

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

LIII / 2

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

L J U B L J A N A 2 0 1 7

Glasba in prva svetovna vojna

Music and the First World War



Univerza v Ljubljani
**FILOZOFSKA
FAKULTETA**

Izdaja • Published by
Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednica številke • Volume edited by
Alenka Bagarič (Ljubljana)

Glavni in odgovorni urednik • Editor-in-chief
Jernej Weiss (Ljubljana)

Asistentka uredništva • Assistant Editor
Tjaša Ribizel (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board
Matjaž Barbo (Ljubljana), Aleš Nagode (Ljubljana), Svanibor Pettan (Ljubljana),
Leon Stefanija (Ljubljana), Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Mednarodni uredniški svet • International Advisory Board
Michael Beckermann (Columbia University, USA)
Nikša Gligo (University of Zagreb, Croatia)
Robert S. Hatten (Indiana University, USA)
David Hiley (University of Regensburg, Germany)
Thomas Hochradner (Mozarteum Salzburg, Austria)
Bruno Nettel (University of Illinois, USA)
Helmut Loos (University of Leipzig, Germany)
Jim Samson (Royal Holloway University of London, UK)
Lubomír Spurný (Masaryk University Brno, Czech Republic)
Katarina Tomašević (Serbian Academy of Sciences and Arts, Serbia)
John Tyrrell (Cardiff University, UK)
Michael Walter (University of Graz, Austria)

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

Prevajanje • Translations
Urban Šrimpf

Cena posamezne številke • Single issue price
10 EUR

Letna naročnina • Annual subscription
20 EUR

Založila • Published by
Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher
Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by
Birografika Bori d.o.o., Ljubljana
Naklada 300 izvodov • Printed in 300 copies

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

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

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

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



Vsebina • Contents

Igor Grdina

Aktivizem, meditacija in kontemplacija: glasba in prva svetovna vojna

Activism, Meditation and Contemplation: Music and the First World War

5–21

Alenka Bagarič

Glasbena topografija prve svetovne vojne na Slovenskem

Musical Topography of the First World War in Slovenia

23–49

Nataša Cigoj Krstulović

**Ljubljansko koncertno življenje in percepcija glasbe v času prve svetovne vojne:
med umetnostjo in domoljubjem**

*Ljubljana's Concert Life and Perception of Music During the First World War:
Between Art and Patriotism*

51–80

Aleš Nagode

Kantata Soči in v ruševinah svojega sveta izgubljeni asket

Cantata Ode to Soča and the Recluse Trapped in the Ruins of His World

81–90

Matej Santi

Choir Singing: Performing Identities and Loyalties

Zborovstvo: performiranje identitete in lojalnosti

91–101

Cornelia Szabó-Knotik

“Mit Herz und Hand fürs Vaterland”:

Staging the Fighting Heroes for Propagandistic Purposes

»Mit Herz und Hand fürs Vaterland«:

uprizorjanje vojskujočih se junakov v propagandne namene

103–118

Anita Mayer-Hirzberger

**Folksongs as “Jack of all Trades”: About the Meanings of Singing Folksongs
in the First World War in Austria**

*Ljudske pesmi kot »deklince za vse«: o pomenih petja ljudskih pesmi
med prvo svetovno vojno v Avstriji*

119–131

Leon Stefanija

Music During the Great War in Slovenia

Glasba med prvo svetovno vojno v Sloveniji

133–148

Jernej Weiss

**“Even Amidst the Clash of Conflict, the Sweet Sounds of the Muses did not
Fade Away Completely”: The Concert Life of the Philharmonic Society
in Ljubljana in the Period of its Last Music Director Hans Gerstner**

*»Tudi v jeku orožja sladki zvoki muz vendarle niso docela izzveneli«:
koncertno življenje ljubljanske Filharmonične družbe v obdobju
zadnjega glasbenega ravnatelja Hansa Gerstnerja*

149–171

Imensko kazalo • Index

173–185

Avtorji • Contributors

187–190



Igor Grdina

Inštitut za kulturno zgodovino, Znanstvenoraziskovalni center
Slovenske akademije znanosti in umetnosti
Institute of Cultural History, Scientific Research Centre of the
Slovenian Academy of Sciences and Arts

Aktivizem, meditacija in kontemplacija: glasba in prva svetovna vojna

Activism, Meditation and Contemplation: Music and the First World War

Prejeto: 6. avgust 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 6th August 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: prva svetovna vojna, glasba, ljudska kultura, protest

Keywords: First World War, music, folk culture, protest

IZVLEČEK

ABSTRACT

Razprava tematizira premik od aktivizma h kontemplaciji v delih številnih glasbenih ustvarjalcev med prvo svetovno vojno. Tematizira tudi vzroke, zaradi katerih je bila glasbena recepcija med spopadom v letih 1914–1918 doslej najbolj omejevana s prepovedjo izvajanja del ustvarjalcev sovražnih držav.

The paper discusses the turn from activism to contemplation in the works of many music creators during the First World War. It also discusses the reasons why the reception of music during the conflict of 1914–1918 was the most restricted so far, prohibiting the performance of works by creators from enemy countries.

Splošni historiografski pretresi prve svetovne vojne – tudi najnatančnejši in najprocnjlivejši – o glasbi večinoma ne izgubljajo besed. Za dogajanje med sredino poletja 1914 in pozno jesenjo 1918 se njihovim avtorjem ne zdi pomembna oziroma značilna niti toliko kot posamezne literarne umetnine ali likovne stvaritve, ki so postale emblemi

velikega spopada. Hemingwayev roman o slovesu od orožja, Jüngerjeva obravnava »jeklenih neviht« ali Remarquejeva pripoved o dramatični vsakdanjosti fronte, slike Otta Dixa, *Zaplinjeni* Johna Singerja Sargeta ter številne agitacijske oziroma protestniške podobe so bili razumljeni kot sublimacija občutenja vojne – pa kakor koli sporni se zdijo toliko in toliko let pozneje. Res je, da je za takšno stanje precej zaslužna tudi neizmerna težavnost tematizacije glasbenih vprašanj z besedo, toda vsaj ob učinku posameznih kompozicij ali ob ravnanju nekaterih njihovih ustvarjalcev bi se celo zvenече umetnosti nevešči raziskovalec vsaj tu in tam že moral ustaviti. Navsezadnje postav, kakršna je Albéric Magnard, ki je 3. septembra 1914, malo pred odločilno prvo bitko ob Marni, z orožjem v roki branil svoj dom v Baronu pred nemškimi agresorji in bil zato ubit,¹ ni veliko.

Nezanimanje splošnih historiografskih obravnav spopada v letih 1914–1918 za glasbo je presenetljivo, saj je njen vpliv na bojevanje znan že dolgo. Bizantinski cesar Leon (VI.) Modri (vladal: 886–912) je tako v svojem traktatu o taktiki – torej v priročniku za vodenje vojaških operacij – zapisal:

»Naj kantatorji predvsem spomnijo na nagrado, ki izhaja iz vere v Boga, na dobrobit, ki jo daruje cesar, in na prejšnje uspehe. A še posebej naj poudarijo, da je prihajajoča bitka boj za Boga, za Božjo ljubezen in za celoten narod ter [...] za naše brate, ki živijo pod jarmom nevernikov, za naše otroke, naše žene in našo domovino[.] [N]aj ne pozabijo spomniti, da pripada večna slava tistim, ki so padli za svobodo naših bratov, in da se vojskujemo proti Božjim sovražnikom.«²

Podobna (na)vodila bi lahko našli tudi v drugih dobah in v številnih kulturno-civilizacijskih krogih.

Še toliko bolj čudno pa je izostajanje glasbe iz splošnih obravnav prve svetovne vojne zato, ker so države med njo prvič v večjem obsegu načrtno posegle v repertoarno politiko. To ne pomeni nič drugega kot totalizacijo in absolutizacijo bojevanja. V velikih kontinentalnih spopadih 18. stoletja ter v dobi vojn med francoskimi revolucionarji in njihovim naslednikom Napoleonom s koalicijami evropskih sil so seveda že dobro vedeli za mobilizacijsko moč muzike: tako je Ludwig van Beethoven poskušal podpreti odpor proti pariškim agresorjem z uglasbljenjem Collinove brambovske pesmi *Österreich über alles*³ – katere pomensko predrugačeno slovensko priredbo je pripravil Valentin Vodnik⁴ –, vendar nikomur ni padlo na pamet, da bi prepovedal izvajanje skladb ustvarjalcev celotne dežele. Še več: včasih so polkovne godbe demonstrativno igrale

1 Glenn Watkins, *Proof Through the Night: Music and the Great War* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002), 171.

2 Hélène Ahrweiler, *Politična ideologija Vizantijskog Carstva* (Beograd: Filip Višnjić, 1988), 50, 51.

3 Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon. Political Romanticism in the Late Works* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004), 94.

4 Heinrich Joseph von Collin je svojo zbirko pesmi za domobrance (Landwehr) pripravil leta 1809, ko je bila na obzorju nova vojna z Napoleonom. Deželni brambovci, ki so bili v habsburški monarhiji oblikovani zaradi neutrudnih prizadevanj nadvojvode Janeza, so predstavljali drugi ešalon obrambnih sil. Valentin Vodnik je Collinovo verzifikacijo *Österreich über alles* prevedel kot *Estrajh za vse*, kar je pomenilo precejšnje pomensko odstopanje od predloge. V predgovoru k svoji izdaji brambovskih oziroma domobrantskih pesmi je posebej poudarjal dosežke prebivalcev Kranjske v bojih s Turki. Prim. Valentin Vodnik, *Zbrano delo* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988), 75–86; 403–410 (opombe so delo Janka Kosa).

nasprotnikove emblematične melodije. Avstrijci so tako med bitko pri Aspern–Esslingu maja 1809, ki je bila prvi veliki Napoleonov neuspeh, po sovražniku udarili ob zvokih *Marseljeze*.⁵ Tako so Francoze, ki so republikansko bojno pesem po razglasitvi cesarstva sneli z repertoarja, spomnili na to, da so sedaj branilci domovine zbrani pod bojnimi prapori habsburškega nadvojvode Karla.

Vsiljene glasbene razsežnosti totalizacije in absolutizacije bojevanja niso opazili in kritizirali samo kozmopoliti, ki so bili popolnoma nesinhronizirani z dobo integralnega nacionalizma, temveč tudi nekateri tradicionalisti. Za prve je v Srednji Evropi govoril Stefan Zweig, ki je v *Včerajšnjem svetu* o začetku sovražnosti zapisal: »Godba je bučala, ves Dunaj je bil v nekakšni vrtoglavici.«⁶ Podobnim prizorom je bil v Berlinu priča Julio Álvarez del Vayo:

»People were embracing one another in the cafés and congratulating themselves. Now we're going to show those Russian and French what we can do!' At night the clamour in the cafés became unbearable, and every half hour the orchestra was asked to play Deutschland über Alles or some other patriotic hymn. Men and women joined in the singing, clinking glasses and taking advantage of the occasion to order more and more beer. The wave of patriotism even swept over the bohemian Café des Westens.«⁷

Glasba je potem, ko je v začetku mobilna vojna obtičala v strelskih jarkih, prevzela vlogo orožja oziroma streliva v nevtralnih državah. Zweig tako poroča, da je »Nemčija [...] pošiljala svoje orkestre pod vodstvom svetovno znanih dirigentov v Švico, na Holandsko, na Švedsko, Dunaj pa svoje filharmonike[.]«⁸ Država, ki se je prva bojevala z bojnimi strupi in prakticirala neomejeno podmorniško vojskovanje, je s tem skušala ljudi na tujem prepričati, da se ni odpovedala kulturi. Dejansko se je agresor zaradi svoje surovosti na kulturni fronti znašel v defenzivi.

Med domovinsko ozemljenimi duhovnimi tradicionalisti, ki bi jim omejevanje recepcije stvaritev mojstrov sovražnih držav načeloma lahko bilo blizu, je posebej zanimiv Joseph Marx. Štajerski mojster, čigar uveljavitev je bila povezana z dejavnostjo društev nacionalno zelo angažirane novonemške šole, v tem primeru namreč ni ravnal predvidljivo. Glasbo je tudi po izbruhu sovražnosti, ki so napravile križ čez starosvetno in statično, vendar nestabilno habsburško monarhijo, štel za »svetovni jezik«⁹ – čeprav ni skrival, da mu je najbližji njen avstrijski oziroma dunajski dialekt. Zato je Marx vsaj mnenjsko stal na drugem bregu kakor cesarske in kraljeve oblasti. Prepoved izvajanja italijanskih, francoskih in ruskih skladb v podonavskem (pol)imperiju¹⁰ je skladatelja

5 Steven Englund, *Napoleon: A Political Life* (Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 2004), 348.

6 Stefan Zweig, *Včerajšnji svet: spomini Evropejca* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958), 202.

7 Julio Álvarez del Vayo, *The Last Optimist* (London: Putnam, 1950), 84.

8 Zweig, *Včerajšnji svet*, 230.

9 Prim. Joseph Marx, *Weltsprache Musik* (Dunaj, München: Austria Edition, Österreichische Bundesverlag, 1964).

10 Koncertni programi v Ljubljani kažejo, da je po smrti cesarja Franca Jožefa prišlo do opustitve prepovedi izvajanja glasbe avtorjev iz sovražnih dežel; tako so se na programih spet pojavile posamezne operne arije italijanskih mojstrov. Oktobra 1918 je vojaški orkester iz Gradca v Ljubljani igral celo že Berliozovo *Fantastično simfonijo*. Za časa vlade Franca Jožefa so se izvajale le priredbe del skladateljev iz sovražnih dežel (npr. Gossecov *Tamburin* v svobodni predelavi Willyja Burmestra oziroma Hubayeva fantazija na motive Bizetove opere *Carmen*) ali skladbe starih mojstrov (npr. Tartinijeve *Variacije na Corellijevo temo*). Prim. Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985), 272–280.

močno prizadela, a tolažil se je z mislijo, da se ne Puccini ne Debussy – in še manj tedaj že pokojni Čajkovski – ne bojujejo proti njegovi deželi. Tudi pozneje je poudarjal, da je lahko dela ljubljenih mojstrov kadar koli vzel iz omare ter jih dal na svoj klavirski pult. Zaneseno je zapisal:

»Gute Melodien wandern ohne besondere Nachhilfe durch Ländern. Musik ist eine internationale Sprache, die alle verstehen, die einigermaßen zum Erfassen von Tongestalten begabt sind. Das Verständnis dieser Kunst ist an kein Land gebunden. Nationale Gegensätze, oft störend und gefährlich, bilden in der Tonkunst einen Anlaß mehr, sich an der manchmal sogar allzu auffälligen Eigenart einer Volkskunst zu ergötzen. Die Musik hat keinen Stoff, ist weit entfernt von der gefährlichen Realität der Dinge und Begebenheiten, die oft unverständlich bleiben, oft aufreizend wirken, oft sittlich oder menschlich gewertet werden und Befremdung, Ablehnung begründen können.«¹¹

Zakaj je prišlo med prvo svetovno vojno do tolikšne mobilizacije glasbe, ki je bila pravzaprav usmerjena proti njej? Niti v poznejših spopadih – celo v tistih, ki so jih njihovi protagonisti odkrito razglašali za totalne, ne – ni mogoče opaziti tolikšne doslednosti na tem področju. Nationalsocialistična Nemčija je sicer res že pred začetkom druge svetovne vojne vodila odločno eliminacionistično politiko v svojih glasbenih institucijah, toda za njenimi mejniki je vseeno gospodaril tudi voluntarizem, ki je včasih pripeljal do nenavadnih – celo ciničnih – odstopanj od uradne linije. Tako je bila lahko v tretjem Reichu večkrat uprizorjena opera *Krog s kreda* Alexandra Zemlinskega, ki tako po svojem deloma judovskem poreklu kakor po »izrojeni« estetski usmeritvi ni sodil v okvir mračnega Hitlerjevega imperija.¹² In celo pozneje, v času totalnega planetarnega spopada, je lahko v okupirani Ljubljani Karel Jeraj objavil nekaj afirmativnih spominov na Gustava Mahlerja. Slednji je bil za nationalsocialiste seveda docela nesprejemljiv, saj so bili hitlerjanci dosledni rasni – in še zdaleč ne samo verski – antisemiti. Skladatelj, ki je februarja 1897 postal katoličan, da je lahko zasedel položaj šefa Dvorne opere na Dunaju,¹³ je bil za usmerjevalce kulturne politike tretjega Reicha slej ko prej rdeča junja.¹⁴

Odgovor na vprašanje, zakaj je prva svetovna vojna dejansko pomenila vrhunec mobilizacije glasbe za cilje državne politike, gre iskati v dejstvu, da so bili ljudje, ki so zakuhali in vodili veliki spopad, večinoma še klasično izobraženi. Mnogi med njimi so poznali Platonovo idealno državo, v kateri je dopuščena le posebna – smotrna oziroma s stališča doseganja njenih ciljev koristna – muzika. Starogrški filozof je namreč sodil,

11 Marx, *Weltsprache Musik*, 11.

12 Prim. Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997), 204. Nationalsocialistična kulturna politika ni bila edini ideološko-organizacijski »kompleks«, ki je operiral s pojmom izrojenosti. Slednjega je v premisleke o umetniški ustvarjalnosti vpeljal Max Nordau (Simon Maximilian Südfeld) z uspešnico *Entartung*, ki je prvič izšla leta 1892. Ta vplivni sionistični voditelj si je sam pojem izposodil pri francoskem psihiatru Bénédictu Augustinu Morelu. Prim. George L. Mosse, »Introduction«, v Max Nordau, *Degeneration* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1993), zlasti XXI.

13 Henry-Louis de La Grange, *Mahler I* (London: Victor Gollancz, 1974), 411.

14 Prim. David B. Dennis, *Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture* (Cambridge: Cambridge University Press, 2015), 282, 283.

da vzgoja temelji predvsem na glasbi. Seveda pa je bil v 20. stoletju dan v oklepaj sklep njegovega razpravljanja o vlogi slednje v idealni državi: »[V]se muzično se mora [...] končati v ljubezni do lepega.«¹⁵

Vojna se za cilj glasbene dejavnosti, ki ga je opredelil Platon, zagotovo ni trudila. Zlasti ne v državah, ki so napadale. Agresorke so pač imele na izbiro, ali posežejo po različnih orožjih ali ne, medtem ko so dežele, na katerih ozemlje so vdrle tuje sile, kratko malo morale poseči po njih, če so hotele upoštevati svoje ustavne temelje. Zato tudi ni čudno, da sami glasbeniki v cesarstvih Habsburžanov in Hohenzollernov, ki sta ob bobnečem grmenju besed o pravičnosti in časti prvi napovedali vojno svojima sosedama na vzhodu, za razliko od pesnikov in pisateljev niso imeli posebaj impresivne vloge pri pripravljanju svoje umetnosti v bojne vozove. Značilno so neprikrito rasistični razglas *Kulturnemu svetu* oziroma *Manifest 93 intelektualcev* z začetka oktobra 1914, ki je ob svojem sklepu nemški armadi in ljudstvu pripisoval popolno zvestobo dediščini Johanna Wolfganga Goetheja, Ludwiga van Beethovna in Immanuela Kanta, podpisali le trije skladatelji – Engelbert Humperdinck, Siegfried Wagner in Felix Weingartner.¹⁶ Podpis slednjega, ki je izraziti predstavnik glasbene kulture podonavskega (pol)imperija, je zagotovo presenetljiv. Noben drug skladatelj ali dirigent z območja habsburške monarhije ni čutil potrebe po solidarizaciji z nemško armado, ki se je po demoliranju Leuvna in obstreljevanju katedrale Naše Gospe v Reimsu znašla pod plazom kritik o barbarstvu.

Po drugi strani pa ni mogoče reči, da bi bila na *Manifestu 93 intelektualcev* presenetljiva podpisa obeh skladateljev iz bayreuthskega kroga. Ne gre pozabljati, da so kulturne institucije wilhelmskega Reicha tik pred izbruhom prve svetovne vojne izkazovale veliko pozornost družini Richarda Wagnerja. Res je bila ta bolj kot s pruskimi Hohenzollerni povezana z bavarskimi Wittelsbachi, ki so že od čudaškega Ludvika I. (vladal: 1825–1848) dalje kazali posebno zanimanje za umetnost, toda v Berlinu so se zavedali, da je Bayreuth pomemben za celotno cesarstvo, ne samo za kraljevino na njenem jugovzhodu. Tako je Wagnerjeva vdova Cosima leta 1910 postala prva častna doktorica Friedrich-Wilhelmove (danes Humboldtove) univerze v nemški prestolnici.¹⁷ Pomen bayreuthskega kroga se je povečal tudi zaradi njegovega odkritega podpiranja pangermanizma. Ta ideologija je bila v poznem obdobju wilhelmskega Reicha zelo vplivna, imela pa je veliko privrženecv v vrstah učiteljev.¹⁸ Zato je predstavljala močan kohezivni element v prizadevanjih za poenotenje nemškega duhovnega prostora vse do propada Hitlerjevega Reicha.

Prav tako pa ne gre spregledati pomena dejstva, da je prva svetovna vojna še potekala v dobi, ki ni poznala množične uporabe radia, katerega pojav je vsaj za nekaj časa zamajal možnost popolnega nadzora nad človeškim duhom oziroma nad recepcijo njegovih stvaritev.¹⁹ Stebri predvčerajšnjega sveta, ki so menili, da so njihove realne

15 Platon, *Država* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 120.

16 Jürgen von Ungern-Sternberg in Wolfgang von Ungern-Sternberg, *Der Aufruf 'An die Kulturwelt'* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996), 39, 196.

17 Nike Wagner, *The Wagners: The Dramas of the Musical Dynasty* (Princeton: Princeton University Press, 1998), 169.

18 George L. Mosse, *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1964), 91.

19 Seveda je tudi radijska tehnika omogočala nadzor. V nacionalsocialistični Nemčiji in ponekod v komunističnem svetu so

države lahko vsaj v posameznih potezah podobne Platonovi idealni, bi se zagotovo ne lotili svojega omejevanja glasbenega repertoarja, če ne bi mislili, da je mogoče z usmerjanjem, vzgojo in prepovedmi doseči nečesa bistvenega. Imperiji, cesarstva, kraljevine in republike, ki so se zapletli v prvo svetovno vojno, niso bili totalitarne diktature, zato tudi niso posegali po ukrepih, ki bi zgolj kazali moč oblasti, kakor se je dogajalo pozneje. Edino zahodna polovica Avstro-Ogrske, v kateri do pomladi 1917 ni deloval niti parlament, je v marsičem že preseгла raven zgolj avtoritarnega režima. Pri tem gre navesti zlasti jemanje talcev iz vrst lastnega prebivalstva,²⁰ obračun s poslanci nevladajočih narodov²¹ ter internacije politično sumljivih prebivalcev.²²

V precej drugačnih razmerah se je znašla bojujoča se glasba v antantnih in pridruženih silah, ki so se branile pred agresijo srednjeevropskih cesarstev – čeprav je seveda treba priznati, da tudi napadene dežele niso naredile vsega za mirno rešitev napetosti, ki so se po sarajevskem atentatu zaostriale do vrelišča. Drži pa, da je moglo biti ravnanje usmerjevalcev kulturne politike in ustvarjalcev v Srbiji, Rusiji, Belgiji, Franciji in celo v Veliki Britaniji razumljeno kot docela obrambno. Skladatelji so najpogosteje skušali skozi svojo umetnost afirmirati poglede, razumevanja in težnje skupnosti, ki so se jim čutili zavezani. V Srbiji je kapelnik Godbe Kraljeve garde Stanislav Binički v času najhujših bojov na severozahodu države poleti in jeseni 1914 skomponiral koračnico *Marš na Drinu*, ki se je z naslovom navezovala na zmagoviti pohod II. armade proti mejni reki z Avstro-Ogrsko, preko katere so vdrle agresorske sile. Njegova angažiranost je razumljiva tako iz patriotskih kakor iz službenih razlogov. Ker pa je bil začetek prve svetovne vojne na jugovzhodni fronti habsburške monarhije videti moderna varianta merjenja moči med Davidom in Goljatom, je imel Binički tudi dobre moralne razloge za svoje ustvarjanje. *Marš na Drinu*, ki je brž postal emblematična koračnica srbske vojske in države, dokazuje, da mu je pravzaprav uspel *opus perfectum*. Res je, da so v skladbi tu in tam slišni odmevi Čajkovskega – kar pa le krepí njeno sporočilnost. Ruski mojster je namreč s *Slovansko koračnico* (op. 31) skušal demonstrirati solidarnost s Srbijo v vojni proti Turkom leta 1876.²³ Ob novi krvavi preizkušnji se je tako na skrajno subtilen način opozarjalo na tradicionalnost zaveznitva med obema državama.

Srbija pa je za glasbeno in siceršnjo zgodovino zanimiv primer tudi zato, ker je prva svetovna vojna na njenih tleh še bila spremljana v okvirih tradicionalne ljudske kulture. Aktualni dogodki so se na tleh male, a ponosne kraljevine Karadorđevićev od vsega

izdelovali sprejemnike, s katerimi se je dalo poslušati le nekaj oddajnih postaj – ali celo eno samo. Avtor razprave je tak aparat videl še leta 1987 v Pragi.

20 Oskar Tartaglia, *Veleizdajnik* (Zagreb, Split: C. Albrecht, 1928), 88–94.

21 Med slovenskimi državnozbornskimi poslanci je izgubil mandat Franc Grafenauer. Italijanski parlamentarec Cesare Battisti, ki je zbežal iz Avstro-Ogrske in se potem bojeval v vrstah savojske armade, je bil po zajetju ustreljen. Med poslanci iz Galicije je bil ob mandatu neoslovan Dimitrij Markov. Mladočeška parlamentarca Karel Kramář in Alois Rašín ter njun kolega iz vrst narodnih socialistov Václav Klofáč so bili enako kot Franc Grafenauer zaprti in obsojeni.

22 V slovenskih deželah so oblasti konfinirale radikalnega politika Ivana Hribarja ter številne intelektualce. Na Štajerskem in Koroškem so bili persekucij deležni celo katoliški narodnjaki. Tam so bili odvedeni v zapor tudi mnogi zmerni liberalci, npr. Franjo Rosina, ki je bil pozneje podpredsednik Narodnega sveta v Mariboru. Habsburška monarhija si je s svojim kratkovidnim napenjanjem mišic in ustrahovanjem v začetku vojne ustvarila mnogo nasprotnikov, ki so pozneje veliko prispevali k njenemu koncu.

23 Prim. Herbert Weinstock, *Tschaikowsky* (Adliswil, Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1993), 118, 119. Sprva je bil naslov kompozicije P. I. Čajkovskega *Srbsko-ruska koračnica*; njene prve izvedbe so se za veliko odmevnost imele zahvaliti predvsem navdušenju javnosti in skladateljevi domovini, ki je podpirala vojno proti Turčiji. Imperator Aleksander II. je z začetkom sovražnosti odlašal, ko pa je njegova armada nazadnje le krenila proti jugu, je dokončno postal »car osvoboditelj«. Ta njegov naziv je meril tako na odpravo tlačanstva v Rusiji kakor na oblikovanje novodobne Bolgarije.

začetka tematizirali tudi v priložnostnih stihih. V deželi, ki se je še otepal z visoko stopnjo analfabetizma, je bila za marsikoga najpomembnejše poročilo o aktualnih dogodkih na fronti in v veliki politiki preprosta verzifikacija. Novice o svojcih (npr. o tem, ali so padli ali so ranjeni ipd.) so se širile na drug način, prek državnega in cerkvenega aparata, a vsakdo je v spopadu planetarnih razsežnosti potreboval tudi širšo sliko dogajanja. Vojna je pač vplivala na vse in vsakogar, pri čemer nihče ni mogel gojiti iluzije, da je odvisen zgolj od svojih ravnanj. Spoznanje, da slehernikovo usodo krojijo tudi dogajanja na zelo oddaljenih bojiščih, se je hitro širilo med ljudmi.

Ob tem pa ni mogoče spregledati, da je v Srbiji pri kovanju aktualističnih verzov, ki so bili namenjeni petju, veliko vlogo odigrala tudi zavest, da dežela v velikem spopadu zastopa pravično stališče. Nobenega dvoma namreč ni bilo, da je uradni Dunaj močno pretiraval, ko je beograjsko vlado pod vodstvom prekaljenega političnega veterana Nikole P. Pašića obtoževal sodelovanja v sarajevski zaroti.²⁴ Milan M. Stojadinović, ki je bil leta 1914 uslužbenec Državnega računovodstva v okviru finančnega ministrstva, tako poroča, da je že sam začetek vojne spremljala pesem:

»[U] jedno smo bili potpuno uvereni: Srbija će pobediti! Nerazumljivo mi je bilo onda, a nerazumljivo mi je i sada: otkuda ta optimizam? Otkuda ta luda vera u pobeđu? Bilo nas je 4 miliona prema 45 [dejansko 51]. I ta vera u sigurnu pobeđu učinila je da smo nastupajući rat primili zadovoljni, veselo, radosno, sa pesmom. I po celom Ministarstvu [...] orila se dva dana i dve noći, koliko je trajalo spremanje za pokret [iz obmejnegu Beograda v Kruševac in potem v Niš] samo jedna jedina pesma, stalno ponavljana, da je jedna grupa činovnika prihvati u svojoj sobi, kada se druga umori, u sosedoj prostoriji, sa zažarenim očima i iz punog grla:

*A Bugarska, izdajica,
Presede joj Bregalnica.
Austrijo, neka, neka!
Tebe ista sudba čeka!«²⁵*

Pozneje so nastale pesmi *Knjigu piše kralj Srbije, Na Šabac udario Švaba, Stig'o Švabo do Zemuna, Zalud, Švabo, jeroplani beli, Tamo daleko, Kreče se lađa francuska in Kapetan Čizmič/Koča*, ki so nekaj vojni dnevnik Srbije. Usoda dežele, ki je bila med letoma 1914 in 1918 neprimerljivo dramatična, pa se v verzih ni povzela v veliko epsko celoto, temveč so se pričevanja o njej ohranila v nizu situacijsko značilnih »fragmentov«. Značilno so srbske pesmi o veliki vojni hitro našle pot do konservacije v obliki gramofonskih plošč.²⁶

24 Pašićeva vlada vsekakor ni povsem obvladovala oboroženih sil, zlasti ne njihove obveščevalne službe. Armada je v Srbiji po zmagah v obeh balkanskih vojnah 1912–1913 postala zelo ugledna in samozavestna; častniki so imeli veliko moč. Podobno je bilo tudi v Bolgariji. Drugo balkansko vojno so v glavnem uspeli zakuhati tamkajšnji generali in polkovniki, ki jih ne dvor ne vlada v Sofiji nista imela pod popolno kontrolo.

25 Milan M. Stojadinović, *Ni rat ni pakt* (Reka: Otokar Keršovani, 1970), 72. Omenjanje Bolgarije meri na njen poraz v bitki ob Bregalnici v drugi balkanski vojni, ki jo je začela sama.

