29–49.

Začetki glasbenega ekspressionizma na Slovenskem. Beginnings of Musical Expressionism in Slovenia. XXI/1985, 71–86.

Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi. Historical Avant-garde in Slovene Music. XXII/1986, 21–28.

Slovenski godalni kvartet. The Slovene String Quartet. XXIV/1988, 69–85.

Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija. Variations as the Compositional Principle of Franc Pollini. XXV/1989, 41–53.

KOREN, Marija gl. BERGAMO, Marija

KOS, Koraljka

Muzicirajoči angeli v cerkvi sv. Jurija v Lovranu. Musical Angels in St. George's Church at Lovran. III/1967, 22–31.

Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega. Prispevek k analizi njegovega stila. Some Special Characteristics in the Vocal Melodics of Vatroslav Lisinski. A Contribution to the Analysis of the Composer's Style. VII/1971, 39–47.

Appariran per me le stell'in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritischer Vergleich. Appariran per me le stell'in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava. XI/1975, 17–27.

Slojevitost glazbenih ikonografskih izvora u Jugoslaviji. Various Layers of Musical Iconographic Sources in Yugoslavia. XVII/2/1981, 51–60.

Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferda Livadića u evropskom kontekstu. Vocal Lyricism of Vatroslav Lisinski and Ferdo Livadić in Europe's Context. XXV/1989, 55–66.

KRIČEVCOV, Nataša

„Ramifications“. XXIII/1987, 89–97.

KUČUKALIĆ, Zijo

Samospevi Josifa Marinkovića. Josif Marinković's Lieder. III/1967, 68–76.

Samospevi Petra Konjovića. The Lieder of Petar Konjović. X/1974, 15–26.

Počeci razvoja profesionalne muzičke djelatnosti u Bosni i Hercegovini. The Beginnings of the Development of Professional Musical Activities in Bosnia and Herzegovina. XVII/2/1981, 61–68.

KUMER, Zmaga

„Vti vishi kakor ta odsgoraj“. I/1965, 77–90.

„Šmarijski šomašter“. II/1966, 124–131.

„Po polju že rožce cvetejo“. Prispevek k raziskovanju interetničnih vplivov v ljudski pesmi. „Po polju že rožce cvetejo“. A Contribution to the Research of Interethnic Influences of Folk-Song. III/1967, 113–121.

Prešernova „Nezakonska mati“ — ljudska pesem. „Unmarried Mother“ by Prešeren as a Folk-Song. IV/1968, 138–145.

Zlogovanje v ljudski pesmi. Scansion in the Folk Song. VI/1970, 89–98.

„Marko skače po zelenoj trati“. VII/1971, 102–113.

„Pesem od toče 1873“. „The Song of Hail – 1873“. X/1974, 96–102.

Iz Štreklejeve korespondence. From Štrekelj's Correspondence. XVII/2/1981, 69–75.

„Za špitalom nekdo hodi...“ – prispevek k vprašanju interetničnih odnosov v ljudskem izročilu. „Za špitalom nekdo hodi...“ – Contribution to the Topic of Interethnic Relations in Folk Tradition. XXI/1985, 97–102.

KURET, Primož

Slovenski glasbeniki v graškem Ferdinandeju. Slovene Musicians in the Ferdinandeum of Graz. I/1965, 21–37.

Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik. A Styrian Provincial Trumpeter – Jakob Globočnik. II/1966, 26–36.

Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostečah. Musical Angels in the Churches at Srednja vas near Šenčur and at Gosteče. III/1967, 41–46.

Angeli z glasbili v Mirni na Dolenjskem. Angels with Music Instruments at Mirna na Dolenjskem. V/1969, 10–18.

Marjan Kozina. Prispevek za biografijo. Marjan Kozina. A Contribution to His Biography. VII/1971, 90–101.

Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče. Angeli iz Rateč z glasbenimi instrumenti. XIII/1977, 14–22.

Gustav Mahler in Anton Krisper. Gustav Mahler and Anton Krisper. XVII/2/1981, 77–83.

Jubilejna koncertna sezona 1901–1902 ljubljanske Filharmonične družbe. The 1901–1902 Jubilee Concert Season of the Ljubljana Philharmonic Society. XIX/1983, 41–50.

Slovensko-finski glasbenik Leo Funtek: ob stoletnici rojstva. Leo Funtek – Slovene and Finnish Musician – On the Centenary of His Birth. XXI/1985, 61–70.

Trubarjev raziskovalec Theodor Elze – skladatelj. Ob štiristoletnici Trubarjeve smrti. Theodor Elze, a Student of Trubar's Life and Work, as a Composer. XXII/1986, 15–19.

LESKOVIC, Roman

Komorne skladbe Srečka Koporca. Chamber Compositions of Srečko Koporc. X/1974, 67–79.

LESURE, François

Les Concerts à Paris en 1830. Koncerti v Parizu leta 1830. XVII/1/1981, 103–110.

LIPOVŠEK, Marijan

O bachovski trobenti. Bach Trumpet. I/1965, 59–76.

Slovenska klavirska glasba. Slovene Piano Music. II/1966, 65–76.

LISSA, Zofia

Poljske ljudske pesmi v priredbi Ludwiga van Beethovna. Arrangements of Polish Folk Songs by Ludwig van Beethoven. IX/1973, 50–67.

LOPARNIK, Borut

Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojevega opere „Kar hočete“. The Dramatic and Musical Scheme of Kogoj's Opera „Kar hočete“ (“Twelfth Night”). II/1966, 77–94.

Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem. Kogoj's Views on the Slovene Folk-Song. IV/1968, 98–113.

Prvine melodične dikcije v Kogojevih Otroških pesmih. Elements of Melodic Diction in the Children's Songs of Kogoj. V/1969, 54–82.

- Andante za violino in klavir Marija Kogoja. Marij Kogoj's Andante for Violin and Piano. XI/1975, 74–81.
- Kogojevi ustvarjalni začetki. Kogoj's Compositional Beginnings. XX/1984, 19–45.
- Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja. Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends. XXII/1986, 29–38.
- McCREDIE, Andrew D.
Handlungsballet, Melodrama und musikdramatischen Musikformen des Sturm und Drangs und des Weimarschen Klassizismus. Ballet d'action, melodrama in mešane glasbenodramske oblike v času „viharništv“ in weimarskega klasicizma. XV/1979, 42–61.
- MEIER, Bernhard
Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja. Rex Asiae et Ponti. A Work of Homage by Cyprian de Rore. VI/1970, 5–11.
- MERKŪ, Pavle
Identiteta in otroštvo Marija Kogoja. The Identity and Infancy of Marij Kogoj. XII/1976, 50–66.
- MILOJKOVIĆ-DJURIĆ, Jelena
Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić. Bizantinski koncert za klavir in orkester Ljubice Marić. XV/1979, 102–107.
- MOSUSOVA, Nadežda
Operski opus Stanojla Rajičiča. The Operatic Work of Stanojlo Rajičić. XVII/2/1981, 85–100.
Izvori inspiracije „Ohridske legende“ Stevana Hrističa. Sources of Inspirations for „Ohridska legenda“ by Stevan Hristić. XXV/1989, 67–79.
- NOSKE, Frits R.
Melodic Determinants in Tonal Structures. Melodične determinante v tonalnih strukturah. XVII/1/1981, 111–121.
- O'LOUGHLIN, Niall
The Music of Lojze Lebič. Glasba Lojzeta Lebiča. XIX/1983, 71–81.
- OMERZEL-TERLEP, Mira
Oprekelj na Slovenskem. Oprekelj (Dulcimer, Hackbrett) in Slovenia. XVI/1980, 93–107.
- PEČMAN, Rudolf
Zum Begriff des Rokokostils in der Musik. K pojmu rokokojskega stila v glasbi. IX/1973, 5–34.
- PEJOVIĆ, Roksanda
Muzičke publikacije srpskih avtorov. Musical publication of Serbian Authors. XVII/2/1981, 101–110.
Balkanski narodni instrumenti. Folk Instruments in the Balkans. XXV/1989, 81–93.
- PETROBELLI, Pierluigi
Note sulla poetica di Bellini. A proposito di I Puritani. Zapiski o Bellinijevi umetnosti. Ob njegovih Puritancih. VIII/1972, 70–85.
La Libellula di Pavle Merkù. Kačji pastir Pavla Merkùja. XIX/1983, 83–92.
- PETROVIĆ, Danica
Pričevanja o potovanjih po balkanskem polotoku od XV. do XVIII. stoletja: glasbena folklor in ljudski običaji. Balkan Travelogues from the 15th to the 18th Century as Sources for the History of Music: Folk Music and Customs. XI/1975, 5–16.

Ukrainian Melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia). Ukrajinske melodije v srbskem samostanu Krka (Dalmacija). XIV/1978, 35–48.

Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici. The Beginnings of Polyphony in Serbian Church Music. XVII/2/1981, 111–122.

Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu. Music in the Serbian Orthodox Church in Trieste. XXV/1989, 95–105.

PLAMENAC, Dragan

Nepoznati komentari Leoša Janáčka operi „Katja Kabanova“. Unknown Comments of Leoš Janáček on His Opera „Káta Kabanová“. XVII/1/1981, 122–131.

POKORN, Danilo

Slavko Osterc (Prispevek za biografijo). Slavko Osterc (A Contribution to his Biography). V/1969, 83–91.

Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca. A Bibliographic Survey of the Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 75–88.

Odmevi poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi. Echoes of Josip Murn-Aleksandrov's Poetry in Slovene Music. XVII/2/1981, 123–134.

Živalske podobe v Gallusovih moralijah. Animal Pictures in Gallus' Moralia. XXI/1985, 17–32.

Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju. The Music Collection in the Abbot Church of St. Daniel's, Celje. XXV/1989, 107–120.

RACEK, Jan

Die geschichtliche Periodisierung des tschechischen Musikbarocks. Zgodovinska periodizacija češkega glasbenega baroka. XII/1976, 31–43.

RAVNIKAR, Bruno

Akustična študija drumeljce. An Acoustic Study of Jew's Harp. VI/1970, 99–104.

RIHTMAN, Cvjetko

Reforma obrednega petja srbske pravoslavne cerkve na začetku 13. stoletja. The Reform of Ritual Singing in the Serbian Church at the Beginning of the 13th Century. II/1966, 5–11.

O poreklu staroslovanskega obrednega petja na otoku Krku. On the Origin of the Old Slavonic Chant in the Island of Krk. IV/1968, 34–49.

RIJAVEC, Andrej

Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole. Music in the Curricular of the Protestant School in Ljubljana. I/1965, 9–11.

Ljubljanski mestni muziki. The Ljubljana Town Musicians. II/1966, 37–51.

Deželni trobentači na Kranjskem. The Provincial Trumpeters in Carniola. III/1967, 32–40.

Klavirski opus Slavka Osterca. The Piano Works of Slavko Osterc. IV/1968, 120–131.

Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovih odhodom v Prago. Slavko Osterc's Compositional Style and Technique in the Chamber Music Composed before his Departure for Prague. V/1969, 92–100.

K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca. Concerning the Tonality and Harmony in the Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 38–53.

Parthia in trije Concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu študijske knjižnice v Ptujju. Parthia and Three Concertos by Johann Adam Scheibl in the Archives of the Ptuj Reference Library. VIII/1972, 57–69.

Novejši slovenski godalni kvartet. The Contemporary Slovene String Quartet. IX/1973, 87–107.

- The Stylistic Orientation of Primož Ramovš. Stilna orientacija Primoža Ramovša. X/1974, 80–95.
- Problem forme v delih Iva Petriča. Problem of Form in the Work of Ivo Petrič. XI/1975, 101–108.
- Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek. Zvočne realizacije v delu Uroša Kreka. XII/1976, 97–109.
- Razsežnosti snovanja Darijana Božiča. Dimensions of Darijan Božič's Creativity. XIV/1978, 114–123.
- K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe. Notes towards the Sloveneness of Slovene Instrumental Music. XV/1979, 5–12.
- K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dileme nastanka nekega žanra. Notes towards the Formation of Slovene Chamber Music: Dilemmas of an Emerging Genre. XVII/2/1981, 135–143.
- Slavko Osterc — An Expressionist? Slavko Osterc — ekspresionist? XX/1984, 47–54.
- Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E Flat Major. XXIV/1988, 61–68.
- Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc. XXV/1989, 121–131.
- SEHNAL, Jiří**
 Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischen Ländern. G. Carissimijeve skladbe v čeških deželah. XIII/1977, 23–35.
 Philipp Jakob Rittler — ein vergessener Kapellmeister der Olmützer Kathedrale. Philipp Jakob Rittler — pozabljeni kapelnik olomouške stolnice. XVII/1/1981, 132–146.
- SIVEC, Jože**
 Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani. Rossini's Operas in the Ljubljana Theater. I/1965, 37–49.
 Donizettijeve opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Donizetti's Operas in the Ljubljana Theatre before 1861. II/1966, 52–64.
 Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861. The Performances of Mozart's Operas in Ljubljana before 1861. III/1967, 54–62.
 Sezona 1826/27 v Stanovskem gledališču v Ljubljani. The Season 1826/27 in the Ljubljana Theatre. IV/1968, 62–69.
 Zbirka „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) Wolfganga Stricciusa. The Collection „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) of Wolfgang Striccius. V/1969, 19–39.
 Zbirka nemških pesmi Wolfganga Stricciusa iz leta 1593. The Collection of German Songs from the Year 1593 by Wolfgang Striccius. VI/1970, 20–37.
 „Ecce, quomodo moritur justus“ by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8–19.
 Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875. German Opera in Ljubljana from 1861–1875. VIII/1972, 86–111.
 Neuprizorjena Gerbičeva opera „Kres“, Gerbič's Unperformed Opera „Midsummer Night“. XI/1975, 54–73.
 Zbirka „Florum Jessaeorum“ (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja. The „Florum Jessaeorum“ Collection (Nürnberg 1607) of Daniel Lagkhner. XII/1976, 5–15.
 Zbirka „Flores Jessaei“ Daniela Lagkhnerja (Lacknerja). The „Flores Jessaei“ Collection by Daniel Lagkhner (Lackner). XIV/1978, 19–34.

„Soboles musica“ (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja. Daniel Lagkhner's Collection „Soboles musica“ (Nürnberg 1602). XVI/1980, 5–30.

Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem. The Development and Results of Musical Historiography in Slovenia. XVII/2/1981, 145–181.

Stilna orientacija glasbe protestantizma na Slovenskem. Stylistic Orientation of Protestant Music in Slovenia. XIX/1983, 17–29.

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. „Ecce quomodo moritur justus“ by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33–50.

Opera na sporedu nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma. Opera in the Programmes of German Theatrical Companies in Ljubljana in the Period of Classicism. XXV/1989, 133–141.

SMOLIK, Marijan

Franciscus Josephus Thallmeiner 1698–1768. III/1967, 47–53.

SNIŽKOVA, Jitka

Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa do Prage. A Contribution to the Study of Jacobus Gallus Handl's Relationship to Prague. VI/1970, 12–19.

SNOJ, Jurij

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov v ljubljanski semeniški knjižnici. Fragments of Medieval Choral Manuscripts in the Ljubljana Seminary Library. XIX/1983, 5–16.

Eli, eli, lamma sabacthani: koralne melodije pasijonskih besed treh ljubljanskih rokopisov. Eli, eli, lamma sabacthani: Choral melodies to Passion Words in Three Ljubljana Manuscripts. XX/1984, 5–18.

Aleluje velikonočnega časa v ljubljanskih srednjeveških rokopisih. Alleluias of the Paschal Time in the Medieval manuscripts of Ljubljana. XXIII/1987, 19–37.

Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Two 15th-century Sheets of Binchois's and Anonymous Music in Ljubljana's National and University Library. XXIV/1988, 5–20.

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s pozno gotško notacijo v Ljubljani. Prikaz zasnove in izsledkov istoimenske raziskave. Fragments of Medieval Plainchant Manuscripts in Late Gothic Notation in Ljubljana. An Outline of the Conception and Results of the Research under the Same Title. XXV/1989, 143–160.

STEFANOVIČ, Dimitrije

Prispevek k preučevanju slovanske pravoslavne glasbene kulture. A Contribution to the Study of the Beginnings of the Orthodox Slavonic Musical Culture. IV/1968, 21–27.

Vloga prvega beograjskega pevskega društva v razvoju srbske glasbe. The Role of the First Belgrade Choral Society in the Development of Serbian Music. VII/1971, 48–52.