26 Že leta 1917 je »tamburaško pevačko društvo« za ameriško *Columbio* posnelo balado *Tamo daleko* in starejšo pesem *Zar je morala doč*. Obe skladbi sta se hitro zllili v eno. Malo kasneje – leta 1925 in 1926 – je vrsto srbskih pesmi o veliki vojni za isto družbo posnel Dušan Jovanović. Dandanes so te izvedbe dosegljive na You Tubu.

V industrializiranih deželah, kjer je tradicionalno ljudsko kulturo že preglasila, v marsičem pa tudi izpodrinila množična, je bila vloga oblikovalcev umetniške glasbe v vojni 1914–1918 mnogo bolj poudarjena. A bržčas nobeden od vodilnih skladateljev katere koli države ni tedaj imel tolikšne vloge kakor sir Edward Elgar v Veliki Britaniji. Skladatelj, ki je pripadal do edvardijske ere vidno zapostavljeni katoliški manjšini, je postal glasnik svoje domovine.

Tudi Elgarjevo delo, ki v letih groze in strahot ne skriva težnje po korespondiranju z dogajanjem na fronti in v zaledju, je svojevrsten vojni dnevnik. Toda to je predvsem na ravni razpoloženj – čeprav povsem brez sklicevanj na realne dogodke ne gre. Najprej je treba omeniti dve Elgarjevi deli, ki potrebujeta recitatorja – *Carillon* in *Le Drapeau Belge*. Retorično učinkovite verze zanju je prispeval valonski pesnik Emile Cammaerts, ki je bil že prej na britanskem otočju dovolj priznan, da je lahko obveljal za personalni emblem svoje rodne dežele onstran Rokavskega preliva.²⁷ Obe kompoziciji sta bili izraz solidarnosti z Belgijo kot žrtvijo agresije nemške armade. Namen Kaiserjevih oboroženih sil je namreč bil presenetiti proti Alzaciji in severni Loreni usmerjene francoske divizije ter jih napasti iz nepričakovane – severozahodne – smeri.²⁸ A uradni Berlin si je s tem nakopal predvsem britansko sovražnost, saj kabinet H. H. Asquitha ni bil pripravljen tolerirati vladavine katere koli velesile na vseh obalah, ki ležijo nasproti zelo izpostavljene južne in vzhodne Anglije.

Elgarjeva pozicija pa ni bila tako enostavna, kot se zdi na prvi pogled. Vojna, ki je izbruhnila poleti 1914, mu je zastavila vrsto zelo osebnih vprašanj. Skladatelj se je namreč kot umetnik najprej uveljavil v Nemčiji. Njegov osrednji promotor je bil neekskluzivistični wagnerjanec Hans Richter, kateremu je angleški mojster tudi posvetil svojo *Prvo simfonijo*. Za Elgarja glasbeni spopad s Kaiserjevimi podložniki nikakor ni bil psihološko lahek. Poleg vrste emblematično patriotičnih in »imperialnih« kompozicij je namreč pred usodnim poletjem 1914 popisal kar nekaj partiturnih strani, ki jih je mogoče razumeti kot poklon nemškemu duhu in pokrajini.²⁹ Toda britanska napoved vojne wilhelmskemu Reichu zaradi vdora njegovih oboroženih sil v Belgijo je sklenila dobo takšnih skladb. Elgar se je nemudoma začel truditi za mobilizacijo javnega mnenja na Otoku proti Nemčiji. Pri tem ni niti poskušal biti kakor koli zadržan. Navsezadnje je tudi osebno vstopil v vojni stroj svoje domovine ter se prijavil kot prostovoljec, vendar je bil zaradi visokih let – rojen je bil v začetku junija 1857 – razporejen le v zaledno rezervo.³⁰ Fronta je zanj bila daleč, toda veliki spopad se ni odvijal samo na njej.

Kljub temu pa bi Elgarja težko šteli za podpihvalca sovraštva in konjunkturista, ki zaradi nekdanih zvez z Nemci dokazuje svoj angleški patriotizem, saj intenc in tendenc svojega ustvarjanja ni povsem harmoniziral s politiko Whitehalla. Tako je leta 1915 napisal simfonični preludij *Polonia*, s katerim je opozarjal na nesvobodno deželo med wilhelmskim Reichom in carstvom Romanovih, ki je v pretežni meri pripadala zavezniku londonske vlade, tj. imperatorju Nikolaju II. Za uradni Petrograd je bilo

27 Cammaerts je bil vseskozi odločen belgijski patriot; kot tak je med prvo svetovno vojno deloval v Londonu. Prim. Geert Buelens, *Everything to Nothing* (London, New York: Verso, 2015), 162.

28 Josip Horvat, *Prvi svjetski rat: panorama zbivanja 1914–1918* (Zagreb: Stvarnost, 1969), 164, 165; 169.

29 Prim. *Scenes from the Bavarian Highland* (op.27) iz leta 1895.

30 Simon Mundy, *Elgar* (London, New York, Sydney: Omnibus Press 1984), 96.

evociranje njene usode najmanj neprijetno – če že ne odkrito sovražno. A po izbruhu prve svetovne vojne je poljsko vprašanje več kot očitno postalo mednarodno.³¹ Elgarjeva skladba je bila ena od najtransparentnejših nosilk zavedanja tega dejstva. Citat iz bodoče državne himne druge Rzeczpospolite (*Mazurek Dąbrowskiego*) je dejansko pomenil umetniško anticipacijo stvarnosti.

V letih 1916 in 1917 se je Elgar posvetil komponiranju razsežne tridelne kantate *The Spirit of England*, v kateri je sporočilno najmočnejši sklepni del – *For the Fallen* – izrazito komemorativen. Treba je reči, da aktivizem z začetka vojne niti v tem delu ni pozabljen. Četrtemu avgustu 1914, v katerega zadnji uri (po londonskem času) je Velika Britanija hohenzollernski Nemčiji napovedala vojno, je namreč posvečen uvodni stavek. Toda veliki spopad, ki se je vlekel brez konca in kraja, je v umetnosti odprl prostor tudi za recepcijo drugačnih vsebin. Boj za svetovno gospodstvo je postal predvsem vprašanje vztrajnosti in vzdržljivosti. Čeprav se je uradna Britanija vse do konca vojne lahko zanesla na Elgarja – ciklus pesmi na Kiplingova besedila *The Fringes of the Fleet* je bil namenjen kot vzpodbuda Kraljevi mornarici v njeni najčrnejši uri leta 1917, ko so se Kaiserjeve podmornice izkazale za zelo nevarno orožje³² –, je v skladateljevi ustvarjalnosti začela prevladovati intimizacija, ki se kaže v usmerjenosti pozornosti k enemu instrumentu ali komornemu zvoku. Ta proces doseže višek z *Violinsko sonato* in z že povojnim koncertom za čelo.³³ Res pa je, da so bili premiki v avtorskih poudarkih skladateljevim sodobnikom manj zaznavni, kakor so raziskovalcem toliko in toliko let pozneje. Za to je bilo krivo – oziroma zaslužno – zlasti pogosto izvajanja Elgarjeve večno zelene kompozicije *The Land of Hope and Glory*,³⁴ za katero se je že kmalu po njeni krstni izvedbi uveljavilo mnenje, da je glasbeni emblem ne samo edvardijanskega imperija, temveč tudi britanska poslanica svetu.

Ob etabliranih umetniški, državnoreprezentativni in ljudski glasbeni kulturi, ki so bile na različne načine prisotne v javnosti bojujočih se držav, se je med prvo svetovno vojno pojavila tudi alternativna. Imela je zelo različen značaj od dežele do dežele. V Švici, ki je postala zatočišče pacifistov, revolucionarjev in drugih nasprotnikov obstoječega (ne)reda oziroma beguncev pred njim, je cvetela umetnost protestnega kabareta. Dogajanja v Zürichu, ki so povezana z rojstvom dade, so dovolj znana. V *Cafe Voltaire*, katerega umetniško dejavnost je usmerjal Hugo Ball, je bilo ob uglasbljenih Wedekindovih in Heinejevih pesmih mogoče slišati predrzne kuplete v izvedbi »angelskega hudička« *Emmy Hennings*, ki se je sicer preživljala s prodajo cvetja, tihotapljenjem, cirkusanstvom, nastopanjem v različnih zborih ipd. Bohemi med »Revoluzzerji« *– tako so Švicarji imenovali prišleke, ki so se izpostavili z nasprotovanjem vojni –, so rušili ustaljene predstave o vsem, ne samo o umetnosti in politiki ter njihovih medsebojnih zvezah.³⁵ Ustvarjalci si niso prizadevali zapustiti sledi v večnosti, zato pa so hoteli vplivati*

31 Prim. David Stevenson, *Cataclysm: The First World War as Political Tragedy* (New York: Basic Books, 2004), 375.

32 Prim. Arthur J. Marder, *From the Dreadnought to Scapa Flow*, vol. 4, 1917, *Year of Crisis* (London: Oxford University Press, 1969).

33 O skladateljevem delu med vojno in neposredno po njem prim. Mundy, *Elgar*, 93–108.

34 Elgar je temo *The Land of Hope and Glory* vzel iz tria svoje *Slovesne koračnice št. 1*, ki je nastala v zadnjih dneh viktorijanske epohe. Potem je postala osrednji del *Kronanjske kantate*, ki je bila namenjena počastitvi zasedbe prestola s strani Edvarda VII. Prim. Mundy, *Elgar*, 53–55.

35 Alvarez del Vayo, *The Last Optimist*, 114–119.

na trenutek svoje sodobnosti. Pozneje je Max Ernst o tem lakonično dejal: »Dada je bila bomba[.]«³⁶ Kasnejše iskanje in lepljenje njenih drobcev ni imelo nobenega smisla – čeprav so se ga nekateri lotili.

Med bojujočimi deželami so bila najplodnejša tla za avantgardistično protestno kulturo in tudi tovrstno glasbo v Ruskem imperiju, v katerem se je državna oblast zaradi nezmožnosti vodenja vojne v razmerah industrijske epohe začela razkrajati že ob koncu leta 1914. Tedaj je preskrba enot na fronti postala skrajno slaba, v miru nakopičene zaloge streliva in orožja pa so že skoraj povsem skopnele. Šele leta 1916 so se razmere stabilizirale. Orjaška dežela je potem vojne napore ob infarktu celotnih sektorjev državne uprave in gospodarstva kar nekaj časa prenašala predvsem zaradi akcije vzporednih struktur, ki sta jih oblikovali medsebojno povezani zvezi zemstev in mest (t. i. Zemgor).³⁷ Zato je po izbruhu revolucije marca 1917, ki si je za svoj glasbeni emblem izbrala poenostavljeno *Marseljezo*³⁸ – s čimer je hotela demonstrirati misel, da je usmerjena k istim ciljem, kot jih je nekoč razglasila Francoska republika –, prvi predsednik njenega skupnega komiteja, liberalno usmerjeni knez Georgij Jevgenjevič Lvov, kar nekako samoumevno pristal na čelu Začasne vlade.

Čeprav je dogajanje v ruski kulturi med prvo svetovno vojno izjemno zapleteno in večplastno, nemara ne zagrešimo nasilja nad nekdanjo stvarnostjo, če za najznačilnejšega predstavnika tedanjosti štejeemo Igorja Severjanina. Z njegovimi podvigi je Slovenec leta 1919 v *Ljubljanskem zvonu* seznanil (nekdanji) Francožefov oficir Pavel Golia, ki je med boji v Galiciji prešel na drugo stran in postal jugoslovanski prostovoljec³⁹ v carstvu Nikolaja II.:

»Šestnajstega in sedemnajstega leta je bil najbolj v modi Igor Sjeverjanin. Skoro vsakdo ga je poznal, kar je v Rusiji tudi pri mnogo večjih poetih zelo redka stvar. Velik del svoje popularnosti ima zahvaliti svojim 'poezokoncrtom', ki jih je prirejal po vseh velikih mestih Rusije.

Kaj pa je to 'poezokoncrti'? To je večer, kjer pesnik čita občinstvu svoje pesmi. Igor Sjeverjanin navadno ne čita, temveč poje. Melodij nima mnogo, dve ali tri. Nanje prepoje ves 'poezokoncrt', trajajoč navadno od 2 1/2 [do] 3 ure. Pogosto se melodija izpremeni le v toliko, v kolikor je ritem ene pesmi različen od ritma druge. Samo nekatere poeze – tako on sam nazivlja svoje pesmi – deklamira brez petja. Od teh je najbolj znana pesem 'Neron'. Verzi o tem 'mučitelju-mučeniku', 'pesniku-ubijalcu' se seveda ne morejo prilagoditi sentimentalni in igrivi melodiji sjeverjanske lirike. Polne dvorane so zanesljiv dokaz usaj za to, da 'poezokoncrti' Igorja Sjeverjanina niso – dolgočasni.

36 Kurt Honolka, *Svetovna zgodovina glasbe* (Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983), 587.

37 Prim. Orlando Figes, *Tragedija ljudstva: ruska revolucija 1891–1924* (Ljubljana: Modrijan, 2013), 292–295; isti, *Revolutionary Russia, 1891–1991* (London: Pelican, 2014), 79, 80.

38 Gre za verzijo *Marseljeze* Petra Lavroviča Lavrova iz leta 1875. Prim. Orlando Figes, Boris Kolonitskii, *Interpreting the Russian Revolution: The Language and Symbols of 1917* (New Haven, London: Yale University Press, 1990), 39, 40.

39 Pavel Golia, ki je v avstro-ogrski armadi dosegel stotniški čin, se je kot jugoslovanski (srbski) prostovoljec bojeval v romunski Dobrudži. Leta 1917 je prestopil v rusko vojsko, ki sta jo ministračasne vlade Aleksander Ivanovič Gučkov in Aleksander Fjodorovič Kerenski začela demokratizirati – vendar se je ta premalo premišljen proces končal z njenim razpadom. Golia se po boljševiskem prevratu ni več navduševal za revolucionarno državo, ki je nastala na pogorišču carstva; posvetil se je umetnosti in se že v začetku leta 1919 vrnil v domovino.

Igor Sjeverjanin je lirik-futurist. On ni globok. Zato [pa] je originalen in prijeten. O sebi je visokega mnenja:

*Jaz, genij Igor Sjeverjanin,
od svojih sem pobed pijan,
jaz povsemestno oekranen,
jaz povsesrčno sem priznan.*

V [P]oezi o Karamzinu' pride do zaključka, da je on prav tako zgodovinar v poeziji, kot je bil Karamzin poet v zgodovini. Za časa vojne je napisal več patrijotičnih pesmi. Že štirinajstega leta je recitiral v Petrogradu 'Stihe v vlažni dan', kjer med drugim pravi:

*Mi bomo zmagali! Ne jaz osebno,
ki velik v pesmih sem, a v bitvah mal.
Toda če enkrat bo zares potrebno,
šampanjca dajte, konja in kindžal.*

Pravijo, da so ga pozneje večkrat vpraševali, kedaj bo vendar že enkrat – zares potrebno, da sede i on na konja ter vzame kindžal. Kaj je odgovoril poet tem hudomušnežem, ni znano, toda v enem verzu je natanko opredelil svoje mnenje tudi o tem predmetu:

*[Toda če ti, v čigar mislih je ozkost,
praviš meni 'bojazljivec', odgovarjam:
Naj živi sveta bojazljivost
v imenu življenja in sanj.]*

Prorok Igor Sjeverjanin ni bil. Verujoč v zmago ruskega orožja je pel o prekrasnem dnevu: pomlad, solnce, tolpe naroda, smehljaji deklic – ljubezen in slava; armada je končala pohod. Pod muziko kavalerijskih polkov se zdé tuja lica – znana žarkom od veselja razširjenih zenic. Srebrnozlate sablje in ostroge žvenkljajo radostno, na belih konjih se vračajo gusarji, deklice jim poklanjajo šopke. Kako prijetno je 'pove-selevši' duši v ta pomladni, cvetni, paradni dan! Dvomov včerajšnjega dne ni več. Pozdrav pobeđi, ljudem in maju! Pozdrav mlademu cvetju in mlademu čuvstvu! Jaz mrtvih ne prebujam, ampak živih sem vesel.

Toda ta dan ni napačil nikoli. V Brestu je bil zaključen sramotni mir, socialna revolucija pa je začela pripravljati novo vojno. Germanija, o kateri je Igor Sjeverjanin pel:

*Germanija, ne spozabi se,
trepetaj pred mojo liro,*

*je položila svojo železno roko na Rusijo, Igor Sjeverjanin pa je umolknil. Po časopisu se je raznesla vest, da je odpotoval v Ameriko, govorilo se je pa tudi, da je v Rusiji ter da se skriva pred boljševiki, ki bi ga [...] preganjali, ker je 'pronocirano buržuazen poet.'*⁴⁰

Velike so bile spremembe tudi onstran oceana. ZDA so se planetarnemu spopadu pridružile spomladi 1917. Vzrok za vstop uradnega Washingtona v vojno je bila vest, da poskuša nemška diplomacija pridobiti revolucionarno Mehiko za napad na svojo severno sosedo,⁴¹ ki si zaradi velikanskih dolgov antantnih sil preprosto ni več mogla privoščiti njihovega poraza. V severnoameriški republiki je po napovedi sovražnosti wilhelmskemu cesarstvu prišlo do razmeroma hitrega oblikovanja edinstvenega spoja dotlej različnih glasbenih tokov, ki je postal značilen za njen prostor. Rjoveča dvajseta leta, ki so bila priča vzponu džeza, so vsekakor imela korenine v »pospravljanju mize« med prvo svetovno vojno.

Reprezentativna glasbena kultura ZDA je bila do spopada med centralnimi in antantnimi silami pod močnim srednjeevropskim vplivom. Po izbruhu sovražnosti najprej z wilhelmskim cesarstvom, nato pa še z Avstro-Ogrsko, je ta začel hitro kopneti. Legije uglednih skladateljev, dirigentov in solistov, ki so pred prvo svetovno vojno prihajale v ZDA – od Antonína Dvořáka in Gustava Mahlerja (New York) do Ernsta Kunwalda in Ferryja Leona Luleka (Cincinnati) ter Karla Mucka (Boston) –, so bile pozabljene mnogo hitreje in popolneje, kot bi bile sicer.⁴² Glasbo, kakršno so veličine starega sveta skušale presaditi v prostrano deželo onstran oceana, je prerasla poprej ob rob odrinjana domača tradicija, ki je bila prežeta tako z ljudskimi kakor z alternativnimi prvinami. Tiste, ki so izvirale od Afroameričanov, so bile pred prvo svetovno vojno zaradi odkrito rasističnih elementov v izročilu novonemške šole leta 1917 pravzaprav osvobojene. »Avtohtono« ameriško nerazpoloženje do temnopoltih v glasbi je namreč v ideologiji, ki je prihajala iz wilhelmskega cesarstva, dobivalo močno oporo.⁴³ Novonemška šola ni skrivala svoje nacionalne angažiranosti; tudi mišljenje v kategorijah rase ji je bilo kar domače.

In kaj lahko rečem ob sklepu pričujočega orisa položaja glasbe med prvo svetovno vojno o slovenskem prostoru, ki je bil na presečišču različnih vplivov in se je soočal

40 Pavel Golia, »Igor Sjeverjanin in še kaj«, *Ljubljanski zvon* 39, št. 2 (1919): 118, 119. Za izraz »oekranen« je poročevalec povedal, da je futuristični izum. Izpeljan je iz besede »oekrana«, ki v ruščini pomeni projekcijsko steno v kinematografu. Golia je na naslednjih straneh dodal zelo distancirano poročilo o nastopih nekaterih še radikalnejših umetnikov: »Medtem ko je Igor [Sjeverjanin, ki ni bil le glasnik jutrišnjega dne, temveč tudi esteticistične večerajšnjosti,] prodril v vsa večja mesta in tudi v provinco, pozna, posluša in čita prave futuriste samo stolica belokamena, Moskva in, v manjši meri, Petrograd. Teh bratov je mnogo. V Moskvi jih najdeš v 'Kavarni futuristov', kolikor jih hočeš. Po dnevi jih gledaš lahko zastoj, od sedmih naprej, ko začno 'predavati', pa za 10 rubljev vstopnine. Nekateri svojih stihov sploh ne tiskajo, temveč samo – čitajo. Jezika futuristov včasih tudi pravi Rusi ne razumejo[.] [...] Na futuristiskih 'poezokonzertih' se često dogaja, da publika iz negodovanja nad nerazumljivimi stihmi žvižga in razgraja. Mož na sceni mirno nadaljuje svojo pesem, kot bi ne bilo nič, ali pa počaka, da se občinstvo pomiri. Ako kraval predolgo traja, si pripači tudi cigareto – za kratek čas. Nazadnje odjenja seveda publika. Mož pove svoje in zapusti sceno poln zaničevanja do občinstva, ki nima nobenega zmisla za vzvišene cilje futurizma. Ena črta je jasna vsem futuristom; predvsem proslavlja vsak najraje samega sebe. Igor Sjeverjanin je napisal le eno pesem o sebi. Futurist Majakovskij – celo knjigo.« Prim. Golia, »Igor Sjeverjanin in še kaj«, 120, 121.

41 Prim. Barbara W. Tuchman, *The Zimmermann Telegram* (New York: Ballantine Books, 1985).

42 Več o tem v: Igor Grdina, *Muze in pepel* (Ljubljana: ICK), 10–12.

43 Dvořák, ki ni imel zveze z nemškonacionalno duhovno tradicijo, je značilno bil do severnoameriškega glasbenega izročila mnogo bolj odprt kakor njegovi germanski kolegi.

z več razumevanji velikega spopada? Če izvzamemo ponarodelo pesem *Oj Doberdob*, merjenje moči med centralnimi silami in antanto – za razliko od nekaterih prejšnjih oboroženih konfliktov⁴⁴ – ni zapustilo globljih ustvarjalnih sledov v ljudski kulturi. To niti ni presenetljivo, saj je bila vojna v letih 1914–1918 za Slovence izrazito prisilno doživetje oziroma izkušnja: doletela jih je kot grom z vedrega neba. Ob Soči so bili zaradi nje tudi neposredno ogroženi. To je terjalo usmeritev vseh moči v preživetje. Šele krhanje (pol)absolutizma, ki je poleti 1914 vklenil zahodno polovico Avstro-Ogrske, in razpadanje starodavnega državnega okvira po smrti Franca Jožefa je odpiralo možnost samostojne akcije.⁴⁵ Treba pa je tudi upoštevati, da je bila slovenska kultura v času *fin de siècle* in *belle époque* spričo številnih skorajda povsem pismenih generacij že na poti naglega oddaljevanja od tradicionalnega ustnega slovstva. Med prvo svetovno vojno so prebivalci Kranjske, Spodnje Štajerske, južne Koroške, Goriške, Trsta, severne Istre, Prekmurja in Benečije svojo kulturo intimizirali. Tako so ravnali ne samo po svoji volji in sposobnosti – ker so že lahko beležili individualne vtise –, temveč tudi zaradi cenzure in hudega nemškonalnega oziroma madžarskega in italijanskega pritiska. In ko bi po sklenitvi premirja prišel čas za rekapitulacijo strašnih doživetij, se doba preizkušenj ni končala: raztrganje slovenskega nacionalnega prostora na štiri države je novo epoho delalo za skoraj enako problematično, kot je bila poprejšnja vojna. Spet je soočanje z neposrednimi izzivi sedanjosti posrkalo večino tvornih moči.

Leta 1914 so se slovenski glasbeniki načeloma znašli v podobnem položaju kakor njihovi nemški kolegi v habsburški monarhiji – le da so bili tisti narodnoliberalnega prepričanja izpostavljeni mnogo hujšim pritiskom kot drugi ustvarjalci in izvajalci v večini dežel Francožefove monarhije. Zagovorniki te miselne usmeritve so bili zaradi svoje bližine ideji (neo)slovanske vzajemnosti pogosto brez kakršne koli resnejše osnove osumljeni veleizdajstva.⁴⁶ Litijski okrajni glavar in skladatelj Viktor Parma je bil tako predčasno upokojen. Za mojstrov padec v uradno nemilost so bili zaslužni nemškonalni krogi in njihovi štajercijanski pomagači.⁴⁷ Upokojitev je avtorju številnih oper in operet celo zastavila vprašanje preživetja, kajti zaradi naraščajoče inflacije se je vrednost prejemkov deaktiviranih administrativnih moči začela drastično zmanjševati. Sledila je Parmova selitev na Dunaj, kjer je zabavna industrija še kazala vitalnost, saj so ljudje na preizkušnje, ki jih je prenašala vojna, reagirali tako s strogo askezo kakor s čezmernim hedonizmom. Slednjega pa je v prestolnici ob lepi modri Donavi na neki način utelešala sredi novembra 1915 krščena Kálmánova veleuspešnica *Čardaška kneginja* ...⁴⁸

Parma je prijel za pero in začel pisati svojo zadnjo opereto *Bräutigam in der Klamm*. Komponiranje za oder je bilo nedvomno poskus skladateljevega

44 V slovenski ljudski kulturi so npr. odmevali še spopadi, v katere sta bila zapletena feldmaršal Radetzky in nesrečni mehiški »emperador« Maksimalijan.

45 V času Francožefove vladavine so lahko le moške, ki so se podali na drugo stran frontne linije, zares vplivali na svojo usodo. Glede na težavnost prehoda čez bojno črto je bilo nekaj sto protiaavstrijskih prostovoljcev v Rusiji, Srbiji in Italiji pokazatelj znatnega nezadovoljstva s habsburško monarhijo. Slovenci namreč nikakor niso veljali za narod, ki bi imel težave z lojalnostjo do dunajskega cesarja.

46 Takim razmeram gre npr. pripisati veliko pasivizacijo Antona Lajovca, ki je med prvo svetovno vojno svojo dejavnost omejil na službene opravke.

47 Paolo Petronio, *Viktor Parma: oče slovenske opere* (Trst: Mladika, 2002), 61, 62.

48 Jože Sivec, *Opera skozi stoletja* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976), 532.

dolgoročnega odgovora na naraščajočo stisko. Toda *Ženin v zagati*, ki ga je slovenski mojster skombiniral s češko-hrvaškim vseznalcem Arnoštom Grundom, za časa njegovega življenja ni bil izveden, jesti pa je bilo treba vsak dan. Da bi bila mera tegob (pre)polna, je vojna leta 1917, ko je upokojeni okrajni glavar končal svojo zadnjo operetno partituro, že kazala svoje najostrejše zobe. Lakota se tedaj ni več oglašala samo v domovih delavcev in siromakov, temveč je uničevala tudi že srednji sloj. Zabavna industrija je izgubljala tla pod nogami: primanjkovati ji je začelo občinstva. Operetni oder je potreboval in pričakoval mir.

Parma, ki je bil od druge polovice leta 1914 dalje navaden državljan, kot bivši uradnik monarhije pa je dobro razumel globlji pomen posameznih omejevalnih birokratskih ukrepov in vzroke zanje, je spričo takšnih razmer moral razmišljati tudi kratkoročno. Takojšnje olajšanje naj bi mu prineslo komponiranje času ustrezne uporabne glasbe, tj. koračnic.⁴⁹ A skladatelj kljub prekaljenosti v tem žanru ni uspel dokončno prepričati cesarskih in kraljevih oblasti v svojo konstruktivnost ter ni postal srednjeevropski Louis Ganne. Brez dvoma pa je čvrstemu slovenskemu narodnjaku korak k pragmatičnemu koketiranju z oblastmi olajševalo dejstvo, da je leta 1915 vojna dvojne monarhije vsaj deloma postala obrambna: njena jugozahodna fronta proti Italiji se je po tem bistveno razlikovala od srbske in ruske. Parmi je odrešitev prinesel šele nastanek kraljevine Južnih Slovanov, ki je s podelitvijo reda svetega Save⁵⁰ razmeroma hitro priznala njegovo rodoljubje in zasluge.

Precej drugačna je bila usoda p. Hugolina Sattnerja in njegovega precej mlajšega – ter med veliko vojno že na Dunaju delujočega – glasbenega mentorja Emila Hochreiterja. Njuno doživljanje sveta je bilo izrazito katoliško, s svojimi glasbenimi stvaritvami pa sta bila bližja tipičnosti kakor Parma. Prvi je uglasbil preroško odo *Soči* svojega duhovniškega sobrata Simona Gregorčiča ter tako okreplil zavest o usodnosti dramatičnih vojnih dogajanj na slovenskem zahodu. Vpletanje melodične motivike *Cesarske pesmi* v njen sklep pa je sicer impresivni kantati dalo izrazito priložnostni značaj in jo v poznejših časih, ko je starodavna monarhija Habsburžanov razpadla, recepcijsko povsem onemogočilo.⁵¹

Hochreiter je med prvo svetovno vojno prehodil dovolj tipično pot od uglasbljevalca aktivističnih spevov⁵² do mojstra, ki sredi groze in strahot izhodi iz stisk sodobnosti išče v večnosti vere. Njegov oratorij *Die Geburt Christi*, ki je 2. februarja 1917 ob navzočnosti številnih uglednežev – med njimi je bil tudi krščanskosocialno usmerjeni minister za kulte in nauke ter bodoči vladni šef Max baron Hussarek von Heinlein⁵³ – doživel uspešen krst v veliki dvorani dunajskega Musikvereina, je bil dovolj značilno delo za mesece, v katerih je vsakdo že vedel in čutil, da veliki spopad zaradi milijonov mrtvih nikomur ne more več prinesiti samo zmage. Toda vojskin čas je bil tako poseben, da

49 Parma je leta 1917 skomponiral *Cesarsko in Prestolonaslednikovo koračnico*, ki sta bili tudi javno izvedeni Prim. Igor Grdina, »Parma, Viktor Marko Anton«, v: Igor Grdina, ur., *Med domom in svetom* (Ljubljana: Založba ZRC, 2011), 202.

50 Paolo Petronio šteje podelitev odlikovanja srbsko-hrvaško-slovenske kraljevine Parmi za nekakšno potegavščino, vendar je takšna ocena zgrešena. Skladatelj je po prvi svetovni vojni med rojaki kljub nekaterim očitkom o antikvarni umetniški usmerjenosti veljal za uglednega umetniškega veterana. Prim. Petronio, *Viktor Parma*, 69.

51 Prim. Tomaž Faganel, »Sattnerjeve kantate«, v *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1995), 23.

52 Prim. Nataša Gigoj Krstulović, »Hochreiterjevi samospevi«, v *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, (Ljubljana: Družina 2001), 94–96.

53 »E. Hochreiters Oratorium 'Die Geburt Christi'«, *Reichspost* 24, 4. 2. 1917, 14.

umetniški uspeh v njem ni pomenil istega kakor v miru. Hochreiter je po koncu sovražnosti spet postal eden od mnogih komajkdaj omenjenih malih mojstrov, ki čakajo na veliko priložnost. Vendar te ni bilo, kajti Apolon se vsakomur nasmeje le enkrat v življenju. Hochreiter je pač imel svoj trenutek med veliko vojno. Doživel je triumf – toda le za hip. Čas pa je drvel naprej in odnašal s seboj stari svet in njegova razumevanja.

V Hochreiterjevem primeru je bila neponovitev medvojnega uspeha okruten paradoks, saj je bilo življenje po letu 1918 za zmerom zaznamovano z velikim spopadom. A kar je bilo v novih časih dediščina dobe groze in strahot, ni bila umetnost, temveč nasilje. Za može, ki so vrnili s front, je bila surovost nekaj najobičajnejšega, smrt pa jim je postala tudi v vsakdanjosti bližja kot kadar koli prej. In čeprav ljudje v zaledju niso doživeli enakih stisk kot bojevniki na prvi liniji, so vedeli, da se poslej pred vojno ni več mogoče skriti nikamor. Človeška (samo)zavest je zaradi izkušnje postala nepovratno drugačna.⁵⁴

Bibliografija

- Ahrweiler, Hélène. *Politička ideologija Vizantijskog Carstva*. Beograd: Filip Višnjić, 1988.
- Álvarez del Vayo, Julio. *The Last Optimist*. London: Putnam, 1950.
- Buelens, Geert. *Everything to Nothing*. London, New York: Verso, 2015.
- Cigoj Krstulović, Nataša. »Hochreiterjevi samospevi«. V *Hochreiterjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 89–98. Ljubljana: Družina 2001.
- Dennis, David B. *Inhumanities: Nazi Interpretations of Western Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- »E. Hochreiters Oratorium 'Die Geburt Christi'«. *Reichspost* 24, 4. 2. 1917, 14.
- Englund, Steven. *Napoleon: A Political Life*. Cambridge (Mass.), London: Harvard University Press, 2004.
- Faganel, Tomaž. »Sattnerjeve kantate«. V *Sattnerjev zbornik*, ur. Edo Škulj, 21–25. Ljubljana: Družina, 1995.
- Figes, Orlando in Boris Kolonitskii. *Interpreting the Russian Revolution: The Language and Symbols of 1917*. New Haven, London: Yale University Press, 1990.
- Figes, Orlando. *Tragedija ljudstva: ruska revolucija 1891–1924*. Ljubljana: Modrijan, 2013.
- Figes, Orlando. *Revolutionary Russia, 1891–1991*. London: Pelican, 2014.
- Grdina, Igor. *Muze in pepel*. Ljubljana: ICK, 2014.
- Grdina, Igor. »Parma, Viktor Marko Anton«. V *Med domom in svetom*, ur. Igor Grdina, 179–210. Ljubljana: Založba ZRC, 2011.
- Golia, Pavel. »Igor Sjeverjanin in še kaj«. *Ljubljanski zvon* 39, št. 2 (1919): 118–124.
- Honolka, Kurt. *Svetovna zgodovina glasbe*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1983.
- Horvat, Josip. *Prvi svetjski rat: panorama zbivanja 1914–1918*. Zagreb: Stvarnost, 1969.

⁵⁴ Razprava je nastala v okviru izpolnjevanja raziskovalnega programa P6-0094 Biografije, mentalitete, epohe, ki ga iz sredstev proračuna Republike Slovenije financira ARRS.

- Kuret, Primož. *Glasbena Ljubljana v letih 1899–1919*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
- La Grange, Henry-Louis de, *Mahler I*. London: Victor Gollancz, 1974.
- Marder, Arthur J. *From the Dreadnought to Scapa Flow*, vol. 4, *1917, Year of Crisis*. London: Oxford University Press, 1969
- Marx, Joseph. *Weltsprache Musik*. Dunaj, München: Austria Edition, Österreichische Bundesverlag, 1964.
- Mosse, George L. *The Crisis of German Ideology: Intellectual Origins of the Third Reich*. New York: Grosset & Dunlap Publishers, 1964.
- Mosse, George L. »Introduction«. V Max Nordau, *Degeneration*, XIII–XXXIV. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1993.
- Mundy, Simon. *Elgar*. London, New York, Sydney: Omnibus Press, 1984.
- Petronio, Paolo. *Viktor Parma: oče slovenske opere*. Trst: Mladika, 2002.
- Platon, *Država*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Revers, Peter. *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1997.
- Rumph, Stephen. *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2004.
- Sivec, Jože. *Opera skozi stoletja*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1976.
- Stevenson, David. *Cataclysm: The First World War as Political Tragedy*. New York: Basic Books, 2004.
- Stojadinović, Milan M. *Ni rat ni pakt*. Reka: Otokar Keršovani, 1970.
- Tartaglia, Oskar. *Veleizdajnik*. Zagreb, Split: C. Albrecht, 1928.
- Tuchman, Barbara W. *The Zimmermann Telegram*. New York: Ballantine Books, 1985.
- Ungern-Sternberg, Jürgen von in Wolfgang von Ungern-Sternberg. *Der Aufruf 'An die Kulturwelt'*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1996.
- Vodnik, Valentin. *Zbrano delo*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1988.
- Wagner, Nike. *The Wagners: The Dramas of the Musical Dynasty*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Watkins, Glenn. *Proof Through the Night: Music and the Great War*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2002.
- Weinstock, Herbert. *Tschaikowsky*. Adliswil, Lottstetten: Edition Kunzelmann, 1993.
- Zweig, Stefan. *Včerašnji svet: spomini Evropejca*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1958.

SUMMARY

In general historical discussions of the First World War, music, in comparison to literature and art, is often overlooked. Due to the ancient awareness of the effect of music on the morale of the fighting, this comes as a surprise – especially since the First World War enforced the prohibition of performing works by composers from enemy countries in several states. The classical education of the leaders of individual fighting countries contributed to this, as they based their views on the ideas of classical philosophy (Plato) about the great educational value of music. Of course, the totalization of war, which became absolute, must be considered as well. The war was felt by all people, although differently. In various countries, the war echoed on several levels. In Serbia, it left a mark on folk culture; individual topical songs became a true »diary« of

the fighting country. In a rather widely illiterate environment, they had an informational role as well. However, in more modernized countries, it was national-representative music that played a greater role, and it was clearly orchestrated by the authorities during the conflict of 1914–1918. Later, when the armies got stuck in the trenches, alternative protest music began to spread as well. The latter greatly marked the events in neutral Switzerland and revolutionary Russia. Many composers walked the long path from public opinion mobilizers to resigned contemplators. In some places – especially in Germany – the problematic situation of artistic creators was apparent; some claimed that the armies fought for the same goals as did the great artist of days past. But although music (the singing of patriotic songs) accompanied soldiers into battle in 1914, composers were generally not in the front lines of mobilizing artists.



Alenka Bagarič

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana
National and University Library, Ljubljana

Glasbena topografija prve svetovne vojne na Slovenskem

Musical Topography of the First World War in Slovenia

Prejeto: 2. oktober 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 2nd October 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: prva svetovna vojna, glasbeni tiski, petje, koračnice

Keywords: First World War, music prints, singing, marches

IZVLEČEK

ABSTRACT

Podoba glasbenega življenja med vojaki in med civilnim prebivalstvom v letih prve svetovne vojne na Slovenskem se izrisuje z vzporejanjem glasbenih virov in ohranjenih poročil. Glasba je nagovarjala tako posameznikovo intimno doživljanje kot njegova privzgojena občutja pripadnosti skupnosti, narodu in državi. Prispevek se osredotoča na opis priložnosti in oblik prepevanja vojaških ljudskih pesmi, pomena in odmevnosti revije *Cerkveni glasbenik* ter patriotične vloge koračnic.

The image and role of music among soldiers and civilians during the First World War on the territory of the present Slovenia is depicted by comparing the music sources and preserved documents. Music unveiled intimate lives of individuals as well as their imparted feelings of belonging to a community, nation and country. The article focuses on the description of situations and ways of singing military folk songs, the meaning and impact of the journal *Church Musician*, and the patriotic role of marches.

Izhodišče razprave so glasbeni viri iz let prve svetovne vojne na Slovenskem, ki so bili predstavljeni na razstavi *Vihar sovražen svet pretresa* ob stoletnici začetka prve svetovne vojne v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani (NUK).¹ Prvi seznam

1 Ob razstavi je izšel katalog v obliki časopisa v petih številkah, ob delni postavitvi razstave v sklopu festivala *Zbogom orožje, pozdravljena pesem!* na Gradu Kromberk v septembru 2017, je izšla še posebna številka, posvečena glasbi. Prim. *Vihar sovražen svet pretresa*, št. 1-5 (Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2014); *Vihar sovražen svet pretresa*, posebna številka (Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, Nova Gorica: Goriški muzej, 2017).

objavljenih oziroma izdanih glasbenih virov z vojnimi letnicami 1914–1918 je nastal ob pregledu gradiva v osrednji nacionalni glasbeni knjižnici (Priloga 1). O knjižnih izdajah je vsaj z omembo ali reklamnim sporočilom poročalo tudi takratno dnevno časopisje in revijalni tisk. Drugače je z zbiranjem neizdanih glasbenih del, še posebej tistih, ki so ostala neobjavljena v rokah njihovih ustvarjalcev.² Tudi osebne zgodbe glasbenikov, ki so prvo svetovno vojno preživljali kot vojaki na frontah in v ujetništvu, niso izpričane. Uradni popisi življenja so se vojnim letom praviloma izognili in jih odpravili s skopimi besedami: mobiliziran, ranjen, zajet. Ali so bile namenoma zamolčane in pozabljene? Za mnoge slovenske vojake in njihove družine je konec vojne z razpadom Avstro-Ogrske monarhije pomenil novo politično stvarnost, v katero so stopili s strani poražencev. Spomini na samoumevno vdanost in lojalnost stari domovini in cesarju, veliko gorečnost, junaštvo prestanih bitk, trpljenje v ujetništvu ali v begunstvu, pa tudi na bedo, lakoto in požrtvovalno delo doma, so poniknili v intimni bolečini.

Sledi, ki jih je v vojnem vsakdanu vojakov in civilnega prebivalstva izrisovala glasba, se kljub vsemu niso popolnoma zabrisale. Če so skromne publikacije nemi dokumenti svojega časa, ki različneje spregovorijo s svojo vsebino, pa njihove pripovedi dopolnjujejo posamezne vrstice poročevalskih člankov, podlistkov, objavljenih pisem vojakov z različnih front, neobjavljenih spominov in dnevnikov. Tovrstnih virov je veliko in v teku časa so se razpršili med številne institucionalne in zasebne zbirke in arhive.

Danes vemo, da se pod uradno podobo vojne skrivajo ideali, hrepenenja, želje, strahovi in stiske posameznikov, ki so ta čas živeli. Še tako skopa in toga, cenzurirana poročila vojakov ali prepričevalne propagandne objave nas vodijo po poti spoznavanja resnice. Tudi vloga glasbe v času vojne se izrisuje v formalni in neformalni podobi. Z ene strani je glasba nagovarjala posameznikova občja, privzgojena in pridobljena občutja pripadnosti skupnosti, narodu, državi in dolžnosti, z druge je nagovarjala njegovo intimno doživljanje. Bila je medij idealizma in kontemplacije, zanosa in tolažbe, junaštva in življenjske moči, pa tudi izraz žalosti in resignacije.

Namen pričujoče razprave je povezati ohranjene stvarne vire in objavljena poročila v kar se da jasno podobo glasbenega življenja med vojaki in med civilnim prebivalstvom. Prispevek se osredotoča na opis priložnosti in oblik prepevanja ljudskih pesmi ter vloge cerkvenega petja in granja domoljubnih koračnic.

»Petje je še zmeraj moje veselje«

Tri zbirke vojaških ljudskih pesmi so izšle v Ljubljani z letnico 1915.³ Spodbud za ohranjanje in zapisovanje ljudske ustvarjalnosti že vse od srede 19. stoletja ni manjkalo.

2 V NUK so v rokopisu ohranjene skladbe med drugimi kantata *Soči* Hugolina Sattnerja (1916), *Solčna pesem sv. Franciška za soliste, mešani zbor in orkester* Stanka Premrla (1917), *Tri turkestarske ljubavne pesmi* za mali orkester (1917) in *Tatarska suita* za veliki orkester (1918) Emila Adamiča, balada *Lepa kumica za soliste, zbor in orkester* (1915) Viktorja Parme, samospjev *Begunka pri zibelci* (1917) Antona Lajovca.

3 O definiciji in funkciji vojaške ljudske pesmi prim. Zmaga Kumer, *Oj, ta vojaški boben: slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju* (Celovec: Drava, 1992), 11–20; Marjetka Golež Kaučič, *»Fantje se zbirajo ...«: vojna in vojaki v slovenski ljudski pesmi*, *Folkloristični zvezki 1* (Ljubljana: Založbe ZRC, ZRC SAZU, 2013), 13–19; Marija Klobčar, *»Prva svetovna vojna in slovenske ljudske vojaške pesmi«*, v *Vojne na Slovenskem: pričevanja, spomini, podobe*, ur. Maja Godina Golija (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012), 27–46.

V vojna leta je segalo zbiranje ljudskih pesmi vseh narodov monarhije za znanstveno izdajo *Ljudska pesem v Avstriji (Das Volkslied in Österreich)*, ki ga je leta 1904 pokrenilo avstrijsko ministrstvo za kulturo in šolstvo. V nekaj letih je slovenski odbor zbral ok. 12.000 pesmi z napevi, a je delo v letu 1916 zastalo.⁴

Drobna knjižica z naslovom *Narodne vojaške* je izšla pred velikonočnimi prazniki v začetku aprila 1915.⁵ Podpisal jo je duhovnik Fran Ferjančič (1867–1943), ki je bil vrsto let pevovodja moškega in ženskega zbora katoliškega delavskega društva, pa tudi učitelj petja v semenišču. Za pevška društva je sestavljal in prirejal venčke ljudskih pesmi in po skoraj desetletnem izdajateljskem premoru so aktualne (»času primerne«) pesmi o vojski izšle kot njegov sedmi venček.⁶ Beremo, da naj bi se knjižica »razširila osobito med naše fante, da se bodo znali o priliki naborov in vojaških pohodov z lepim in dostojnim petjem pošteno postaviti.«⁷ »Kaj je pa tudi bolj prijetno slišati, kakor lepo ubrano navdušeno vojaško pesem iz krepkih prs slovenskih mladeničev.«⁸ Namen izdaje zbirke potrjuje tudi majhen, komaj 15 centimetrski knjižni format (t. i. žepna izdaja). V venček je nanizanih devet vsebinsko in karakterno raznolikih pesmi v preprostem štiriglasnem stavku po načinu ljudskega petja, uokvirjata jih koračnici. Pesmi imajo od ene do štiri kitice besedila.⁹

Ferjančičevo zbirko je založila in prodajala Katoliška bukvarna, katere dejavnost se je razcvetela po letu 1903 in je do konca prve vojne založila največ muzikalij (predvsem cerkveno glasbo). Katoliška bukvarna je bila tudi osrednja knjižarna, saj je imela v svoji prodaji tako rekoč vso takratno slovensko glasbeno produkcijo.¹⁰

Tudi drugo, po formatu nekoliko večjo, predvsem pa obsežnejšo zbirko vojaških pesmi, je založila in prodajala Katoliška bukvarna. Knjižica z naslovom *Vojaške narodne pesmi za šolo in dom* je izšla v začetku maja 1915.¹¹ Sestavil jo je Anton Kosi (1864–1945), učitelj v Središču ob Dravi, ki mu področji zbiranja ljudskega gradiva ter urejanja in izdajanja publikacij nista bili tuji. Od leta 1889 je namreč sestavil in izdal več šolskih pesmaric, spevoiger, knjig za mladino ter objavil številne članke s področja šolstva in sadjarstva.¹² Kot dolgoletni učitelj je trdno verjel v svoje zapisane besede, da je glasba,

4 Odbor za nabiranje slovenskih ljudskih pesmi je objavil poziv leta 1907. Zbirka je ostala neobjavljena in je bila temelj kasnejše zbirke *Slovenske ljudske pesmi*. Prim. *Slovenske ljudske pesmi*, zv. 1, *Pripovedne pesmi*, ur. Zmaga Kumer et al. (Ljubljana: Slovenska matica, 1970), VIII. Eden najvztrajnejših zbirateljev je bil organist Franc Kramar (1890–1959), ki je hodil po ljubljanskih vojašnicah in zapisoval med vojaki, dokler ni bil vpoklican še sam. Prim. Dopisnici Frana Milčinskega poslani Francu Kramarju, 2. 4. 1915 in 29. 1. 1916, Franc Kramar, Kronika–Korespondenca, NUK, Glasbena zbirka.

5 Fran Ferjančič, *Narodne vojaške: sedmi venček* (Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915). Prim. »Vojaške narodne pesmi«, *Domoljub* 28, 25. 3. 1915, 188; *Slovenec* 43, 15. 4. 1915, oglas.

6 Prim. Fran Ferjančič, *Venčke narodnih pesmi*, 5 zv. (Ljubljana: samozal., 1902); Fran Ferjančič, *Šesti venček narodnih pesmi* (Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1906).

7 Poročilo v rubriki Slovstvo in glasba. »Narodne vojaške«, *Slovenski učitelj* 16, št. 5 (15. 5. 1915): 120.

8 Poročilo v rubriki Dobre knjige. »Vojaške narodne pesmi«, 188.

9 Prvi verzi pesmi: »Mal' postojmo, mal' zapojmo«, »Spomladi vse se veselijo«, »Pobič sem star šele osemnajst let«, »Oj stojaj, stojaj Beligrad«, »Ljuba si pomlad zelena«, »Oj ta soldaški boben«, »Po trgu sem hodil korajžen, vesel«, »N'coj je prav lep večer«, »Tam za turškim gričem«.

10 Po vojni se je preimenovala v Jugoslovansko knjigarno.

11 Anton Kosi, *Vojaške narodne pesmi za šolo in dom* (Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915). Prim. *Slovenec* 43, 11. 5. 1915, 4. V rubriki Glasba s podnaslovom »za šolsko petje« je kratko poročilo ponovljeno dvakrat.

12 Prim. Janko Šlebinger, »Kosi, Anton (1864–1945)«, *Slovenska biografija* (Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013), obiskano 20. 9. 2017, <http://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi292873/#slovenski-biografski-leksikon>. Izvirna objava v: *Slovenski biografski leksikon*, zv. 4, ur. Franc Ksaver Lukman et al. (Ljubljana: Zadržna gospodarska banka, 1932), 530–531.

sploh pa petje, »imenitno vzgojno sredstvo: ki požlahtnjuje človeško srce, kroti v njem divje strasti, vzbuja in krepi estetične, verske in patriotske čute, skratka: petje je buditelj vsega dobrega in plemenitega.«¹³

Ko je jeseni 1914 vojna posredno stopila v življenja šoloobveznih otrok, se je Kosi ravnal po priporočilih šolskega ministrstva ter pouk in razlago predvidene učne snovi prilagodil času, v katerem je bilo pomembno netiti »ogjenj domovinske ljubezni«. Svoje izkušnje je delil z drugimi učitelji: »Kdor je kedaj poučeval ali še poučuje v ljudski šoli petje, ta ve, da se nobena druga pesem tako hitro ne prime otroške duše kakor vse melodične šopirnosti prosta narodna pesem. [...] Ni se torej čuditi, da gojimo zlasti sedaj v vojnem času s podvojeno navdušenostjo v ljudski šoli našo lepo narodno pesem. Zakaj slovensko narodno slovstvo je posebno bogato vojaških pesmi s preprostimi, a krasnimi napevi.«¹⁴ Vodila ga je misel, da je kot učitelj poklican in dolžan, da izpolnjuje šolske predpise in »z vsemi močmi in ob vsaki priložnosti goji in zasaja v nežna, za vse občutljiva srca« slovenske mladine »patriotično čuvstvo iskrene ljubezni do svoje domovine«, »čuvstvo vdanosti do Najvišje vladarske rodovine«, ter da jih navdušuje za stalno slogo med avstrijskimi narodi.¹⁵ V zbirki vojaških pesmi za šolo je zbral tiste, ki naj bi dokazovale, »da so se Slovenci vedno bojevali za Avstrijo in cesarja, zanj prelevili kri in umirali, zraven pa prepevali.«¹⁶

V Kosijevi knjižici je zbranih 26 domoljubnih pesmi, zadnja je cesarska himna (*Cesarska pesem*), s katero se je začela ali zaključila vsaka šolska pesmarica, pa tudi prireditelj.¹⁷ *Slovenec* jo je pospremil z besedami: »Služila bo v prvi vrsti za šolsko porabo in jih bodo učenci s posebnim veseljem in navdušenjem uporabljali pri šolskem pouku, pa tudi učitelji bodo veseli te zbirke, ker jim bo olajšala pouk in zagotovila večji uspeh. Tudi vojakom in moškim zborom sploh bo nudila zadostno izbiro.«¹⁸ Pesmi je zbral

13 Anton Kosi, *Opombe k pesemski zbirki 'Sopek šolskih pesmi': s posebnim ozirom na narodne in v narodnem duhu zložene napeve* (Središče na Štajerskem: samozal., 1906), 3.

14 Anton Kosi, »Sedanja svetovna vojna in ljudska šola«, *Popotnik* 36, št. 3 (maj 1915): 100. Kosi je v začetku marca 1915 govoril na zborovanju učiteljskega društva za ormoški okraj o delu učitelja v ljudski šoli v času vojne. Poročevalec je zapisal: »Na podlagi praktičnih izkušenj in osebnih vtiskov je pokazal referent, kako skrbi že 4 mesece sem s poukom in odgojo za to, da tudi mladina živi v bojnem ozračju, da čuti mogočne vtiske, ki nam jih stavi vojna pred oči in ušesa, kako si prizadeva, spraviti te vtiske globoko v nežno in sprejemljivo otroško dušo, katere bi se naj prijeli ter zanetili ondi predvsem ogenj domovinske ljubezni. Pokazal je nadalje referent, kako mu je do tega, da se dotakne otroške duše vse, kar nam ponuja vojna dobrega in plemenitega. [...] Omenimo še samo, da je bil jako zanimiv način, kako se je poročevalec kot učitelj v šoli prepričal, kaj je dosegel zlasti glede na one točke znanega ministrskega odloka, ki govori o odvrtačenju mladine od prenapetega sovraštva do naših nasprotnikov.« »Učiteljsko društvo za ormoški okraj«, *Učiteljski tovariš* 55, št. 6 (26. 3. 1915): 3.

15 Prim. Ivan Kelc, »Vzgoja patriotizma v ljudski šoli«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 4 (25. 2. 1916): 1–2.

16 »Vojaške narodne pesmi za šolo in dom«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 1 (14. 1. 1916): 3. Ob začetku vojne je Anton Kosi izdal tudi knjižico z opisi prigod in izrazov, povezanih z vojno in vojskovanjem. Prim. Anton Kosi, *Izpod črno-rumene zastave: zanimivi dogodki in slike iz vojnega viharja v Avstriji I. 1914* (Središče: samozal., 1914).

17 Naslovi pesmi in prvi verz, če začetek besedila pesmi ni enak naslovu: *Pesem slovenskih vojakov: koračnica* (»Bratje, Slovenci smoi; prim. bes. Franc Malavašič, *Pesem slovenskih narodnih stražnikov*); *Presvitli cesar vabi nas* (prim. bes. V. Vodnik, *Pesem bramborska*); *Cesarski orel pravi* (»Mi smo se skupaj zbrali«); *Ena ptičica priletela; Slovo I* (»Oh zdaj pa jaz vzamem od ...«); *Slovo II* (»Z Bogom dom, predragi kraj«; prim. Hrabroslav Volarič, *Slovo*); *Slovo III* (»Prišla bo pomlad zelena«); *Pomlad se že približa; Spomladi vse se veseli; Fantje se zbirajo* (»Fantje se zbirajo, daleč marširajo«; prim. bes. Stanko Vraz, *Slovo*); *Fantje marširajo* (»Fantje marširajo s kranjske dežele«); *Solnce gre za goro; Regiment po cesti gre; Po polju pa rožice cvetejo; Danes ta dan; N'coj je prav lep večer; Solnce mi ražja; Popotnica vojaška* (besedilo A. M. Slomšek, »Leži, leži ravno polje«); *Oj ta vojaški boben; Oblaki so rdeči; Vodica med gorami; Vojak na tujem* (»Ptička veselo nad hiško žvrli«); *Kaj maramo mi; Nobene bukevce niso tak lepe; O ti moj dom* (besedilo Franjo Neubauer, napev Emanuel Vašak); *Cesarska pesem* (besedilo po I. G. Seidlu Lovro Toman, glasba Joseph Haydn, »Bog ohrani Bog obvari nam cesarja Avstrijo!«).

18 »Vojaške narodne pesmi«, *Slovenec* 43, 11. 5. 1915, 4.

iz starejših šolskih pesmaric in iz drugih virov¹⁹ ter jih ustrezno »obdelal«. Ker jo je namenil šolarjem, je pazil predvsem na nrávnost besedil. Kosi je v predgovoru zbirke šolskih pesmi (1906) razlagal, da ljudske melodije nimajo vedno za šolsko mladino prikladnih besedil, zato je izbranim napevom podložil besedilo pesmi iz ljudskošolskih čitank.²⁰ Tokrat Kosi besedil ni zamenjeval, ampak jih je na nekaterih mestih popravil in prenavjal: fantič se namesto od ljubice poslavlja od »mamice«, Turke in Francoze so zamenjali »Rusi«, v pesmi *Regiment po cesti gre* je fantiča nadomestil »Franček«, v Slomškovi koračnici je zamenjal 6. kitico ipd.²¹

Pesmi so prirejane za dvoglasno ali triglasno petje. Na čelu zbirke so tri domoljubne koračnice. Pod naslovom *Pesem slovenskih vojakov* je stara *Pesem slovenskih narodnih stražnikov* – besedilo pripisujejo Francu Malavašiču –, ki so jo v času čitalniških besed prepevali v uglasbitvah N. Krena, Jurija Flajšmana in Jožefa Tomažovca. Ocenjevalec je pripomnil: »Na prvo mesto je dal ljubo znanko »Bratje, Slovenci smo!« Meseca avgusta lanskega leta bi si je ne bili upali peti v izvirnem besedilu, no g. Kosi jo je primerno »partiotizoval.«²² Kosi je besedilo nekoliko prilagodil in začetni verz »Bratje! Slovenci smo, svobodo ljubimo« zamenjal za »Bratje, Slovenci smo, Avstrijo ljubimo«. Besedilo druge koračnice je Vodnikova *Pesem brambouska*, napev je povzel po zapisu ljudske pesmi *V Ljubljan'co pridem čez goro* Alojza Mihelčiča.²³ Tretja, naslovljena *Cesarski orel pravi* (začetni verz 3. kitice besedila) je bolj znana po začetnem besedilu prve kitice *Mi smo se skupaj zbrali*. Zbirko zaokroža še priljubljena stara domoljubna pesem *O ti moj dom!* Čeha Emanuela Vaška z novim podloženim besedilom Frana Neubauerja.²⁴

Zbirka je zaokročila po slovenskih šolah.²⁵ Spomladi 1916 je *Učiteljski tovariš* poročal, da so otroci s Kosijevimi vojaškimi za tri glasove nastopili na otroški veselici v Selcih nad Škofjo Loko, ki jo je pripravilo tamkajšnje učiteljstvo v korist slepih vojakov.²⁶ Leta 1917 je Kosi samo besedila izdal še v knjigi *Domoljubne in vojaške pesmi za šolsko mladino*.²⁷

19 Prim. Anton Kosi, *Venček triglasnih narodnih pesmi za šolo in dom*, zv. 1 (Središče: samozal., 1907), 5–7 (»Solnce gre za goro«, »Vodica med gorami«); Anton Kosi, *Venček triglasnih narodnih pesmi za šolo in dom*, zv. 2 (Središče: samozal., 1911), 3 (»Solnce mi rajža«); Anton Kosi, *Šopek šolskih pesmi: s posebnim ozirom na narodne in v narodnem duhu zložene napeve*, 2. zv. (Središče: samozal., 1906), 93–94 (*Popotnica vojaška*). Prim. tudi Alojzij Mihelčič, *Venček narodnih pesmi za mešani zbor*, zv. 1 ([Metlika]: samozal., 1907), 2 (»Vodica med gorami«) in Alojz Mihelčič, *Slovenske narodne pesmi* (Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1911), 3–4 (vse kitice besedila). Emil Adamič, *Slava cesarju Francu Jožefu I: spevoigra* (Ljubljana: Društvo za zgradbo učiteljskega konvikta, 1908), 9–12 (*Ena prička priletela, Regiment*), 24–25 (*Nobene bukvice ...*).

20 »Ne trdim, da so vse besede naših narodnih pesmi pohujšljive, poudarjam pa, da so te pesmi, kar se tiče njih besedila, za poučne, ozir. vzgojne namene, zvečne neprimerne, ker imajo v sebi premalo vzgojnih momentov.« Kosi, *Opombe k pesemski zbirki »Šopek šolskih pesmi«*, 4.

21 Prim. besedila pesmi *Slovo II*, *Slovo III*, *Fantje se zbirajo*, *Fantje marširajo*, *Regiment po cesti gre*, *Po polju pa rož'ce cvetijo*, *N'coj je prav lep večer*, *Popotnica vojaška*, *Vojak na tujem*. Prim. tudi Kosi, »Sedanja svetovna vojna in ljudska šola«, 101.

22 »Anton Kosi: Vojaške narodne pesmi«, *Popotnik* 36, št. 4 (julij 1915): 196. Leta 1919 je koračnico z izvirnim besedilom za dvoglasno petje in spremljavo klavirja ali harmonija izdal Stanko Premrl. Prim. *Bratje! Slovenci smo: mala jugoslovanska koračnica*, po narodnem napevu priredil Stanko Premrl (Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1919).

23 Prim. Mihelčič, *Venček narodnih pesmi za mešani zbor*, 3 in Mihelčič, *Slovenske narodne pesmi*, 5.

24 Prim. *Zbirka slovenskih napevov ubranih za čvetero ali petero moških glasov*, zv. 4 (Ljubljana: Glasbena matica, 1877), 3; *Slovenska pesmarica*, zv. 1 (Celovec: Družba sv. Mohorja, 1896), 19–21.

25 Kranjski *Gorenjec* je pisal: »Posebne zbirke vojaških pesmi Slovenci do sedaj še nismo imeli, zakaj ni se čutila njih potreba. A ker se je v poslednjem času zlasti iz učiteljskih krogov začelo povpraševati po taki pesmarici, je temu nedostatku odpomogel šolski ravnatelj Ant. Kosi, ki se že dokaj let sam bavi z nabiranjem narodnih pesmi. [...] Nedvomno bodo po tej zbirki segale naše šole, izobraževalna društva, ter sploh ljubitelji narodnega petja.« *Gorenjec* 16, 28. 5. 1915, 3.

26 »[...] Povsem pohvalno pa je bilo petje. Proizvajale so se Kosijeve vojaške nar. pesmi za tri glasove. Čudili smo se mladini, ki je skoro brez hibe nastopila in s svojimi nežnimi glasovi skoro očarala občinstvo.« Poročilo v rubriki *Kranjske vesti. Učiteljski tovariš* 56, št. 10 (19. 5. 1916): 3–4. Prim. tudi *Slovenec* 44, 17. 5. 1916, 4.