The Works of Stefan Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries. Dela Stefana Srbina v bizantinskih glasbenih rokopisih 15. in 16. stoletja. XIV/1978, 13–18.

STEVENS, Hasley

Barok in skladatelji 20. stoletja. The Baroque and the Composers of the Twentieth Century. II/1966, 101–115.

STRAKOVA, Theodora

Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder. Jakob Gallus in češke dežele. XVIII/1982, 5–21.

SUPIČIČ, Ivo

Sociologija glabe in muzikologija. Sociology of Music and Musicology. II/1966, 116–123.

- Formalizem in ekspresionizem v estetiki evropske glasbe. Formalism and Expressionism in the Aesthetic of European Music. III/1967, 95–104.
- Estetika Stjepana Šuleka (Sintetični pregled osnovnih koncepcij). The Aesthetics of Stjepan Šulek (A Synthetic Survey of His Basic Conceptions). V/1969, 101–110.
- Zvok kot gradivo ali znak in smisel glasbe. Sound as Material or the Sign and Meaning of Music. IX/1973, 108–117.
- O progresu u glazbi. On Progress in Music. XIV/1978, 5–12.
- Rani oblici „masovne“ glazbene kulture i izdavačka dejlatnost. Early Forms of Musical Mass-Culture and the Musical Publishing. XVII/2/1981, 183–189.
- ŠABAN, Ladislav**
Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.
- ŠEGULA, Tomaž**
Zborovske kompozicije Slavka Osterca. Choral Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 54–74.
Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925. The Lieder of Slavko Osterc up to His Concert in 1925. VII/1971, 69–89.
- ŠPENDAL, Manica**
Gostovanje igralske družine Carla Meyerja v mariborskem gledališču. The Carl Meyer Theatre Company in Maribor. VII/1971, 30–38.
Značilnosti samospēvov Kamila Maška. The Lieder of Kamilo Mašek. XII/1976, 44–49.
Nekaj značilnosti samospēvov Benjamina Ipavca. Some Aspects of Benjamin Ipavec's Lieder. XIII/1977, 51–56.
Samospevi J. Pavčiča. J. Pavčič's Lieder. XVI/1980, 63–69.
Samospevi Janka Ravnika. Janko Ravnik's Lieder. XVII/2/1981, 191–198.
Maribor — prizorišče dogajanja v pogrešani operi „La sorella di Mark“ italijanskega skladatelja Giacoma Setacciolija. Maribor — the Scene of „La sorella di Mark“, a Lost Opera by the Italian Composer Giacomo Setaccioli. XXI/1985, 51–60.
Iz glasbenega dela Valetnina Lechnerja. From the Musical Production of Valetnin Lechner. XXV/1989, 161–165.
- ŠTĚDRON, Miloš**
Leoš Janáček in avantgarda dvajsetih let. Leoš Janáček and the Avant-garde of the Twenties. IV/1968, 88–97.
Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janáčkovne opere „Slučaj Makropulos“. Typical Features of Some Melodic Structures in the Vocal Melodics of Janáček's Opera „The Makropulos Affair“. X/1974, 5–14.
- UKMAR, Kristijan**
Problem stila v interpretaciji Stanka Vurnika. The problem of Style as Interpreted by Stanko Vurnik. III/1967, 77–88.
- VELIMIROVIĆ, Miloš**
Giovanni Sebenico. I/1965, 49–58.
Belgrade as Subject of Musical Compositions. Beograd kot tema glasbenih kompozicij. XVII/1/1981, 147–164.
- VESELINOVIĆ, Mirjana**
Smisao mimesisa u poetici Gustava Mahlera. The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler. XXIII/1987, 79–88.

VIERTEL, Karl-Heinz

Zur Herkunft der Polonaise BWV Anhang 130. Poreklo Poloneze BWV-Dodatak 130. XIII/1977, 36–43.

VOJE, Ignacij

Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463. Franciscus de Pavonibus from Ljubljana as Organist in Dubrovnik in 1463. III/1967, 16–21.

VYSLOUŽIL, Jiří

Antoine Reicha, ami de jeunesse de L. van Beethoven. Antonin Reicha, Beethovnov mladostni prijatelj. XI/1975, 28–39.

Alois Hába heute. Alois Hába danes. XX/1984, 55–64.

Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der „Sieben Worte Christi“ von H. Schütz. Glasbenoestetska dramaturgija „Sedmih Kristusovih besedi“ H. Schütza. XXIII/1987, 71–77.

ŽIDANIK, Milena

Scenska glasba Demetrija Žebreta. The Incidental Music of Demetrij Žebre. XV/1979, 89–101.

ŽUPANOVIĆ, Lovro

Iz korespondence Ivana Zajca. Fragments from the Letters of Ivan Zajc. III/1967, 63–67.

Oris skladateljstva hrvatskog glazbenika Ive Prišlina (1902–1941). An Outline of the Life of Croatia's Musician Ivo Prišlin (1902–1941) as a Composer. XXV/1989, 167–186.

II SISTEMATSKI KATALOG SYSTEMATIC CATALOGUE

1 *Muzikologija* *Musicology* Splošno General

CVETKO, Dragotin

Današnje stanje slovenske muzikologije. The Current State in Slovene Musicology. XIII/1977, 5–13.

DJURIĆ-KLAJN, Stana

Glasbena esejistika in muzikologija pri Srbih. The Musical Essay and Musicology in Serbia. II/1966, 95–100.

2 *Zgodovina glasbe* *History of Music* A Evropska glasba European Music Splošno General

BROCKHAUS, Heinz Alfred

Überlegungen zur Geschichte der Musikhistoriographie. Razmišljanje o zgodovini glasbene historiografije. XVII/1/1981, 15–23.

CVETKO, Dragotin

Južnoslovanska glasba v zgodovini evropske glasbe. South Slav Music in the History of European Music. IV/1968, 5–20.

Srednji vek

Middle Ages

BUJIĆ, Bojan

Zadarski neumatski fragmenti v Oxfordu. Neumatic Fragments of Zadar in Oxford. IV/1968, 28–33.

FLOTZINGER, Rudolf

Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus? Reducirani notredamski conductusi v tako imenovanem Codexu Buranusu? XVII/1/1981, 97–102.

HÖFLER, Janez

Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji. Reconstruction of the Medieval Sequencer in Central Slovenia. III/1967, 5–15.

Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja. An Example of Primitive Medieval Polyphony from Kranj. V/1969, 5–9.

SNOJ, Jurij

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov v ljubljanski semeniški knjižnici. Fragments of Medieval Choral Manuscripts in the Ljubljana Seminary Library. XIX/1983, 5–16.

Eli, eli, lamma sabacthani: koralne melodije pasijonskih besed treh ljubljanskih rokopisov. Eli, eli, lamma sabacthani: Choral melodies to Passion Words in Three Ljubljana Manuscripts. XX/1980, 5–18.

Aleluje velikonočnega časa v ljubljanskih srednjeveških rokopisih. Alleluias of the Paschal Time in the Medieval Manuscripts of Ljubljana. XXIII/1987, 19–37.

Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Two 15th-century Sheets of Binchois's and Anonymous Music in Ljubljana's National and University Library. XXIV/1988, 5–20.

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s pozno gotsko notacijo v Ljubljani. Prikaz zasnove izsledkov istoimenske raziskave. Fragments of Medieval Plainchant Manuscripts in Late Gothic Notation in Ljubljana. An Outline of the Conception and Results of the Research under the Same Title. XXV/1989, 143–160.

Renesansa

Renaissance

BOETTICHER, Wolfgang

Über neue handschriftlich überlieferte Lautentabulaturen. O novoodkritih rokopisnih tabulaturah za lutnjo. XVII/1/1981, 7–14.

Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stylvergleichs in Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1987, 5–13.

BRAUN, Werner

Neznani Gallusov autograf? An Unknown Autograph of Gallus? IV/1968, 50–56.

BUSCH, Hermann J.

Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the first half of the 17th Century. V/1969, 40–53.

CAVALLINI, Ivano

La diffusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti. Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti. XXIII/1987, 39–70.

HÖFLER, Janez

Nekaj zgodnejših primerov italijanskega „dialoga“. Prispevek k vprašanju renesančnega večborja. Some Early Examples of Italian „Dialogo“. A Contribution to the Question of Renaissance Polychoral Composition. VIII/1972, 40–56.

KOS, Koraljka

Appariran per me le stell' in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritische Vergleich. Appariran per me le stell' in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava. XI/1975, 17–27.

MEYER, Bernhard

Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja. Rex Asiae et Ponti. A Work of Homage by Cyprian de Rore. VI/1970, 5–11.

POKORN, Danilo

Živalske podobe v Gallusovih moralijah. Animal Pictures in Gallus' Moralia. XXI/1985, 17–32.

SIVEC, Jože

Zbirka „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) Wolfganga Stricciusa. The Collection „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) of Wolfgang Striccius. V/1969, 19–39.

Zbirka nemških pesmi Wolfganga Stricciusa iz leta 1593. The Collection of German Songs from the Year 1593 Wolfganga Stricciusa. VI/1970, 20–37.

„Ecce, quomodo moritur justus“ by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8–19.

Zbirka „Florum Jessaeorum“ (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja. The „Florum Jessaeorum“ Collection (Nürnberg 1607) of Daniel Lagkhner. XII/1976, 5–15.

Zbirka „Flores Jessaei“ Daniela Lagkhnerja (Lacknerja). The „Flores Jessaei“ Collection by Daniel Lagkhner (Lackner). XIV/1978, 19–34.

„Soboles musica“ (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja. Daniel Lagkhner's Collection „Soboles musica“ (Nürnberg 1602). XVI/1980, 5–30.

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. „Ecce quomodo moritur justus“ by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33–50.

SNIŽKOVÁ Jitka

Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa do Prage. A Contribution to the Study of Jacobus Gallus Handl's Relationship to Prague. VI/1970, 12–19.

STRAKOVÁ, Theodora

Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder. Jakob Gallus in češke dežele. XVIII/1982, 5–21.

Barok

Baroque

BOETTICHER, Wolfgang

Über neue handschriftlich überlieferte Lautentabulaturen. O novoodkritih rokopisnih tabulaturah za lutnjo. XVII/1/1981, 7–14.

BUJIĆ, Bojan

Cecchinijeva tretja knjige madrigalov „Amorosi Concetti“. Thomaso Checcini's Third Book of madrigals „Amorosi Concetti“. II/1966, 18–25.

An Early Croat Translation of Rinuccini's „Euridice“. Zgodnji hrvaški prevod Rinuccinijeve „Euridice“. XII/1976, 16–30.

BUSCH, Hermann J.

Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the first half of the 17th Century. V/1969, 40–53.

BUŽGA, Jaroslav

Zwei Bergamaschas vom Ende des 17. Jahrhunderts. Dve bergamaschi s konca 17. stoletja. XVII/1/1981, 36–40.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich

Musikalische Analyse (Heinrich Schütz). Glasbena analiza (Heinrich Schütz). VIII/1972, 17–39.

FAGANEL, Tomaž

Missa sopra la Bergamasca — prispevek k poznavanju ustvarjanja J.K. Dolarja. Missa sopra la Bergamasca — A Contribution to the Research of J.K. Dolar's Creativity. XXIV/1988, 29–38.

FEDERHOFER, Helmut

Was ist ein Generalbass-Satz? Kaj je to kompozicijski stavek z generalnim basom? XVII/1/1981, 57–64.

FELLERER, Karl Gustav

Monodie passegiate. XVII/1/1981, 65–86.

FLOTZINGER, Rudolf

Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung. Začetki nemškega glasbenega gledališča v Gradcu med okusom občinstva in prosvetljenstvom. XVIII/1981, 23–41.

- GOTTRON, Adam
Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu. Gabriel Plautz — Court Chapelmaster in Mainz. IV/1968, 57—61.
- LIPOVŠEK, Marijan
O bachovski trobenti. Bach Trumpet. I/1965, 59—76.
- PEČMAN, Rudolf
Zum Begriff des Rokokostils in der Musik. K pojmu rokokojskega stila v glasbi. IX/1973, 5—34.
- RACEK, Jan
Die geschichtliche Periodisierung des tschechischen Musikbarocks. Zgodovinska periodizacija češkega glasbenega baroka. XII/1976, 31—43.
- RIJAVEC, Andrej
Parthia in trije Concerti Johanna Scheibla v arhivu študijske knjižnice v Ptuj. Partia and Three Concertos by Johann Adam Scheibl in the Archives of the Ptuj Reference Library. VIII/1972, 57—69.
- SEHNAL, Jiří
Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischen Ländern. G. Carissimijeve skladbe v čeških deželah. XIII/1977, 23—35.
Philipp Jakob Rittler — ein Vergessener Kapellmeister der Olmützer Kathedrale. Philipp Jakob Rittler — pozabljeni kapelnik olomouške katedrale. XVII/1/1981, 132—146.
- STEVENS, Hasley
Barok in skladatelji 20. stoletja. The Baroque and the Composers of the Twentieth Century. II/1966, 101—115.
- VELIMIROVIĆ, Miloš
Giovanni Sebenico. I/1965, 49—58.
- VIERTEL, Karl-Heinz
Zur Herkunft der Polonaise BWV Anhang 130. Poreklo Poloneze BWV — Dodatek 130. XIII/1977, 36—43.
- VYSLOUŽIL, Jiří
Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der „Sieben Worte Christi“ von H. Schütz. Glasbenoestetska dramaturgija „Sedmih Kristusovih besedi“ H. Schütza. XXIII/1987, 71—77.

19. stoletje

19th Century

- BEDINA, Katarina
Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija. The Piano Sonatas of Franc (Francesco) Pollini. XVIII/1982, 43—52
- BERGAMO, Marija
Srbske teme v ruski glasbi druge polovice 19. stoletja. Serbian Themes in Russian Music of the Second Half of the 19th Century. IV/1968, 78—87.
Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františke Benedikta Duška kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Structural Order in F.B. Dušek's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39—46.

- BOETTICHER, Wolfgang**
 Zum Problem der letzten Streichquartette Beethovens. K problemu zadnjih Beethovnovih godalnih kvartetov. IX/1973, 35–49.
 Neue Schumanniana. Novo o Schumannu. XIV/1978, 64–72.
- ČERMÁK, Vlastimír**
 Zu Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte (Psychologische und medizinische Aspekte). K Beethovnovemu pismu nesmrtni ljubici (psihološki in medicinski aspekti). XIII/1977, 44–50.
- FEDERHOFER, Hellmut**
 Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah. The Relationship between the Particular and the General in Beethoven's Piano Sonatas. VII/1971, 20–29.
 Franz Schubert und die Tradition. Franz Schubert in tradicija. XV/1979, 62–70.
- FEIL, Arnold**
 Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat. K genezi samospeva po definiciji Franca Schuberta. XI/1975, 40–53.
 Die „Grande Serenade“ von L.F. Schwerdt unter den Nachfolgekompositionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Komposition nach 1800. „Grande Serenade“ L.F. Schwerdta med naslednicami Beethovnovnega Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika–klasicizem v komponiranju po letu 1800. XXIV/1988, 47–59.
- FISCHER, Kurt v.**
 Einige Gedanken zur Tonartenordnung in Schuberts Liederzyklen. Nekaj misli o razvrstitvi tonovskih načinov v Schubertovih samospevnih ciklih. XVII/1/1981, 87–96.
- FLOTZINGER, Rudolf**
 Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung. Začetki nemškega glasbenega gledališča v Gradcu med okusom občinstva in prosvetljenstvom. XVIII/1982, 23–41.
- KLEMENČIČ, Ivan**
 Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija. Variation as the Compositional Principle of Franc Pollini. XXV/1989, 41–53.
- KURET, Primož**
 Gustav Mahler in Anton Krisper. Gustav Mahler and Anton Krisper. XVII/2/1981, 77–83.
 Trubarjev raziskovalec Theodor Elze – skladatelj. Ob štiridesetletnici Trubarjeve smrti. Theodor Elze, a Student of Trubar's Life and Work, as a Composer. XXII/1986, 15–19.
- LESURE, François**
 Les Concerts à Paris en 1830. Koncerti v Parizu leta 1830. XVII/1/1981, 103–110.
- LISSA, Zofia**
 Poljske ljudske pesmi v priredbi Ludwiga van Beethovna. Arrangements of Polish Folk Songs by Ludwig van Beethoven. IX/1973, 50–67.
- McCREDIE, Andrew**
 Handlungsballet, Melodrama und musikdramatischen Musikformen des Sturm und Drangs und des Weimarschen Klassizismus. Ballet d'action, melodrama in mešane glasbenodramske oblike v času „viharnišтва“ in weimarskega klasicizma. XV/1979, 42–61.
- PETROBELLI, Pierluigi**
 Note sulla poetica di Bellini. A proposito di I Puritani. Zapiski o Bellinijevi umetnosti. Ob njegovih Puritancih. VIII/1972, 70–85.