27 Prim. Anton Kosi, *Domoljubne in vojaške pesmi za šolsko mladino* (Dunaj: Cesarsko kraljeva zaloga šolskih knjig, 1917).

Tretjo zbirko vojaških ljudskih pesmi v priredbah za moški zbor z naslovom *Slovenske vojaške narodne pesmi* je podpisal Fran Marolt (1865–1945). Na zunaj se zbirka razlikuje od opisanih dveh po tem, da ni stavljena, ampak avtografirana (»delana na roke«). Marolt jo je izdal v samozaložbi in tudi sam prodajal. In čeprav je na naslovnici letnica 1915 in je izdajatelj predgovor podpisal v Ljubljani oktobra 1915, zbirka ni ugledala luč sveta pred aprilom naslednjega leta. Po zabeležki na zadnji strani notnega zapisa sodeč je bila notografirana v Gradcu leta 1916. Kljub črkama Mt, s katerima se je podpisoval Fran Marolt, pa rokopis razkriva pisavo njegovega sina Franceta Marolta (1891–1951).

V poskusu rekonstrukcije poti do natisa zbirke se sklicujemo na ohranjene dokumente in časopisna poročila. Maroltova prošnja za objavo štirih skladb iz edicij Glasbene matice ter pismo, ki ga je France Marolt pisal očetu iz Gradca in mu v njem sporočil popravke v harmonizacijah za objavo namenjenih pesmi, datirata v konec leta 1915.²⁸ Fran Marolt je bil učitelj na mestni šoli v Ljubljani. S skromno plačo je preživel veliko družino, zato je opravljal več stalnih dodatnih del. Bil je notograf, sodeloval je z Blaznikovo tiskarno in prepisoval note za Glasbeno matico in druge naročnike.²⁹ Deloval je kot pevovodja zborov in vodil upravne posle *Učiteljskega tovariša*. Kljub vsemu je proti koncu leta 1915 bil potrjen za črnovojnika in januarja 1916 v 51. letu starosti odšel k vojakom.³⁰ Kmalu za tem je hudo zbolela njegova žena Emilija Marolt, ki je 29. marca 1916 umrla na kliniki v Gradcu.³¹ Na zdravljenju v Gradcu naj bi bil tudi sin France, ki je zbirko prepisal na kamen in uredil vse potrebno za natis v graški litografski delavnici Leykam.³² Fran Marolt je ob smrti žene dobil 4-tedenski dopust, zaradi družinskih razmer pa se v vojsko ni več vrnil.

Sredi aprila 1916 je bila zbirka vojaških pesmi na prodaj pri izdajatelju.³³ Maroltova življenjska zgodba razkriva tudi motiv za pripravo in izdajo zbirke, ki je zanj bila predvsem dodatni vir zaslužka. V glavnem naklonjenim ocenam v časopisu je sledilo stalno oglaševanje v *Slovencu* in *Slovenskem narodu*.³⁴

28 Prošnja se je ohranila med dokumenti Glasbene matice. Vsebina pisma je znana iz posrednega vira. Prim. Zmaga Kumer, »France Marolt (1891–1951): ob stoletnici rojstva slovenskega etnomuzikologa«, *Traditiones* 20, št. 1 (1991): 10.

29 Leta 1906 je v samozaložbi izdal zbirko nagrobnic za moške glasove v prikladnem žepnem formatu. Natisnili so jo v tehniki kamnotiska v Blaznikovi tiskarni. Ker je prva izdaja v kratkem pošla, je drugo leta 1909 založila Katoliška bukvarna. Prim. *Nagrobnice*, ur. Frančišek Marolt (Ljubljana: samozal., 1906). Fran Marolt je Odboru Glasbene matice v Ljubljani dne 18. 12. 1906 poslal dopis, v katerem navaja, da je od 8. oktobra do 15. decembra na papir za prepisovanje, ki ga je prejel »od Blaznika«, z »avtografsko« ali »kemično« tinto prepisal pet skladb. Po naslovu in številu prepisanih strani smo vse prepise identificirali v katalogu NUK. Dopis Frana Marolta Odboru Glasbene matice, 18. 12. 1906, Glasbena matica, Personalia, Fran Marolt, NUK, Glasbena zbirka.

30 Prim. »Mobilizirani naročniki«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 2 (28. 1. 1916): 75; »Iz ljudskošolske službe«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 4 (25. 2. 1916): 4.

31 Pokopali so jo v Gradcu 31. 3. 1916. Prim. Parte, *Slovenski narod* 49, 30. 3. 1916, 4; »Emilija Maroltova«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 7 (7. 4. 1916): 3; »Iz Zaveze avstr. Jugoslovanskih učiteljskih društev«, *Učiteljski tovariš* 57, št. 4 (23. 2. 1917): 4.

32 France Marolt je tik pred vojno služil vojaški rok. Ob začetku vojne se je nahajal v Rottenmannu na Štajerskem, kjer je bilo nastanjeno rezervno moštvo 27. pehotnega polka in bil poslan na bojišče v Galicijo. Prim. *Cerkveni glasbenik* 38, št. 10 (1915): 8.

33 Notica v rubriki Dnevne novice. *Slovenec* 44, 14. 4. 1916, 3.

34 Prim. »Zorko Prelovec, Slovenske vojaške narodne pesmi«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 12 (16. 6. 1916): 1–2.

Kazalo Maroltove zbirke prinaša naslove 35 ljudskih³⁵ in 7 umetnih³⁶ pesmi. Viri ljudskih pesmi so bili predvsem tiski iz založbe Glasbene matice.³⁷ Kot avtor harmonizacij je pri večini naveden Marolt, imenovani so tudi drugi: Janko Žirovnik je zabeležen pri šestih,³⁸ Fran Gerbič pri štirih³⁹ in Oskar Dev pri dveh pesmih.⁴⁰ Omenjen je še Josip Kocijančič,⁴¹ v prošnji navedenega Marka Bajuka pa ni imenoval.⁴² Poleg napevov in harmonizacije izpričujejo vire tudi besedilne korkordance (prim. Priloga 2). Marolt je gotovo črpal tudi iz lastnih zabeležk, saj je kot učitelj v Lukovici tudi sam zbiral in zapisoval ljudske pesmi. Tudi vse zborovske domoljubne pesmi iz drugega dela zbirke so že bile objavljene.

Maroltova zbirka prinaša po večini v tiskih že precej razširjene pesmi, torej tiste, ki so bile ljudem dobro znane, predvsem pa drage. V tržaški *Edinosti* so ob izidu zapisali: »Ni ga slovenskega pevca, da bi ne poznal vseh.«⁴³ V *Popotniku* pa so pripomnili: »Zbirka je namenjena v prvi vrsti slovenskemu vojaku, kakor čitamo v predgovoru in sicer 'že zgolj zaradi besedila, ki ga često izpreminjajo in potvarjajo ali pa nadomeščajo s praznim, grdim kričanjem'. V tem oziru moramo zbirko toplo pozdraviti, ker se je izdajatelj potrudil, biti glede besedila najvestnejši. Drugače pa je s harmonizacijo!«⁴⁴

- 35 Naslovi pesmi in prvi verz, če začetek besedila pesmi ni enak naslovu: *Slovenski fantje* («Slovenski smo fantje iz Loža doma»); *Mal' postojmo!*; *Danes je taisti dan*; *Pobič sem star šele osemnajst let* in *Pobič sem star šele osemnajst let*, varianta («Oh, pobič sem star šele osemnajst let»); *Regiment po cesti gre*; *Al' me boš kaj rada imela?*; *Oj kako strašno*; *Tam za laškim gričem*; *Fantje marširajo* («Fantje marširajo, s Kranjske dežele»); *Oj ta soldaški boben*; *Mi smo se skupaj zbrali*; *Nocoj, pa oh, nocoj*; *N'coj je en lep večer*; *Tam na zelenem travniku*; *Pomlad se bliža*; *Spomladi vse se veseli*; *Ljuba si pomlad zelena*; *Solnce mi rajža*; *Po polju že rožice cvetejo*; *Oblak rdeči so*; *Leži, leži ravno polje*; *Danes ta dan*; *Ena ptička priletela*; *Kaj si je zmislu naš cesar*; *naš kralj*; *Hudi glas iz Gradca gre*; *Radecki 'ma sivo glavo*; *Nekoč v starih časih*; *Po zimi pa rožice ne cveto*; *V nedeljo jutro vstala bom in V nedeljo jutro vstala bom*, varianta; *Lavdon* («Stoji, stoji tam Beligrado»); *Ko ptičica na tuje gre*; *Kaj so to za eni fantje* («Dobro jutro, Minka moja»); *Prisega na bandero* («Na to bander prisegamo»); *Barka zaplavala*; *Nobene bukvice niso tak lepe*.
- 36 Naslovi pesmi in prvi verz besedila: Hrabroslav Volarič, *Za dom med bojni grom!* («Zastava že razvita je»); Hrabroslav Volarič, *Slovo* («Z bogom dom, predragi kraj!»); Benjamin Ipavec, *Vojaška* («Kaj bliska se v javnem, kaj votlo doni»); Hrabroslav Volarič, *Novinci* («Izbrani smo junaki mi, najboljša vaška kri»); Joseph Haydn, *Cesarstva* («Bog ohrani, Bog obvari nam cesarja, Avstrijo!»); Anton Nedved, *Na straži* («Ko zvezd nebrojnih čreda vtolazi bitve šum»); Davorin Jenko, *Naprej!* («Naprej, zastava Slave»).
- 37 Marolt je odboru Glasbene matice 30. novembra 1915 poslal prošnjo za dovoljenje za ponatis štirih pesmi v harmonizaciji, »kakor jo je objavila Gl. M.«, za kar je bil pripravljen »izplačati zahtevani honorar ali pa odstopiti brezplačno 20 odtisov«. Tri so bile Gerbičeve iz zbirke štiriglasnih ljudskih pesmi, ki jih je v Tuhinjski dolini nabral Srečko Malenšek (1890), ena pa Bajukova iz njegovega drugega zvezka štiriglasnih pesmi (1907). Prim. Dopis Frana Marolta Odboru Glasbene matice, 30. 11. 1915, Glasbena matica, Personalia, Fran Marolt, NUK, Glasbena zbirka.
- 38 Prim. Janko Žirovnik, *Narodne pesni z napevi 1* (Ljubljana: Glasbena matica, 1883), 1–2 (*Pobič sem star šele 18 let*), 4 (*Al me boš kaj rada imela?*); prim tudi 6 (*Ena ptič'ca priletela*); Janko Žirovnik, *Narodne pesni z napevi 2* (Ljubljana: Glasbena matica, 1885), 8 (*Mal' postojmo*), 19–20 (*Danes je taisti dan*), prim. tudi 10 (*Tam za turškim gričem*), 18 (*Oj ta soldaški boben*); Janko Žirovnik, *Narodne pesni z napevi*, zv. 1, nova pomnožena izd. (Ljubljana: Oton Fischer, 1900), 5–6 (*Slovenski fantje*); prim. tudi 16 (*Regiment*); Janko Žirovnik, *Narodne pesni z napevi*, zv. 2 (Ljubljana: Oton Fischer, 1901), 51–52 (*N'coj je en lep večer*); Janko Žirovnik, *Narodne pesni z napevi 3* (Ljubljana, Oton Fischer, 1905), 20–21 (*Fantje marširajo s Kranjske dežele*).
- 39 *Narodne pesni z napevi 3*, nabral Srečko Malenšek, prir. Fran Gerbič (Ljubljana: Glasbena matica, 1890), 9 (*Spomladi vse se veseli*), 14 (*Slovó*, »Ljuba si pomlad zelena«), 5–6 (*Vojaška*), 9–10 (*Danes ta dan*).
- 40 Oskar Dev, *Slovenske narodne pesni 1* (Ljubljana, L. Schwentner, 1906), 7 (*Po zimi pa rožice ne cveto*), 28 (*Hudi glas iz Gradca gre*).
- 41 Josip Kocijančič, *Slovenské národné pesni za moški zbor*, zv. 1 ([Most na Soči]: Ignacij Kovačič, [1876]), 22 (*Venec národnih pesnij*, »Na to bander' prisegamo«). Prim. tudi: Josip Kocijančič, *Slovenske narodne pesni, za moški zbor*, zv. 2 ([Most na Soči]: Ignacij Kovačič, [1877]), 5 (*Fantič na vojski*, »N'coj je prav lep večer«).
- 42 Prim. Marko Bajuk, *Slovenske narodne pesni*, zv. 2 (Ljubljana: Glasbena matica, 1907), 29 (*Radecki ima sivo glavo*); prim tudi str. 20–21 (*Kaj si je zmislu naš cesar, naš kralj*); Marko Bajuk, *Slovenske narodne pesni*, zv. 1 (Ljubljana: Glasbena matica, 1904), 8 (*Fantje se zbirajo*), 48–49 (*Nocoj pa, oh nocoj*).
- 43 »Slovenske vojaške narodne pesmi«, *Edinost* 41, 23. 4. 1916, 4.
- 44 Ciril Pregelj, »Slovenske vojaške narodne pesmi«, *Popotnik* 37, št. 4 (julij 1916): 160–161.

Zbirka je prevzela funkcijo *vojaške pesmarice*. Po poročanju *Slovenca* jo je poveljstvo 17. pešpolka z dopisom priporočilo vsem svojim oddelkom in pri izdajatelju naročilo več kot 100 izvodov.⁴⁵ Vojaki z bojišč so jo lahko naročali z nakaznico, pošiljali pa so jih tudi vojnim poštam v križnem zavitku kot tiskovine. V samo treh mesecih je bila natisnjena v nakladi več kot 1.000 izvodov.⁴⁶

O prepevanju ljudskih množic in vojakov ob mobilizaciji in odhodu od doma, v vojašnicah, v strelskih jarkih, v urah počitka in čakanja, najdemo v takratnem časopisju številne omembe ali daljše sestavke. Čeprav ne smemo zanemariti prisotnosti stroge cenzure in predvsem propagandnega značaja tedanjega časnikarstva, najdemo poleg ponavljajočih se domoljubnih fraz in priseganja na stare vrednote tudi misli in besedne zveze, ki razkrivajo osebna čustvovanja in doživljanja. Izbrani odlomki izkazujejo tako ustvarjanje klišejske javne podobe pojočega naroda, kot razmišljanje resigniranega posameznika:

»[...] nocoj ponoči je odhajalo nad tisoč slovenskih črnovojnikov od 18. do 50. leta v vojaško službo. [...] V velikanskem vlakcu so črnovojniki na sredi imeli pritrjeno slovensko zastavo, množica pa je neumorno prepevala patriotične, vojaške narodne pesmi in himne. Tisočeri živio-klici so pretresali tiho in lepo majniško noč.«⁴⁷

»Z veseljem čitamo in slišimo, kako si vojaki na bojišču krajšate čas in užigate pogum z ubranim petjem. Že od nekdaj slovi slovenska pesem celo izven mej naše ožje domovine. Naše ljudstvo je za petje izredno nadarjeno. Slovenec in Slovenka prepevata doma in v cerkvi, na polju in v delavnici; petje je našemu ljudstvu najljubša zabava, z njim si sladi delo in krajša čas. Pa tudi umetno petje se je pri nas v zadnjem času zelo povzdignilo. Ne najdeš je danes skoraj vasice v zadnjih hribih, kjer bi ne imeli vsaj kolikortoliko izvežbanega pevskega zbora.«⁴⁸

»Na veliko soboto že pozno zvečer je prišlo povelje, da moramo nastopiti in sicer: Ogrri skupaj, Nemci skupaj in Slovenci zopet skupaj, nakar smo začeli peti velikonočne in nekatere narodne pesmi. Ker je bil poveljnik Oger, so imeli Ogrri prednost in začeli peti prvi, potem Nemci in nazadnje Slovenci. Ko pa smo nehali, je rekel častniški namestnik: 'Niemand kann so schön singen, wie di Slowenen' ('Nihče ne zna tako lepo peti, kakor Slovenci'). Nato nam je razdelil nekaj prav dobrih

45 *Slovenec* je od maja do septembra 1916 priobčil več notic o enkratnosti zbirke («Noben drug narod nima niti podobne zbirke. Pošiljajte jo našim vojakom, sedaj je čas, da izpoznajo te naše krasne pesmi tudi vojaki drugih narodov!»), priporočilih vojaškega vodstva («Slovenske vojaške narodne pesmi za štiri glasove naročilo je pri izdajatelju samo poveljstvo 17. pešpolka čez 100 izvodov. To je dokaz, kako da upošteva tudi vojaško poveljstvo naše junaške pesmi in njihov milino»), povpraševanju («Tu [na Tirolskem], kjer še stari sneg leži in nas v noge zebe, zapeli bi radi kako vojaško narodno in gotovo dobite še mnogo naročnin»), o načinu naročanja, pošiljanja in možnostih plačila. *Slovenec* 44, 27. 5. 1916, 7; 17. 6. 1916, 6; 26. 6. 1916, 5; 5. 7. 1916, 5; 28. 8. 1916, 5; 16. 9. 1916, 6.

46 »Fran Marolt. Slovenske vojaške narodne pesmi za štiri glasove so šle že v čez 1000 izvodih med slovenske junake in bratske hrvatske. Kako veliko je zanimanje zanje, kaže dejstvo, da se jih je v komaj treh mesecih toliko prodalo. Tudi gg. organisti so naročili pri izdajatelju že mnogo izvodov. To dokazuje našo zavest.« *Slovenec* 44, 20. 7. 1916, 4. O nakladah muzikalij na splošno ni veliko podatkov. Iz poročila občnega zbora Društva za zgradbo učiteljskega konvikta za leto 1914 razberemo, da je društvo dalo natisniti 3. zvezek Žirovnikovih dvoglasnih *Narodnih pesmi za mladino* v 10.000 izvodih. Obračun za zalogo knjig Učiteljske tiskarne izpričuje, da so s prodajo 1560 izvodov prejeli 312 kron, s tiskom 10.000 izvodov pa so imeli 730 kron stroškov. *Učiteljski tovariš* 55, št. 1 (15. 1. 1915): 2–3.

47 Poročilo o odhodu črnovojnikov ob spremstvu večtisočglave množice ljudi s kolodvora v Gorici, 21. maja 1915. *Slovenec* 43, 21. 5. 1915, 3.

48 »Naša pesem«, *Pozdrav iz domovine našim vojakom na bojišču* 1, 25. 4. 1916, 1–2.

smodk. Zatorej, slovenski fantje: Glavo visoko! Skloni jo samo takrat, kadar žvižga sovražna krogla v smeri proti tebi.«⁴⁹

»Čeravno so žalostni časi, pa vendar mi slovenski fantje ne izgubimo korajže in si večkrat zapojemo kakšno slovensko pesem, največkrat pa to: 'Le naj ropoče in bobni, iz tisoč topov naj gromi, naj krogle križem švigajo, Slovenci ne pobegnemo!'«⁵⁰

»Tukaj smo štirje Slovenci [...] Edina naša zabava je, da včasih malo zapojemo, ker petje je še zmeraj moje veselje. Vsak večer se malo porazvedrimo s petjem, dasi se nam nekateri čudijo, češ, kako moremo prepevati v tujini v takih razmerah. Toda kranjski Janezi smo zmerom veseli. Najlepša se nam zdi pa znana pesem: Iz stolpa sem se zvon glasi, ko vlega mrak se po vasi. Le zvon iz temnih lin, le vzbujaj mi na dom spomin! Zato pa zvon le zvon mi, na tuji zemlji doni mi.«⁵¹

»Oglasile so se citre. Pod spretno roko Ivanovo se je oglasila vesela poskočnica. Sledili so še nekateri lepi komadi. [...] Stopili smo v krog in zadonela je dobro znana: 'Tiha luna jasno sije, duh moj misli na svoj dom ...' Požirek vina nam je pomagal, da smo zapeli skoro vse slovenske pesmi, ki so nam bile znane. [...]«⁵²

»Domača pesem! Lepa je v domači vasi, ko jo fantje zapojejo v noči, a še vsa drugačna je na tuji zemlji. In tudi drugače se poje kot doma, tu poje, kdor doma ni nikoli pel.⁵³

Pevovodja zbora Ljubljanski zvon in skladatelj Zorko Prelovec (1887–1939) je bil leta 1915 kot slovenski enoletni prostovoljec poslan »med neki gališki polk«, od koder se je oglašal v *Slovenski narod*. Vodil je oktet pretežno čeških pevcev, s katerim je nastopil na dobrodelnem koncertu v Velikem Varadinu, o čemer so v članku z naslovom »Slovenska pesem v ogrski koncertni dvorani« poročali slovenski časniki.⁵⁴

»Tudi moje misli so vedno doma. Zvečer, ko posije mesec na zemljo, ki še nikdar ni bila tako napita človeške krvi kot baš sedaj, mi pride na misel ona lepa, ponarodela slovenska pesem. Da bi imel svoje pevce tu, bi jo takoj zapeli: Tiha luna jasno sije, – duh moj misli na svoj dom, – srce zanj'ga strastno bije, – bogve kdaj ga videl bom? – Vmes so hribi in doline, – vmes šumenje bistrnih rek, daleč, daleč so planine, daleč Save je iztek.«⁵⁵

»Slovenec brez petja ne more živeti. Imamo kvartet, ki je nastopil že v dveh mestih na koncertnih večerih, prirejenih v korist sirotam padlih vojakov. Vsakokrat je bila zbrana elita, mnogo častništva in vojaštva. Slovenske pesmi so jako ugajale, niso jih

49 Notica v rubriki Razne vesti. »Slovenska pesem«, *Tedenske slike* 3, 14. 6. 1916, 361–362.

50 Pismo domobranca Franca Grabnerja iz Maribora. Citirano besedilo je 6. kitica *Popotnice vojske* A. M. Slomška. »Slovenci ne pobegnemo«, *Slovenski gospodar* 49, 29. 7. 1915, 2.

51 Iz pisma vojaka Janeza Travna iz Nove Oselice nad Škofjo Loko ženi, objavljeno v rubriki Slike in črtice z bojišč. Citirano besedilo je pesem Antona Funtka *O mraku*, ki jo je uglasbil Gustav Ipavec. »Kako se mi je godilo v Albaniji«, *Domoljub* 29, 22. 6. 1916, 338–339.

52 Poročilo iz Boke Kotorske je poslal neznani S. S. Citirano besedilo je uglasbil Davorin Jenko. »Naši mornarji v Boki Kotorski«, *Slovenec* 45, 19. 5. 1917, 7.

53 Iz pisma »nekega praporščaka« v podlistku. »Mirni dan na fronti«, *Slovenec* 43, 11. 11. 1915, 2.

54 Prim. *Slovenski narod* 48, 9. 10. 1915, 4; *Slovenec* 43, 18. 10. 1916, 5; *Straža* 7, 18. 10. 1915, 3; *Učiteljski tovariš* 55, št. 16 (29. 10. 1915): 5; *Glas naroda* 23, 17. 11. 1915, 5.

55 Pismo je Zorko Prelovec napisal 20. julija 1915. Citirano besedilo je uglasbil Davorin Jenko. Zorko Prelovec, »Pismo iz ogrske puste«, *Slovenski narod* 48, 28. 7. 1915, 3.

»mogli prehvaliti. Zlasti otožna 'Fantje se zbirajo, v vojsko marširajo' je vsakomur pri srcu, dasi besed ne razume. [...] Pri vsakem nastopu mislim na pevski zbor 'Ljubljanskega zvona', ki bi imel letos praznovati 10-letnico svojega obstanka. Toda pevci so razkropljeni, pevovodja daleč od Ljubljane ...«⁵⁶

Slovenec je povzel pripoved, ki so jo dopisniku zagrebških *Novin* pripovedovali vojaki na Podgori, 31. decembra 1915:

»Tako nam teko dnevi. Nekaj časa pojemo, nekaj časa se bijemo. Kdor ostane živ, jutri zopet poje. Tu na fronti – približno 50 korakov od Italijanov – najdeš po jamah vsa mogoča glasbila: kitaro, violino, harmoniko, tamburico – celo diple sem videl in piščali. Samo gosli še nisem videl. No, te pridejo na vrsto po vojni, ko se bodo pesmi sestavljale! [...] Petje jako povzdiguje vojakov duh. Odrvrne ga vsaj za kratek čas od onih silnih in strašnih muk, ki ga obdajajo. Zato je naš poveljnik N. odredil, da pride godba prav sem na fronto. Topovi store svoje, godba pa tudi svoje.«⁵⁷

Odlomek nekega drugega pisma sporoča: »[...] Včeraj na večer smo prišli vsi izmučeni in sneženi s patrolje. Kaj se zmisli Laščan (korporal)? Vzame harmoniko, drugi trompeto in že smo imeli godbo. Laščan je rekel: 'Danes smo utekli smrti, bodimo veseli!' In vsi so zapeli: 'Ko na polju rožce razcveto, / fantje iz vojske dam gredo ...' Čeprav trpimo, smo vseeno vedno dobre volje in veselo pojemo, ko gremo v boj in ko gremo iz njega.«⁵⁸

Vojaki so znanim napevom podlagali nova besedila. V *Tedenskih slikah* so objavili pesem *Brata dva* brez navedbe avtorja, ki se je pela po ljudski *Oj, ta soldaški boben*.⁵⁹ V pesmih so se bohotili tudi preprosti in učinkoviti propagandni stereotipi, ki so demonizirali nasprotno stran.⁶⁰ Slovenec je v podlistku Vojaške številke konec septembra 1915 objavil zbadljivo pesmico vojaka Vida Ambrožiča, ki naj bi »še tisti večer dobila skladatelja, ki jo je zakrožil prav po domače.«⁶¹

56 Zorko Prelovec, »Pismo iz ogrske puste«, *Slovenski narod* 48, 30. 10. 1915, 11.

57 Krajša poročila v rubriki Vojska z Italijo. *Slovenec* 44, 7. 1. 1916, 4.

58 Slovenec je v podlistku »Iz vojne« objavil pismo, ki ga je vojak dragonec Rihard Drolle poslal svojim sestram v Ljubljano. *Slovenec* 43, 6. 2. 1915, 1.

59 Besedilo pesmi obsega šest kitic: »Umrla sta na Laškem, / oh, na Laškem brata dva, / zadela jih je krogla, / kdo pa zdaj njih grob pozna? / Pa nista vkup šla z doma, / drugo pot je vsak šel v boj, / zdaj brata spet sta skupaj, / skupaj našla sta pokoj. / Globoko tiho spita, / sred krvavega polja, / sinove ene majke, / eno majko našla sta. / Vesela, črnolasa / in pa še tako mlada, / umrla sta na Laškem, / oh, na Laškem brata dva. / Ko smrt jih je zajela, / luč oči ugašala, / ni mati jih objela, / brez slovesa tja sta šla. / Na prsih nosi mati / težek križ in poln gorja – / umrla sta na Laškem, / oh, na Laškem brata dva. *Tedenske slike* 3, 19. 4. 1916, 238.

60 »Slovenec je rad vesel, zato si s tovariši včasih zapojemo kako narodno. Imamo pa tudi svoje pesmi, ki smo jih sami zložili. Ena izmed njih se tako-le začne: Na visoki planinci jaz tukaj stojim, streljam Taljane, na smeh se držim.« *Slovenski gospodar* 39, 19. 8. 1915, 1.

61 »Naši vojaki pojo«, *Slovenec* 43, 29. 9. 1915, 2-3. Zbadljivka z naslovom *A, a, a, zdaj urca je prišla* je postavljena za štiri moške glasove in ima pet kitic besedila (»A, a, a, / zdaj urca je prišla, / lep že čas smo hrepeneli / po Ljubljani lepi beli, / po Gorici in po Trsti, / zdaj dobimo vse po vrsti. / A, a, a, / zdaj urca je prišla. / E, e, e, / tam bratje nam žive, / mi jih mor' mo odrešiti, / tuj'ga jarma oprostiti; / skup, kar duha po polenti / vsi k Ital'ji iredenti, / e, e, e, / vsi bratje in sestre! / I, i, i, / mi smo polentarij; / naš Vittor Emanuele / nam je strogo dal povelje: / 'Lepe kraje ima Sciavo, / marš in mu razbijte glavo, / i, i, i, / mi k' smo polentarij! / O, o, o, / pa to ni prav lahko; / maledeto Sciavo noče / umakniti se od Soče; / zbita naša je butica, / maša pa še ni Gorica; / o, o, o, / to ni tako lahko! / U, u, u, / mi gremo kar domu; / naš Vittór Emanuele, / sam naj z vragom vojsko pelje; / in D' Annunzio in Salandra, / ki najrajši zadaj vandra, / u, u, u, / mi gremo pa domu!«.) »Ta vesela' od polentarijev«, *Domoljub* 40, 7. 10. 1915, 582.

»Cerkvena pesem naj bo molitev«

Vojnim razmeram se je prilagajala tudi revija *Cerkveni glasbenik*, ki je leta 1914 izhajala že 37. leto. Od 1911 jo je urejal Stanko Premrl (1880–1965), duhovnik, *regens chori* ljubljanske stolnice in ravnatelj orglarske šole. V decembrski številki 1914 je objavil prvo poročilo »z bojnega polja«, v naslednjih štirih letih je v stalni rubriki Organistovske zadeve redno objavljaval vesti o vpoklicanih organistih in glasbenikih (»[Naši] organisti [in glasbeniki] v vojski«). Mnogi so uredniku pošiljali pozdrave in daljša poročila s fronte, med njimi tudi mlad študent prava Heri Hirschman, ki je nekoč pismu priložil v bližini fronte napisano skladbo.⁶² Organist in skladatelj Karlo Adamič je iz vojašnice v avstrijskem Rottenmannu pisal: »Življenje naše je različno, a tudi kljub težkočam in skrbem še nismo duševno obupali, nego si večkrat iščemo utehe v naši lepi slovenski pesmi.«⁶³

Med osrednje strokovne članke je urednik uvrščal razprave o vlogi cerkvene glasbe in pomenu cerkvenega petja obče in še posebej med vojno, o cerkveni pesmi in petju po liturgičnih predpisih, o moderni glasbi v cerkvi in o disonanci. Posegal je tudi na področje glasbene pedagogike in odmeril mesto nizu člankov o metodiki pevskega pouka.