- SIVEC, Jože
Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875. Opera in Ljubljana from 1861—1875. VIII/1972, 86—111.
- ŠPENDAL, Manica
Iz glasbenega dela Valentina Lechnerja. From the Musical Production of Valentin Lechner. XXV/1989,
- VYSLOUŽIL, Jiří
Antoine Reicha, ami de jeunesse de L. van Beethoven. Antonin Reicha, Beethovnov mladostni prijatelj. XI/1975, 28—39.

20. stoletje

20th Century

- BERGAMO, Marija
„Čaščen, a nezaželen...“ Ernst Křenek danes — v luči dveh novejših orgelskih skladb. „Respected, but Unwanted...“ Ernst Křenek today — in the Light of Two Recent Organ Compositions. XVIII/1982, 83—93.
- BULA, Karol
Neobarocke Stilmerkmale in der polnischen zeitgenössischen Musik am Beispiel Bolesław Szabelskis Schaffen. Neobarocke stilne značilnosti v sodobni poljski glasbi ob primeru ustvarjalnosti skladatelja Bolesława Szabelskega. XX/1984, 65—73.
- BUJIĆ, Bojan
Kamerna muzika u dvadesetom stoljeću — kulturna i kompozicijska kriza jednog žanra. Chamber Music in the 20th Century — Cultural and Compositional Crisis of a Genre. XVII/1/1981, 24—35.
- DOUBRAVOVÁ, Jarmila
Sprache in der tschechischen Neuen Musik. Vprašanje jezika v novi češki glasbi. XIII/1977, 77—83.
Two Works of the Neue Musik Composed on the Languages of Ancient Cultures. Dve skladbi „nove glasbe“, komponirani na besedila starodavnih kultur. XVII/1/1981, 41—47.
Development of Musical Language and Style between 1945 and 1980. Razvoj glasbenega jezika in stila v času od 1945 do 1980. XXII/1986, 59—67.
- FEDERHOFER, Hellmut
Konec glasbene parodije? End of Musical Parody? V/1969, 111—121.
- FISCHER, Kurt v.
Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern. Pripombe k samospevom Gustava Mahlerja. XIII/1977, 57—67.
- GLIGO, Nikša
Glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća. Musicality of 20th Century New Music. XX/1984, 75—100.
Nova glazba u postmodernom dobu? Doprinos produbljenju jedne kontroverze. (Željku Faloutu in memoriam.) New Music in Post-Modern Age? A Contribution to the Aggravation of a Modern-Day Controversy. (In Memoriam Željko Falout.) XXV/1989, 29—39.
- GLOBOKAR, Vinko
Problem instrumentalnega in glasbenega teatra. The problem of Instrumental and Musical Theatre. IV/1968, 132—137.
Ob delu „Halo! Me slišite?“ Annotations to My Piece „Hallo! Do you hear me?“ XXIII/1987, 90—102.

- HELMAN, Zofia
 Intellekt und Phantasie in der Musik von Witold Lutosławski. Intellekt in fantazija v delih Witolda Lutosławskega. XVIII/1982, 69–81.
- HICKEN, Kenneth L.
 Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the „Introduction“ of Schönberg's Variations for Orchestra. Struktura in razširjevanje: Tonalna in serialna organizacija v „Introdukciji“ Schönbergovih variacij za orkester. X/1974, 27–47.
- JIRÁNEK, Jaroslav
 Janáček's Aesthetics. Janáčkova estetika. XVI/1980, 51–62.
- KALISCH, Volker
 Bemerkungen zu Gustav Mahlers Kindertotenliedern — dargestellt am Beispiel des zweiten. Pripombe h Kindertotenlieder Gustava Mahlerja. XVI/1980, 31–50.
- KLEMENČIČ, Ivan
 Ekspresionizem kot glasbeni slog. Expressionism as Musical Style. XVII/2/1981, 29–49.
- KRIČEVCOV, Nataša
 „Ramifications“. XXIII/1987, 89–97.
- KURET, Primož
 Slovensko-finski glasbenik Leo Funtek: Ob stoletnici rojstva. Leo Funtek — Slovene and Finnish Musician — On the Centenary of His Birth. XXI/1985, 61–70.
- PETROBELLI, Pierluigi
 La Libellula di Pavle Merkù. Kačji pastir Pavla Merkùja. XIX/1983, 83–92.
- PLAMENAC, Dragan
 Nepoznati komentari Leoša Janáčeka operi „Katja Kabanova“. Unknown Comments of Leoš Janáček on His Opera „Káta Kabanová“. XVII/1/1981, 122–131.
- STEVENS, Hasley
 Barok in skladatelji 20. stoletja. The Baroque and the Composers of the Twentieth Century. II/1966, 101–115.
- ŠTĚDRON, Miloš
 Leoš Janáček in avantgarda dvajsetih let. Leoš Janáček and the Avant-garde of the Twenties. IV/1968, 88-97.
 Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janáčkove opere „Slučaj Makropulos“. Typical Features of Some Melodic Structures in the Vocal Melodics of Janáček's Opera „The Makropulos Affair“. X/1974, 5–14.
- VESELINOVIĆ, Mirjana
 Smisao mimesisa u poetici Gustava Mahlera. The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler. XXIII/1987, 79–88.
- VYSLOUŽIL, Jiří
 Alois Hába heute. Alois Hába danes. XX/1984, 55–64.

B Jugoslovanske
 glasbene kulture

Music of Yugoslavia's Nations

Splošno

General

- BERGAMO, Marija
 Mediteranski vidiki jugoslovanskega glasbenega prostora. Mediterranean Aspects of the Yugoslav Musical Realm. XXIII/1987, 5–17.

Slovenska

Slovene

Splošno

General

RIJAVEC, Andrej

K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glabe. Notes towards the Sloveneness of Slovene Instrumental Music. XV/1979, 5–12.

SIVEC, Jože

Razvoj in dosežki glasbenega zgodovinopisja na Slovenskem. The Development and Results of Musical Historiography in Slovenia. XVII/1/1981, 145–181.

Srednji vek

Middle Ages

GESTRIN, Ferdo

Piskač Andrej iz Ljubljane (ok. leta 1472). Andreas, the Town Musician from Ljubljana (circa 1472). VII/1971, 5–7.

HÖFLER, Janez

Menzuralni fragment iz nadškofijskega arhiva v Ljubljani. A Mensural Fragment from the Archiepiscopal Archives in Ljubljana. II/1966, 12–17.

Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji. Reconstruction of the Medieval Sequencer in Central Slovenia. III/1967, 5–15.

Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja. An Example of Primitive Medieval Polyphony from Kranj. V/1969, 5–9.

KURET, Primož

Angeli z glasbili v mirni na Dolenjskem. Angels with Musical Instruments at Mirna na Dolenjskem. V/1969, 10–18.

Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče. Angeli iz Rateč z glasbenimi instrumenti. XIII/1977, 14–22.

SNOJ, Jurij

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov v ljubljanski semeniški knjižnici. Fragments of Medieval Choral Manuscripts in the Ljubljana Seminary Library. XIX/1983, 5–16.

Eli, eli, lamna sabacthani: koralne melodije pasijonskih besed treh ljubljanskih rokopisov. Eli, eli, lamna sabacthani: Choral melodies to Passion Words in Three Ljubljana Manuscripts. XX/1980, 5–18.

Aleluje velikonočnega časa v ljubljanskih srednjeveških rokopisih. Alleluias of the Paschal Time in the Medieval Manuscripts of Ljubljana. XXIII/1987, 19–37.

Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Two 15th-century Sheets of Binchois's and Anonymous Music in Ljubljana's National and University Library. XXIV/1988, 5–20.

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s pozno gotsko notacijo v Ljubljani. Prikaz zasnove in izsledkov istoimenske raziskave. Fragments of Medieval Plainchant Manuscripts in Late Gothic Notation in Ljubljana. An Outline of the Conception and Results of the Research under the Same Title. XXV/1989, 143–160.

VOJE, Ignacij

Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463. Franciscus de Pavonibus from Ljubljana as Organist in Dubrovnik in 1463. III/1967, 16–21.

Renesansa

Renaissance

BOETTICHER, Wolfgang

Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs in Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1986, 5–13.

BRAUN, Werner

Neznani Gallusov autograf? An Unknown Autograph of Gallus? IV/1968, 50–56.

BUSCH, Hermann J.

Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the First Half of the 17th Century. V/1969, 40–53.

CAVALLINI, Ivano

La diffusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti. Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti. XXIII/1987, 39–70.

KURET, Primož

Slovenski glasbeniki v graškem Fernandeju. Slovene Musicians in the Fernandium of Graz. I/1965, 21–37.

MEIER, Bernhard

Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja. Rex Asiae et Ponti. A Work of Homage by Cyprian de Rore. VI/1970, 5–11.

POKORN, Danilo

Živalske podobe v Gallusovih moralijah. Animal Pictures in Gallus' Moralia. XXI/1985, 17–32.

RIJAVEC, Andrej

Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole. Music in the Curricular of the Protestant School in Ljubljana. I/1965, 9–11.

Ljubljanski mestni muziki. The Ljubljana Town Musicians. II/1966, 37–51.

Deželni trobentači na Kranjskem. The Provincial Trumpeters in Carniola. III/1967, 32–40.

SIVEC, Jože

Zbirka „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1598) Wolfganga Stricciusa. The Collection „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1598) of Wolfgang Striccius. V/1969, 19–39.

Zbirka nemških pesmi Wolfganga Stricciusa iz leta 1593. The Collection of German Songs from the Year 1593 by Wolfgang Striccius. VI/1970, 20–37.

„Ecce, quomodo moritur justus“ by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8–19.

Zbirka „Florum Jessaeorum“ (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja. The „Florum Jessaeorum Collection (Nürnberg 1607) of Daniel Lagkhner. XII/1976, 5–15.

Zbirka „Flores Jessaei“ Daniela Lagkhnerja (Lacknerja). The „Flores Jessaei“ Collection by Daniel Lagkhner (Lackner). XIV/1978, 19–34.

„Soboles musica“ (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja. Daniel Lagkhner's Collection „Soboles musica“ (Nürnberg 1602). XVI/1980, 5–30.

Stilna orientacija glasbe protestantizma na Slovenskem. Stylistic Orientation of Protestant Music in Slovenia. XIX/1983, 17–29.

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. „Ecce quomodo moritur justus“ by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33–50.

SNIŽKOVÁ, Jitka

Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa do Prage. A Contribution to the Study of Jacobus Gallus Handl's Relationship to Prague. VI/1970, 12–19.

STRAKOVÁ, Theodora

Jakob Handl-Gallus und die böhmischen Länder. Jakob Gallus in češke dežele. XVIII/1982, 5–21.

Barok

Baroque

BUŽGA, Jaroslav

Zwei Bergamascas vom Ende des 17. Jahrhunderts. Dve bergamasci s konca 17. stoletja. XVII/1/1981, 36–40.

FAGANEL, Tomaž

Missa sopra la Bergamasca — prispevek k poznavanju ustvarjanja J.K. Dolarja. Missa sopra la Bergamasca — A Contribution to the Research of J.K. Dolar's Creativity. XXIV/1988, 29–38.

GOTTRON, Adam

Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu. Gabriel Plautz — Court Chapelmaster in Mainz. IV/1968, 57–61.

KURET, Primož

Slovenski glasbeniki v graškem Fernandeju. Slovene Musicians in the Fernandeu of Graz. I/1965, 21–37.

Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik. A Styrian Provincial Trumpeter — Jakob Globočnik. II/1966, 26–36.

Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostečah. Musical Angels in the Churches at Srednja vas near Šenčur and at Gosteče. III/1967, 41–46.

POKORN, Danilo

Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju. The Music Collection in the Abbot Church of St. Daniel's, Celje. XXV/1989, 107–120.

RIJAVEC, Andrej

Ljubljanski mestni muziki. The Ljubljana Town Musicians. II/1966, 37–51.

Deželni trobentači na Kranjskem. The Provincial Trumpeters in Carniola. III/1967, 32–40.

Parthia in trije Concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu študijske knjižnice v Ptujju. Parthia and Three Concertos by Johann Adam Scheibl in the Archives of the Ptuj Reference Library. VIII/1972, 57–69.

SMOLIK, Marijan

Franciscus Josephus Thallmainer 1698–1768. III/1967, 47–53.

ŠABAN, Ladislav

Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.

19. stoletje

19th Century

BEDINA, Katarina

Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija. The Piano Sonatas of Franc (Francesco) Pollini. XVIII/1982, 43–52.

BERGAMO, Marija

Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Structural Order in F.B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39–46.

BUDKOVIČ, Cvetko

Javna glasbena šola v Ljubljani 1816–1875. The Public Music School in Ljubljana 1816–1875. XIV/1978, 49–63.

FRANKOVIČ, Dubravka

„Slovenski glazbenici“ u gradji za „Biografski i muzikografski leksikon“ Franje Kuhača. Slovene Musicians in Franjo Kuhač's „Biographical and Musicographical Lexicon“. XVIII/1982, 53–68.

O kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana (1847–1879) na temelju gradje za Biografski i muzikografski leksikon Franje Kuhača. Composer Avgust Armin Leban (1847–1879) in the Materials for the Biographic and Musicographic Lexicon of Franjo Kuhač. XIX/1983, 31–39.

HÖFLER, Janez

Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810. The Music Chapel of the Ljubljana Cathedral from 1800–1810. XVII/2/1981, 7–21.

KLEMENČIČ, Ivan

Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija. Variation as the Compositional Principle of Franc Pollini. XXV/1989, 41–53.

KURET, Primož

Gustav Mahler in Anton Krisper. Gustav Mahler and Anton Krisper. XVII/2/1981, 77–83.

Trubarjev raziskovalec Theodor Elze – skladatelj. Ob štiristoletnici Trubarjeve smrti. Theodor Elze, a Student of Trubar's Life and Work, as a Composer. XXII/1986, 15–19.

LIPOVŠEK, Marijan

Slovenska klavirska glasba. Slovene Piano Music. II/1966, 65–76.

POKORN, Danilo

Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju. The Music Collection in the Abbot Church of St. Daniel's, Celje. XXV/1989, 107–120.

RIJAVEC, Andrej

Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E Flat Major. XXIV/1988, 61–68.

SIVEC, Jože

Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani. Rossini's Operas in the Ljubljana Theater. I/1965, 37–49.

Donizettijeve opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Donizetti's Operas in the Ljubljana Theatre before 1861. II/1966, 52–64.

Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861. The Performances of Mozart's Operas in Ljubljana before 1861. III/1967, 54–62.

Sezona 1826/27 v Stanovskem gledališču v Ljubljani. The Season 1826/27 in the Ljubljana Theatre. IV/1968, 62–69.

Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875. German Opera in Ljubljana from 1861–1875. VIII/1972, 86–111.

Neuprizorjena Gerbičeva opera „Kres“. Gerbič's Unperformed Opera „Midsummer Night“. XI/1975, 54–73.

Opera na sporedu nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma. Opera in the Programmes of German Theatrical Companies in Ljubljane in the Period of Classicism. XXV/1989, 133–141.

ŠABAN, Ladislav

Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.

ŠPENDAL, Manica

Gostovanje igralske družine Carla Meyerja v mariborskem gledališču. The Carl Meyer Theatre Company in Maribor. VII/1971, 30–38.

Značilnosti samospevov Kamila Maška. The Leader of Kamilo Mašek. XII/1976, 44–49.

Nekaj značilnosti samospevov Benjamina Ipavca. Some Aspects of Benjamin Ipavec's Lieder. XIII/1977, 51–56.

Iz glasbenega dela Valentina Lechnerja. From the Musical Production of Valentin Lechner. XXV/1989, 161–165.

20. stoletje

20th Century

BEDINA, Katarina

Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbe in o glasbenem nacionalizmu. The Views of Slavko Osterc on Musical Tradition and Musical Nationalism. III/1967, 89–94.

K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. On the Question of Osterc's Views on Composition. IV/1968, 114–119.

Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. Novelties in Slavko Osterc's Youth Choruses. XI/1975, 93–100.

Klavirska sonata Franca Šturma. Franc Šturm's Piano Sonata. XV/1979, 78–88.

Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike. An Example of Šturm's Treatment of Baroque Form. XVI/1980, 70–76.

Nova najdba iz pisem Francu Šturmu. New Findings from Correspondence Addressed to Franc Šturm. XXI/1985, 87–96.

Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. Josip Slavenski as Perceived in Writings by Slavko Osterc. XXII/1986, 53–58.

O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. On Musical Poetry and Prose of Slavko Osterc. XXV/1989, 7–14.

BERGAMO, Marija

Od „donečega“ pojava do transcendentalne „idealne istine“. Po sledi „glasov“, „melodije“ in „simfonije“ v estetskem sistemu Franceta Vebera. From a „Resounding“ Phenomenon to the Transcendental „Ideal Truth“. Pursuing „Voices“, „Melody“ and „Symphony“ within the Aesthetic System of France Veber. XXV/1989, 15–27.

BEVC, Cvetka

Katakliizma avantgarde med socrealističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe. The Cataclysm of the Avant-Garde between the Normativeness of Social Realism and the National Identity of Slovene Music. XXIV/1988, 87–95.

CVETKO, Dragotin

Iz korespondence Slavku Ostercu. From the Correspondence of Slavko Osterc. XI/1975, 82–92.

Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevičem. Contacts between Slavko Osterc and Miloje Milojević. XXII/1986, 39–52.

DOUBRAVOVÁ Jarmila

Two Works of the Neue Musik Composed on the Languages of Ancient Cultures. Dve skladbi „nove glasbe“, komponirani na besedila starodavnih kultur. XVII/1/1981, 41–47.

GLOBOKAR, Vinko

Ob delu „Halo! Me slišite?“ Annotations to My Piece „Hallo! Do you hear me?“ XXIII/1987, 99–102.

KARTIN-DUH, Monika

Nekatere značilnosti IV. simfonije L.M. Škerjanca. Some Characteristics of L.M. Škerjanc's Fourth Symphony. XII/1976, 89–96.

Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška. Compositional Concept of Marijan Lipovšek's Rhapsodies. XIII/1977, 68–76.

Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovica. Some Characteristics of Anton Lajovic's Lieder. XV/1979, 71–77.

Pogled na I. simfonijo L.M. Škerjanca. A Look at Lucijan Marija Škerjanc's Ist Symphony. XVII/2/1981, 23–28.

Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca. The Fifth Symphony of Lucijan Marija Škerjanc. XIX/1983, 51–70.

KLEMENČIČ, Ivan

Kogojeva scenska glasba „V kraljestvu palčkov“. Kogoj's Incidental Music „In the Kingdom of Dwarfs“. VII/1971, 53–68.

Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja. Melodics in the Piano Compositions of Marij Kogoj. IX/1973, 68–86.

Kogojeva suita za orkester „Če se pleše“. Kogoj's Suite for Orchestra „Če se pleše“ (When Dancing). XII/1976, 67–88.

K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja. Towards the Identity and Infancy of Marij Kogoj. XIV/1978, 88–105.

Začetki glasbenega ekspresionizma na Slovenskem. Beginnings of Musical Expressionism in Slovenia. XXI/1985, 71–86.

Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi. Historical Avant-garde in Slovene Music. XXII/1986, 21–28.

Slovenski godalni kvartet. The Slovene String Quartet. XXIV/1988, 69–85.

KURET, Primož

Jubilejna koncertna sezona 1901–1902 ljubljanske Filharmonične družbe. The 1901–1902 Jubilee Concert Season of the Ljubljana Philharmonic Society. XIX/1983, 41–50.

Slovensko-finski glasbenik Leo Funtek: ob stoletnici rojstva. Leo Funtek – Slovene and Finnish Musician – On the Centenary of His Birth. XXI/1985, 61–70.

LESKOVIC, Roman

Komorne skladbe Srečka Koporca. Chamber Compositions of Srečko Koporc. X/1974, 67–79.

LIPOVŠEK, Marijan

Slovenska klavirska glasba. Slovene Piano Music. II/1966, 65–76.

LOPARNIK, Borut

Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere „Kar hočete“. The Dramatic and Musical Scheme of Kogoj's Opera „Kar hočete“ (“Twelfth Night”). II/1966, 77–94.

Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem. Kogoj's Views on the Slovene Folk-Song. IV/1968, 98–113.

- Prvine melodične dikcije v Kogojevih Otroških pesmih. Elements of Melodic Diction in the Children's Songs of Kogoj. V/1969, 54–82.
- Andante za violino in klavir Marija Kogoja. Marij Kogoj's Andante for Violin and Piano. XI/1975, 74–81.
- Kogojevi ustvarjalni začetki. Kogoj's Compositional Beginnings. XX/1984, 19–45.
- Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja. Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends. XXII/1986, 29–38.
- MERKŪ, Pavle
Identiteta in otroštvo Marija Kogoja. The Identity and Infancy of Marij Kogoj. XII/1976, 50–66.
- O'LOUGHLIN, Niall
The Music of Lojze Lebič. Glasba Lojzeta Lebiča. XIX/1983, 71–81.
- PETROBELLI, Pierluigi
La Libellula di Pavle Merkù. Kačji pastir Pavla Merkùja. XIX/1983, 83–92.
- POKORN, Danilo
Odmevi poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi. Echoes of Josip Murn-Aleksandrov's Poetry in Slovene Music. XVII/2/1981, 123–134.
- RIJAVEC, Andrej
Klavirski opus Slavka Osterca. The Piano Works of Slavko Osterc. IV/1968, 120–131.
Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. Slavko Osterc's Compositional Style and Technique in the Chamber Music Composed before His Departure for Prague. V/1969, 92–100.
Novejši slovenski godalni kvartet. The Contemporary Slovene String Quartet. IX/1973, 87–107.
The Stylistic Orientation of Primož Ramovš. Stilna orientacija Primoža Ramovša. X/1974, 80–95.
Problem forme v delih Iva Petriča. The Problem of Form in the Work of Ivo Petrič. XI/1975, 101–108.
Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek. Zvočne realizacije v delu Uroša Kreka. XII/1976, 97–109.
Razsežnosti snovanja Darijana Božiča. Dimensions of Darijan Božič's Creativity. XIV/1978, 114–123.
K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dilema nastanka nekega žanra. Notes towards the Formation of Slovene Chamber Music: Dilemmas of an Emerging Genre. XVII/2/1981, 135–143.
Slavko Osterc – An Expressionist? Slavko Osterc – ekspresionist? XX/1984, 47–54.
Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc. XXV/1989, 121–131.
- ŠABAN, Ladislav
Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.
- ŠEGULA, Tomaž
Zborovske kompozicije Slavka Osterca. Choral Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 54–74.
Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925. The Lieder of Slavko Osterc up to His Concert in 1925. VII/1971, 69–89.

ŠPENDAL, Manica

Samospevi J. Pavčiča. J. Pavčič's *Lieder*. XVI/1980, 63–69.

Samospevi Janka Ravnika. Janko Ravnik's *Lieder*. XVII/2/1981, 191–198.

UKMAR, Kristijan

Problem stila v interpretaciji Stanka Vurnika. The Problem of Style as Interpreted by Stanko Vurnik. III/1967, 77–88.

ŽIDANIK, Milena

Scenska glasba Demetrija Žebreta. The Incidental Music of Demetrij Žebre. XV/1979, 89–101.

Hrvaška

Croatian

Srednji vek

Middle Ages

VOJE, Ignacij

Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463. Franciscus de Pavonibus from Ljubljana as Organist in Dubrovnik in 1463. III/1967, 16–21.

KOS, Koraljka

Muzicirajoči angeli v cekvi sv. Jurija v Lovranu. Musical Angels in St. George's Church at Lovran. III/1967, 22–31.

BUJIĆ, Bojan

Zadarski neumatski fragment v Oxfordu. Neumatic Fragments of Zadar in Oxford. IV/1968, 28–33.

RIHTMAN, Cvjetko

O poreklu staroslovanskega obrednega petja na otoku Krku. On the Origin of the Old Slavonic Chant in the Island of Krk. IV/1968, 34–49.

Renesansa

Renaissance

KOS, Koraljka

Apparian per me le stell'in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritischer Vergleich. Apparian per me le stell'in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava. XI/1975, 17–27.

KATALINIĆ, Vjera

Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century. Glasba v dalmatinskem gledališču 16. stoletja. XXIV/1988, 21–28.

Barok

Baroque

VELIMIROVIĆ, Miloš

Giovanni Sebenico. I/1965, 49–58.

BUJIĆ, Bojan

Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov „Amorosi Concerti“. Tomaso Cecchini's Third Book of Madrigals „Amorosi Concerti“. II/1966, 18–25.

An Early Croat Translation of Rinuccini's „Euridice“. Zgodnji hrvaški prevod Rinuccinijeve „Euridice“. XII/1976, 16–30.

ŠABAN, Ladislav

Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.

19. stoletje

19th Century

ANDREIS, Josip

Pozabljeni nokturno Ferda Livadića. A Forgotten Nocturne of Ferdo Livadić. IV/1968, 70–77.

FRANKOVIĆ, Dubravka

„Slovenski glazbenici“ u gradji za Biografski i muzikografski leksikon“ Franje Kuhača. Slovene Musicians in Franjo Kuhač's „Biographical and Musicographical Lexicon“. XVIII/1982, 53–68.

O kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana (1847–1879) na temelju gradje za Biografski i muzikografski leksikon Franje Kuhača. Composer Avgust Armin Leban (1847–1879) in the Materials for the Biographic and Musicographic Lexicon of Franjo Kuhač. XIX/1983, 31–39.

KOS, Koraljka

Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega. Prispevek k analizi njegovega stila. Some Special Characteristics in the Vocal Melodics of Vatroslav Lisinski. A Contribution to the Analysis of the Composer's Style. VII/1971, 39–47.

Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferda Livadića u evropskom kontekstu. Vocal Lyricism of Vatroslav Lisinski and Ferdo Livadić in Europe's Context. XXV/1989, 55–66.

ŠABAN, Ladislav

Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.

ŽUPANOVIĆ, Lovro

Iz korespondence Ivana Zajca. Fragments from the Letters of Ivan Zajc. III/1967, 63–67.

20. stoletje

20th Century

BEDINA, Katarina

Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. Josip Slavenski as Perceived in Writings by Slavko Osterc. XXII/1986, 53–58.

BUJIĆ, Bojan

Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog. Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet. XIV/1978, 73–87.

LOPARNIK, Borut

Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovenskega glasbenega prostora. Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends. XXII/1986, 29–38.

SUPIČIĆ, Ivo

Estetika Stjepana Šuleka (Sintetični pregled osnovnih koncepcij). The Aesthetic of Stjepan Šulek (A Synthetic Survey of His Basic Conceptions). V/1969, 101–110.

ŠABAN, Ladislav

Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.

ŽUPANOVIĆ, Lovro

Oris skladateljstva hrvatskog glazbenika Ive Prišlina (1902–1941). An Outline of the Life of Croatia's Musician Ivo Prišlin (1902–1941) as a Composer. XXV/1989, 167–186.

Srbska

Serbian

Splošno

General

PEJOVIĆ, Roksanda

Muzičke publikacije srpskih avtora. Musical Publications of Serbian Authors. XVII/2/1981, 101–110.

PETROVIĆ, Danica

Pričevanja o potovanjih po balkanskem polotoku od XV. do XVIII. stoletja: glasbena folklor in ljudski običaji. Balkan Travelogues from the 15th to the 18th Century as Sources for the History of Music: Folk Music and Customs. XI/1975, 5–16.

Srednji vek

Middle Ages

PEJOVIĆ, Roksanda

Balkanski narodni instrumenti. Folk Instruments in the Balkans. XXV/1989, 81–93.

RIHTMAN, Cvjetko

Reforma obrednega petja srbske pravoslavne cerkve na začetku 13. stoletja. The Reform of Ritual Singing in the Serbian Church at the Beginning of the 13th Century. II/1966, 5–11.

STEFANOVIĆ, Dimitrije

Prispevek k preučevanju slovanske pravoslavne glasbene kulture. A Contribution to the Study of the Beginnings of the Orthodox Slavonic Musical Culture. IV/1968, 21–27.

The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries. Dela Stefana Srbina v bizantinskih glasbenih rokopisih 15. in 16. stoletja. XIV/1978, 13–18.

16. stoletje

16th Century

STEFANOVIĆ, Dimitrije

The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries. Dela Stefana Srbina v bizantinskih glasbenih rokopisih 15. in 16. stoletja. XIV/1978, 13–18.

17. stoletje

17th Century

PETROVIĆ, Danica

Ukrainian Melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia). Ukrajinske melodije v srbskem samostanu Krka (Dalmacija). XIV/1978, 35–48.

18. stoletje

18th Century

PETROVIĆ, Danica

Ukrainian Melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia). Ukrajinske melodije v srbskem samostanu Krka (Dalmacija). XIV/1978, 35–48.

Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu. Music in the Serbian Orthodox Church in Trieste. XXV/1989, 95–105.

19. stoletje

19th Century

BERGAMO, Marija

Srbske teme v ruski glasbi druge polovice 19. stoletja. Serbian Themes in Russian Music of the Second Half of the 19th Century. IV/1968, 78/87.

KUČUKALIĆ Zijo

Samospevi Josifa Marinkovića. Josif Marinković's Lieder. III/1967, 68–76.

PETROVIĆ, Danica

Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici. The Beginnings of Polyphony in Serbian Church Music. XVII/2/1981, 111–122.

Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu. Music in the Serbian Orthodox Church in Trieste. XXV/1989, 95–105.

STEFANOVIĆ, Dimitrije

Vloga prvega beogradskega pevskega društva v razvoju srbske glasbe. The Role of the First Belgrade Choral Society in the Development of Serbian Music. VII/1971, 48–52.

20. stoletje

20th Century

BERGAMO, Marija

Ekspressionistični elementi v skladbah Vojislava Vučkovića. Expressionist Elements in Vojislav Vučković's Compositions. X/1974, 48–66.

CVETKO, Dragotin

Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevićem. Contacts between Slavko Osterc and Miloje Milojević. XXII/1986, 39–52.

KUČUKALIĆ, Zijo

Samospevi Petra Konjovića. The Lieder of Petar Konjović. X/1974, 15–26.

LOPARNIK, Borut

Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja. Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends. XXII/1986, 29–38.

MILOJKOVIĆ-DJURIĆ, Jelena

Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić. Bizantinski koncert za klavir in orkester Ljubice Marić. XV/1979, 102–107.

MOSUSOVA, Nadežda

Operski opus Stanojla Rajičića. The Operatic Work of Stanojlo Rajičić. XVII/2/1981, 85–100.

Izvori inspiracije „Ohridske legende“ Stevana Hristića. Sources of Inspirations for „Ohridska legenda“ by Stevan Hristić. XXV/1989, 67–79.

Bosna in Hercegovina Bosnia and Herzegovina

KUČUKALIĆ, Zijo

Počeci razvoja profesionalne muzičke djelatnosti u Bosni i Hercegovini. The Beginnings of the Development of Professional Musical Activities in Bosnia and Herzegovina. XVII/2/1981, 61–68.

3 *Glasba in druge vede* *Music and Related Disciplines*

Akustika

Acoustics

RAVNIKAR, Bruno

Akustinča študija drumejce. An Acoustic Study of Jew's Harp. VI/1970, 99–104.

Psihologija

Psychology

ČERMÁK, Vlastimír

Zu Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte (Psychologische und medizinische Aspekte). K Beethovnovemu pismu nesmrtni ljubici (psihološki in medicinski aspekti). XIII/1977, 44–50.

Sociologija

Sociology

BUJIĆ, Bojan

Kamerna muzika u dvadesetom stoljeću — kulturna i kompozicijska kriza jednog žanra. Chamber Music in the 20th Century — Cultural and Compositional Crisis of a Genre. XVII/1/1981, 24–35.

CVETKO, Dragotin

Wechselseitige Beziehung zwischen Musik und Gesellschaft. Odvisnost med glasbo in družbo. XXI/1985, 5–16.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila

The Myth of Keywords and Cross-Quotations. Mit o geslih in citatih. XXIV/1988, 97–103.

FLOTZINGER, Rudolf

Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung. Začetki nemškega glasbenega gledališča v Gradcu med okusom občinstva in prosvetljenstvom. XVIII/1982, 23–41.

LESURE François

Les Concerts à Paris en 1830. Koncerti v Parizu leta 1830. XVII/1/1981, 103–110.