Strani revije so polnile predvsem poročila o petju na cerkvenih korih in ob cerkvenih praznikih (dopisi iz Ljubljane, Idrije, Renč, Repenj, Kamnika, s Koroškega itd.). Z molitvijo in petjem cerkvenih pesmi so verniki izražali svoja religiozna in domoljubna čustva, častili Marijo – zavetnico slovenskih vojakov – ter izrekli prošnje za blagor svojih mož, sinov, očetov in bratov, ki so morali z domov.⁶⁴ Urednik je zapisal: »Cerkveno petje in glasba imata zdaj v vojnem času gotovo še posebno važno nalogo, da dvigneta žalostna in potrta srca k Bogu, Gospodu vojnih trum, in jim dajeta potrebne tolažbe. Z gorečimi molitvami vernikov za zmago – če je božja volja – in za dosego skorajšnje-ga miru naj se druži v isti gorečnosti in vstrajnosti tudi pobožno cerkveno petje.«⁶⁵ O neomajnosti pevcev priča poročilo lazarista Franca Pirca o petju cerkvenega zbora ob frontni črti v Mirnu pri Gorici, napisano 21. aprila 1916:

»Imam še cel mešani zbor: Pojemo latinske maše, kot prej. Naučili smo se celo več pesmi iz Slava presvetli Evharistiji in drugih. Učimo se seveda pod granatami, pojemo pod granatami (med sveto mašo večkrat granate čez nas frče), pa to nam ne vzame korajže. Bo menda redka fara na Slovenskem, kjer bi bil zbor še tako poln (4 moški z menoj vred, ki sem obenem organist in tenorist, zraven mene še drug tenor in dva basista, zraven še 7 ženskih glasov) in zraven še v takih razmerah.«⁶⁶

62 Heri Hirschman (1895–1962) je po vojni prevzel materin priimek Svetel. Leta 1915 je bil mobiliziran in z domobranskim pehotnim polkom št. 27 poslan na Tirolsko. Leto pozneje je padel v italijansko vojno ujetništvo, od koder se je vrnil šele marca 1920. Po lastnem pričevanju je čas ujetništva izbral za glasbene študije.

63 »Naši organisti in glasbeniki v vojski«, *Cerkveni glasbenik* 38, št. 10 (1915): 118–119.

64 V enem od objavljenih pisem je napisal: »Ne vem, če bo veliko prilike moliti v boju – ker se mora silno pozornost vedno obračati na boj. Čim več jih moli, tem milostljivejši bo naš Gospod vseh vojska. V zaupanju na njegovo dobroto in milost bom zapustil notranje dežele in odšel v božji volji pred sovražnika«. »Naši organisti in glasbeniki v vojski«, *Cerkveni glasbenik* 38, št. 9 (1915): 109–110.

65 Stanko Premrl, »Vojska in cerkvena glasba«, *Cerkveni glasbenik* 38, št. 1 (1915): 10–11.

66 Pismo je bilo objavljeno v rubriki Dopisi. *Cerkveni glasbenik* 39, št. 4 (1916): 58.

Presunljiva so pisma bralcev, predvsem vojakov in beguncev iz evakuiranih krajev v neposredni bližini fronte, ki jih je urednik objavil v celoti. H pesmi so se zatekali po tolažbo, v njej so iskali mir in spokojnost doma.

»[...] Ne smemo se spominjati na naše lične cerkvice, na naše milodoneče zvonove [...], katerih sedaj ni več; ne smemo se spominjati na naše pevske kore in orglje, ob katerih zvokih so se iz naših grl glasile ubrane slovenske pesmi ter budile in večale pobožnost vernikov. Vse je minilo, vse je proč, vse na kosih pomešano, z drobci granat in šrapnelov. Lepa Primorska – puščava, razvalina! Vse nam je ugrabil sovražnik, vse! [...] A nekaj nam le ni mogel ukrasti in nam na veke ne bude iztrgal: verno slovensko srce in slovensko pevsko grlo.«⁶⁷

Vojna se zrcali tudi v izboru objavljenih novih cerkvenih skladb s pripisom »za vojni čas«.⁶⁸ Med njimi je tako glasbeno kot izvajalsko zahteven *Requiem* na Dunaju delujočega Emila Hochreiterja,⁶⁹ kot preproste cerkvene pesmi za petje cerkvenega občestva (prim. Priloga 1). Marca 1915 je urednik na prošnjo vikarja in skladatelja Vinka Vodopivca iz Kromberka objavil njegovo *Pesem ob času vojske*.⁷⁰ Sredi leta 1917 je objavil sedem pogrebnih pesmi Antona Foersterja za mešani zbor – navkljub navadi, da nagrobnice poje moški zbor –, saj je moških glasov, predvsem po podeželju, že močno primanjkovalo.

Ob tem se zastavlja vprašanje, koliko bralcev je imel *Cerkveni glasbenik* in ali jih je uspel obdržati tudi med vojno. Urednik je leto 1915 zaključil z ugotovitvijo, da se obseg revije ni zmanjšal, kot bi zaradi razmer upravičeno pričakovali, da pa številni naročniki revije ne morejo prejemati in da so se zaradi preseljevanja mnoge odposlane številke tudi porazgubile. V naslednjih letih se je *Cerkveni glasbenik* zaradi druginje in povečanih stroškov izdajanja srečeval z velikimi finančnimi težavami, zato je uredništvo opozarjalo naročnike k poravnavi naročnine. Za leto 1917 so bili poimensko naštetni vsi, ki so naročnino plačali, ob tem pa do sredine leta 1918 dolga za preteklo leto še vedno ni poravnalo 175 naročnikov – revija je torej imela nekaj več kot 500 naročnikov. Iz seznamov je razvidno, da so jo prejemale župnijski uradi, župniki in kaplani, samostani, organisti, profesorji, učenci orglarske šole in učiteljski učenci, pa tudi vojaški kurati organisti-črnovojniki in enoletni prostovoljci.

Ovire pri izdajanju so bile tudi povsem tehnične narave. Glasbeno prilogo in časopis je tiskala Zadružna tiskarna v Ljubljani. Notni zapis je bil vselej lep, pregledno

67 Franjo Črnigoj, »Begunski glas iz Brucka ob Litvi«, *Cerkveni glasbenik* 40, št. 1–2 (1917): 14.

68 Stanko Premrl je jeseni 1914 v glasbeni prilogi št. 8/9 pomenljivo objavil himno *Bog ohrani, Bog obvari nam cesarja, Avstrijo* za orgle.

69 Za *Requiem* je bilo zapisanih precej kritičnih besed na račun njegove modernosti. V uredništvu so bralce spodbujali, naj se naučijo vsaj kak odlomek, in upali, da se bo tu in tam vendarle izvajal tudi v cerkvi. Hochreiter je delo tudi instrumentalno za 2 flavti, 3 klarinete, 2 fagote, 4 rogove, 3 tri trobente in 3 pozavne s harfo *ad lib.* Prim. »Naše priloge«, *Cerkveni glasbenik* 38, št. 7/8 (1915): 92.

70 Urednik je pripisal: »Namenjena je za ljudsko petje. Na Goriškem jo že pojo. Upeljimo jo vsepovsod!«, »Naše priloge«, *Cerkveni glasbenik* 38, št. 3 (1915): 43. O tem tudi odlomek iz ohranjenega pisma Vinka Vodopivca Premrlu: »Če je mogoče, daj natisniti v 3. številki *Cerkv. glasbenika* mojo 'Pesem ob času vojske'; zelo bi ti bil hvaležen. Saj Hochreiterjevemu *Requiemu* nič ne škodi, če pride številke bolj kasno. Boš pa gotovo mnogim ustregel, ki si želijo lahko izvedljivo cerkveno pesem za vojskin čas. Foersterjeva je pretežka za deželne pevske zборе.« Pismo Vinka Vodopivca Stanku Premrlu, Kromberk p. Solkan, 26. 2. 1915, Stanko Premrl, Kronika-Korespondenca, NUK, Glasbena zbirka.

in natančno postavljen. Vendar je že v dvojni številki za julij/avgust 1916 uredništvo sporočilo, da »je vojska vzela stavca za note«. Namesto 8 strani je glasbena priloga dvojne številke imela le 4 (naslednja enojna številka revije je imela zato dvojno prilogo). V številki za oktober/november 1916 pa beremo, da je »vojska pobrala vse stavce, ki znajo note staviti«. Notno prilogo so poslej s precejšnjimi zakasnitvami tiskali na Dunaju v delavnici Waldheim–Eberle.

»Vojaška godba je svirala patriotične koračnice«

Cerkveni glasbenik, literarni mesečnik *Dom in svet* ter mnogi časniki so bralce seznanjali o koncertih in drugih prireditvah z glasbenim programom, ki so jih v času vojne v Ljubljani in v drugih slovenskih mestih prirejela društva, združenja ter ljudske in meščanske šole v dobrodelne namene. Ljubljanska Glasbena matica in Filharmonična družba sta vzdrževali koncertne sezone in nekaj koncertov so ljudje še dolgo pomnili kot velike glasbene praznike.

Časniki so občasno vabili na promenadne koncerte, ki so jih v mestih z vojaščino prirejale vojaške godbe.⁷¹ Tudi vojaški glasbeniki so prirejali dobrodelne koncerte,⁷² sodelovali so pri koncertih drugih organizatorjev in na zabavnih prireditvah⁷³ ter igrali v sprevedih. Godbe so se menjavale in v poročilih po letu 1915 le še izjemoma najdemo tudi njihova imena, še redkeje imena njihovih kapelnikov. V prvi polovici leta 1917 v Ljubljani ni bilo nobenega vojaškega orkestra, zato so meščani pozvali župana, naj se zavzame za ponoven prihod glasbenikov.⁷⁴ *Slovenec* je pisal: »Kakor čujemo, imata naša domača pešpolka št. 17 in 2. gorski strelski polk sedaj jako dobri godbi. Ali bi ne bilo mogoče izposlovati, da pridete godbi za nekaj časa v Ljubljano ter nam priredite nekaj javnih koncertov?«⁷⁵ Glasbeni sporedi v objavljenih napovedih po večini niso bili

71 Vojaška godba je največkrat igrala v ljubljanskem parku Zvezda. Časniki so najavljali: »Promenadni koncert godbe našega 17. pešpolka bo danes od 5. do 7. ure pop. v Zvezdi.« *Slovenec* 43, 8. 5. 1915, 8; »Vojaška godba, ki se sedaj nahaja v Ljubljani, koncertira, če je ugodno vreme, vsak dan od 6. ure zvečer v 'Zvezdi'.« *Slovenec* 43, 4. 8. 1915, 5; »Promenadni koncert vojaške godbe bo v 'Zvezdi' v četrtek od pol šestih do pol sedmih in v nedeljo od pol 12. do pol 1. ure.« *Slovenec* 44, 12. 4. 1916, 5; »Danes popoldne od 6. do pol 8. ure bo v Zvezdi koncertirala vojaška godba.« *Slovenec* 45, 21. 8. 1917, 3; »Zopet enkrat vojaški promenadni koncert v Ljubljani. Že dolgo vrsto mesecev v Ljubljani nismo slišali vojaške godbe. Z namenom, da sodeluje pri dobrodelnih prireditvah 'Karlovega tedna', zanalasč od polka poslana v Ljubljano je v soboto semkaj prispela popolna godba našega domačega črnovojniškega pešpolka št. 27, in bo do 18. t. m., ko se zopet povrne k svojemu polku, priredila več promenadnih koncertov.« *Slovenski narod* 51, 6. 5. 1918, 3; »Promenadni koncert priredi vojaška godba našega domačega črnovojniškega pešpolka št. 27, jutri ob enajstih dopoldne v Zvezdi. Kakor pri vseh njenih dosedanjih promenadnih koncertih, je tudi na sporedu jutrišnjega nekaj slovenskih skladb. [...]« *Slovenec* 46, 11. 5. 1918, 3.

72 V letu 1915 sta združena vojaška orkestra 17. in 97. c. kr. pehotnega polka z okoli 70 glasbeniki v Ljubljani priredili tri koncerte v dobrodelne namene, in sicer 28. februarja v *Tonhalle* v prid Rdečemu križu ter 19. in 25. marca v Deželnem gledališču na korist vojne oskrbe. Na obeh koncertih v gledališču so igrali tudi novo delo Viktorja Parme, predigro k baladi za soliste, zbor in orkester *Schone Adeleide (Lepa kumica)*. Prim. *Slovenec* 43, 23. 2. 1915; 2. 3. 1915; 15. 3. 1915; 22. 3. 1915; 23. 5. 1915; 27. 5. 1915; *Laibacher Zeitung* 134, 23. 3. 1915, 303. V Trzinu je vojaštvo priredilo ljudsko veselico in korist vdovskega sklada. Vojaška godba je igrala na trgu, pred župniščem in pred občinskim uradom. *Slovenec* 45, 21. 8. 1917, 3.

73 Prim. Cerkveni koncert v novomeški kapiteljski cerkvi v korist vdov, sirot in vojnih invalidov, na katerem je igrala »slavna vojaška godba 87. pešpolka«. *Slovenec* 44, 31. 1. 1916. Dobrodelni koncert v Krškem, na vrtu hotela Gregorič, »pri katerem svira polnoštevila vojaška godba c. in kr. pešpolka št. 58 iz Zagreba. Čisti dobiček v korist za popotresu oškodovnim v okraju Krško.« Veselica s koncertom, srečelovom, »šaljivo razstavo in šaljivo pošto« v Ilirski Bistrici, pri kateri je sodelovala vojaška godba. Priredila jo je podružnica Rdečega križa na sejmšiču. *Slovenec* 45, 6. 7. 1917, 3.

74 Sejo ljubljanskega občinskega sveta 8. maja 1917 je vodil župan Ivan Tavčar. *Slovenec* 45, 9. 5. 1917, 2.

75 Notica v rubriki Ljubljanske novice. »Godbe pri naših domačih polkih«, *Slovenec* 45, 18. 6. 1917, 5.

navedeni, so pa poročila izpostavila novitete znanih avtorjev, ki so še posebej vabile radovedne, zabave željne poslušalce.

V začetku aprila 1916 je godba 97. pehotnega polka iz Trsta na nedeljskem promenadnem koncertu v Zvezdi prvič v Ljubljani igrala koračnico *Straža ob Soči*, ki jo je za svoj orkester zložil kapelnik, Madžar Franz Zitta.⁷⁶ Od takrat je ljubljanski časnik *Laibacher Zeitung* koračnico v priredbi za klavir z nemškim naslovom *Die Wacht am Isonzo* oglaševal v zalogi knjigarne Kleinmayr in Bamberg.⁷⁷ V drugi polovici leta je oglaševal tudi Zittovo koračnico *Die neue Bora*.⁷⁸ Obe sta izšli pri tržaškem glasbenem založniku Schmidlu.

Domoljubne vojaške koračnice so bile med meščani zelo priljubljene že pred vojno, zato jih je podjetni ljubljanski založniki Richard Drischel izdajal v priredbah za klavir z živobarvnimi ilustriranimi naslovniciami.⁷⁹ Viktor Parma je kot odmev dogajanja na Balkanu leta 1912 izdal *Balkansko koračnico*, konec leta 1914 pa so *Novi akordi* objavili njegovo koračnico *Straža ob Savi*, posvečeno zagrebškemu 25. domobranskemu pehotnemu polku, ki jo je na svojih promenadnih koncertih leta 1912 že igrala *Slovenska filharmonija*.⁸⁰ Med vojno je Parmova priljubljena koračnica *Mladi vojaki* za klavir s petjem *ad libitum* z dodanim nemškim prevodom besedila izšla tudi pri dunajski založbi Mozartov dom.

V maju 1917 so časniki priobčili vsebino pisma, ki je prispelo na Parmov dunajski naslov.⁸¹ Parma je namreč zložil koračnico na čast imenovanju cesarjeviča Ota Habsburškega za pokrovitelja (imetnika) 17. pehotnega polka (24. 11. 1916), poveljstvo dopolnilnega bataljona iz Judenburga pa mu je v pismu sporočilo, da je koračnico sprejelo. Zapisali so, da bo koračnico najprej igral »skromni orkester«, s katerim razpolaga bataljon, nato pa bodo »poskrbeli za ves potreben material ter poslali koračnico polku na bojišče, da jo bo tamkaj izvajala polna polkovna glasba«. ⁸² Koračnici so napovedali, da se bo med ljudmi priljubila še hitreje kot njegovi *Mladi vojaki*. Pozneje so poročali, da se je Parmova *Koračnica polka Cesarjevič oz. Cesarjevičeva koračnica* v polku »kar

76 Poročilo v rubriki Ljubljanske novice: »Promenadni koncert v Zvezdi zadnje nedelje, ki ga je proizvajala neka tu bivajoča vojaška godba, je nudil bogat vzpored. Med drugim je godba igrala prvič v Ljubljani koračnico 'Straža ob Soči'. Besedilo je zložil v Ljubljani dobroznani stotnik g. Milan Matić, uglasbil pa jo je vojaški kapelnik g. Zitta.« »Straža ob Soči«, *Slovenec* 44, 6. 4. 1916, 5. Viri izpričujejo več pesemskih besedil in uglasbitev po zgledu nemške domoljubne pesmi iz začetka 19. stoletja *Die Wacht am Rhein* (*Straža na Soči, Straža ob Soči, Straža ob Adriji, Straža na Savi*).

77 Besedilo časopisnega oglasa se glasi: »Soeben erschienen: / Der tapferen Isonzo-Armee u. ihrem glorreichen / Führer Sr. Exzellenz General der Infanterie / Svetozar Boroevič von Bojna / in Ehrfurcht gewidmet / Die Wacht am Isonzo / Marschlied / Musik von Franz Zitta. / Text von Milan Matić-Myron. / Preis K 1'80, mit Postzusendung K 1'90 / Vorrätig in der / Buch-, Kunst- und Musikalienhandlung / Ig. V. Kleinmayr & Fed. Bamberg / Laibach, Kongreßplatz Nr. 2.« Oglas je bil objavljen najmanj 14-krat. Prim. *Laibacher Zeitung* 135, 14. 4. 1916 do 29. 8. 1916.

78 Koračnico so označili za novi slager. »Im frischen, fröhlichen Sechssachtel-Marschtakt sprudeln die Klänge heraus und atmen Heiterkeit und Sorglosigkeit und verspricht dieses Stück ebenso wie die 'Wacht' überall beliebt zu werden.« *Laibacher Zeitung* 135, 9. 9. 1916, 1522.

79 V Drischlovi zalogi so v letih 1909 in 1910 za klavir izšle koračnice: Wladimir Lallak, *Maschinengewehr-Marsch, Soldatenlust*; Anton Jakl, *Rückkehr aus dem Manöver, Ohne Militär kein Leben, Fahnenwacht, Viribus unitis, Waffenruf, Regiment po cesti gre*. Drischlova prodajalna muzikalij je bila v stavbi Filharmonične družbe (*Tonhalle*) na Kongresnem trgu.

80 Viktor Parma, *Balkanska koračnica* (Ljubljana: Narodna knjigarna, 1912); Viktor Parma, »Straža ob Savi«, *Novi akordi* 13, 4 (1914): 25–27. Prim. *Slovenski narod* 45, 31. 7. 1912, 3; *Slovenec* 40, 12. 8. 1912, 5.

81 Prim. Igor Grdina. »Parma, Viktor Marko Anton«, v *Med domom in svetom*, ur. Igor Grdina, 179–210. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

82 »Viktor Parmova 'Cesarjevičeva koračnica', *Slovenec* 45, 18. 5. 1917, 5. Enak članek je objavil tudi *Slovenski narod* 50, 18. 5. 1917, 5. Prim. tudi *Tedenske slike* 4, 23. 5. 1917, 245; »Novo priznanje«, *Domoljub* 30, 24. 5. 1917, 244.

udomačila« in je »vedno na sporedu polkovne godbe« ter da bo izšla, »kakor hitro to dopuste izboljšane tiskarske razmere«. ⁸³

Podobno sporočilo je prejela mlada učiteljica Ervina Ropas (1890–1962) iz Novega mesta, skladateljica priložnostne koračnice *Živel naš pešpolk »Cesarjevič«*. ⁸⁴ Skladbo za klavir brez besedila je izdala v samozaložbi, natisnili so jo v tiskarni Eberle na Dunaju. V prodaji je bila od srede aprila 1917 pri skladateljici in v knjigarnah po dokaj visoki ceni 2.5 krone. ⁸⁵ Časopisi so jo dalj časa propagirali, tako z oglasi kot z daljšimi pohvalnimi poročili. ⁸⁶

V nizu posvetitvenih koračnic pehotnega polka Cesarjevič je bila tudi koračnica *Naprej naš polk, Cesarjevič!*, ki sta jo avtor glasbe – nadzornik južne železnice v Ljubljani in glasbenik – Leopold (Lavoslav) Pahor in avtor besedila Anton Funtek poslala v odobritev na cesarski dvor. Poročali so, da je cesarica skladbo sprejela ter dovolila njen natis za klavir in za moški zbor s klavirsko spremljavo in slovenskim besedilom, ozaljšan s cesarjevičevo podobo in priloženim posvetilom. ⁸⁷ Koračnico je v Ljubljani prvič zaigrala vojaška godba 27. domobranskega (črnovojniškega) pehotnega polka na promenadnem koncertu v Zvezdi maja 1918, ⁸⁸ do napovedane izdaje pri Katoliški bukvarni pa ni prišlo. ⁸⁹

Kako so polkovne godbe dobivale koračnice za svoj repertoar izpričuje ohranjena beležnica Antona Jakla. ⁹⁰ Anton Jakl (1873–1948) je bil uradni sluga v takratni deželni študijski knjižnici v Ljubljani in nekdanji vojaški glasbenik. V letih pred vojno so bile

83 »Koračnica polka Cesarjevič«, *Slovenec* 45, 2. 11. 1917, 4. Koračnica se je ohranila v prepisu za klavir. *Kronprinz-Marsch für Klavier komponiert und dem k. u. k. Infanterieregiment »Kronprinz« Nr. 17 achtungsvoll gewidmet von Viktor Parma*, rokopis, NUK.

84 V članku citirano besedilo pisma: »Nemško besedilo se glasi slovensko: 'Na bojnem polju, 26. aprila 1917. – Velečenjena gospodična! Danes je došla h polku na bojno polje od Vašega blagorodja zložena koračnica: Živel naš pešpolk 'Cesarjevič'! S prav posebnim veseljem in ponosom smo pozdravili vsi, ki stojimo v bojnih vrstah in pripadamo h polku 'Cesarjevič' to posebno poklonitev in počastenje navdušene in prijazne Kranjce. Zato se požurim, da se Vam, velec. g., v imenu našega celega polka najtoplejše zahvalim. Po dovršeni instrumentaciji – Vaše, na tako ljubeznjiv način nam poklonjene koračnice, – katero izvede naš kapelnik, bode nas, ki stojimo na izdajalskih tleh, melodija te lepe koračnice navduševala za novo delo v blagor naš lep očetnjavi Avstro-Ogrski, v čast naši ljubi Kranjski deželi in njenim vrlim, cesarju zvestim prebivalcem. Ponovno se Vam v imenu vseh h polku 'Cesarjevič' spadajočih tople zahvaljujem ter pošiljam iz bojnega polja najvdanejše pozdrave prijazni stvariteljici naše 'koračnice-ljubljence'. Znaniti se kmalu vrnemo z živahno koračnico v našo ljubo domovino.« Pismo je podpisoval poveljnik, polkovnik Hugo pl. Ventour. *Dolenjske novice* 33, 24. 5. 1917, 35. Prim. tudi *Slovenski narod* 50, 15. 5. 1917.

85 »Živel naš polk Cesarjevič!«, *Dolenjske novice* 33, 19. 4. 1917, 15.

86 »Z bojišča se poroča: Sloves koračnice, ki jo je uglasbila gdpč. Ropasova, je dospel že na bojišče. Eden častnikov nekega maršbataljona našega pehotnega polka 'Cesarjevič' je bil naročil na novo izšlo koračnico gpdč. Ropasove. Lahko vam poročam, da je ta koračnica napravila vsem častnikom najboljši užitek. Imamo namreč star, žal že nekoliko razglašen klavir in na njem nam je naš bataljonski zdravnik zaigral to novo koračnico. – Večkrat jo je moral ponavljati. Mladi gospodični skladateljici čast in hvala! Od nje se lahko pričakuje še mnogo lepih del.« »Koračnica gospodične Ropasove na bojišču«, *Dolenjske novice* 33, 7. 6. 1917, 43.

87 »Naprej naš polk 'Cesarjevič'!«, *Slovenec* 45, 29. 9. 1917, 7; »Ein slovenischer Kronprinzmarsch«, *Laibacher Zeitung* 136, 29. 9. 1917, 1–2. Besedilo koračnice: »Naprej grmi junaška četa / čez hrib in dol, čez plan in grič. / To naša kri je brez trepeta, / ponosni polk 'Cesarjevič'. / V deželi kranjski smo rojeni, / sinovi smo planin, poljan; / ves narod tam in ljubezni eni / cesarju je in domu vdan. / Vihar divjaj, pekel rjovi, / bljuvajte strup, klevetniki! / Če kliče dom, smo mi njegovi / bojniki in osvetniki! / Ob tla sovrage samopaše, / pravice Bog je naš vodnik. / 'Za domovino!' geslo naše, / 'Cesarjevič!' naš bojni klik!«

88 Poročilo v rubriki Ljubljanske novice: »[...] Koračnica je v skladu z njenim pevnim besedilom preprosta, pa blaglasna in bo brez dvoma vsestranski prav tako ugajala, kakor se je na mah priljubila našim fantom na bojišču, katerim je namenjena.« *Slovenec* 46, 11. 5. 1918, 3.

89 Skladba se je ohranila v fotografskem posnetku. Naslovnici obeh različic je izdelal slikar Franc Podrekar. »Prvi kaže v levem kotu v medaljonski sliki cesarjeviča v polkovniški opravi in poleg posvetila sličice ljubljanskega mesta, Blejskega in Bohinjskega jezera v narodni ornamentiki; na drugem naslovnem listu pa je poleg posvetila naslikan strumen »Janez«, ko prihaja s planine in vihti razvito zastavo svojega polka.« »Naprej naš polk 'Cesarjevič'!«, *Slovenec* 45, 29. 9. 1917, 7.

90 Anton Jakl, Verzeichniss über verschickte Musikalien, rokopis, Anton Jakl, Kronika, NUK, Glasbena zbirka.

njegove koračnice in venčki ljudskih pesmi, sodeč po številu izdaj za klavir, izredno priljubljeni.⁹¹ V beležnico si je med letoma 1904 in 1912 ter dodatno med 1913 in 1917 vpisoval naslove skladb, ki jih je razpošiljal polkovnim godbam. Zapisal je datum odpošiljanja in datum vrnitve, ponekod je poleg ali namesto datuma vrnitve zabeležil znesek prejemka. Iz opomb je razvidno tudi, da je skladbe pripravil v verziji za pihalni in polni orkester z godali.⁹² V letih 1915 in 1917 je zabeležil prihodek od potpurija *Potovanje po kranjski deželi* (»f. Herrn Babnik / 20 [K] / 7/5. '915«, für Isonzo Salonorchester / 15 [K] / 4/5 '917« in »13/8 '917 Landsturm Infnt. Reg. No. 27 (Blech) / 25 [K]«).

Med ohranjenimi Jaklovimi rokopisnimi partiturami v NUK sta dve skladbi z vojnima letnicama 1914 in 1915 oz. 1916. Mobilizacijo vojakov ob napovedi vojne je pospremil z venčkom *Fantje marširajo s Kranjske dežele*.⁹³ Kranjskemu 17. pešpolku pa je posvetil koračnico *Kranjski Janezi*, ki jo v prepisih najdemo tudi z naslovom *Cesarjevičeva pehota* ali *Kronprinziinfanterie Marsch*.⁹⁴ Na promenadnem koncertu v Zvezdi jo je 20. maja 1918 igrala vojaška godba črnovojniškega pehotnega polka št. 27.⁹⁵

Na fronti je vojaška godba igrala v prvih bojnih črtah, pri pobožnostih,⁹⁶ pa tudi ob grobovih. Na bojišču soške fronte je nastopala tudi v veliki leseni prireditveni baraki, ki so jo zgradili vojaki v Komnu.⁹⁷

»Prišel je zaželjeni čas odhoda na bojno črto. Imamo seboj godca, ki nam je zaigral Radeckega koračnico: med godbo se je razleglo veselo vriskanje. Tako veseli smo prispeli v vas Ž. Ljudje so nas navdušeno pozdravljali in izpraševali: Odkod? [cenzurirano] Vzklíkali so: 'Pa tako veselo gredo, kot na gostijo!'«⁹⁸

»Ne vem, zakaj mi postaja otožno pri srcu ob veseli godbi. Ah, ob drugačnih priklakah je nekdaj igrala godba! Spomnim se, kdaj nam je že igrala na bojišču. Prvič nas je spremljala na fronto. Topovi so že grmeli pred nami, nekoliko neprijetno, ko

91 Prim. op. 79 in Anton Jakl, *Potovanje po kranjski deželi, Našim rojakom, Pozdrav z Bleda, Pozdrav z Dolenske*.

92 Koračnici *Viribus Unitis* in *Ritter von Herz* je na primer 2. 9. 1904 poslal 99 prejemnikom (pehotnim polkom od št. 1 do št. 102), plačilo je prejel od 22-ih, pri osmih je zabeležil vprašaj, ostali izvodi so se verjetno vrnil (dopisane opombe »Streich retour«, »Türkisch retour«, pa tudi »abgeschrieben«).

93 *Fantje marširajo s Kranjske dežele: koračnica*, s pripisom »Partitur für Blechmusik« in podpisom s datumom na zadnji strani »Jakl Anton Ljubljana 18/VII 1914«; *Fantje marširajo s Kranjske dežele: koračnica, op. 43*, s pripisom »Partitur für Streichorchester« in podpisom s datumom »Anton Jakl, Laibach am 11. VII. 1914« (za pihala, trobila in godala).

94 »*Kranjski Janezi: koračnica, op. 45*, s pripisom »Partitur für Militärmusik, Partitura za godbo na pihala« in podpisom s datumom na zadnji strani »A. Jakl, Laibach, am 14. XII. 1915«; *Kronprinziinfanterie Marsch, op. 45*, s pripisom »Partitur für Streichorchester« in podpisom s datumom na zadnji strani »A. Jakl, Laibach, am 14. XII. 1916« (za godala, pihala, trobila in tolkala); »*Kranjski Janezi: koračnica*, s pripisom »Partitura za popolno godbo na godala« (za pihala, trobila, tolkala in godala); »*Kranjski Janezi: koračnica*, s pripisom »Partitura za salonski orkester« (za violino I.mo in obligato, violončelo, kontrabas, flavto, klarinet, trobento, pozavno, harmonij, klavir in tolkala); »*Cesarjevičeva pehota*« (= *Kronprinziinfanterie: koračnica (Marsch)*, op. 45 (za klavir).

95 Najava dveh promenadnih koncertov v rubriki Dnevne vesti. *Slovenski narod* 51, 18. 5. 1918, 5.

96 »Kar se tiče verskih dolžnosti, jih radi izpolnimo, ako imamo čas in priložnost. Tako smo se z veseljem udeležili službe božje, ki se je 9. decembra vršila na prostem, pod milim nebom. Pri sv. maši, ki jo je daroval vojaški duhovnik, je svirala godba 22. pešpolka. Ko je godba zasvirala lepi slovenski napev pesmi 'Pred stolom tvoje milosti', so marsikomu zaigrale solze v očeh; [...] »Pismo iz Boke Kotorske«, *Slovenec* 43, 26. 1. 1915, 4

97 Poročilo s slovesnosti ob prvi predstavi 1. februarja 1916 navaja: »Najprej je svirala vojaška godba nekaj komadov. [...] Ko je došel Nj. Visokost nadvojvoda Jožef, je godba zasvirala cesarsko pesem, katero so vsi navzoči stoječ in gologlavi poslušali. [...] Sledila je potem Radeckega koračnica in nato se je začela predstava. Med odmori je svirala vojaška godba razne komade. [...] »*Slovenec* 44, 9. 2. 1916, 5. Prim. tudi »Junaški 27. domobranski pešpolk«, *Slovenec* 44, 19. 2. 1916, 3; Leop. Turšič, »4. februar 1916: otvoritev našega planinskega doma«, *Slovenec* 44, 26. 2. 1916, 1-2.