RIJAVEC, Andrej

K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dilema nastanka nekega žanra. Notes towards the Formation of Slovene Chamber Music: Dilemmas of an Emerging Genre. XVII/2/1981, 135–143.

SUPIČIĆ, Ivo

Sociologija glasbe in muzikologija. Sociology of music and Musicology. II/1966, 116–123.

Rani oblici „masovne“ glazbene kulture i izdavačka djelatnost. Early Forms of Musical Mass-Culture and the Musical Publishing. XVII/2/1981, 183–189.

Pedagogija

Pedagogy

BUDKOVIČ, Cvetko

Javna glasbena šola v Ljubljani 1816–1875. The Public Music School in Ljubljana 1816–1875. XIV/1978, 49–63.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich

Musikanalyse und Musikvermittlung. Glasbena analiza in posredovanje glasbe. XVII/1/1981, 48–56.

KURET, Primož

Slovenski glasbeniki v graškem Fernandeju. Slovene Musicians in the Fernandium of Graz. I/1965, 21–37.

RIJAVEC, Andrej

Glasba v šolskih redih ljubljanske protestantske stanovske šole. Music in the Curricular of the Protestant School in Ljubljana. I/1965, 9–11.

Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc. XXV/1989, 121–131.

Estetika

Aesthetics

BEDINA, Katarina

Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. The Views of Slavko Osterc on Musical Traditional and Musical Nationalism. III/1967, 89–94.

K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. On the Question of Osterc's Views on Composition. IV/1968, 114–119.

O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. On Musical Poetry and Prose of Slavko Osterc. XXV/1989, 7–14.

BEK, Josef

Musik als Ausdrucks- und Mitteilungssystem. Glasba kot sistem izražanja in sporočanja. XVI/1980, 77–92.

BERGAMO, Marija

Od „donečega“ pojava do transcendentalne „idealne istine“. Po sledi „glasov“, „melodije“ in „simfonije“ v estetskem sistemu Franceta Vebera. From a „Resounding“ Phenomenon to the Transcendental „Ideal Truth“. Pursuing „Voices“, „Melody“ and „Symphony“ within the Aesthetic System of France Veber. XXV/1989, 15–27.

BEVC, Cvetka

Katakliizma avantgarde med sorealističnim normativizmom in nacionalno bitnostjo slovenske glasbe. The Cataclysm of the Avant-Garde between the Normativeness of Social Realism and the National Identity of Slovene Music. XXIV/1988, 87–95.

FEDERHOFER, Hellmut

Konec glasbene parodije? End of Musical Parody? V/1969, 111–121.

Franz Schubert und die Tradition. Franz Schubert in tradicija. XV/1979, 62–70.

FUKAČ, Jiří

Musikgebundene Innovationsvorgänge: ein Sonderfall der Dialektik des Musikalischen und Aussermusikalischen. Inovacijski procesi v glasbi: poseben primer dialektike muzikalnega in izvenmuzikalnega. XX/1984, 101–110.

GLIGO, Nikša

Glazbenost Nove glazbe 20. stoljeća. Musicality of 20th Century New Music. XX/1984, 75–100.

Nova glazba u postmodernom dobu? Doprinos produbljenju jedne moderne kontroverze. (Željku Faloutu in memoriam.) New Music in Post-Modern Age? A Contribution to the Aggravation of a Modern-Day Controversy. (In Memoriam Željko Falout.) XXV/1989, 29–39.

JIRÁNEK, Jaroslav

Janáček's Aesthetics. Janáčkova estetika. XVI/1980, 51–62.

- KLEMENČIČ, Ivan
Zgodovinska avantgarda v slovenski glasbi. Historical Avant-garde in Slovene Music. XXII/1986, 21–28.
- PETROBELLI, Pierluigi
Note sulla poetica di Bellini. A proposito di I Puritani. Zapiski o Bellinijevi umetnosti. Ob njegovih Puritancih. VIII/1972, 70–85.
- SUPIČIČ, Ivo
Formalizem in ekspresionizem v estetiki evropske glasbe. Formalism and Expressionism in the Aesthetic of European Music. III/1967, 95–104.
Estetika Stjepana Šuleka (Sintetični pregled osnovnih koncepcij). The Aesthetic of Stjepan Šulek (A Synthetic Survey of His Basic Conceptions). V/1969, 101–110.
Zvok kot gradivo ali znak in smisel glasbe. Sound as Material or the Sign and Meaning of Music. IX/1973, 108–117.
O progresu u glazbi. On Progress in Music. XIV/1978, 5–12.
- VESELINOVIĆ, Mirjana
Smisao mimesisa u poetici Gustava Mahlera. The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler. XXIII/1987, 79–88.
- VYSLOUŽIL, Jiří
Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der „Sieben Worte Christi“ von H. Schütz. Glasbenoestetska dramaturgija „Sedmih Kristusovih besedi“ H. Schütza. XXIII/1987, 71–77.

4 *Glasbena teorija* *Theory of Music*

- BEDINA, Katarina
Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike. An Example of Šturm's Treatment of Baroque Form. XVI/1980, 70–76.
- BERGAMO, Marija
Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Structural Order in F.B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39–46.
- FEDERHOFER, Hellmut
Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah. The Relationship between the Particular and the General in Beethoven's Piano Sonatas. VII/1971, 10–29.
Was ist ein Generalbass-Satz? Kaj je to kompozicijski stavek z generalnim basom? XVII/1/1981, 57–64.
- FEIL, Arnold
Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat. K genezi samospeva po definiciji Franza Schuberta. XI/1975, 40–53.
- FISCHER, Kurt v.
Einige Gedanken zur Tonartenordnung in Schuberts Liederzyklen. Nekaj misli o razvrstitvi tonovskih načinov v Schubertovih samospevnih cikliih. XVII/1/1981, 87–96.
- KLEMENČIČ, Ivan
Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoj. Melodics in the Piano Compositions of Marij Kogoj. IX/1973, 68–86.
Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija. Variation as the Compositional Principle of Franc Pollini. XXV/1989, 41–53.

- KARTIN-DUH, Monika
 Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška. Compositional Concept of Marijan Lipošek's Rhapsodies. XIII/1977, 68–76.
- KOS, Koraljka
 Nekateri posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega. Prispevek k analizi njegovega stila. Some Special Characteristics in the Vocal Melodics of Vatroslav Lisinski. A Contribution to the Analysis of the Composer's Style. VII/1971, 39–47.
- LOPARNIK, Borut
 Prvine melodične dikcije v Kogojevih Otroških pesmih. Elements of Melodic Diction in the Children's Songs of Kogoj. V/1969, 54–82.
- NOSKE, Frits R.
 Melodic Determinations in Tonal Structures. Melodične determinante v tonalnih strukturah. XVII/1/1981, 111–121.
- RIJAVEC, Andrej
 K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca. Concerning the Tonality and Harmony in the Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 38–53.
 Problem forme v delih Iva Petriča. The Problem of Form in the Work of Ivo Petrić. XI/1975, 101–108.
- ŠTĚDRON, Miloš
 Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janáčkovke opere „Slučaj Makropulos“. Typical Features of Some Melodic Structures in the Vocal Melodics of Janáček's Opera "The Macropulos Affair". X/1974, 5–14.

5 *Kompozicija* *Composition*

- BEDINA, Katarina
 K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. On the Question of Osterc's Views on Composition. IV/1968, 114–119.
- BERGAMO, Marija
 Ekspresionistični elementi v skladbah Vojislava Vučkovića. Expressionist Elements in Vojislav Vučković's Compositions. X/1974, 48–66.
 „Čaščen, a nezaželen...“ Ernst Křenek danes – v luči dveh novejših orgelskih skladb. "Respected, but Unwanted..." Ernst Křenek today – in the Light of Two Recent Organ Compositions. XVIII/1982, 83–93.
 Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Structural Order in F.B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39–46.
- BUJIĆ, Bojan
 Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog. Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet. XIV/1978, 73–87.
- BUSCH, Hermann J.
 Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the First Half of the 17th Century. V/1969, 40–53.
- GLOBOKAR, Vinko
 Ob delu „Halo! Me slišite?“ Annotations to My Piece "Hallo! Do you hear me?" XXIII/1987, 99–102.

- FEDERHOFER, Hellmut
Was ist ein Generalbass-Satz? Kaj je to kompozicijski stavek z generalnim basom? XVII/1/1981, 57–64.
- FEIL, Arnold
„Die Grande Serenade“ von L.F. Schwerdt unter den Nachfolgekompotionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800. „Grande Serenade“. L.F. Schwerdt med naslednicami Beethovnevega Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika—klasicizem v komponiranju po letu 1800. XXIV/1988, 47–59.
- HELMAN, Zofia
Intellekt und Phantasie in der Musik von Witold Lutosławski. Intelekt in fantazija v delih Witolda Lutosławskega. XVIII/1982, 69–81.
- HICKEN, Kenneth L.
Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the „Introduction“ of Schönberg's Variations for Orchestra. Struktura in razširjevanje. Tonalna in serialna organizacija v „Introdukciji“ Schönbergovih Variacij za orkester. X/1974, 27–47.
- KRIČEVCOV, Nataša
„Ramifications“. XXIII/1987, 89–97.
- O'LOUGHLIN, Niall
The Music of Lojze Lebič. Glasba Lojzeta Lebiča. XIX/1983, 71–81.
- POKORN, Danilo
Živalske podobe v Gallusovih moralijah. Animal Pictures in Gallus' Moralia. XXI/1985, 17–32.
- RIJAVEC, Andrej
Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. Slavko Osterc's Compositional Style and Technique in the Chamber Music Composed before His Departure for Prague. V/1969, 92–100.
The Stylistic Orientation of Primož Ramovš. Stilna orientacija Primoža Ramovša. X/1974, 80–95.
Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek. Zvočne realizacije v delu Uroša Kreka. XII/1976, 97–109.
Razsežnosti snovanja Darijana Božiča. Dimensions of Darijan Božič's Creativity. XIV/1978, 114–123.
Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc. XXV/1989, 121–131.
- SNOJ, Jurij
Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Two 15th-century Sheets of Binchois's and Anonymous Music in Ljubljana's National and University Library. XXIV/1988, 5–20.
- VELIMIROVIĆ, Miloš
Belgrade as Subject of Musical Compositions. Beograd kot tema glasbenih kompozicij. XVII/1/1981, 147–164.
- ŽUPANOVIĆ, Lovro
Oris skladateljstva hrvatskog glazbenika Ive Prišlina (1902–1941). An Outline of the Life of Croatia's Musician Ivo Prišlin (1902–1941) as a Composer. XXV/1989, 167–186.

6 *Analiza in stil*

Analysis and Style

BOETTICHER, Wolfgang

Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stylvergleichs in Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1986, 5–13.

BUJIĆ, Bojan

Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog. Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet. XIV/1978, 73–87.

BULA, Karol

Neobarocke Stilmerkmale in der polnischen zeitgenössischen Musik am Beispiel Bolesław Szabelski's Schaffen. Neobarocke stilne značilnosti v sodobni poljski glasbi ob primeru ustvarjalnosti skladatelja Bolesława Szabelskega. XX/1984, 65–73.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila

Development of Musical Language and Style between 1945 and 1980. Razvoj glasbenega jezika in stila v času od 1945 do 1980. XXII/1986, 59–67.

EGGEBRECHT, Hans Heinrich

Musikalische Analyse (Heinrich Schütz). Glasbena analiza (Heinrich Schütz). VIII/1972, 17–39.

Musikanalyse und Musikvermittlung. Glasbena analiza in posredovanje glasbe. XVII/1/1981, 48–56.

HICKEN, Kenneth L.

Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the "Introduction" of Schönberg's Variations for Orchestra. Struktura in razširjevanje: Tonalna in serialna organizacija v „Introdukciji“ Schönbergovih Variacij za orkester. X/1974, 27–47.

KLEMENČIČ, Ivan

Ekspressionizem kot glasbeni slog. Expressionism as Musical Style. XVII/2/1981, 29–49.

KOS, Koralka

Appariran per me le stell'in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritischer Vergleich. Appariran per me le stell'in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava. XI/1975, 17–27.

KRIČEVCOV, Nataša

„Ramifications“. XXIII/1987, 89–97.

PEČMAN, Rudolf

Zum Begriff des Rokokostils in der Musik. K pojmu rokokojskega stila v glasbi. IX/1973, 5–34.

RIJAVEC, Andrej

Slavko Osterc — An Expressionist? Slavko Osterc — ekspressionist? XX/1984, 47–54.

UKMAR, Kristijan

Problem stila v interpretaciji Stanka Vurnika. The Problem of Style as Interpreted by Stanko Vurnik. III/1967, 77–88.

7 *Etnomuzikologija*

Ethnomusicology

KUMER, Zmaga

„Vti vishi kakor ta odsgoraj“. I/1965, 77–90.

„Šmarijski šomašter“. II/1966, 124–131.

„Po polju že rožce cvetejo“. Prispevek k raziskovanju interetničnih vplivov v ljudski pesmi. „Po polju že rožce cvetejo“. A Contribution to the Research of Interethnic Influences in Folk-Song. III/1967, 113–121.

Prešernova „Nezakonska mati“ – ljudska pesem. „Unmarried Mother“ by Prešeren as a Folk Song. IV/1968, 138–145.

Zlogovanje v ljudski pesmi. Scansion in the Folk Song. VI/1970, 89–98.

„Marko skače po zeleni trati“. VII/1971, 102–113.

„Pesem od toče 1873“. „The Song of Hail – 1873“. X/1974, 96–102.

Iz Štrekljeve korespondence. From Štrekelj's Correspondence. XVII/2/1981, 69–75.

„Za špitalom nekdo hodi...“ – prispevek k vprašanju interetničnih odnosov v ljudskem izročilu. „Za špitalom nekdo hodi...“ – Contribution to the Topic of Interethnic Relations in Folk Tradition. XXI/1985, 97–102.

LISSA, Zofia

Poljske ljudske pesmi v priredbi Ludwiga van Beethovna. Arrangements of Polish Folk Songs by Ludwig van Beethoven. IX/1973, 50–67.

LOPARNIK, Borut

Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem. Kogoj's Views on the Slovene Folk-Song. IV/1968, 98–113.

OMERZEL-TERLEP, Mira

Oprekelj na Slovenskem. Oprekelj (Dulcimer, Hackbrett) in Slovenia. XVI/1980, 93–107.

PEJOVIĆ, Roksanda

Balkanski narodni instrumenti. Folk Instruments in the Balkans. XXV/1989, 81–93.

PETROVIĆ, Danica

Pričevanja o potovanjih po balkanskem polotoku od XV. do XVII. stoletja: glasbena folklor in ljudski običaji. Balkan Travelogues from the 15th to the 18th Century as Sources for the History of Music: Folk Music and Customs. XI/1975, 5–16.

RAVNIKAR, Bruno

Akustična študija drumeljce. An Acoustic Study of Jew's Harp. VI/1970, 99–104.

8 *Bizantomuzikologija* *Byzantomusicology*

PETROVIĆ, Danica

Ukrainian Melodies in the Serbian Monastery of Krka (Dalmatia). Ukrajinske melodije v srbskem samostanu Krka (Dalmacija). XIV/1978, 35–48.

RIHTMAN, Cvjetko

Reforma obrednega petja srbske pravoslavne cerkve na začetku 13. stoletja. The Reform of Ritual Singing in the Serbian Church at the Beginning of the 13th Century. II/1966, 5–11.

STEFANOVIĆ, Dimitrije

Prispevek k preučevanju slovanske pravoslavne glasbene kulture. A Contribution to the Study of the Beginnings of the Orthodox Slavonic Musical Culture. IV/1968, 21–27.

The Work of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries. Dela Stefana Srbina v bizantinskih glasbenih rokopisih 15. in 16. stoletja. XIV/1978, 13–18.

BOETTICHER, Wolfgang

Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs in Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1986, 5–13.

BUJIĆ, Bojan

Zadarski neumatski fragmenti v Oxfordu. Neumatic Fragments of Zadar in Oxford. IV/1968, 28–33.

BUSCH, Hermann J.

Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the First Half of the 17th Century. V/1969, 40–53.

BUŽGA, Jaroslav

Zwei Bergamasca vom Ende des 17. Jahrhunderts. Dve bergamasci s konca 17. stoletja. XVII/1/1981, 36–40.

FAGANEL, Tomaž

Missa sopra la Bergamasca — prispevek k poznavanju ustvarjanja J.K. Dolarja. Missa sopra la Bergamasca — A Contribution to the Research of J.K. Dolar's Creativity. XXIV/1988, 29–38.

FLOTZINGER, Rudolf

Reduzierte Notre-Dame-Conductus im sogenannten Codex Buranus? Reducirani notredamski konduktusi v tako imenovanem Codexu Buranus? XVII/1/1981, 97–102.

HÖFLER, Janez

Menzuralni fragment iz nadškofijskega arhiva v Ljubljani. A Mensural Fragment from the Archiepiscopal Archives in Ljubljana. II/1966, 12–17.

Rekonstrukcija srednjeveškega sekvenciarija v osrednji Sloveniji. Reconstruction of the Medieval Sequencer in Central Slovenia. III/1967, 5–15.

Primer primitivnega srednjeveškega večglasja iz Kranja. An Example of Primitive Medieval Polyphony from Kranj. V/1969, 5–9.

Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810. The Music Chapel of the Ljubljana Cathedral from 1800–1810. XVII/2/1981, 7–21.

PETROVIĆ, Danica

Počeci višeglasja u srpskoj crkvenoj muzici. The Beginnings of Polyphony in Serbian Church Music. XVII/2/1981, 111–122.

Duhovna muzika u srpskoj crkvenoj opštini u Trstu. Music in the Serbian Orthodox Church in Trieste. XXV/1989, 95–105.

POKORN, Danilo

Glasbena zbirka opatijske cerkve sv. Danijela v Celju. The Music Collection in the Abbot Church of St. Daniel's, Celje. XXV/1989, 107–120.

RIHTMAN, Cvjetko

Reforma obrednega petja pravoslavne cerkve na začetku 13. stoletja. The Reform of Ritual Singing in the Serbian Church at the Beginning of the 13th Century. II/1966, 5–11.

O poreklu staroslovanskega obrednega petja na otoku Krku. On the Origin of the Old Slavonic Chant in the Island of Krk. IV/1968, 34–49.

SIVEC, Jože

„Ecce, quomodo moritur justus“ by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8–19.

Zbirka „Florum Jessaeorum“ (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja. The “Florum Jessaeorum” Collection (Nürnberg 1607) of Daniel Lagkhner. XII/1976, 5–15.

Zbirka „Flores Jessaei“ Daniela Lagkhnerja (Lackneja). The “Flores Jessaei” Collection by Daniel Lagkhner (Lackner). XIV/1978, 19–34.

„Soboles musica“ (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja. Daniel Lagkhner’s Collection “Soboles musica” (Nürnberg 1602). XVI/1980, 5–30.

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. “Ecce Quomodo moritur justus” by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33–50.

SNOJ, Jurij

Fragments srednjeveških koralnih rokopisov v ljubljanski semeniški knjižnici. Fragments of Medieval Choral Manuscripts in the Ljubljana Seminary Library. XIX/1983, 5–16.

Eli, eli, lamma sabacthani: koralne melodije pasijonskih besed treh ljubljanskih rokopisov. Eli, eli, lamma sabacthani: Choral Melodies to Passion Words in Three Ljubljana Manuscripts. XX/1980, 5–18.

Aleluje velikonočnega časa v ljubljanskih srednjeveških rokopisih. Alleluias of the Paschal Time in the Medieval Manuscripts of Ljubljana. XXIII/1987, 19–37.

Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Two 15th Century Sheets of Binchois’s and Anonymous Music in Ljubljana’s National and University Library. XXIV/1988, 5–20.

Fragmenti srednjeveških koralnih rokopisov s pozno gotško notacijo v Ljubljani. Prikaz zasnove in izsledkov istoimenske raziskave. Fragments of medieval Plainchant Manuscripts in Late Gothic Notation in Ljubljana. An Outline of the Conception and Results of the Research under the Same Title. XXV/1989, 143–160.

VYSLOUŽIL, Jiří

Musikalisch-ästhetische Dramaturgie der „Sieben Worte Christi“ von H. Schütz. Glasbenoestetska dramaturgija „Sedmih Kristusovih besedi“ H. Schütza. XXIII/1987, 71–77.

10 *Vokalna glasba*

Vocal Music

BEDINA, Katarina

Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. Novelties in Slavko Osterc’s Youth Choruses. XI/1975, 93–100.

BUJIĆ, Bojan

Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov „Amorosi Concerti“. Tomaso Checcini’s Third Book of Madrigals “Amorosi Concerti“. II/1966, 18–25.

BULOVEC, Štefka

Prešeren v glasbi. Musical Settings of Prešeren’s Poems. I/1965, 90–116.

DOUBRAVOVÁ, Jarmila

Sprache in der tschechischen Neuen Musik. Vprašanje jezika v novi češki glasbi. XIII/1977, 77–83.

Two Works of the Neue Musik Composed on the Languages of Ancient Cultures. Dve skladbi „nove glasbe“, komponirani na besedila starodavnih kultur. XVII/1/1981, 41–47.

FEIL, Arnold

Zur Genesis der Gattung Lied wie sie Franz Schubert definiert hat. K genezi samospeva po definiciji Franza Schuberta. XI/1975, 40–53.

FELLERER, Karl Gustav

Monodie passeggiate. XVII/1/1981, 65–86.

- FISCHER, Kurt v.
 Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern. Pripombe k samospevom Gustava Mahlerja. XIII/1977, 57–65.
 Einige Gedanken zur Tonartenordnung in Schuberts Liederzyklen. Nekaj misli o razvrstitvi tonovskih načinov v Schubertovih samospevnih ciklih. XVII/1/1981, 87–96.
- HÖFLER, Janez
 Nekaj zgodnejših primerov italijanskega „dialoga“. Prispevek k vprašanju renesančnega večzborja. Some Early Examples of Italian “Dialogo”. A Contribution to the Question of Renaissance Polychoral Composition. VIII/1972, 40–56.
- KALISCH, Volker
 Bemerkungen zu Gustav Mahlers Kindertotenliedern - dargestellt am Beispiel des zweiten. Pripombe h Kindertotenlieder Gustava Mahlerja. XVI/1980, 31–50.
- KARTIN-DUH, Monika
 Nekatere značilnosti samospevov Antona Lajovca. Some Characteristics of Anton Lajovic’s Lieder. XV/1979, 71–77.
- KOS, Koraljka
 Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega. Prispevek k analizi njegovega stila. Some Special Characteristics in the Vocal Melodics of Vatroslav Lisinski. A Contribution to the Analysis of the Composer’s Style. VII/1971, 39–47.
 Vokalna lirika Vatroslava Lisinskega i Ferda Livadića u evropskom kontekstu. Vocal Lyricism of Vatroslav Lisinski and Ferdo Livadić in Europe’s Context. XXV/1989, 55–66.
- KUČUKALIĆ, Zijo
 Samospevi Josifa Marinkovića. Josif Marinković’s Lieder. III/1967, 68–76.
 Samospevi Petra Konjovića. The Lieder of Petar Konjović. X/1974, 15–26.
- KUMER, Zmaga
 Prešernova „Nezakonska mati“ — ljudska pesem — “Unmarried Mother” by Prešeren as a Folk-Song. IV/1968, 138–145.
- LOPARNIK, Borut
 Prvine melodične dikcije v Kogojevih Otroških pesmih. Elements of Melodic Diction in the Children’s Songs of Kogoj. V/1969, 54–82.
- MEIER, Bernhard
 Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja. Rex Asiae et Ponti. A Work of Homage by Cyprian de Rore. VI/1970, 5–11.
- POKORN, Danilo
 Odmevi poezije Josipa Murna-Aleksandrova v slovenski glasbeni literaturi. Echoes of Josip Murn-Aleksandrov’s Poetry in Slovene Music. XVII/2/1981, 123–134.
 Živalske podobe v Gallusovih moralijah. Animal Pictures in Gallus’ Moralia. XXI/1985, 17–32.
- SIVEC, Jože
 Zbirka „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) Wolfgang Stricciusa. The Collection “Neue Teutsche Lieder” (Nürnberg 1588) of Wolfgang Striccius. V/1969, 19–39.
 Zbirka nemških pesmi Wolfgang Stricciusa iz leta 1593. The Collection of German Songs from the Year 1593 by Wolfgang Striccius. VI/1970, 20–37.
- ŠEGULA, Tomaž
 Zborovske kompozicije Slavka Osterca. Choral Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 54–74.

Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925. The Lieder of Slavko Osterc up to His Concert in 1925. VII/1971, 69–89.

ŠPENDAL, Manica

Značilnosti samospevov Kamila Maška. The Lieder of Kamilo Mašek. XII/1976, 44–49.

Nekaj značilnosti samospevov Benjamina Ipavca. Some Aspects of Benjamin Ipavec's Lieder. XIII/1977, 51–56.

Samospevi J. Pavčiča. J. Pavčič's Lieder. XVI/1980, 63–69.

Samospevi Janka Ravnika. Janko Ravnik's Lieder. XVII/2/1981, 191–198.

11 Odrska glasba

Music and Stage

BUJIĆ, Bojan

An Early Croat Translation of Rinuccini's "Euridice". Zgodnji hrvaški prevod Rinuccinijeve „Euridice“. XII/1976, 16–30.

BUŽGA, Jaroslav

Zwei Bergamascas vom Ende des 17. Jahrhunderts. Dve bergamasci s konca 17. stoletja. XVII/1/1981, 36–40.

FLOTZINGER, Rudolf

Die Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz zwischen Publikumsnähe und Aufklärung. Začetki nemškega glasbenega gledališča v Gradcu med okusom občinstva in prosvetljenstvom. XVIII/1981, 23–41.

GLOBOKAR, Vinko

Problem instrumentalnega in glasbenega teatra. The Problem of Instrumental and Musical Theatre. IV/1968, 132–137.

HELM, Everett

Libreto in kriza opere nekdanj in danes. The Libretto and Operatic Crises, Past and Present. III/1967, 105–112.

KATALINIĆ, Vjera

Music in the Dalmatian Theatre of the 16th Century. Glasba v dalmatinskem gledališču 16. stoletja. XXIV/1988, 21–28.

KLEMENČIČ, Ivan

Kogojeva scenska glasba „V kraljestvu palčkov“. Kogoj's Incidental Music "In the Kingdom of Dwarfs". VII/1971, 53–68.

LOPARNIK, Borut

Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere „Kar hočete“. The Dramatic and Musical Scheme of Kogoj's Opera "Kar hočete" ("Twelfth Night"). II/1966, 77–94.

McCREDIE, Andrew D.

Handlungsballet, Melodrama and musikdramatischen Musikformen des Sturm und Drangs und des Weimarschen Klassizismus. Ballet d'action, melodrama in mešane glasbenodramatske oblike v času „viharnišтва“ in weimarskega klasicizma. XV/1979, 42–61.

MOSUSOVA, Nadežda

Operski opus Stanojla Rajičića. The Operatic Work of Stanojlo Rajičić. XVII/2/1981, 85–100.

Izvori inspiracije „Ohridske legende“ Stevana Hristića. Sources of Inspirations for "Ohridska legenda" by Stevan Hristić. XXV/1989, 67–79.

PETROBELLI, Pierluigi

Note sulla poetica di Bellini. A proposito di I Puritani. Zapiski o Bellinijevi umetnosti. Ob njegovih Puritancih. VIII/1972, 70–85.

La Libellula di Pavle Merku. Kačji pastir Pavla Merkuja. XIX/1983, 83–92.

PLAMENAC, Dragan

Nepoznati komentari Leoša Janáčeka operi „Katja Kabanová“. Unknown Comments of Leoš Janáček on His Opera „Káta Kabanová“. XVII/1/1981, 122–131.

SIVEC, Jože

Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani. Rossini's Operas in the Ljubljana Theater. I/1965, 37–49.

Donizettijeve opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Donizetti's Operas in the Ljubljana Theatre before 1861. II/1966, 52–64.

Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861. The Performances of Mozart's Operas in Ljubljana before 1861. III/1967, 54–62.

Sezona 1826/27 v Stanovskem gledališču v Ljubljani. The Season 1826/27 in the Ljubljana Theatre. IV/1968, 62–69.

Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875. German Opera in Ljubljana from 1861–1875. VIII/1972, 86–111.

Neuprizorjena Gerbičeva opera „Kres“. Gerbič's Unperformed Opera "Midsummer Night". XI/1975, 54–73.

Opera na sporedu nemških gledaliških družb v Ljubljani v obdobju klasicizma. Opera in the Programmes of German Theatrical Companies in Ljubljana in the Period of Classicism. XXV/1989, 133–141.

ŠPENDAL, Manica

Gostovanje igralske družine Carla Meyerja v mariborskem gledališču. The Carl Meyer Theatre Company in Maribor. VII/1971, 30–38.

Maribor – prizorišče dogajanja v pogrešani operi „La sorella di Mark“ italijanskega skladatelja Giacoma Setacciolija. Maribor – the Scene of "La sorella di Mark", a Lost Opera by Italian Composer Giacomo Setaccioli. XXI/1985, 51–60.

ŠTĚDRON, Miloš

Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janáčkove opere „Slučaj Makropulos“. Typical Features of Some Melodic Structures in the Vocal Melodics of Janáček's Opera "The Macropulos Affair". X/1974, 5–14.

VELIMIROVIĆ, Miloš

Belgrade as Subject of Musical Compositions. Beograd kot tema glasbenih kompozicij. XVII/1/1981, 147–164.

ŽIDANIK, Milena

Scenska glasba Demetrija Žebreta. The Incidental Music of Demetrij Žebre. XV/1979, 89–101.

12 *Instrumentalna glasba* *Instrumental Music*

ANDREIS, Josip

Pozabljeni nokturmo Ferda Livadića. A Forgotten Nocturne of Ferdo Livadić. IV/1968, 70–77.

BEDINA, Katarina

Klavirska sonata Franca Šturma. Franc Šturm's Piano Sonata. XV/1979, 78–88.

- Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike. An Example of Šturm's Treatment of Baroque Form. XVI/1980, 70–76.
- Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija. The Piano Sonatas of Franc (Francesco) Pollini. XVIII/1982, 43–52.
- BERGAMO, Marija**
 „Čaščen, a nezaželen...“ Ernst Křenek danes — v luči dveh novejših orgelskih skladb. “Respected, but Unwanted...” Ernst Křenek today — in the Light of Two Recent Organ Compositions. XVIII/1982, 83–93.
- Značilnosti glabenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Struktural Order in F.B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39–46.
- BOETTICHER, Wolfgang**
 Über neue handschriftlich überlieferte Lautentabulaturen. O novoodkritih rokopisnih tabulaturah za lutnjo. XVII/1/1981, 7–14.
- Zum Problem der letzten Streichquartette Beethovens. K problemu zadnjih Beethovnovih godalnih kvartetov. IX/1973, 35–49.
- BUJIĆ, Bojan**
 Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog. Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet. XIV/1978, 73–87.
- Kamerna muzika u dvadesetom stoljeću — kulturna i kompozicijska kriza jednog žanra. Chamber Music in the 20th Century — Cultural and Compositional Crisis of a Genre. XVII/1/1981, 24–35.
- FEDERHOFER, Hellmut**
 Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah. The Relationship between the Particular and the General in Beethoven's Piano Sonatas. VII/1971, 20–29.
- FEIL, Arnold**
 Die „Grande Serenade“ von L.F. Schwerdt unter den Nachfolgekompositionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800. „Grande Serenade“ L.F. Schwerdta med naslednicami Beethovnovnega Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika-klasicizem v komponiranju po letu 1800. XXIV/1988, 47–59.
- HICKEN, Kenneth L.**
 Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the “Introduction” of Schönberg's Variations for Orchestra. Struktura in razširjevanje: Tonalna in serialna organizacija v „Introdukciji“ Schönbergovih Variacij za orkester. X/1974, 27–47.
- KARTIN-DUH, Monika**
 Nekateri značilnosti IV. simfonije L.M. Škerjanca. Some Characteristics of L.M. Škerjanc's Fourth Symphony. XII/1976, 89–96.
- Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška. Compositional Concept of Marijan Lipovšek's Rhapsodies. XIII/1977, 68–76.
- Pogled na I. simfonijo Lucijana Marije Škerjanca. A Look at Lucijan Marija Škerjanc's Ist Symphony. XVII/2/1981, 23–28.
- Peta Simfonija Lucijana Marije Škerjanca. The Fifth Symphony of Lucijan Marija Škerjanc. XIX/1983, 51–70.
- KLEMENČIČ, Ivan**
 Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja. Melodics in the Piano Compositions of Marij Kogoj. IX/1973, 68–86.