98 Iz pisma Frana Kosa, »Nad makaronarje«, *Slovenec* 43, 19. 6. 1915, 2.

*jih slišiš prvič. V slovo nam je zaigrala tako dobro znani 'triglavski marš'. O, kolikokrat sem ga slišal nekje, ko ga je igral izvrstni zbor in slišal sem ga vsak večer na tamburici zadnje dni, preden sem odšel iz Ptuja. Spomini ...
[...] Vesela godba, zakaj vzbujaš tako žalostne spomine!»⁹⁹*

V nekem poročilu o obleganju trdnjave Przemysl na Poljskem, povzetem po poročanju tamkajšnjega časopisa, beremo:

»Tudi na fortih igra godba s sodelovanjem prvovrstnih umetniških moči starega 'dedka' (veliki top), kateremu sekundira sredi fortov in občinstva dobro znana Berta Možnarjeva. Kadar zapoje 'dedek', takrat Rusi preplašeni tiho sedijo, ko se pa oglasi Berta s svojim ogromnim gobcem, takrat pa Rusi zaplešejo kozaški ples, nekateri se valjajo po tleh, drugi pa frčijo visoko v zrak.«¹⁰⁰

Če je danes prva asociacija godbe zvenenje pihal in trobil, je pred 100 leti označevala nekaj povsem drugega. Godba kot pendant petju, glasba brez besedila, je v spreobrnjeni zvočni krajini, kjer je ozračje preplavljalo vojno gromenje, pokanje, bučanje, dobila tudi svoj preneseni pomen. Pritaknili so ji opisovanje diametralno nasprotno neprijetne, do tedaj nepoznane zvočne izkušnje. K metaforam iz glasbe so se zatekali tudi vojaki in pogosto so jih dopolnili s prisposodobami. Iz njihovih sporočil veje grenko razočaranje, pa tudi brezbriznost in vdanost v usodo.

»Bilo je prve dni meseca maja kmalu po polnoči, ko se je zopet pričel krvavi ples. [...] Ruske kroglice ostro piskajo in treskajo z visokim sopranom, bunkajo z altom, moške glasove pa nudijo topovi in koncert je gotov. Strojne puške dajejo takt. Pri vsej grozi je to nekaj lepega.«¹⁰¹

»Toda ta godba, ki jo naši vojaki sedaj že skoro leto dni poslušajo, nikogar ne moti, in ko polkovna godba zasvira Schubertovo 'Nemško mašo', zazveni, kakor bi oni tam zunaj oddajali častne salve za mrtve tovariše.«¹⁰²

Bibliografija

Rokopisni viri

Glasbena matica, Personalia, Fran Marolt, Fran Marolt, dopis, 18. 12. 1906. NUK, Glasbena zbirka.

Glasbena matica, Personalia, Fran Marolt, Fran Marolt, dopis, 30. 11. 1915. NUK, Glasbena zbirka.

99 Iz pisma nekega praporščaka v podlistku. »Mirmi dan na fronti«, *Slovenec* 43, 11. 11. 1915: 2.

100 »Iz Przemysla«, *Slovenec* 43, 8. 3. 1915, 3.

101 »Kaj pišejo naši vojaki z bojišča«, *Slovenec* 43, 19. 6. 1915, 2.

102 »Pokopališče junakov«, *Slovenec* 43, 3. 7. 1915, 9.

- Jakl, Anton. »Verzeichniss über verschickte Musikalien«, rokopis. Jakl, Anton, Kronika. NUK, Glasbena zbirka.
- Kramar, Franc, Kronika–Korespondenca. Fran Milčinski, dopisnici, 2. 4. 1915 in 29. 1. 1916. NUK, Glasbena zbirka.
- Premrl, Stanko, Kronika–Korespondenca. Vinko Vodopivec, pismo, 26. 2. 1915. NUK, Glasbena zbirka.

Tiskani primarni viri

(v elektronski obliki so dostopni za pregledovanje na portalu Digitalne knjižnice Slovenije – dLib.si)

Krajša poročila, objave in oglasi

- Cerkveni glasbenik* 38, št. 10 (1915): 8.
- Cerkveni glasbenik* 39, št. 4 (1916): 58.
- Dolenjske novice* 33, 7. 6. 1917, 43.
- Glas naroda* 23, 17. 11. 1915, 5.
- Gorenjec* 16, 28. 5. 1915, 3.
- Laibacher Zeitung* 134, 23. 3. 1915, 303.
- Laibacher Zeitung* 135, 14. 4. 1916–29. 8. 1916 (oglas); 9. 9. 1916, 1522.
- Slovenec* 40, 12. 8. 1912, 5.
- Slovenec* 43, 6. 2. 1915, 1; 23. 2. 1915; 2. 3. 1915; 15. 3. 1915; 22. 3. 1915; 15. 4. 1915; 8. 5. 1915, 8; 21. 5. 1915, 3; 23. 5. 1915; 27. 5. 1915; 4. 8. 1915, 5; 18. 10. 1916, 5.
- Slovenec* 44, 7. 1. 1916, 4; 9. 2. 1916, 5; 12. 4. 1916, 5; 14. 4. 1916, 3; 17. 5. 1916, 4; 27. 5. 1916, 7; 17. 6. 1916, 6; 26. 6. 1916, 5; 5. 7. 1916, 5; 20. 7. 1916, 4; 28. 8. 1916, 5; 16. 9. 1916, 6.
- Slovenec* 45, 9. 5. 1917, 2; 6. 7. 1917, 3; 21. 8. 1917, 3.
- Slovenec* 46, 11. 5. 1918, 3.
- Slovenski gospodar* 39, 19. 8. 1915, 1.
- Slovenski narod* 45, 31. 7. 1912, 3.
- Slovenski narod* 48, 9. 10. 1915, 4.
- Slovenski narod* 49, 30. 3. 1916, 4.
- Slovenski narod* 50, 15. 5. 1917.
- Slovenski narod* 51, 18. 5. 1918, 5; 6. 5. 1918, 3.
- Straža* 7, 18.. 10. 1915, 3.
- Tedenske slike* 3, 19. 4. 1916, 238.
- Učiteljski tovariš* 55, št. 1 (15. 1. 1915): 2–3; št. 16 (29. 10. 1915): 5.
- Učiteljski tovariš* 56, št. 10 (19. 5. 1916): 3–4.

Poročila, pisma, članki in knjige

- »Anton Kosi: Vojaške narodne pesmi«. *Popotnik* 36, št. 4 (julij 1915): 196.
- »Ein slovenischer Kronprinzmarsch«. *Laibacher Zeitung* 136, 29. 9. 1917, 1–2.
- »Emilija Maroltova«. *Učiteljski tovariš* 56, št. 7 (7. 4. 1916): 3.
- »Godbe pri naših domačih polkih«. *Slovenec* 45, 18. 6. 1917, 5.
- »Iz ljudskošolske službe«. *Učiteljski tovariš* 56, št. 4 (25. 2. 1916): 4.
- »Iz Przemysla«. *Slovenec* 43, 8. 3. 1915, 3.
- »Iz Zaveze avstr. Jugoslovanskih učiteljskih društev«. *Učiteljski tovariš* 57, št. 4 (23. 2. 1917): 4.
- »Junaški 27. domobranski pešpolk«. *Slovenec* 44, 19. 2. 1916, 3.
- »Kaj pišejo naši vojaki z bojišča«. *Slovenec* 43, 19. 6. 1915, 2.
- »Kako se mi je godilo v Albaniji«. *Domoljub* 29, 22. 6. 1916, 338–339.
- »Koračnica polka Cesarjevič«. *Slovenec* 45, 2. 11. 1917, 4.
- »Mirni dan na fronti«. *Slovenec* 43, 11. 11. 1915), 1–3.
- »Mirni dan na fronti«. *Slovenec* 43, 11. 11. 1915), 2.
- »Mobilizirani naročniki«. *Učiteljski tovariš* 56, št. 2 (28. 1. 1916): 75.
- »Nad makaronarje«. *Slovenec* 43, 19. 6. 1915, 1–2.
- »Naprej naš polk 'Cesarjevič'!«. *Slovenec* 45, 29. 9. 1917, 7.
- »Narodne vojaške«. *Slovenski učitelj* 16, št. 5 (15. 5. 1915): 120.
- »Naše priloge«. *Cerkveni glasbenik* 38, št. 3 (1915): 43.
- »Naše priloge«. *Cerkveni glasbenik* 38, št. 7–8 (1915): 92.
- »Naši mornarji v Boki Kotorski«. *Slovenec* 45, 19. 5. 1917, 7.
- »Naši organisti in glasbeniki v vojski«. *Cerkveni glasbenik* 38, št. 10 (1915): 118–119.
- »Naši organisti in glasbeniki v vojski«. *Cerkveni glasbenik* 38, št. 9 (1915): 109–110.
- »Naši vojaki pojo«. *Slovenec* 43, 29. 9. 1915, 2–3.
- »Novo priznanje«. *Dolenjske novice* 33, 24. 5. 1917, 35.
- »Pismo iz Boke Kotorske«. *Slovenec* 43, 26. 1. 1915, 4
- »Pokopališče junakov«. *Slovenec* 43, 3. 7. 1915, 9.
- »Slovenci ne pobegnemo«. *Slovenski gospodar* 49, 29. 7. 1915, 2.
- »Slovenska pesem«. *Tedenske slike* 3, 14. 6. 1916, 361–362.
- »Slovske vojaške narodne pesmi«. *Edinost* 41, 23. 4. 1916, 4.
- »Straža ob Soči«. *Slovenec* 44, 6. 4. 1916, 5.
- »'Ta vesela' od polentarjev«. *Domoljub* 40, 7. 10. 1915, 582.
- »Učiteljsko društvo za ormoški okraj«. *Učiteljski tovariš* 55, št. 6 (26. 3. 1915): 3.
- »Vaša pesem«. *Pozdrav iz domovine našim vojakom na bojišču* 1, 25. 4. 1916, 1–2.
- »Viktor Parmova 'Cesarjevičeva koračnica'«. *Domoljub* 30, 24. 5. 1917, 244.
- »Viktor Parmova 'Cesarjevičeva koračnica'«. *Slovenec* 45, 18. 5. 1917, 5.
- »Viktor Parmova 'Cesarjevičeva koračnica'«. *Slovenski narod* 50, 18. 5. 1917, 5.
- »Viktor Parmova 'Cesarjevičeva koračnica'«. *Tedenske slike* 4, 23. 5. 1917, 245;
- »Vojaške narodne pesmi za šolo in dom«. *Učiteljski tovariš* 56, št. 1 (14. 1. 1916): 3.
- »Vojaške narodne pesmi«. *Domoljub* 28, 25. 3. 1915, 188.
- »Vojaške narodne pesmi«. *Slovenec* 43, 11. 5. 1915, 4.

- »Zorko Prelovec, Slovenske vojaške narodne pesmi«, *Učiteljski tovariš* 56, št. 12 (16. 6. 1916): 1–2.
- »Zorko Prelovec, Slovenske vojaške narodne pesmi«. *Učiteljski tovariš* 56, št. 12 (16. 6. 1916): 1–2.
- »Živel naš polk Cesarjevič!«. *Dolenjske novice* 33, 19. 4. 1917, 15.
- Črnigoj, Franjo. »Begunski glas iz Brucka ob Litvi«. *Cerkveni glasbenik* 40, št. 1–2 (1917): 14–17.
- Kelc, Ivan. »Vzgoja patriotizma v ljudski šoli«. *Učiteljski tovariš* 56, št. 4 (25. 2. 1916): 1–2.
- Kosi, Anton. »Sedanja svetovna vojna in ljudska šola«. *Popotnik* 36, št. 3 (maj 1915): 97–106.
- Kosi, Anton. *Domoljubne in vojaške pesmi za šolsko mladino*. Dunaj: Cesarsko kraljeva zaloga šolskih knjig, 1917.
- Kosi, Anton. *Izpod črno-rumene zastave: zanimivi dogodki in slike iz vojnega viharja v Avstriji I. 1914* (Središče: samozal., 1914)
- Kosi, Anton. *Opombe k pesemski zbirki 'Šopek šolskih pesmi': s posebnim ozirom na narodne in v narodnem duhu zložene napeve*. Središče na Štajerskem: samozal., 1906.
- Pregelj, Ciril. »Slovenske vojaške narodne pesmi«. *Popotnik* 37, št. 4 (julij 1916): 160–161.
- Prelovec, Zorko. »Pismo iz ogrske puste«. *Slovenski narod* 48, 28. 7. 1915, 3.
- Prelovec, Zorko. »Pismo iz ogrske puste«. *Slovenski narod* 48, 30. 10. 1915, 11.
- Premrl, Stanko. »Vojska in cerkvena glasba«. *Cerkveni glasbenik* 38, št. 1 (1915): 10–11.
- Turšič, Leop. »4. februar 1916: otvoritev našega planinskega doma«. *Slovenec* 44, 26. 2. 1916, 1–2.

Muzikalije

- Adamič, Emil *Slava cesarju Francu Jožefu I: spevoigra*. Ljubljana: Društvo za zgradbo učiteljskega konvikta, 1908.
- Bajuk, Marko. *Slovenske narodne pesmi*, zv. 1. Ljubljana: Glasbena matica, 1904.
- Bajuk, Marko. *Slovenske narodne pesmi*, zv. 2. Ljubljana: Glasbena matica, 1907.
- Dev, Oskar. *Slovenske narodne pesmi 1*. Ljubljana, Lavoslav Schwentner, 1906.
- Ferjančič, Fran. *Narodne vojaške: sedmi venček*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.
- Ferjančič, Fran. *Šesti venček narodnih pesmi*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1906.
- Ferjančič, Fran. *Venček narodnih pesmi*, 5 zv. Ljubljana: samozal., 1902.
- Gerbič, Fran in Srečko Malenšek. *Narodne pesni z napevi 3*. Ljubljana: Glasbena matica, 1890.
- Jakl, Anton. »Cesarjevičeva pehota (Kronprinzinfanterie): koračnica (Marsch), op. 45«, za klavir. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. »Kranjski Janezi: koračnica, op. 45«, za salonski orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. »Kranjski Janezi: koračnica, op. 45«, 14. 7. 1915, za pihalni orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. »Kranjski Janezi: koračnica, op. 45«, za simfonični orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.

- Jakl, Anton. *Fahnenwacht*. Laibach: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. »Fantje marširajo s Kranjske dežele: koračnica, op. 43«, 18. 7. 1914, za pihalni orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. »Fantje marširajo s Kranjske dežele: koračnica, op. 43«, 11. 7. 1914, za simfonični orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. »Fantje marširajo s Kranjske dežele: koračnica, op. 43«, 11. 7. 1914, za salonski orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. »Kronprinzinfanterie Marsch von A. Jakl, op. 45«, 14. 7. 1916, za simfonični orkester. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Jakl, Anton. *Našim rojakom*. Ljubljana: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Ohne Militär kein Leben*. Laibach: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Potovanje po kranjski deželi*. Ljubljana: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Pozdrav z Bleda*. Ljubljana: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Pozdrav z Dolenjske*. Ljubljana: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Regiment po cesti gre*. Ljubljana: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Rückkehr aus dem Monöver*, Laibach: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Viribus unitis*. Laibach: Richard Drischel, 1910.
- Jakl, Anton. *Waffenruf*. Laibach: Richard Drischel, 1910.
- Kocijančič, Josip. *Slovenské národné pesni za moški zbor*, zv. 1. [Most na Soči]: Ignacij Kovačič, [1876].
- Kocijančič, Josip. *Slovenske narodne pesni, za moški zbor*, zv. 2. [Most na Soči]: Ignacij Kovačič, [1877].
- Kosi, Anton. *Šopek šolskih pesmi: s posebnim ozirom na narodne in v narodnem duhu zložene napeve*, zv. 2. Središče: samozal., 1906.
- Kosi, Anton. *Venček triglasnih narodnih pesmi za šolo in dom*, zv. 1. Središče: samozal., 1907.
- Kosi, Anton. *Venček triglasnih narodnih pesmi za šolo in dom*, zv. 2. Središče: samozal., 1911.
- Kosi, Anton. *Vojaške narodne pesmi za šolo in dom*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.
- Lallak, Wladimir. *Maschinengewehr-Marsch*. Laibach: Richard Drischel, 1919.
- Lallak, Wladimir. *Soldatenlust*. Laibach: Richard Drischel, 1910.
- Marolt, Fran. *Slovenske vojaške narodne pesmi za moški zbor*. Ljubljana: samozal., 1915.
- Marolt, Frančišek, ur. *Nagrobnice*. Ljubljana: samozal., 1906.
- Mihelčič, Alojzij. *Slovenske narodne pesmi*. Ljubljana: Zadrúžna tiskarna, 1911.
- Mihelčič, Alojzij. *Venček narodnih pesmi za mešani zbor*, zv. 1. [Metlika]: samozal., 1907.
- Parma, Viktor. »Straža ob Savi«. *Novi akordi* 13, 4 (1914): 25–27.
- Parma, Viktor. *Balkanska koračnica*. Ljubljana: Narodna knjigarna, 1912.
- Parma, Viktor. »Kronprinz-Marsch für Klavier komponiert und dem k. u. k. Infanterieregiment »Kronprinz« Nr. 17 achtungsvoll gewidmet von Viktor Parma«. Rokopis. NUK, Glasbena zbirka.
- Premrl, Stanko. *Bratje! Slovenci smo: mala jugoslovanska koračnica*. Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1919.
- Slovenska pesmarica*, zv. 1. Celovec: Družba sv. Mohorja, 1896.

Zbirka slovenskih napevov ubranih za čvetero ali petero moških glasov, zv. 4. Ljubljana: Glasbena matica, 1877.

Žirovnik, Janko. *Narodne pesmi z napevi*, zv. 1, nova pomnožena izd. Ljubljana: Oton Fischer, 1900.

Žirovnik, Janko. *Narodne pesmi z napevi 3*. Ljubljana, Oton Fischer, 1905.

Žirovnik, Janko. *Narodne pesmi z napevi*, zv 2. Ljubljana: Oton Fischer, 1901.

Žirovnik, Janko. *Narodne pesni z napevi 1*. Ljubljana: Glasbena matica, 1883.

Žirovnik, Janko. *Narodne pesni z napevi 2*. Ljubljana: Glasbena matica, 1885.

Literatura

Golež Kaučič, Marjetka. »Fantje se zbirajo ...«: vojna in vojaki v slovenski ljudski pesmi. Folkloristični zvezki 1. Ljubljana: Založbe ZRC, ZRC SAZU, 2013, 13–19.

Grdina, Igor. »Parma, Viktor Marko Anton«. V *Med domom in svetom*, ur. Igor Grdina, 179–210. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2011.

Klobčar, Marija. »Prva svetovna vojna in slovenske ljudske vojaške pesmi«. V *Vojne na Slovenskem: pričevanja, spomini, podobe*, ur. Maja Godina Golija. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2012, 27–46.

Kumer, Zmaga. »France Marolt (1891–1951): ob stoletnici rojstva slovenskega etnomuzikologa«. *Traditiones* 20, št. 1 (1991): 9–28: 10.

Kumer, Zmaga. *Oj, ta vojaški boben: slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju*. Celovec: Drava, 1992, 11–20.

Slovenska biografija. Slovenska akademija znanosti in umetnosti, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, 2013. Obiskano 20. 9. 2017. <http://www.slovenska-biografija.si/>.

Slovenske ljudske pesmi, zv. 1, *Pripovedne pesmi*. ur. Zmaga Kumer et al. Ljubljana: Slovenska matica, 1970.

Vihar sovražen svet pretresa, posebna številka. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, Nova Gorica: Goriški muzej, 2017.

Vihar sovražen svet pretresa, št. 1–5. Ljubljana: Narodna in univerzitetna knjižnica, 2014.

Priloga 1: Izdane skladbe

Leto 1914

Premrl, Stanko. *Slava presv. evharistiji!, zbirka 75 evharističnih pesmi za mešani zbor, zbral in uredil Stanko Premrl*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1914.

Leto 1915

Adamič, Karlo. *Kraljici nebes in zemlje: zbirka Marijinih pesmi za mešani zbor, samo-peve in orgle, uglasbil Karlo Adamič*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.

Ferjančič, Fran. *Lavretanske litanije Matere božje za mešani, oziroma tudi eno-, dvo- ali triglasni zbor zložil Fran Ferjančič*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.

Ferjančič, Fran. *Litanije svetega Jožefa za mešani, oziroma tudi eno-, dvo- ali triglasni zbor zložil Fran Ferjančič*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.

Ferjančič, Fran. *Narodne vojaške: sedmi venček, sestavno priredil Fran Ferjančič*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.

Hladnik, Ignacij. *Petero prošnjih Marijinih pesmi ob vojnem času, op. 65, zložil Franjo Neubauer, za mešani zbor, solo in orgle uglasbil Ign. Hladnik*. Ljubljana: samozal., 1915.

Hladnik, Ignacij. *Sedemindeseti psalm: za osmeroglasni dvojni mešan zbor z orglami, op. 66, zložil Ign. Hladnik*. Novo mesto: samozal., 1915.

Hladnik, Ignacij. *Vojne pesmi, speval Franjo Neubauer, uglasbil Ign. Hladnik, op. 67*. Ljubljana: samozal., 1915. (Pesmi: *Fantje svojemu cesarju; Slovenski fantje; Dekleto-va pesem; Zvončki zvonijo; Domu*)

Kosi, Anton. *Vojaške narodne pesmi za šolo in dom, nabral in za dvo-, oziroma triglasno petje postavil Anton Kosi. Prvi zvezek*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.

Kosi, Anton. *Za domovino Avstrijo, dvoglasna pesem s harmonijem ali klavirjem, besedilo Vekoslav Poljanec. Središče: samozal. 1915. (neohranjeno)*

Pogačnik, Janez. *Maša za troglasni ženski zbor in orgle, opus 13, zložil Jan. Pogačnik*. Ljubljana: samozal., 1915.

Premrl, Stanko. *Slava sv. križu: pet pesmi za postni ali misijonski čas, za mešani zbor zložil Stanko Premrl*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915. S pripisom *V tolažbo trpečim in v spomin na Svetovno vojsko 1914/15*.

Leto 1916

Hladnik Ign. *Zdrava Marija!: Marijine pesmi za mešan zbor, solospesve in orgle, op. 69, zložil Ign. Hladnik*. Ljubljana: samozal., 1916.

Kiferle, Ivan. *Slovenske narodne pesmi za citre in petje, priredil in izdal Ivan Kiferle, zvezek 5*. Ljubljana: [samozal.], 1916.

- Marolt, Fran. *Slovenske vojaške narodne pesmi, za moški zbor priredil Fran Marolt*. Ljubljana: samozal., 1915.
- Premrl, Stanko. *Cerkvena pesmarica za mladino, partitura, priredil Stanko Premrl*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1916.
- Premrl, Stanko. *Solnčna pesem sv. Franciška*, za klavir, besedilo prevedel Gregorij Pečjak. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1916.¹⁰³
- Premrl, Stanko. *Šmarnice: 10 Marijinih pesmi za mešani zbor, deloma z orglami*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1916.

Leto 1917

- Aljaž, Jakob. *Slovenska zemlja, zložil Jakob Aljaž*, bes. Elizabeta Kremžar, mešani zbor. Samozal., 1917.
- Foerster, Anton. *Sedem pogrebnih pesmi za mešani zbor, op. 91, zložil Anton Foerster*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1917.¹⁰⁴
- Hladnik, Ignacij. *Te Deum: za mešan zbor s spremljavo orgel ali orkestra, op. 71, zložil Ign. Hladnik*. [Novo mesto: samozal., 1917].
- Kiferle, Ivan. *Slovenske narodne pesmi za citre in petje, priredil in izdal Ivan Kiferle*, zvezek 6. Ljubljana: [samozal.], 1917.
- Kiferle, Ivan. *Slovenske narodne pesmi za citre in petje, priredil in izdal Ivan Kiferle*, zvezek 7. Ljubljana: [samozal.], 1917.
- Kiferle, Ivan. *Slovenske narodne pesmi za citre in petje, priredil in izdal Ivan Kiferle*, zvezek 8. Ljubljana: [samozal.], 1917.
- Mihelčič, Alojzij. *Nebo žari, po narodnih motivih*, besedilo Silvan Sardenko, za moški zbor. [Metlika]: samozal., 1917.
- Ropas, Ervina. *Živel naš pešpolk "Cesarjevič"! : koračnica za klavir, zložila Ervina Ropasova*. [Novo mesto]: samozal., [1917].
- Sattner, Hugolin. Otajstveni uznik – Evharistični jetnik, spjevala M. Elizabeta, preveo prof. F. Rožič, uglazbio Hugolin Sattner, za mešani zbor in spremljavo. Zagreb, 1917.¹⁰⁵
- Štirje samospevi s spremljevanjem klavirja, besede zložil Oton Župančič, uglasbila Fran Gerbič: Pojdem na prejo, pesem za srednji glas, Josip Pavčič: Uspavanka, Mehurčki, Ciciban-Cicifuj, koncertne pesmi za sopran, besede iz 'Cicibana'*. Ljubljana: Glasbena matica, 1917.
- Trije mešani zbori, Emil Adamič: Mlad junak po vasi jezdi, besede zložil Cvetko Golar, Stanko Premrl: Slovenska govornica, besede zložil Anton Medved, Anton Foerster: Straža ob Adriji, besede zložil Janko Leban, za mešani zbor, za moški zbor*. Ljubljana: Glasbena matica, 1917.

103 Skladba je izšla tudi kot priloga revije *Dom in svet* 29, št. 7/8 (1916).

104 Ponatis iz *Cerkvenega glasbenika*.

105 Posebni odtis priloge zagrebške *Sv. Cecilije* za leto 1917.

Leto 1918

- Foerster, Anton. *Samospevi s spremljevanjem klavirja, vglasbil Anton Foerster, pesnitve Mirana Brankova. Križnice, Trojnica, op. 149. Morska zvezda, za samospev in trospev s spremljevanjem klavirja ali harmonija, op. 148.* Ljubljana: J. Blaznikovi nasledniki, 1918.
- Grajski odmevi! Uglasbil za citre in izdal Ivan Kiferle. 1. Trije prazniki. Božič, Novo leto, Duhovo, 2. Trije valčki. Bistra Sava, Slovenskim mladenkam, Citin valček.* Ljubljana: samozal., 1918.
- Hladnik, Ignacij. *Zora mira, zarja miru, mešani zbor sa solima, op. 72, riječi V. Marčića, preveo F. Rožič, uglasbio Ignacije Hladnik.* Zagreb, 1918.¹⁰⁶
- Kiferle, Ivan. *Slovenske narodne pesmi za citre in petje, priredil in izdal Ivan Kiferle, zvezek 9.* Ljubljana: [samozal.], 1918.
- Mirk, Vasilij. *Narodna romanca za sopran-solo, mešan zbor in orkester, priredba za petje in klavir, besedilo Silvan Sardenko.* Trst: samozal., [1918].
- Pogačnik, Janez. *Lavretanske litanije, op. 14.* [Idrija: samozal., 1918].
- Premrl, Stanko. *Tri velikonočne pesmi za mešani zbor z orgljami.* Ljubljana: Katoliška bikvarna, 1918.

Objave v Cerkvenem glasbeniku 1915–1918:

- Foerster, Anton. »Molitev med bitko: kantata za moški zbor«, op. 127, besede spisal K. T. Körner, poslovenila Mira. *Glasbene priloge* 38, št. 1–2 (1915): 1–7.¹⁰⁷
- Foerster, Anton. »Sedem pogrebni pesmi za mešani zbor«, op. 91. *Glasbene priloge* 38, št. 7/8/9 (1917): 25–32.
- Hochreiter, Emil. »Missa pro defunctis: in memoriam militum caesorum annis belli 1914–15«, op. 38, za glas in orgle. *Glasbene priloge* 38, št. 3–8 (1915): 9–32.¹⁰⁸
- Kimovec, Franc. »Nagrobница (I)«, za mešani zbor. *Glasbene priloge* 38, št. 10 (1915): 37–38.
- Kimovec, Franc. »Nagrobница (II)«, za mešani zbor, 2 rogova in 2 pozavni. *Glasbene priloge* 38, št. 10 (1915): 38–40.
- Premrl, Stanko. »Daj nam mir, Gospod!«, mešani zbor. *Glasbene priloge* 39, št. 2 (1916): 8.
- Premrl, Stanko. »Kraljica miru«, mešani zbor. *Glasbene priloge* 40, št. 5/6 (1917): 19.
- Premrl, Stanko. »Marija pomočnica«, za mešani zbor. *Glasbene priloge* 38, št. 5/6 (1915): Dodatna priloga.¹⁰⁹
- Sicherl, Josip. »Molitev za mir«, mešani zbor. *Glasbene priloge* 38, št. 5/6 (1915): Dodatna priloga.
- Vodopivec, Vinko. »Pesem ob času vojske«, enoglasno z orglami. *Glasbene priloge* 38, št. 3 (1915): Dodatna glasbena priloga.

106 Posebni odtis priloge zagrebške *Sv. Cecilije* za leto 1918.

107 Skladba je bila natisnjena tudi v posebnem odtisu.

108 Skladba je izšla tudi v komisijiski zalogi Alfreda Coppenratha v Regensburgu.

109 Dodatna priloga je bila natisnjena v posebnem odtisu z naslovom *Dve cerkveni pesmi za vojni čas*.

Priloga 2: Besedilna konkordanca

J. Kocjancič (1877) <i>Fantič na vojski</i>	J. Žirovnik (1901) <i>N'coj je en lep večer</i>	F. Ferjancič (1915) <i>»N'coj je prav lep večer«</i>	A. Kosi (1915) <i>N'coj je prav lep večer</i>	F. Marolt (1915) <i>N'coj je en lep večer</i>
N'coj je prav lep večer, jutri bo zavber dan.	N'coj je en lep večer, jutri bo en svetli dan.	N'coj je prav lep večer, jutri bo svetel dan.	N'coj je prav lep večer, jutri bo svetli* dan. (*zavber)	N'coj je en lep večer, jutri bo zavber dan.
Slišal sem tičke pet', fante pa juckati.			Slišal sem ptičke pet', fante pa juckati.	
Fantje že juckajo, daleč marširajo, gor na Francozovsko.	Fantje se zbirajo, v Laško marširajo.	Fantje se zbirajo, v Laško marširajo.	Fantje že juckajo, daleč marširajo gor na Francozovsko.* (*tja gor na Rusovsko)	Fantje se zbirajo, v Laško marširajo.
	Puške že pokajo, nam še nič hud'ga ni.	Puške že pokajo, nam še nič hudga ni.		Puške že pokajo, nam pa nič hudga ni.
Tam se b'rno skušali, sablice sukali, kri b'mo prelivali.	Sabljice se bliščé, kri pa preliva se.		Tam se b'mo skušali, sablice sukali, kri b'mo prelivali.	
Fantič na v'ah't' stoji, kroglica prileti, fantič pa obleži.	Kroglica prileti, fantič pa obleži.	Fantič na »vah't'« stoji, kroglica prileti, fantič pa obleži.	Fantič na »vah't'« stoji, kroglica prileti, fantič pa obleži.	Kroglica prileti, fantič mrtev leži
Marija je mimo šla, mil' ga pogledala.			Marija je mimo šla, mil' ga pogledala.	Mimo Marija šla, mil ga pogledala
»Fantič le vstani gor, pojdi le gor z menoj.«			Fantič, le vstani gor, pojdi le gor z menoj.	Fantič le gor' ustan, greva za Jezusom
»Tam se boš veselil, Jezusa boš častil.«			Tam se boš veselil, Jezusa boš častil.	Kak' bom jaz gor ustal, Ker je moj reven stan

SUMMARY

The basis of the article is the review of music sources from the First World War in Slovenia kept by the National and University Library in Ljubljana. By comparing the preserved material sources and published reports in daily newspapers and magazines, one can disclose the reality and the role of music among soldiers and civilians. Music was present in formal and informal situations and relationships: it illustrated intimate feelings of individuals as well as their general imparted feelings of belonging to a community, nation and country. Music was a medium of contemplation and idealism, consolation and enthusiasm, life energy and heroism, as well as an expression of sadness and resignation.

The article gives detailed descriptions of the encouragement, possibility and purpose of publishing three collections of military folk songs. The aim of singing patriotic songs in school and by soldiers at the front is presented. Selected excerpts from

reported articles, soldiers' published letters from different fronts and unpublished memoirs and diaries reveal the importance of songs and singing in the daily lives of individuals during wartime.

The journal *Church Musician* also adjusted to the war conditions by regularly announcing the news on enlisted organists and musicians and also by publishing new religious pieces of music suitable for the wartime. By praying and singing religious songs worshippers expressed their religious and patriotic feelings, worshipped Mary, the patroness of Slovenian soldiers, and made requests for the well-being of their husbands, sons, fathers and brothers who had to leave their homes.

Patriotic feelings flared up while people were listening to marches performed by military orchestras during promenade concerts and other events. As a result, the word military orchestra also acquired its figurative meaning. In a converted sound landscape where the war thunder roared, it portrayed an unpleasant sound experience unknown before the wartime.



Nataša Cigoj Krstulović

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

Ljubljansko koncertno življenje in percepcija glasbe v času prve svetovne vojne: med umetnostjo in domoljubjem

Ljubljana's Concert Life and the Perception of Music During the First World War: Between Art and Patriotism

Prejeto: 9. oktober 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 9th October 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: prva svetovna vojna, koncerti, Ljubljana

Keywords: World War I, concerts, Ljubljana

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek obravnava organizacijske, repertoarne in recepcijske vidike ljubljanskega koncertnega življenja med prvo svetovno vojno. Razmerje med umetniško in propagandno funkcijo glasbe kaže tudi delež prvih izvedb ter učinek priložnostnih skladb na poslušalce. V zadnji vojni koncertni sezoni 1917/18 in v času usodnih političnih sprememb simptomatično razkrivata močnejšo kulturno-propagandno vlogo glasbe tudi narodna pripadnost gostujočih umetnikov in repertoar.

The article deals with the organisational, repertoire and reception aspects of Ljubljana's concert life during World War I. The relationship between the artistic and propagandistic functions of music is reflected in the share of first performances, as well as in the impact that new occasional compositions had on the audiences. In the last wartime concert season of 1917/18, during the time of fateful political changes both the nationality of visiting artists and the repertoire also symptomatically reveal a stronger cultural-propaganda role of music.

Obdobje prelomnih zgodovinskih dogodkov, kakršno je bilo v štirih letih prve svetovne vojne, je v umetnostno-zgodovinskih pregledih običajno pojmovano kot čas umetniškega zastoja. V slovenski muzikološki zavesti je zapisano kot razvojna zarez, ki je po njenem koncu v novi državni skupnosti z vidika pogojev za glasbeno delo prinesla slovenski glasbi nove razvojne spodbude.¹ Z umetnostno-razvojnega vidika sicer manj zanimiva, a z zgodovinskega in sociološkega vidika relevantna vprašanja funkcije glasbe v tem času, so ostajala doslej v ozadju raziskovalnega interesa. Z vojnimi razmerami povezana razširjena praksa dobrodelnih koncertov predstavlja relevantno izhodišče spraševanj o tem, kakšno vlogo je imela takrat glasba. Dobrodelne koncerte so kmalu po začetku vojne z namenom pomoči družinam vojakov in v korist vojne oskrbe pričeli prirejati po vsem slovenskem ozemlju. Takšni koncerti so bili v manjših krajih mnogokrat organizirani priložnostno, sporedi pa sestavljeni v skladu z razpoložljivim repertoarjem in poustvarjalnimi močmi. Njihovi pobudniki so bila društva ali posamezniki in tamkaj živeči glasbeniki. V novomeški kapiteljski cerkvi so oktobra 1914 »v treh dneh« organizirali dobrodelni koncert, na katerem sta nastopila tudi Ignacij Hladnik in Julij Betetto.² V mariborski stolnici je novembra 1914 dobrodelni koncert v korist avstrijskemu Rdečemu križu priredilo Cecilijo društvo, poleg Cherubinijevega *Requiema* so prvič izvedli »Žalno koračnico za orkester« (*Symphonie Funèbre*) Emerika Berana.³ V Gorici in Trstu sta konec 1914 in v začetku 1915 v dobrodelne namene nastopila mlada pevca Josip Rijavec in Cirila Medved,⁴ v Kranju je koncerte organiziral okrajni sodnik in ljubiteljski glasbenik Oskar Dev.⁵ Sporede teh koncertov lahko delno rekonstruiramo le na podlagi časopisnih poročil.

V Ljubljani je enega izmed prvih dobrodelnih koncertov priredilo Pevsko društvo Ljubljanski zvon. Raznolik program tega koncerta, zapisan tudi na natisnjem letaku, ki ga hranijo v Narodni in univerzitetni knjižnici, spodbuja razmislek o kriterijih izbora skladb oziroma o vplivih v vojni spremenjenih okoliščin na repertoarno politiko.⁶ Izredne razmere so močno zaznamovale tudi podobo rednih in izrednih koncertov, ki sta jih organizirali največji ljubljanski glasbeni društvi, Philharmonische Gesellschaft (odslej Filharmonična družba) in Glasbena matica. Že pred 1914 sta se koncertni politiki obeh društev zaradi svojega temeljnega namena razlikovali, v času prve vojne so razlike postale še bolj očitne, poleg tega pa so namen nekaterih izrednih koncertov in izvedbe priložnostnih

-
- 1 Takšno zavest je pred dobrega pol stoletja zasejal že utemeljitelj slovenske muzikologije Dragotin Cvetko. Predstavitev slovenske glasbene preteklosti se v njegovem temeljnem slovenskem glasbeno-zgodovinskem pregledu *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* konča prav s prvo svetovno vojno, v kasneje izdanem zgoščenem prikazu *Stoletja slovenske glasbe* pa je Cvetko obdobje med začetkom prve in koncem druge svetovne vojne, prikazano v poglavju *Nastop in razvoj modernih stilnih smeri*, označil kot »novo razvojno obdobje«. Prim. Dragotin Cvetko, *Stoletja slovenske glasbe* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964), 265.
 - 2 Viator, »Iz Novega mesta«, *Cerkveni glasbenik* 37, št. 11 (1914): 125–26.
 - 3 »Koncert za Rdeči križ v stolnici v Mariboru«, *Slovenec* 42, 12. 11. 1914, 5; »Razne reči. Cecilijino društvo v Mariboru«, *Cerkveni glasbenik* 37, št. 12 (1914): 144.
 - 4 »Predstava s koncertom v prid Rdečega križa«, *Soča* 44, 27. 11. 1914, 4; »Dobrodelen koncert«, *Edinost* 39, 31. 12. 1914, 2.
 - 5 Oskar Dev je organiziral več dobrodelnih koncertov z domačimi pevci, v Kranju pa je povabil nastopat tudi Josipa Rijavca, Dano Kobler in ljubljanski vokalni kvartet. Gl. »Dobrodelen koncert v Kranju«, *Sava* 4, 5. 2. 1916, 3.
 - 6 Na dobrodelnem koncertu Pevskega društva Ljubljanski zvon 3. oktobra 1914 v Narodnem domu je poleg društvenega zbora nastopil kot pevski solist mladi Josip Rijavec. Koncert je uvedlo petje cesarske himne. Vojnemu času ustrezni sta bili slovenska ljudska *Fantje se zbirajo*, ki jo je zapel moški zbor na začetku, in zaključna Adamičeva zborovska skladba *Junakova svatba* (bes. J. Vesel). Mladi Rijavec je poleg opernih arij (Wagner, Donizetti, Verdi) predstavil tudi Lajovčeva še nenatisnjena samospeva *Spleen* (bes. Verlaine, prev. Levstik) in *Večer* (bes. O. Župančič) ter Procházkov samospev *Zvezde žarijo* (O. Župančič). Kasneje v vojnem času Pevsko društvo Ljubljanski zvon ni več prirejalo koncertov. Gl. »Dobrodelen koncert«, Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si, obiskano 1. 9. 2017, <https://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC:ADBSACEV>.

skladb razkrivali tudi zunajglasbeno, s politiko spodbujeno vsebino. Podobo ljubljanskega koncertnega življenja v času prve svetovne vojne je v luči kritičnih odmevov v časopisu *Laibacher Zeitung* že podal Primož Kuret v knjigi *Glasbena Ljubljana*. Pričujoča študija na podlagi arhivskega gradiva dopolnjuje omenjeni oris s podrobnejšim vpogledom v organizacijo koncertov in koncertno politiko, izpostavlja prve izvedbe del ter učinkovanje priložnostnih skladb na poslušalce. Repertoar, izvedbena praksa in recepcija teh koncertov sestavljajo relevantno zgodovinsko izhodišče spraševanj o percepciji glasbe v zaledju vojne vihre in o propagandni funkciji glasbe. Namen pričujoče razprave je torej na primeru ljubljanskega koncertnega življenja prikazati razmerje med umetniškim in izven-glasbenim pomenom v štirih vojnih koncertnih sezonah od 1914 do 1918.

Organizacija dobrodelnih koncertov v Ljubljani

Med prvo svetovno vojno se je v Ljubljani število glasbenih dogodkov opazno zmanjšalo,⁷ spremenjene okoliščine so vplivale na njihovo organizacijo in posledično tudi na izvedeni repertoar. V Deželnem gledališču in v dvorani Mestnega doma so priložnostno nastopili slovenski in tuji glasbeniki, ljubljansko Cecilijino društvo je občasno organiziralo koncert cerkvenih del v stolnici, frančiškanski pevski zbor je pod vodstvom p. Hugolina Sattnerja leta 1917 nastopil v Beethovnovi *Maši v C-duru*. Z repertoarjem lažjega žanra je na promenadnih koncertih v dobrodelne namene pogosto nastopila v Ljubljani stacionirana vojaška godba. Del prihodka od svojih koncertov sta v dobrodelne namene oddali tudi obe največji ljubljanski glasbeni združenji, Filharmonična družba in Glasbena matica. Njuno delovanje so med vojno močno ovirali vpoklic dejavnih društvenih članov in pomanjkanje denarja zaradi zmanjšanja oziroma ukinitve državne in deželne podpore. Poleg tega je Filharmonični družbi težave povzročila zasedba njene društvene stavbe, zaradi česar so od začetka 1915 morali prirejati koncerte v Kazini. V zimskih mesecih je odboru Glasbene matice povzročala dodatne težave preskrba kurjave za ogrevanje koncertne dvorane.⁸ Društvi sta se v času izrednih vojnih okoliščin spopadali s podobnimi organizacijskimi zadregami. Težave so bile z notnim gradivom, izredne razmere so gostujočim umetnikom povzročile transportne težave in težave s pridobitvijo dovoljenja za pot z vlakom v Ljubljano.⁹

7 Dragan Matić navaja, da je bil v primerjavi s predhodno sezono »kulturni utrip Ljubljane v prvi vojni sezoni komaj zaznaven«, kar pa je pripisal tudi zastoju gledališkega delovanja. V predvojni sezoni je bilo po njegovih navedbah organiziranih 89 koncertov, v sezoni 1914/15 pa 26 koncertov; 10 koncertov je organizirala Filharmonična družba, 3 Glasbena matica, 1 Cecilijino društvo, 12-krat pa je nastopila vojaška godba. Potrebno je omeniti, da je Matić med koncerte uvrstil vse glasbene prireditve, tudi nastope vojaške godbe z repertoarjem lažjega žanra na različnih lokacijah ter vštel tudi vse ponovitve koncertov. V zadnjih dveh vojnih koncertnih sezonah 1916/17 in 1917/18 pa je število glasbenih prireditev naraslo. Prim. Dragan Matić, *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18* (Ljubljana: Zgodovinski arhiv Ljubljana, 1995), 250, 245, 296 in 325.

8 V zapisniku Glasbene matice lahko preberemo, da so morali za koncert februarja 1917 preskrbeti kar 2500 kg premoga za ogrevanje štirih peči v unionski dvorani na dan koncerta. Gl. Zapisnik XIII. odborove seje, ki se je vršila 8. februarja 1917.

9 Načrtovan koncert Glasbene matice 11. marca 1916 so morali preložiti, ker Irma Polak in Josip Rijavec nista mogla pridobiti dovoljenja za pot v Ljubljano. Koncert so izvedli aprila, kot solistka je nastopila Pavla Lovše. Tudi za koncert maja 1916 Irma Polak ni mogla dobiti dovoljenja za pot iz Zagreba, prav tako ne Janko Ravnik za pot iz Prage. V zadnjem trenutku sta ju zamenjala Zlatko Baloković in Josip Rijavec. I. Polak je nastopila na recitalu skupaj s češkim pevcem Josipom Drvoto v Ljubljani šele januarja 1917. Gl. Zapisnik X. odborove seje, ki se je vršila 17. aprila 1916 in Karel Mahkota, *Kronika Pevskega zbora Glasbene matice v Ljubljani 1891–1941*, tiskopis, 2. knjiga, 1. del, 221.

Ker sta društvi del prihodka koncertov namenili dobrodelnim namenom, Glasbena matica Rdečemu križu, družinam v vojno vpoklicanih vojakov in goriškim beguncem, Filharmonična družba vojni oskrbi, Rdečemu križu in ranjenim vojakom, sta bili deležni finančnih olajšav. V zapisnikih odbora Glasbene matice beremo, da so zaradi dobrodelnega namena lahko najeli dvorano Union za koncert brezplačno in bili oproščeni običajne pristojbine mestne občine.¹⁰ Poleg tega so časopisi brezplačno objavljali vabila na dobrodelne koncerte. Da so dobrodelni koncerti prinašali dobiček, ni preseñetljivo. Poleg brezplačnega najema dvorane je k finančnemu presežku pripomoglo tudi veliko število prodanih vstopnic.¹¹ Na koncerte sta družbi posebej vabili vojaštvo in ugledne meščane, med njimi deželnega predsednika, župana in knezoškofa, ki so dodatno prispevali dobrodelnemu skladu.¹²

Med dejavniki, ki so močno vplivali na spremenjeno repertoarno podobo ljubljanskih koncertov v vojnem času, je potrebno izpostaviti odsotnost civilnega koncertnega orkestra po razpustitvi orkestra prve Slovenske filharmonije leta 1913. Vojaške godbe v vojnih razmerah ni bilo mogoče najeti za koncert.¹³ 28. februarja in 25. marca 1915 sta vojaška orkestra 17. in 97. c. kr. pehotnega polka v ljubljanskem gledališču izjemoma nastopila na dobrodelnih koncertih v korist Rdečega križa in vojne oskrbe s simfoničnimi deli različnih skladateljev.¹⁴ Pogosto pa je v Ljubljani nameščena vojaška godba nastopila na promenadnih koncertih v parkih Zvezda in Tivoli, v Kazini in v različnih kavarnah. V časopisih lahko preberemo, da je spomladi in poleti 1917 v Ljubljani na dobrodelnih koncertih pogosto nastopila t. i. »Soška godba«,¹⁵ vendar o njeni sestavi zaradi odsotnosti drugega gradiva ni moč sklepati. Čeprav iz objav v časopisih razberemo, da so godbene programe natisnili,¹⁶ se po do sedaj znanih podatkih ti niso ohranili. Dragocen vir za delno rekonstrukcijo repertoarja teh koncertov predstavlja spominski zapis Frana Milčinskega o promenadnem koncertu vojaške godbe 1. avgusta 1915: »Zvečer godba v Zvezdi. Čul sem: 'Kde domov mŕj', potem ploskanje. Temu je sledil 'Slovenec sem' s ploskanjem pozdravljen; šel sem še bliže, pa je iz potpurija že zazvenela 'Od Urala do Triglava', med drugimi kosi je prišla na vrsto tudi 'Lepa naša domovina' in končal se je potpuri z 'Naprej, zastava'. Burno ploskanje splošno, tudi od strani vojakov. Slede koj s kraja s ploskanjem pozdravljeni 'Mladi vojaki'. Pa tudi Radeckega koračnica bila burno pozdravljena.«¹⁷ Godba je igrala venček takrat (in še danes) popularnih slovenskih budnic, Škroupovo *Kde*

10 Gl. IV. odborova seja dne 11. decembra 1914.

11 V prvih treh vojnih koncertnih sezonah 1914/15, 1915/16 in 1916/17 je priredila Glasbena Matica 21 koncertov ter izročila dobrodelnim ustanovam 14.456,06 kron. Gl. Mahkota, Kronika Pevskega zbora Glasbene matice v Ljubljani 1891–1941, 2. knjiga, 1. del, 229.

12 Gl. Ohranjeno vabilo v arhivu Glasbene matice v Narodni in univerzitetni knjižnici in Zapisnik V. odborove seje, ki se je vršila 1. decembra 1915.

13 Načrtovana koncerta z izvedbo Mozartovega *Rekviema* in Sattnerjeve kantate *Soči* decembra 1916 so morali prestaviti, ker je bila prošnja odbora Glasbene matice za najem vojaške godbe, poslana v Gradec, zavrnjena. Šele po posredovanju polkovnika Kleinschrodta so uspeli pridobiti za sodelovanje domobransko godbo iz Zagreba. Gl. Zapisnik X. odborove seje, ki se je vršila 10. januarja 1917 in Zapisnik XIII. odborove seje, ki se je vršila 8. februarja 1917.

14 Na koncertu 28. februarja 1915 sta vojaški godbi izvedli Webrovo uverturo *Oberon*, Beethovnovno 3. simfonijo *Eroica*, Griegovu suito *Peer Gynt* in Dvořákovo *Dramatično uverturo*. Koncert se je zaključil z avstrijsko in nemško himno. Spored drugega koncerta 25. marca 1915 pa je obsegal Dvořákovo *Husitsko uverturo*, Griegovu suito *Peer Gynt*, Parmovo predigro *Lepa Adelaída*, odlomek iz Smetanove opere *Dalibor*, Bachovo *Ave Maria*, Boccherinijev *Menuet* ter Webrovo uverturo *Oberon*.

15 »Ljubljanske novice. Dobrodelni koncerti«, *Slovenec* 45, 13. 4. 1917, 3.

16 »Ljubljanske novice. Darovni dnevi od 4. do 8. oktobra«, *Slovenec* 44, 2. 10. 1916, 5.

17 Fran Milčinski, *Dnevnik 1914–1920* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), 124–25.

domov mŕj (slov. *Kje dom je moj*), danes češko himno, *Slovenec sem* Gustava Ipavca, naprev Hajdrihovega zbora *Mladini*, hrvaško budnico J. Runjanina *Lijepa naša domovino*, danes hrvaško himno, Jenkovo budnico *Naprej zastava Slave*, koračnico *Mladi vojaki* Viktorja Parme in znano Straussovo *Radetzkyjevo koračnico*, posvečeno feldmaršalu Radetzkiemu ter zmagoviti avstrijski vojski. O repertoarju promenadnih koncertov vojaških godb lahko sklepamo tudi na podlagi natisnjenih in v ljubljanski Narodni in univerzitetni knjižnici ohranjenih priredb vojaških koračnic za klavir iz tega časa.

Koncertna politika Filharmonične družbe in Glasbene matice

V vojnih letih sta Filharmonična družba in Glasbena matica skušali nadaljevati svojo koncertno politiko. Filharmonična družba je prirejala redne abonmajske (pet na leto) in izredne (slavnostne, dobrodelne) koncerte ter gostovanja. Glasbena matica je kot prej priredila dva ali tri letne društvene koncerte v sezoni ter nekaj gostovanj. Obe društvi sta organizirali tudi letne javne šolske produkcije, saj sta glasbeni šoli obeh društev kljub izrednim razmeram dobro delovali. Na programske odločitve obeh omenjenih glasbenih združenj so v času vojne bolj kot subjektivna mnenja članov umetniškega odseka vplivale objektivne možnosti za izvedbo, povezane s pridobitvijo ustreznega notnega gradiva in z možnostjo angažiranja gostujočih umetnikov. Združenji sta imeli zaradi različnega namena, zapisanega v pravilih, različno programsko politiko in svoj krog poslušalcev. Načeloma je Filharmonična družba s koncerti v prvi vrsti izpolnjevala umetniške cilje, Glasbena matica pa zaradi programske zavezanosti slovenski glasbi poleg umetniških tudi narodno-reprezentativne cilje.

Pred letom 1914 je sporede rednih abonmajskih koncertov Filharmonične družbe po zgledu sočasno uveljavljane koncertne prakse v prestolnici, na Dunaju, zaznamoval inštrumentalni repertoar: simfonična in komorna dela ter solistične inštrumentalne točke. Brez pomoči poklicnih glasbenikov oziroma le z društvenimi člani Filharmonična družba po začetku vojne ni mogla organizirati izvedb zahtevnih orkestralnih del kot prej, zato so simfonični repertoar nadomeščali s komornimi skladbami in solističnimi točkami. Na koncertih je nastopal ljubiteljski godalni orkester, sestavljen iz družbinih članov in kvartet, ki so ga sestavljali učitelji družbine glasbene šole. V nasprotju z omenjenimi koncerti je letne društvene koncerte Glasbene matice pred prvo vojno zaznamoval vokalni in vokalno-inštrumentalni repertoar: oratoriji, kantate, zbori in samospevi.¹⁸ Med vojno pa so le izjemoma zmogli organizirati izvedbe vokalno-inštrumentalnih del z orkestrom, zato so na sporedih društvenih koncertov prevladovali samospevi, klavirske točke in zbori. Osrednje izvajalsko telo je ostal relativno številčen društveni ljubiteljski pevski zbor. Vpoklicane moške člane zbora so delno nadomestili s pevci šolskega zbora, povabili so tudi večje število pevk. Zbor je sestavljalo še vedno zavidljivo število pevcev, preko sto,¹⁹ vendar so zaradi premoči ženskih, zlasti

18 Več gl. Nataša Cigoj Krstulović, »Povzdignimo krepke glase domovini v slavo: koncerti Glasbene matice do prve vojne«. V *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snój in Darja Frelih (Ljubljana: Založba ZRC 2000), 181–92.

19 Novembra 1915 so na rednem letnem občnem zboru Glasbene matice zapisali, da ima pevski zbor 73 pevk in 43 pevcev, skupno 116 članov. Gl. Mahkota, Kronika Pevskega zbora Glasbene matice v Ljubljani 1891–1941 (2. knjiga, 1. del, 218).

mlajših glasov, kritiki opazili glasovno neizenačenost.²⁰ Na koncertih obeh omenjenih ljubljanskih glasbenih združenj so kot solisti nastopali društveni člani ter učitelji in učenci društvenih glasbenih šol.

Poleg umetniškega sta društvi z nekaterimi izrednimi koncerti in repertoarjem izražali tudi kulturno-propagandne namene. Po začetku vojne sta navdušenje zanjo in naklonjenost monarhiji izkazovali obe društvi. V tem pogledu sta nazorna slavnostna koncerta, ki sta ju v začetku decembra 1914 društvi priredili v čast 66-letnice vladanja cesarja Franca Jožefa. Odbor Glasbene matice je cesarja Franca Jožefa smatral za »očeta Slovencev«, kar je zapisal v najavi koncerta, objavljeni v časopisu Slovenski narod: »Ni ga vladarja, ki bi živel edino v blagor svojih podložnikov [...]. Zato ga bo proslavila hvaležno Glasbena matica po svoji najboljši moči kot očeta Slovencev. Izvajale se bodo izključno slovenske skladbe domačih skladateljev in slovenske narodne. Sodelovale bodo le domače, v društveni šoli izvežbane moči.«²¹ Spored je obsegal slovenske umetne in ljudske pesmi, uvedlo ga je zborovsko petje avstrijske cesarske himne, ki so jo poslušalci v Narodnem domu poslušali stoje.²² V nasprotju z omenjenim slovensko naravnanim repertoarjem so koncert Filharmonične družbe zaznamovala dela dveh »velikih« nemških skladateljev – J. S. Bacha in C. M. Webra. Uvedla ga je Webrova *Slavnostna uvertura* in množično petje dveh političnih glasbenih simbolov – himne avstrijskega cesarstva in himne nemškega cesarstva *Heil dir im Siegerkranz*. Sledila je Bachova harmonizacija protestantskega koralu *Ein feste Burg ist unser Gott*, Bachov *Koncert za violino in godala v a-molu* ter nemški moški zbori.²³ Zbor je v naslednjih letih na koncertih Filharmonične družbe nastopil le izjemoma, vedno s kulturno-propagandnim namenom, kar kažejo tudi izvedene priložnostne skladbe.²⁴

Poleg koncerta ob 66-letnici vladanja cesarja Franca Jožefa decembra 1914 je odbor Glasbene matice vdanost cesarju izkazal še oktobra 1916 z organizacijo koncerta ob njegovem godovnem prazniku in februarja 1917 s koncertom v počastitev njegovega spomina. Po njegovi smrti, ko je bil razpad cesarstva neizogiben in je ideja o združitvi jugoslovanskih narodov postajala vse bolj uresničljiva, se je Glasbena matica aprila 1918 s Slavnostno akademijo poklonila Janezu Evangelistu Kreku, nasprotniku monarhije, »mislecu in voditelju jugoslovanskega naroda«.²⁵

Da sta v zadnji vojni koncertni sezoni 1917/18 in v času usodnih političnih sprememb slovensko-jugoslovanska kulturna propaganda na eni strani in avstrijsko-nemška

20 Franc Kimovec je pohvalil izvedbo Mozartovega *Rekviema* decembra 1915 pod Hubadovim vodstvom in omenil glasovno neizenačenost zboru: »Zbor se je zdel glede materjala – kar je jako čudno – boljši v moškem, nego ženskem zboru. Pri ženskah, zlasti sopranih, se je čutilo kot da veliko preveč sape potrošijo. Bržkone je temu neugodnemu vtisu v gotovih legah nekoliko krita jako velika mladost ženskega glasovnega materjala.« Gl. K [Franc Kimovec], »Veliki dobrodelni koncert Glasbene matice«, *Slovenec* 43, 10. 12. 1915, 2.

21 »Koncert Glasbene matice dne 2. decembra t. l.«, *Slovenski narod* 47, 28. 11. 1914, 4.

22 Iz časopisnega poročila izvemo tudi, da so sicer maloštevilnemu poslušalstvu najbolj ugajale priredbe koroških ljudskih. Gl. »Dobrodelni koncert Glasbene Matice«, *Slovenski narod* 47, 4. 12. 1914, 3.

23 J. [Januschowsky], »Das Regierungsjubiläum des Kaisers. Vaterländische Festaufführungen«, *Laibacher Zeitung* 133, 3. 12. 1914, 2438.

24 Na izrednem dobrodelnem koncertu Filharmonične družbe 5. maja 1916 so nastopili pevci Nemškega pevskega društva z nemško-avstrijskim repertoarjem in uvodoma zapeli Gulbinsov zbor *Dem Vaterlande* (bes. A. M. Arndt), 2. aprila 1917 pa so v počastitev novega avstrijskega vladarja Karla zapeli skladbo Franza Löfflerja na priložnostno besedilo *Huldigungsfestgesang »Heil Karl dem österreichischem Kaiser«*.

25 »Naznanilo o Krekovi smrti«, *Dom in svet* 30, št. 11–12 (1917): 304.

na drugi strani postali bolj izraziti, poleg namena izrednih koncertov Glasbene matice in Filharmonične družbe simptomatično razkrivata tudi narodna pripadnost uveljavljenih gostujočih glasbenikov in repertoar.

Repertoar in prve izvedbe na koncertih Glasbene matice²⁶

Osrednje izvajalsko telo na koncertih Glasbene matice je ostal društveni zbor. Zaradi omenjenih težav pri najemanju orkestra so po začetku vojne le izjemoma lahko organizirali izvedbe večjih vokalno-instrumentalnih del, ki so bila osrednje točke sporedov društvenih predvojnih koncertov. V vojnem času so po nekaj letih spet organizirali dve izvedbi Mozartovega *Rekviema*:²⁷ decembra 1915 v unionski dvorani z vojaško godbo 97. c. kr. pešpolka in s harmonijem ter v spomin umrlega cesarja Franca Jožefa februarja 1917 v frančiškanski cerkvi z orkestrom 25. domobranskega polka iz Zagreba in z orglami. Ta orkester je nastopil tudi 14. in 15. februarja 1917, ko so krstno izvedli Sattnerjevo kantato *Soči* (bes. S. Gregorčič).

Umetniški odsek Glasbene matice²⁸ je imel kljub prizadevanjem v času prve vojne skromne možnosti za izvedbe novih izvornih slovenskih del. Prenehanje revije *Novi akordi* in močno ovirano delovanje osrednje slovenske glasbene založbe Glasbene matice sta pri Slovencih povzročili opazno zmanjšanje glasbene produkcije, saj ustvarjalci niso dobili prave spodbude. Poleg tega je začetek 20. stoletja zaznamovala še menjava skladateljskih generacij. Leta 1909 je umrl Benjamin Ipavec, novembra 1914 so pospremili na zadnjo pot Davorina Jenka, leta 1917 Frana Gerbiča in nekaj let zatem še Antona Foersterja. Skladatelji mlajše generacije so vstopali v slovenski glasbeni prostor postopoma, nekateri med njimi so bili vpoklicani k vojakom, med njimi tudi Emil Adamič. V štirih vojnih koncertnih sezonah je Matej Hubad z zborom naštudiral nove skladbe Lajovica, Adamiča, Premrla, Schwaba, Mirka, Kreka in Pavčiča za moški in mešani zbor, objavljene že pred začetkom vojne, ženske zборе Lajovica in Pavčiča ter omenjeno Sattnerjevo kantato *Soči*.