Kogojeva suita za orkester „Če se pleše“. Kogoj's Suite for Orchestra "Če se pleše" (When Dancing). XII/1976, 67–88.

Slovenski godalni kvartet. The Slovene String Quartet. XXIV/1988, 69–85.

LESKOVIC, Roman

Komorne skladbe Srečka Koporca. Chamber Compositions of Srečko Koporc. X/1974, 67–79.

LIPOVŠEK, Marijan

Slovenska klavirska glasba. Slovene Piano Music. II/1966, 65–76.

LOPARNIK, Borut

Andante za violino in klavir Marija Kogoj. Marij Kogoj's Andante for Violin and Piano. XI/1975, 74–81.

MILOJKOVIČ-DJURIČ, Jelena

Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić. Bizantinski koncert za klavir in orkester Ljubice Marić. XV/1979, 102–107.

RIJAVEC, Andrej

Klavirski opus Slavka Osterca. The Piano Works of Slavko Osterc. IV/1968, 120–131.

Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. Slavko Osterc's Compositional Style and Technique before His Departure for Prague. V/1968, 92–100.

Parthia in trije Concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu študijske knjižnice v Ptuj. Parthia and Three Concertos by Johann Adam Scheibl in the Archives of the Ptuj Reference Library. VIII/1972, 57–69.

Novejši slovenski godalni kvartet. The Contemporary Slovene String Quartet. IX/1973, 87–107.

K vprašanju slovenskosti slovenske glasbe. Notes towards the Sloveneness of Slovene Instrumental Music. XV/1979, 5–12.

K vprašanju formiranja slovenske komorne glasbe: dilema nastanka nekega žanra. Notes towards the Formation of Slovene Chamber Music: Dilemmas of an Emerging Genre. XVII/2/1981, 135–143.

Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E Flat Major. XXIV/1988, 61–68.

VESELINOVIČ, Mirjana

Smisao mimesisa u poetici Gustava Mahlera. The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler. XXIII/1987, 79–88.

VIERTEL, Karl-Heinz

Zur Herkunft der Polonaise BWV Anhang 130. Poreklo Poloneze BWV-Dodatek 130. XIII/1977, 36–43.

13 *Instrumenti*

Instruments

KOS, Koraljka

Muzicirajoči angeli v cerkvi sv. Jurija v Lovranu. Musical Angels in St. George's Church at Lovran. III/1967, 22–31.

Slojevitost glazbenih ikonografskih izvora u Jugoslaviji. Various Layers of Musical Iconographic Sources in Yugoslavia. XVII/2/1981, 51–60.

LIPOVŠEK, Mirjan

O bachovski trobenti. Bach Trumpet. I/1965, 59–76.

KURET, Primož

Angeli z glasbili v Srednji vasi pri Šenčurju in v Gostečah. Musical Angels in the Churches at Srednja vas near Šenčur and at Gosteče. III/1967, 41–46.

Angeli z glasbili v Mirni na Dolenjskem. Angels with Musical Instruments at Mirna na Dolenjskem. V/1969, 10–18.

Die Engel mit Musikinstrumenten aus Rateče. Angeli iz Rateč z glasbenimi instrumenti. XIII/1977, 14–22.

ŠABAN, Ladislav

Orgulje slovenskih graditelja u Hrvatskoj. Slovene Organ Builders in Croatia. XV/1979, 13–41.

14 *Skladatelji in glasbeniki* Composers and Musicians

ANDREJ, piskač

GESTRIN, Ferdo

Piskač Andrej iz Ljubljane (ok. leta 1472). Andreas, the Town Musician from Ljubljana (circa 1472). VII/1971, 5–7.

BACH, Johann Sebastian

LIPOVŠEK, Marijan

O bachovski trobenti. Bach Trumpet. I/1965, 59–76.

VIERTEL, Karl-Heinz

Zur Herkunft der Polonaise BWV Anhang 130. Poreklo Poloneze BWV – Dodatek 130. XIII/1977, 36–43.

BEETHOVEN, Ludwig van

BOETTICHER, Wolfgang

Zum Problem der letzten Streichquartette Beethovens. K problemu zadnjih Beethovnovih kvartetov. IX/1973, 35–49.

ČERMÁK, Vlastimír

Zu Beethovens Brief an die unsterbliche Geliebte (Psychologische und medizinische Aspekte). K Beethovnovemu pismu nesmrtni ljubici (psihološki in medicinski aspekti). XIII/1977, 44–50.

FEDERHOFER, Hellmut

Razmerje med posebnim in splošnim v Beethovnovih klavirskih sonatah. The Relationship between the Particular and the General in Beethoven's Piano Sonatas. VII/1971, 20–29.

FEIL, Arnold

Die „Grande Serenade von L.F. Schwerdt unter den Nachfolgekompitionen von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800. „Grande Serenade“ L.F. Schwerdta med naslednicami Beethovnovoga Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika-klasicizem v komponiranju po letu 1800. XXIV/1988, 47–59.

LISSA, Zofia

Poljske ljudske pesmi v priredbi Ludwiga van Beethovna. Arrangements of Polish Folk Songs by Ludwig van Beethoven. IX/1973, 50–67.

VYSLOUŽIL, Jiří

Antoine Reicha, ami de jeunesse de L. van Beethoven. Antonin Reicha, Beethovnov mladostni prijatelj. XI/1975, 28–39.

BELLINI, Vincenzo

PETROBELLI, Pierluigi

Note sulla poetica di Bellini. A proposito di I Puritani. Zapiski o Bellinijevi umetnosti. Ob njegovih Puritancih. VIII/1972, 70–85.

BINCHOIS, Gilles

SNOJ, Jurij

Dva lista z Binchoisovo in brezimno glasbo 15. stoletja v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici. Two 15th-century Sheets of Binchois's and Anonymous Music in Ljubljana's National and University Library. XXIV/1988, 5–20.

BOŽIČ, Darijan

RIJAVEC, Andrej

Razsežnosti snovanja Darijana Božiča. Dimensions of Darijan Božič's Creativity. XIV/1978, 114–123.

CASENTINI, Marsilio

CAVALLINI, Ivano

La diffusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti. Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti. XXIII/1987, 39–70.

CASENTINI, Silao

CAVALLINI, Ivano

La diffusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti. Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti. XXIII/1987, 39–70.

CARISSIMI, Giacomo

SEHNAL, Jiří

Giacomo Carissimis Kompositionen in den Böhmischen Ländern. G. Carissimijeve skladbe v čeških deželah. XIII/1977, 23–35.

CECCHINI, Tomaso

BUJIĆ, Bojan

Cecchinijeva tretja knjiga madrigalov „Amorosi Concetti“ Tomaso Checcini's Third Book of Madrigals "Amorosi Concetti". II/1966, 18–25.

DOLAR, Janez Krstnik

FAGANEL, Tomaž

Missa sopra la Bergamasca — prispevek k poznavanju ustvarjanja J.K. Dolarja. Missa sopra la Bergamasca — A Contribution to the Research of J.K. Dolar's Creativity. XXIV/1988, 29–38.

DONIZETTI, Gaetano

SIVEC, Jože

Donizettijeve opere v Stanovskem gledališču v Ljubljani. Donizetti's Operas in the Ljubljana Theatre before 1861. II/1966, 52–64.

DUSÍK, František Benedikt

BERGAMO, Marija

Značilnosti glasbenega gradiva, sintakse in strukturalnega reda Simfonije v C-duru Františka Benedikta Dusíka kot kriteriji slogovne opredelitve in vrednostne sodbe. Characteristics of Musical Material, Syntax and Struktural Order in F.B. Dusík's Symphony in C Major as Criteria of Stylistic Determination and Evaluation. XXIV/1988, 39–46.

ELZE, Theodor

KURET, Primož

Trubarjev raziskovalec Theodor Elze — skladatelj. Ob štiristoletnici Trubarjeve smrti. Theodor Elze, a Student of Trubar's Life and Work, as a Coposer. XXII/1986, 15–19.

FUNTEK, Leo

KURET, Primož

Slovensko-finski glasbenik Leo Funtek: Ob stoletnici rojstva. Leo Funtek — Slovene and Finnish Musician — On the Centenary of His Birth. XXI/1985, 61–70.

GALLUS, Jacobus

BOETTICHER, Wolfgang

Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs in Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1986, 5–13.

BRAUN, Werner

Neznani Gallusov autograf? An Unknown Autograph of Gallus? IV/1978, 50–56.

BUSCH, Hermann J.

Moteti Jakoba Gallusa in nauk o figurah v prvi polovici 17. stoletja. The Motets of Jacobus Gallus and the Doctrine of Musical Figures in the first half of the 17th Century. V/1969, 40–53.

POKORN, Danilo

Živalske podobe v Gallusovih moralijah. Animal Pictures in Gallus' Moralia. XXI/1985, 17–32.

SIVEC, Jože

„Ecce, quomodo moritur justus“ by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8–19.

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. „Ecce quomodo moritur justus“ by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33–50.

SNIŽKOVÁ, Jitka

Prispevek k odnosom Jacobusa Gallusa do Prage. A Contribution to the Study of Jacobus Gallus Handl's Relationship to Prague. VI/1970, 12–19.

STRAKOVÁ, Theodora

Jakob Hanld-Gallus und die böhmischen Länder. Jakob Gallus in češke dežele. XVIII/1982, 5–21.

GERBIČ, Fran

SIVEC, Jože

Neuprizorjena Gerbičeva opera „Kres“. Gerbič's Unperformed Opera "Midsummer Night". XI/1975, 54–73.

GLOBOČNIK, Jakob

KURET, Primož

Štajerski deželni trobentač Jakob Globočnik. A Styrian Provincial Trumpeter — Jakob Globočnik. II/1966, 26—36.

GLOBOKAR, Vinko

GLOBOKAR, Vinko

Ob delu „Halo! Me slišite?“ Annotations to My Piece “Hallo! Do you hear me?“ XXIII/1987, 99—102.

HÁBA, Alois

VYSLOUŽIL, Jiří

Alois Hába heute. Alois Hába danes. XX/1984, 55—64.

HASSE, Johann Adolf

VIERTEL, Karl-Heinz

Zur Herkunft der Polonaise BWV Anhang 130. Poreklo Poloneze BWV — Dodatek 130. XIII/1977, 36—43.

HRISTIĆ, Stevan

MOSUSOVA, Nadežda

Izvori inspiracije „Ohridske legende“ Stevana Hristića. Sources of Inspirations for “Ohridska legenda” by Stevan Hristić. XXV/1989, 67—79.

INGEGNERI, Marc' Antonio

SIVEC, Jože

“Ecce, quomodo moritur justus” by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8—19.

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. “Ecce quomodo moritur justus” by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33—50.

IPAVEC, Benjamin

ŠPENDAL, Manica

Nekaj značilnosti samospevov Benjaminu Ipavca. Some Aspects of Benjamin Ipavec's Lieder. XIII/1977, 51—56.

JANÁČEK, Leoš

JIRÁNEK, Jaroslav

Janáček's Aesthetics. Janáčkova estetika. XVI/1980, 51—62.

PLAMENAC, Dragan

Nepoznati komentari Leoša Janáčka operi „Katja Kabanova“. Unknown Comments of Leoš Janáček on His Opera “Káta Kabanová”. XVII/1/1981, 122—131.

ŠTĚDRON, Miloš

Leoš Janáček in avantgarda dvajsetih let. Leoš Janáček and the Avant-garde of the Twenties. IV/1968, 88—97.

Ugotavljanje tipičnosti nekaterih melodičnih struktur v vokalni melodiki Janáčkove opere „Slučaj Makropulos“. Typical Features of Some Melodic Structures in the Vocal Melodics of Janáček's Opera “The Makropulos Affair”. X/1974, 5—14.

KOGOJ, Marij

KLEMENČIČ, Ivan

Kogojeva scenska glasba „V kraljestvu palčkov“. Kogoj's Incidental Music "In the Kingdom of Dwarfs". VII/1971, 53–68.

Melodika v klavirskih skladbah Marija Kogoja. Melodics in the Piano Compositions of Marij Kogoj. IX/1973, 68–86.

Kogojeva suita za orkester „Če se pleše“. Kogoj's Suite for Orchestra "Če se pleše" (When Dancing). XII/1976, 67–88.

K vprašanju identitete in otroštva Marija Kogoja. Towards the Identity and Infancy of Marij Kogoj. XIV/1878, 88–105.

LOPARNIK, Borut

Dramaturška in kompozicijska zasnova Kogojeve opere „Kar hočete“. The Dramatic and Musical Scheme of Kogoj's Opera "Kar hočete" ("Twelfth Night"). II/1966, 77–94.

Kogojevi pogledi na slovensko narodno pesem. Kogoj's Views on the Slovene Folk-Song. IV/1968, 98–113.

Prvine melodične dikcije v Kogojevih Otroških pesmih. Elements of Melodic Diction in the Children's Songs of Kogoj. V/1969, 54–82.

Andante za violino in klavir Marija Kogoja. Marij Kogoj's Andante for Violin and Piano. XI/1975, 74–81.

Kogojevi ustvarjalni začetki. Kogoj's Compositional Beginnings. XX/1984, 19–45.

Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends. XXII/1986, 29–38.

MERKŪ, Pavle

Identiteta in otroštvo Marija Kogoja. The Identity and Infancy of Marij Kogoj. XII/1976, 50–66.

KONJOVIĆ, Petar

KUČUKALIĆ, Zijo

Samospevi Petra Konjovića. The Lieder of Petar Konjović. X/1974, 15–26.

KOPORC, Srečko

LESKOVIC, Roman

Komorne skladbe Srečka Koporca. Chamber Compositions of Srečko Koporc. X/1974, 67–79.

KOZINA, Marjan

KURET, Primož

Marjan Kozina. Prispevek za biografijo. Marjan Kozina. A Contribution to His Biography. VII/1971, 90–101.

KREK, Uroš

RIJAVEC, Andrej

Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek. Zvočne realizacije v delu Uroša Kreka. XII/1976, 97–109.

KŘENEK, Ernst

BERGAMO, Marija

„Čaščen, a nezaželen...“ Ernst Křenek danes — v luči dveh novejših orgelskih skladb. “Respected, but Unwanted...” Ernst Křenek today — in the light of two recent organ compositions. XVIII/1982, 83—93.

KRISPER, Anton

KURET, Primož

Gustav Mahler in Anton Krisper. Gustav Mahler and Anton Krisper. XVII/2/1981, 77—83.

LACKNER, Daniel gl. LAGKHNER, Daniel

LAGKHNER, Daniel

SIVEC, Jože

Zbirka „Florum Jessaeorum“ (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja. The „Florum Jessaeorum“ Collection (Nürnberg 1607) of Daniel Lagkhner. XII/1976, 5—15.

Zbirka „Flores Jessaei“ Daniela Lagkhnerja (Lacknerja). The „Flores Jessaei“ Collection by Daniel Lagkhner (Lackner). XIV/1978, 19—34.

„Soboles musica“ (Nürnberg 1602) Daniela Lagkhnerja. Daniel Lagkhner's Collection „Soboles musica“ (Nürnberg 1602). XVI/1980, 5—30.

LAJOVIC, Anton

KARTIN-DUH, Monika

Nekatere značilnosti samospbevov Antona Lajovca. Some Characteristics of Anton Lajovic's Lieder. XV/1979, 71—77.

LASSO, Orlando di

BOETTICHER, Wolfgang

Jacobus Gallus und Orlando di Lasso. Einige Betrachtungen zum Problem des Stilvergleichs in Motettenrepertoire. Stilna primerjava skladb Jacobusa Gallusa in Orlanda di Lassa na ista besedila. XXII/1986, 5—13.

KOS, Koraljka

Appariran per me le stell'in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritischer Vergleich. Appariran per me le stell'in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava. XI/1975, 17—27.

SIVEC, Jože

“Ecce, quomodo moritur justus” by J. Gallus, M.A. Ingegneri and O. di Lasso. VII/1971, 8—19.

LEBAN, Avgust Armin

FRANKOVIĆ, Dubravka

O kompozitorskom liku Avgusta Armina Lebana (1847—1879) na temelju gradje za Biografski i muzikografski leksikon Franje Kuhača. Composer Avgust Armin Leban (1847—1879) in the Materials for the Biographic and Musicographic Lexicon of Franjo Kuhač. 1983, XIX, 31—39.

LEBIČ, Lojze

O'LOUGHLIN, Niall

The Music of Lojze Lebič. Glasba Lojzeta Lebiča. XIX/1983, 71—81.

LECHNER, Valentin

ŠPENDAL, Manica

Iz glasbenega dela Valentina Lechnerja. From the Musical Production of Valentin Lechner. XXV/1989, 161–165.

LIGETI, György

KRIČEVCOV, Nataša

"Ramifications". XXIII/1987, 89–97.

LIPOVŠEK, Marijan

KARTIN-DUH, Monika

Oblikovalni koncept rapsodij M. Lipovška. Compositional Concept of Marijan Lipovšek's Rhapsodies. XIII/1977, 68–76.

LISINSKI, Vatroslav

KOS, Koraljka

Nekatere posebnosti vokalne melodike Vatroslava Lisinskega. Prispevek k analizi njegovega stila. Some Special Characteristics in the Vocal Melodics of Vatroslav Lisinski. A Contribution to the Analysis of the Composer's Style. VII/1971, 39–47.

Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferda Livadića u evropskom kontekstu. Vocal Lyricism of Vatroslav Lisinski and Ferdo Livadić in Europe's Context. XXV/1989, 55–66.

LIVADIĆ, Ferdo

ANDREIS, Josip

Pozabljeni nokturno Ferda Livadića. A Forgotten Nocturne of Ferdo Livadić. IV/1968, 70–77.

KOS, Koraljka

Vokalna lirika Vatroslava Lisinskoga i Ferda Livadića u evropskom kontekstu. Vocal Lyricism of Vatroslav Lisinski and Ferdo Livadić in Europe's Context XXV/1989, 55–66.

LUTOŚŁAWSKI, Witold

HELMAN, Zofia

Intellekt und Phantasie in der Musik von Witold Lutosławski. Intelekt in fantazija v delih Witolda Lutosławskiego. XVIII/1982, 69–81.

MAHLER, Gustav

FISCHER, Kurt v.

Bemerkungen zu Gustav Mahlers Liedern. Pripombe k samospjevom Gustava Mahlerja. XIII/1977, 57–67.

KALISCH, Volker

Bemerkungen zu Gustav Mahlers Kindertotenliedern — dargestellt am Beispiel des zweite. Pripombe h Kindertotenlieder Gustava Mahlerja. XVI/1980, 31–50.

KURET, Primož

Gustav Mahler in Anton Krisper. Gustav Mahler and Anton Krisper. XVII/2/1981, 77–83.

VESELINOVIĆ, Mirjana

Smisao mimesisa u poetici Gustava Mahlera. The Meaning of Mimesis in the Poetics of Gustav Mahler. XXIII/1987, 79–88.

MARIĆ, Ljubica

MILOJKOVIĆ-DJURIĆ, Jelena

Das Byzantinische Konzert für Klavier und Orchester von Ljubica Marić. Bizantinski koncert za klavir in orkester Ljubice Marić. XV/1979, 102–107.

MARINKOVIĆ, Josif

KUČUKALIĆ, Zijo

Samospievi Josifa Marinkovića. Josif Marinković's Lieder. III/1967, 68–76.

MAŠEK, Kamilo

ŠPENDAL, Manica

Značilnosti samospbevov Kamila Maška. The Lieder of Kamilo Mašek. XII/1976, 44–49.

MERKŪ, Pavle

PETROBELLI, Pierluigi

La Libellula di Pavle Merkù. Kačji pastir Pavla Merkùja. XIX/1983, 83–92.

MILOJEVIĆ, Miloje

CVETKO, Dragotin

Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevićem. Contacts between Slavko Osterc and Miloje Milojević. XXII/1986, 39–52.

MOZART, Wolfgang Amadeus

SIVEC, Jože

Uprizoritve Mozartovih oper v Ljubljani do leta 1861. The Performances of Mozart's Operas in Ljubljana before 1861. III/1967, 54–62.

OSTERC, Slavko

BEDINA, Katarina

Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. The Views of Slavko Osterc on Musical Tradition and Musical Nationalism. III/1967, 89–94.

K Vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. On the Question of Osterc's Views on Composition. IV/1968, 114–119.

Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. Novelties in Slavko Osterc's Youth Choruses. XI/1975, 93–100.

Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. Josip Slavenski as Perceived in Writings by Slavko Osterc. XXII/1986, 53–58.

O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. On Musical Poetry and Prose of Slavko Osterc. XXV/1989, 7–14.

CVETKO, Dragotin

Iz korespondence Slavku Ostercu. From the Correspondence of Slavko Osterc. XI/1975, 82–92.

Kontakti Slavka Osterca z Milojem Milojevićem. Contacts between Slavko Osterc and Miloje Milojević. XXII/1986, 39–52.

POKORN, Danilo

Slavko Osterc (Prispevek za biografijo). Slavko Osterc (A Contribution to his Biography). V/1969, 83–91.

Bibliografski pregled kompozicij Slavka Osterca. A Bibliographic Survey of the Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 75–88.

RIJAVEC, Andrej

Klavirski opus Slavka Osterca. The Piano Works of Slavko Osterc. IV/1968, 120–131.

Komorno kompozicijsko snovanje Slavka Osterca pred njegovim odhodom v Prago. Slavko Osterc's Compositional Style and Technique in the Chamber Music Composed before his Departure for Prague. V/1969, 92–100.

K vprašanju tonalnosti in vertikale v skladbah Slavka Osterca. Concerning the Tonality and Harmony in the Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 38–53.

Slavko Osterc — An Expressionist? Slavko Osterc — ekspresionist? XX/1984, 47–54.

Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc. XXV/1989, 121–131.

ŠEGULA, Tomaž

Zborovske kompozicije Slavka Osterca. Choral Compositions of Slavko Osterc. VI/1970, 54–74.

Samospevi Slavka Osterca do njegovega koncerta v letu 1925. The Lieder of Slavko Osterc up to His Concert in 1925. VII/1971, 69–89.

PAHOR, Karol

RIJAVEC, Andrej

Pahorjevo predkompozicijsko dopisno šolanje pri Slavku Ostercu. Pahor's Pre-Compositional Correspondence Course with Slavko Osterc. XXV/1989, 121–131.

PAVČIČ, Josip

ŠPENDAL, Manica

Samospevi J. Pavčiča. J. Pavčič's Lieder. XVI/1980, 63–69.

PAVONIBUS, Franciscus de

VOJE, Ignacij

Franciscus de Pavonibus organist v Dubrovniku leta 1463. Franciscus de Pavonibus from Ljubljana as Organist in Dubrovnik in 1463. III/1967, 16–21.

PETRIČ, Ivo

RIJAVEC, Andrej

Problem forme v delih Iva Petriča. The Problem of Form in the Work of Ivo Petrič. XI/1975, 101–108.

PLAUTZ, Gabriel

GOTTRON, Adam

Gabriel Plautz — dvorni kapelnik v Mainzu. Gabriel Plautz — Court Chapelmaster in Mainz. IV/1968, 57–61.

POLLINI, Franc

BEDINA, Katarina

Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija. The Piano Sonatas of Franc (Francesco) Pollini. XVIII/1982, 43–52.

KLEMENČIČ, Ivan

Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija. Variation as the Compositional Principle of Franc Pollini. XXV/1989, 41–53.

POLLINI, Francesco gl. POLLINI, Franc

PRIŠLIN, Ivo

ŽUPANOVIĆ, Lovro

Oris skladateljstva hrvatskog glazbenika Ive Prišlina (1902–1941). An Outline of the Life of Croatia's Musician Ivo Prišlin (1902–1941) as a Composer. XXV/1989, 167–186.

PULITI, Gabriello

CAVALLINI, Ivano

La difusione del madrigale in Istria: I Casentini e Gabriello Puliti. Razširjenost madrigala v Istri: Casentinija in Gabriello Puliti. XXIII/1987, 39–70.

RAJIČIĆ, Stanojlo

MOSUSOVA, Nadežda

Operski opus Stanojla Rajičića. The Operatic Work of Stanojlo Rajičić. XVII/2/1981, 85–100.

RAMOVŠ, Primož

RIJAVEC, Andrej

The Stylistic Orientation of Primož Ramovš. Stilna orientacija Primoža Ramovša. X/1974, 80–95.

RAVNIK, Janko

ŠPENDAL, Manica

Samospevi Janka Ravnika. Janko Ravnik's Lieder. XVII/2/1981, 191–198.

REICHA, Antonin

VYSLOUŽIL, Jiří

Antoine Reicha, ami de jeunesse de L. van Beethoven. Antonin Reicha, Beethovnov mladostni prijatelj. XI/1975, 28–39.

RITTLER, Philipp Jakob

SEHNAL, Jiří

Philipp Jakob Rittler — ein vergessener Kapellmeister der Olmützer Kathedrale. Philipp Jakob Rittler — pozabljeni kapelnik olomouške stolnice. XVII/1/1981, 132–146.

RORE, Cyprian de

MEIER, Bernhard

Rex Asiae et Ponti. Poklonitveno delo Cypriana de Roreja. Rex Asiae et Ponti. A Work of Homage by Cyprian de Rore. VI/1970, 5–11.

ROSSINI, Gioacchino

SIVEC, Jože

Rossinijeve opere na odru Stanovskega gledališča v Ljubljani. Rossini's Operas in the Ljubljana Theater. I/1965, 37–49.

SCHEIBL, Johann Adam

RIJAVEC, Andrej

Parthia in trije Concerti Johanna Adama Scheibla v arhivu študijske knjižnice v Ptujju. Parthia and Three Concertos by Johann Adam Scheibl in the Archives of the Ptuj Reference Library. VIII/1972, 57–69.

SCHIAVETTO, Giulio gl. SKJAVETIĆ, Julije

SCHÖNBERG, Arnold

HICKEN, Kenneth L.

Structure and Prolongation: Tonal and Serial Organization in the "Introduction" of Schönberg's Variations for Orchestra. Struktura in razširjevanje: Tonalna in serialna organizacija v „Introdukciji“ Schönbergovih Variacij za orkester. X/1974, 27–47.

SCHUBERT, Franz

FEDERHOFER, Hellmut

Franz Schubert und die Tradition. Franz Schubert in tradicija. XV/1979, 62–70.

FEIL, Arnold

Zur Genesis der Gattung Lied wie die Franz Schubert definiert hat. K genezi samospeva po definiciji Franza Schuberta. XI/1975, 40–53.

FISCHER, Kurt v.

Einige Gedanken zur Tonartenordnung in Schuberts Liederzyklen. Nekaj misli o razvrstitvi tonovskih načinov v Schubertovih samospevnih ciklih. XVII/1/1981, 87–96.

SCHUMANN, Robert

BOETTICHER, Wolfgang

Neue Schumanniana. Novo o Schumannu. XIV/1978, 64–72.

SCHÜTZ, Heinrich

EGGEBRECHT, Hans Heinrich

Musikalische Analyse (Heinrich Schütz). Glasbena analiza (Heinrich Schütz). VIII/1972, 17–39.

SCHWERDT, Leopold Ferdinand

FEIL, Arnold

Die „Grande Serenade“ von L.F. Schwerdt unter den Nachfolgekategorien von Beethovens Septett op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Kompositionen nach 1800. „Grande Serenade“ L.F. Schwerdt med naslednicami Beethovnovnega Septeta op. 20. Prispevek k razmerju klasika–klasicizem v komponiranju po letu 1800. XXIV/1988, 47–59.

RIJAVEC, Andrej

Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E Flat Major. XXIV/1988, 61–68.

SEBENICO, Giovanni

VELIMIROVIĆ, Miloš

Giovanni Sebenico. I/1965, 48–58.

SETACCIOLI, Giacomo

ŠPENDAL, Manica

Maribor — prizorišče dogajanja v pogrešani operi „La sorella di Mark“ italijanskega skladatelja Giacoma Setacciolja. Maribor — the Scene of "La sorella di Mark", a Lost Opera by Italian Composer Giacomo Setaccioli. XXI/1985, 51–60.

SKJAVETIĆ, Julije

KOS, Koraljka

Appariran per me le stell'in cielo von O. di Lasso und J. Skjavetić (Schiavetto). Stilkritischer Vergleich. Appariran per me le stell'in cielo Orlanda di Lassa in Julija Skjavetića. Stilnokritična primerjava. XI/1975, 17–27.

SLAVENSKI, Josip

BEDINA, Katarina

Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. Josip Slavenski as Perceived in Writings by Slavko Osterc. XXII/1986, 53–58.

BUJIĆ, Bojan

Tematska struktura u Prvom gudačkom kvartetu Josipa Slavenskog. Thematic Structure in Josip Slavenski's First String Quartet. XIV/1978, 73–87.

LOPARNIK, Borut

Kogoj in Slavenski. Prispevek k tipologiji jugoslovanskega glasbenega dogajanja. Kogoj and Slavenski. A Contribution to the Typology of Yugoslav Musical Trends. XXII/1986, 29–38.

STEFAN Srbin

STEFANOVIĆ, Dimitrije

The Works of Stefan the Serb in Byzantine Music Manuscripts of the XVth and XVIth Centuries. Dela Stefana Srbina v bizantinskih glasbenih rokopisih 15. in 16. stoletja. XIV/1978, 13–18.

STEFAN the Serb, gl. STEFAN Srbin

STRICCIUS, Wolfgang

SIVEC, Jože

Zbirka „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) Wolfganga Stricciusa. The Collection „Neue Teutsche Lieder“ (Nürnberg 1588) of Wolfgang Striccius. V/1969, 19–39.

Zbirka nemških pesmi Wolfganga Stricciusa iz leta 1593. The Collection of German Songs from the Year 1593 by Wolfgang Striccius. VI/1970, 20–37.

SZABELSKI, Bolesław

BULA, Karol

Neobarocke Stilmerkmale in der polnischen zeitgenössischen Musik am Beispiel Bolesław Szabelskis Schaffen. Neobaročne stilne značilnosti v sodobni poljski glasbi ob primeru ustvarjalnosti skladatelja Bolesława Szabelskega. XX/1984, 65–73.

ŠKERJANC, Lucijan Marija

KARTIN-DUH, Monika

Nekatere značilnosti IV. simfonije L.M. Škerjanca. Some Characteristics of L.M. Škerjanc's Fourth Symphony. XII/1976, 89–96.

Peta simfonija Lucijana Marije Škerjanca. The Fifth Symphony of Lucijan Marija Škerjanc. XIX/1983, 51–70.

Pogled na I. simfonijo Lucijana Marije Škerjanca. A Look at Lucijan Marija Škerjanc's Ist Symphony. XVII/2/1981, 23–28.

ŠTURM, Franc

BEDINA, Katarina

Bibliografija del Franca Šturma. Bibliographical Data of the Compositions by Franc Šturmu. XIV/1978, 106–113.

Klavirska sonata Franca Šturma. Franc Šturmu's Piano Sonata. XV, 1979, 78–88.

Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike. An Example of Šturmu's Treatment of Baroque Form. XVI/1980, 70–76.

Nova najdba iz pisem Francu Šturmu. New Findings from Correspondence Addressed to Franc Šturmu. XXI/1985, 87–96.

ŠULEK, Stjepan

SUPIČIĆ, Ivo

Estetika Stjepana Šuleka (Sintetični pregled osnovnih koncepcij). The Aesthetic of Stjepan Šulek (A Synthetic Survey of his basic Conceptions). V/1969, 101–110.

THALLMAINER, Franciscus Josephus

SMOLIK, Marijan

Franciscus Josephus Thallmainer 1698–1768. III/1967, 47–53.

VIADANA, Lodovico

SIVEC, Jože

„Ecce quomodo moritur justus“ J. Gallusa in nekaterih njegovih sodobnikov. „Ecce quomodo moritur justus“ by J. Gallus and by Some of His Contemporaries. XXI/1985, 33–50.

VUČKOVIĆ, Vojislav

BERGAMO, Marija

Ekspressionistični elementi v skladbah Vojislava Vučkovića. Expressionist Elements in Vojislav Vučković's Compositions. X/1974, 48–66.

ZAJC, Ivan

ŽUPANOVIĆ, Lovro

Iz korespondence Ivana Zajca. Fragments from the Letters of Ivan Zajc. III/1967, 63–67.

ŽEBRE, Demetrij

ŽIDANIK, Milena

Scenska glasba Demetrija Žebreta. The Incidental Music of Demetrij Žebre. XV/1979, 89–101.

Muzikološki zbornik
XXV — Izdal Oddelek za
muzikologijo Filozofske
fakultete v Ljubljani —
Tiskarna Pleško,
Rožna dolina, C. IV/36
Ljubljana
Ljubljana 1989