Tudi pevski solisti so na koncertih nastopali z že znanimi in nekaterimi novimi skladbami. Kot solisti so nastopali člani zbora, med drugimi vidnejšimi pevskimi solisti pa je potrebno omeniti Hubadove učence: tenorista in absolventa dunajskega konservatorija Josipa Rijavca, sopranistko Pavlo Lovše, tenorista Leopolda Kovača, basista Josipa Križaja ter altistko in absolventko dunajskega konservatorija Cirilo Medved. Poslušalcem so predstavili sodobni slovenski pesemski repertoar, samospeve Lajovica, Kreka, Adamiča in Pavčiča, med katerimi so po številu izstopali Lajovčevi. Za poslušalce, ki so bili navajeni poslušati v kompozicijskem in umetniškem smislu bolj preproste skladbe, so pomenili ti samospevi, po mnenju Dragotina Cvetka »najmočnejše osebnosti« mlajše generacije

26 Glej popis koncertov Glasbene matice v času prve svetovne vojne v prilogi tega članka.

27 Izvedbo Mozartovega *Rekviema* z društvenim zborom je Glasbena matica prvič organizirala že leta 1897, ponovno leta 1898 ob smrti avstrijske kraljice Elizabete ter leta 1900 v proslavo stoletnice Prešernovega rojstva.

28 Julija 1914 so pri Glasbeni matici izvolili nov odbor s predsednikom Franom Hubadom na čelu in med odborniki izvolili člane umetniškega odseka. Sestavljali so ga Matej Hubad, Hugolin Sattner, Stanko Premrl, Fran Gerbič, Josip Mantuani, Josip Vedral in Josip Pavčič. Anton Razingar je naslednje leto nadomestil Mantuanija, ta pa je v letu 1917/18 namesto preminulega Gerbiča spet postal član in hkrati predsednik društva.

slovenskih ustvarjalcev, nekakšen »preizkusni kamen«.²⁹ Opazen delež zavzemajo zlasti v poustvarjenem repertoarju J. Rijavca. Poleg Lajovčevih sta pozornost kritikov pritegnili tudi novi Pavčičevi pesmi *Uspavanka* in *Mehurčki* na Župančičevo besedilo, ki jih je aprila 1916 predstavila ljubljanskemu občinstvu Pavla Lovše.³⁰ Naslednje leto je omenjeni Pavčičevi skladbi skupaj z njegovim *Ciciban-Cicifuj* in Gerbičevim *Na prejo* (vsi na Župančičeva besedila) izdala Glasbena matica v zvezku *Štirje samospevi*. Med pomembnejšimi pevskimi nastopi v času vojne je potrebno izpostaviti vsaj še nastope Josipa Križaja, enega najvidnejših slovenskih basistov svojega časa.³¹ Sodeloval je kot solist v obeh medvojnih izvedbah Mozartovega *Rekviema* ter v krstni izvedbi Sattnerjeve kantate *Soči*. Poleg tega je s slovenskim pesemskim repertoarjem nastopil tudi na koncertih z mešanim sporedom in skupaj s pianistom Cirilom Ličarjem leta 1918.

Manjši repertoarni delež so na koncertih Glasbene matice zavzemale inštrumentalne točke. Med klavirskim repertoarjem, ki so ga predstavili domači umetniki, praški študentje Janko Ravnik,³² Dana Kobler³³ in Ciril Ličar,³⁴ je potrebno vsekakor izpostaviti skladbe sodobnega češkega ustvarjalca Vitězslava Nováka. Občasno je Glasbena matica organizirala tudi gostovanja hrvaških in čeških glasbenikov. Mladi, a že uveljavljeni in na Dunaju šolani hrvaški violinist Zlatko Baloković je prvič v Ljubljani nastopil 4. oktobra 1915 v dvorani Union, zanimanje poslušalcev je bilo izjemno.³⁵ Igral je *Violinski koncert v a-molu* istega leta umrlega avstrijskega skladatelja Karla Goldmarka iz leta 1878 ter skladbe Corellija, Ševčika, Moszkowskega, Sarasateja in Paganinija. V Ljubljani je Baloković med prvo vojno nastopil še trikrat. Občinstvo je pritegnil tudi nastop mladega hrvaškega violončelista Jurota Tkalčiča, ki je 12. februarja in 10. oktobra 1916 poleg standardnega solističnega repertoarja za violončelo igral tudi svoje skladbe. Med gostujočimi umetniki je potrebno omeniti še nastope priznanih čeških umetnikov: violinista in častnega člana Glasbene matice – Františka Ondříčka (1917), Jaroslava Kociána (1918) in Češkega kvarteta, ki so ga sestavljali Karel Hoffmann, Josef Suk, Jeří Herold in Ladislav Zelenka. Slednji je ljubljanskemu občinstvu 9. decembra 1916 predstavil dela čeških skladateljev Dvořáka in Smetane ter sodobno delo svojega člana J. Suka, njegov *Godalni kvartet v B-duru op. 11*.³⁶ Ta kvartet je nastopil v Ljubljani tudi konec 1917 in v začetku 1918 še na treh koncertih.

29 Dragotin Cvetko, *Glasbeni svet Antona Lajovca* (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985), 46–47.

30 Pavla Lovše (1891–1964) je nastopila na koncertih Glasbene matice kot solistka že 1909, potem v izvedbah Sattnerjevega oratorija *Vnebovzetje* leta 1912. Na koncertu aprila 1916 je poleg Pavčičevih pesmi zapela še Lajovčev samospev *Bujni vetri v polju* (bes. Koljcov, prev. Zupančič) ter oper(et)ne arije.

31 Josip Križaj (1887–1968) je prvič na koncertih Glasbene matice nastopil že 1909 in potem 1912 v izvedbi Sattnerjevega oratorija *Vnebovzetje*. Od 1913 je bil angažiran v gledališču v Zagrebu.

32 Janko Ravnik (1891–1981), takrat še študent v Pragi, je 10. aprila 1915 predstavil ljubljanskemu občinstvu sodobni klavirski skladbi Vitězslava Nováka *Balada v e-molu* in *Valaški ples*, po mnenju Premrla pa se je izkazal tudi kot odličen spremljevalec (Julija Beietta) na klavirju. Gl. Stanko Premrl, »Koncert Glasbene Matice«, *Cerkveni glasbenik* 28, št. 5 (1915): 175.

33 Dana Kobler (1891–1929) je prvič javno nastopila na koncertu Glasbene matice še kot študentka 7. maja 1915 v dvorani Narodnega doma s Chopinovo *Fantazijo v f-molu* in skladbo *Slavnost čeških kmetov* B. Smetane.

34 Ciril Ličar (1894–1957) je na koncertu Glasbene matice prvič javno nastopil 11. januarja 1918 in predstavil *Sonato op. 24* V. Nováka, *Etudo v b-molu* K. Szymanowskega, skladbi B. Smetane *Polka* in *Slepička* ter Lisztovo *Polonezo v E-duru*. 4. maja istega leta je nastopil v unionski dvorani kot spremljevalec češkega violinista Jaroslava Kociána in z igranjem Lisztovih variacij navdušil kritika Zorka Prelovca. Gl. Z. P. [Zorko Prelovec], »Iz umetniškega sveta. Koncert Kocián – Ličar«, *Učiteljski tovariš* 48, št. 11 (1918): 1.

35 Baloković se je odrekel honorarju v korist sirotam padlih slovenskih vojakov. Koncert je bil zelo dobro obiskan in Glasbena matica je oddala ljubljanski mestni občini za dobrodelne namene 1.298.73 kron. Gl. Zapisnik III. odbora seje 17. oktobra 1915.

36 Člani Češkega kvarteta so poleg »najnovejšega« Sukovega izvedli še »muzikalno najgloblji« Dvořákov *Godalni kvartet v a-molu op. 105* in »poslušalcu splošno najbližji« godalni kvartet *Iz mojega življenja* B. Smetane. Gl. P. »Dnevne vesti. Koncert Glasbene Matice«, *Slovenski narod* 49, 11. 12. 1916, 3.

Repertoar in prve izvedbe na koncertih Filharmonične družbe³⁷

Programsko jedro medvojnih koncertov Filharmonične družbe so predstavljale solistične in komorne skladbe.³⁸ Repertoarni prerez koncertov v štirih vojnih koncertnih sezonah kaže prevlado nemškega (avstrijskega) repertoarja, kar pa je glede na splošno stanje evropskega glasbenega razvoja na področju instrumentalne glasbe in umetniške cilje, ki jih je zasledovala ta družba, tudi razumljivo. Repertoarna stalnica so bile izvedbe del družbinih častnih članov – Beethovna in Brahmsa, pogosto so bila izvedena tudi dela Bacha, Mozarta, Haydna, Schuberta, Schumanna, R. Straussa in Wagnerja, pa tudi dela skladateljev drugih narodnosti. Poleg del klasičnega in romantičnega repertoarja so izvajali tudi dela sodobnih skladateljev, med njimi skladbe v začetku 1915 umrlega avstrijskega skladatelja Karla Goldmarka in častnega člana Wilhelma Kienzla. Med prvimi izvedbami na koncertih Filharmonične družbe je potrebno izpostaviti skladbe na Slovenskem živečih ustvarjalcev: komorni deli družbinega učitelja Josefa Zöhrerja *Sekstet za godala v d-molu op. 39* (izv. 24. septembra 1915) in *Štiri skladbe za godala (Vier Tonstücke für Streichorchester: Introduction, Kanon, Serenade, Rondino, izv. 2. aprila 1917)*, samospjev družbinega ravnatelja Rudolfa von Weiss-Ostborna *Herbst* (bes. M. Kalbeck, izv. 12. maja 1918) ter orkestralno skladbo *Tonstück* Celjana Antona Rojica (izv. 12. aprila 1916).

Filharmonična družba je organizirala gostovanja bolj pogosto kot Glasbena matica. Soliste je vabila predvsem iz Dunaja.³⁹ Glede na dinamiko političnih sprememb je simptomatično, da je družba v četrti vojni koncertni sezoni organizirala poleg rednih abonmajskih koncertov kar 11 izrednih koncertov in povabila nastopat slavne nemške glasbenike. V Unionski dvorani je kar na treh koncertih nastopila nemška sopranistka Gertrude Förstel ter poleg opernih arij predstavila ljubljanskemu občinstvu tudi sodoben pesemski repertoar G. Mahlerja, H. Wolfa in R. Straussa. Nastop slovitega nemškega pianista Wilhelma Backhauša v Deželnem gledališču 19. novembra 1917, na katerem je igral skladbe Beethovna, Liszta in Chopina, je navdušil polno dvorano in kritika revije *Dom in svet*, takrat komaj sedemnajstletnega Lucijana M. Škerjanca.⁴⁰ Z Wagnerjevimi opernimi spevi in nemškimi pesmimi (Blümel, Wolf, Loewe, Reger) je nastopil baritonist Emmerich Schreiner. Večkrat je z različnimi deli uveljavljenega pianističnega repertoarja nastopil nemški pianist Alfred Hoehn. Na zadnjem koncertu, ki ga je pred njeno ukinitvijo organizirala Filharmonična družba 25. oktobra 1918, je Hoehn nastopil s skladbami Brahmsa, Beethovna, Chopina in Schumanna.

Pogosta gostovanja uveljavljenih nemških umetnikov, ki jih je povabila Filharmonična družba v Ljubljano v zadnji vojni koncertni sezoni, so imela jasen

37 Več o koncertnem delovanju Filharmonične družbe med prvo svetovno vojno in popis sporedov glej v Primož Kuret, *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 417–43 in 758–70 ter Primož Kuret, *Glasbena Ljubljana* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985), 162–201 in 272–80.

38 Od jeseni 1914 je na koncertih Filharmonične družbe poleg godalnega orkestra, ki so ga sestavljali društveni člani, učitelji in učenci društvene šole, postal osrednje izvajalsko telo tudi društveni godalni kvartet. Vodil ga je učitelj Hans Gerstner, ki je po vpoklicu Rudolfa Weiss-Ostborna 1914 prevzel tudi vodstvo koncertov. Kot solisti so nastopali učitelji društvene šole, med njimi do 1916 obetavni pianist Julius Varga.

39 Na koncertih Filharmonične družbe so med drugimi nastopali priznani dunajski glasbeniki: violončelist Paul Grümmer (1915, 1918), violinist Willy Burmester (1915, 1917), violinistka Nora Duesberg (1916, 1918) in pianist Paul Weingartner (1918).

40 Lucijan M. Škerjanc, »Backhausov koncert«, *Dom in svet* 31, št. 1 (1918): 48.

kulturno-propagandni namen. Takšno nalogo so izpolnjevali tudi zbor, ki je z izvedbami skladb nemške glasbene dediščine izjemoma spet nastopil na izrednem koncertu Filharmonične družbe 4. maja 1918, ter nastopa vojaške godbe v začetku istega leta. Februarja 1918 so Ljubljanci po treh letih spet lahko prisluhnili simfoničnemu repertoarju, ko je nastopila vojaška godba 27. c. kr. polka pod vodstvom Antona Zanettija in med drugim prvič izvedla dve simfonični deli sodobnih avstrijskih skladateljev Aloisa Pachernegga in Richarda Stöhra. Aprila istega leta je na izrednem dobrodelnem koncertu nastopil vojaški orkester pod vodstvom dirigenta Theodorja Christopha spet v dvorani društvene hiše Tonhalle z reprezentativnim nemškim simfoničnim programom: Beethovnov *Eroico*, Straussovo simfonično pesnitvijo *Tod und Verklärung* (*Smrt in poveličanje*) in Wagnerjevo uverturo *Meistersinger* (*Mojstri pevci*) ter Lisztovo *Madžarsko rapsodijo št. 1*.

Učinkovanje glasbe na poslušalce: Premrlova zbora *Slovenska govorica in Zdravica*

Recepcija koncertov je bila odgovor zgodovinskega obdobja, ki je bil določen tudi z družbenim in kulturnim okoljem. Kako je bila glasba slišana, sprejeta in doživeta, oziroma kako je učinkovala v danem zgodovinskem in kulturnem kontekstu, je bilo odvisno od izkušenj, idej, misli in predstav tedanjega poslušalca. Kritike s koncertov je redno objavljala časopis *Laibacher Zeitung*, poročila so natisnili v časopisih *Slovenski narod* in (občasno) *Slovenec*, v revijah *Dom in svet*, *Cerkveni glasbenik* in tudi *Učiteljski tovariš*. Slovenski pisci so le redko napisali slabo oceno in izražali manj spodbudno mnenje o novih slovenskih skladbah,⁴¹ običajno pa so pisali o pozitivnem, celo navdušenem sprejemu poslušalcev. Poleg priredb slovenskih (in hrvaških!) ljudskih pesmi so bile na koncertih Glasbene matice v Ljubljani med recepcijsko najbolj uspešnimi zborovskimi skladbami Adamičeva *Mlad junak po vasi jezdi* (bes. C. Golar)⁴² ter Premrlovi uglasbitvi *Slovenska govorica* (bes. A. Medved) ter *Zdravica* (bes. F. Prešern). Čeprav Premrlov namen ni bil napisati »političnih pesmi«, pa lahko zaradi učinka ob prvi izvedbi zborov *Slovenska govorica* in *Zdravica* prepoznamo njuno politično konotacijo. Prav zaradi »aktivne vloge poslušalcev« sta, v skladu z opredelitvijo Hanns-Wernerja Heisterja,⁴³ namreč skladbi dobili tak pomen.

Med kritičnimi zapisi je zanimiv odmev po koncertu ob 25. obletnici Pevskega zbora Glasbene matice 6. in 7. maja 1916. Spored je obsegal raznolike skladbe: uvedlo ga je petje obvezne Cesarske pesmi, sledili so štirje že znani Gallusovi moteti in prva izvedba

41 Poročevalca Fr. K. (Franceta Kobala) izvedba petih Lajovčevih skladb za ženski zbor na koncertu Glasbene matice 18. novembra 1917 ni navdušila zaradi preštevilnega ženskega zbora (okrog sto pevk). Gl. Fr. K., »Das Konzert der Glasbena Matica«, *Laibacher Zeitung* 136, 23. 11. 1917, 1721.

42 Golarjevo besedilo *Mlad junak po vasi jezdi* je bilo objavljeno v njegovi pesniški zbirki *Pisano polje*, izdani 1910. Vsebinska se nanaša na vojaške spopade avstrijske vojske pred 1914. Adamičev zbor je bil prvič izveden že leta 1912 na koncertu Pevskega društva Ljubljanski zvon. Gl. A. [Emil Adamič], »Iz umetniškega sveta. Tri nove skladbe Emila Adamiča«, *Učiteljski tovariš* 52, št. 45 (1912): 1.

43 Hanns-Werner Heister, »Politische Musik«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izdaja, ur. Ludwig Finscher, Sachteil, zv. 7 (Bärenreiter: Kassel etc., 1997), stolp. 1661–1682.

njegovega madrigala *Diversos diversa iuvant*,⁴⁴ priložnostni Adamičev zbor Mlad junak po vasi jezdi, Premrllov zbor Slovenska govornica ter priredbe hrvaških ljudskih pesmi. Stanko Premrl se je v kritiki posvetil predvsem izvedbam Gallusovih skladb, ob koncu pa omenil tudi navdušen sprejem svoje skladbe Slovenska govornica, ki ga je pripisal priložnostnemu besedilu.⁴⁵ Kako je na poslušalce učinkovala priložnostna Premrlova *Slovenska govornica*, slikovito opišeta nepodpisana poročevalca v časopisu *Slovenski narod*: »Času primerna in potrebna je bila pesem 'Slovenska govornica', topla in vseskozi odlična pesem Stanka Premrla. Šla je tako do srca, da jo je moral zbor oba večera ponavljati. Dalje je pel zbor dve hrvatski narodni pesmi in znano Adamičevo 'Mlad junak po vasi jezdi'. Skladbe same in izvrstno izvajanje, vse to je rodilo najboljše uspehe in viharje hvale...«⁴⁶ in v časopisu *Slovenec*: »Izmed novejših skladb se je kot novost pela Premrlova 'Slovenska govornica', ki je močno učinkovala, nič manj po svojem besedilu, ki so v njem utelešena skrita – skoraj bi rekel – skrivana čustva naših src, kot po svoji mehki, za ognjevito besedilo skoraj premalo razžarjeni in razvneti muziki.«⁴⁷ Nedvomno je na takšen odziv poslušalcev vplivalo priložnostno Medvedovo besedilo, saj je bil slovenski jezik temelj in esenca narodove identitete. Premrla je k uglasbitvi vodil klic dolžnosti, da mora napisati uporabno pesem, primerno času in izvajalskim možnostim. Z nezapletenimi, bolj tradicionalnimi kot pa modernimi glasbenimi sredstvi je skladatelj podprl vsebino besedila: glasbeni ritem sledi besednemu, melodija in harmonija redko izstopata iz tonalnih okvirjev. Odbor Glasbene matice se je odločil, da društvena založba kljub težkim razmeram izjemoma izda obe omenjeni priložnostni skladbi, Adamičevo *Mlad junak po vasi jezdi* in Premrlovo *Slovenska govornica*, skupaj s Foersterjevim zborom *Straža ob Adriji* v zvezku *Trije mešani zbori* (izd. 1917).

Spontani čustveni odzivi poslušalstva na koncertih Glasbene matice so se stopnjevali pred koncem vojne, ko je bilo slutiti politične spremembe in razpad monarhije. Kako so naklonjenost jugoslovanski ideji ter samostojni skupnosti treh južnoslovanskih narodov stopnjevali buren odziv poslušalcev ob izvedbah priložnostnih skladb, razkrivajo časopisna poročila. Čeprav je Premrlova *Slovenska govornica* ob izvedbi »močno učinkovala« na poslušalce, ni imela tako daljnosežnega učinka kot prva izvedba Premrlove *Zdravice* naslednje leto na koncertu 18. novembra 1917 v Unionu. Ta koncert ima poseben pomen za zgodovino aktualne državne slovenske himne. Kakšen je bil učinek *Zdravice* na poslušalce, nazorno piše nepodpisani poročevalec v časopisu *Slovenski narod*: »Stanko Premrl je imel na sporedu dve pesmi. Učinkovala je posebno Prešernova 'Zdravica'. Dasi ravno dela z efekti, ne prinaša pravzaprav pesem ničesar posebno originalnega v kompoziciji, tudi ne v izražanju, nasprotno bi se reklo lahko, da se preveč sili v obliko himne. In vendar je imela pesem velik uspeh ter izzvala naravnost frenetično navdušenje. To je pač to pot – oprostite mi naj skladatelj – pripisati najbolj Prešernu in današnjim časom. Ali

44 Za izvedbo Gallusih skladb po dobrih dvajsetih letih, odkar so motete prvič zapeli na »zgodovinskem koncertu« (1892) ob 300-letnici smrti na Slovenskem rojenega skladatelja, in za prvo izvedbo madrigala je bil zaslužen Josip Mantuani, ki je koncert pospremil z daljšim zapisom o skladatelju v reviji *Dom in svet*. Gl. Josip Mantuani, »Jakob Gallus-Petelin«, *Dom in svet* 29, št. 5–6 (1916):156–59.

45 Premrl je zapisal tudi: »V nadaljnjem sporedu je zbor izvajal novejšje skladbe: mojo 'Slovensko govornico', ki ja bila obkraj navdušeno sprejeta, k čemur pa je seveda tudi lepo, preiskreno Medvedovo besedilo obilo pripomoglo.« Gl. Stanko Premrl, »Matična koncerta 6. in 7. maja«, *Dom in svet* 29, št. 5–6 (1916): 162–64.

46 P., »Jubilejna in doberdelna koncerta Glasbene Matice«, *Slovenski narod* 49, 9. 5. 1916, 3.

47 F-lj, »Glasba. Matični koncert«, *Slovenec* 44, 11. 5. 1916, 2.

more ostati srce, ki je prišlo, da se navžije čustev, izraženih v harmonijah, mirno, če mu v veličastnih, kot v jeklo vlitih akordih, proglašáš svobodo narodov, konec vojne?»⁴⁸ Tudi sam skladatelj je navdušenje poslušalcev pripisal zgodovinskemu trenutku in tedaj spet aktualnemu Prešernovemu besedilu: »Največ navdušenja pa je izzvala moja 'Zdravica', karmoč preprosta skladba že starejšega datuma, ki se mi o njej ni niti sanjalo, da jo bodo kdaj izvajali na koncertu. Izvajali so jo res imenitno, zlasti ritmično tako eksaktno in ognjevitno, da je s pomembnim in ravno sedaj aktualnim dr. Prešernovim besedilom vred morala vzdriniti vsakogar, ki čuti slovensko in slovansko.«⁴⁹ Izjemen uspeh te skladbe je spodbudil odbornike Glasbene matice, da so na seji odbora razpravljali, da bi skladbo, ki je bila prvič objavljena v reviji *Novi akordi* 1906, ponatisnili in s tem omogočili njeno lažjo in hitrejšo distribucijo.⁵⁰ Prav navdušenje zbranih ob prvi izvedbi in na naslednjih koncertih v času razpadanja monarhije in rojevanja nove državne skupnosti, je zapisalo prihodnje življenje in usodo te Premrlove skladbe. Slovenci so jo več desetletij kasneje izbrali za svojo prvo uradno državno himno samostojne Slovenije.⁵¹

Aprila 1918 se je Glasbena matica s Slavnostno akademijo poklonila spominu na umrlega politika, organizatorja krščanskega socialnega gibanja in podpisnika majniške deklaracije Janeza Evangelista Kreka. Ta glasbena prireditev je imela zaradi govora in tudi repertoarja videz glasbeno-politične manifestacije. Pevski spored Krekove akademije je bil sestavljen, kot je zapisal kronist Karel Mahkota, »v smislu jugoslovanskega bratstva«.⁵² Poleg Gallusove skladbe *Ecce quomodo moritur iustus* in *Slavnostnega speva* društvenega častnega člana Dvořáka so peli še priredbe slovenskih, hrvaških in srbskih (sic!) ljudskih pesmi. Namesto prej obvezne cesarske himne na začetku koncerta je imela himnični pomen Premrlova *Zdravica* na koncu koncerta. Zaključila je tudi program naslednjega priložnostnega »Koncerta na čast slovenskim gostom«, ki so ga priredili ob ustanovitvi Jugoslovanske narodne stranke 29. junija 1918 v dvorani Union. Poleg jasno izražene priložnosti je tudi izbor izvedenih glasbenih točk – zbori slovenskih skladateljev ter zborovske priredbe slovenskih in hrvaških ljudskih pesmi – imel politično-propagandno noto. Nepodpisani poročevalec je v časopisu *Slovenski narod* zapisal, da je »narodna pesem jugoslovanskega naroda v interpretaciji odličnih jugoslovanskih skladateljev na tem koncertu žela pravi triumf«, kar sta potrdila »burno ploskanje občinstva in navdušeno razpoloženje«.⁵³

Štiri vojne koncertne sezone: med umetnostjo in domoljubjem

Podoba glasbenega življenja Ljubljane med prvo svetovno vojno razkriva, kako so leta svetovne kataklizme vplivala na poustvarjalno in recepcijsko raven glasbe. Izredne

48 Anonimno, »Koncert Glasbene Matice«, *Slovenski narod* 50, 20. 11. 1917, 3.

49 Stanko Premrl, »Koncert Glasbene matice«, *Dom in svet* 30, št. 11–12 (1917): 352.

50 V zapisniku VIII. odborove seje Glasbene matice 30. decembra 1917 beremo: »Račić nasvetuje, da naj Glasbena Matica prevzame ponatis gosp. Premrlova Napitnica za mešani zbor.«

51 Nataša Cigoj Krstulović, »Himna kot simbol naroda: premislek ob stoletnici Premrlove *Zdravice*«, *De musica disserenda* 1, št. 1 (2005): 11–28.

52 Mahkota, *Kronika Pevskega zbora Glasbene matice v Ljubljani 1981–1914*, 2. knjiga, 1. del, 238–39.

53 »Koncert Glasbene Matice«, *Slovenski narod* 51, 2. 7. 1918, 2.

razmere so vplivale na izvedbeno prakso in repertoar, dobrodelni koncerti pa so imeli tudi družbeni in ekonomski učinek. Koncertni dogodki so običajno pritegnili polno dvorano poslušalcev, večkrat so bili celo razprodani, saj so v času »vojske, kuge in lakote«⁵⁴ dajali smisel in privid običajnega vsakdanjega meščanskega življenja, po drugi strani pa so Ljubljance zaradi dobrodelnega namena k obisku koncertov spodbujali tudi občutki solidarnosti. Domoljubna občutja poslušalcev je na začetku koncertov sicer uglasilo petje ali igranje himne avstrijskega cesarstva, a kljub izrednim razmeram so izbor repertoarja, vsaj v prvih treh vojnih koncertnih sezonah, vodila predvsem umetniška načela. Število prvih izvedb novih skladb je bilo v primerjavi s preteklimi sezonami v skladu z oteževalnimi okoliščinami manjše, a po drugi strani delež repertoarja lažjega žanra, ki bi na dobrodelne koncerte pritegnil večje število poslušalcev in delež priložnostnih skladb, nista bila izstopajoča.

Čas kolektivne patriotske omame od 1914 do 1918 je sprožal intenzivna narodnozavedna kolektivna občutja poslušalcev. Kulturno-propagandno funkcijo glasbe v zaledju vojnih spopadov lahko prepoznavamo na ravni recepcije v učinku, ki so ga imele poustvarjene skladbe na čustva poslušalcev. Kako je glasba v času intenzivnejših političnih sprememb izpolnjevala zunajglasbene naloge, dobro ponazori recepcija zadnje, četrte vojne koncertne sezone. Petje priložnostnih skladb v slovenskem jeziku je razvnelo srca slovensko čutečih ljudi in imelo mobilizacijsko moč. Gregorčičevo besedilo *Soči*, ki ga je uglasbil Sattner, njegovo besedilo *V pepelnični noči*, prebrano na koncertu Glasbene matice, ter sedma kitica Prešernove *Zdravice v Premrlovi* uglasbitvi so v mesecih pred koncem vojne s svojim sporočilom spodbudili močne čustvene odzive poslušalcev in krepili narodovo samozavest. Po drugi strani so znani dunajski in nemški solisti na koncertih Filharmonične družbe s svojimi nastopi in repertoarjem tako kot drugod po Evropi tudi v Ljubljani imeli kulturno-politično nalogo prikazati pomen in moč nemške kulture, spodbujati ljubezen do monarhije in vnemati poslušalce za nemško idejo.

Po koncu prve vojne je zaradi spremenjenih razmer in reorganiziranja Filharmonične družbe presahnil velik del ljubljanskega koncertnega življenja. Koncertno življenje je močno osiromašila izguba rednih komornih in simfoničnih koncertov ter gostovanj priznanih avstrijskih in nemških umetnikov, ki jih je ta družba organizirala. Ob zasledovanju umetniških ciljev in prizadevanjih Slovencev za napredek izvirne orkestralne in komorne ustvarjalnosti ter poustvarjalnosti je v programski politiki koncertov Glasbene matice tudi po koncu prve vojne zaznati še vedno prisotno kulturno-propagandno in narodno-reprezentativno komponento.⁵⁵ Novembra 1918 je Glasbena matica priredila Koncert na čast srbskim junakom z repertoarjem, ki jasno kaže politično noto. Naklonjenost povezanosti treh južnoslovanskih narodov kažejo naslov in besedilo taktat izvedenega priložnostnega Vilharjevega moškega zbora *Slovenac, Srb, Hrvat* (bes. D. Boranič) ter izbor harmonizacij slovenskih (Hubad), hrvaških (Anděl) in srbskih (Mokranjac) ljudskih pesmi. Prav omenjene zborovske priredbe ljudskih pesmi treh narodov so imele v času kraljevine Jugoslavije med obema vojnama propagandni namen na gostovanjih pevskega zbora Glasbene matice v tujini.

54 Milčinski, *Dnevnik 1914–1920*, 99.

55 Več o koncertih Glasbene matice med obema vojnama gl. Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015), 180–88, 197–207, 211–25, 227–37.

Koncerti Glasbene matice v času prve svetovne vojne**1914**

Dobrodelni koncert ob šestinšestdesetletnici vladanja Nj. Veličanstva Presvitlega Cesarja FRANA JOSIPA I. na korist »Rdečemu Križu« in rodbinam vpoklicanih vojakov.

2. 12. 1914, Narodni dom

Senka Sever (mezzosopran), Leopold Kovač (tenor), Josip Vedral (klavirska spremljava), pevski zbor Glasbene Matice

Spored: J. Haydn:	Cesarska pesem	
G. Krek	Zvečer	Pevski zbor
A. Lajovic	Napitnica	Glasbene Matice
A. Lajovic	Voda čista se vila	
G. Krek	Šum vira in zefira	L. Kovač
G. Krek	Tam zunaj je sneg	
A. Lajovic	Pesem starca	
G. Krek	Predsmrtnica II.	C. Sever
A. Lajovic	Pesem o tkalcu	
J. Pavčič	Pesem	
A. Lajovic	Bujni vetri v polju	
A. Lajovic	O, da deklič je...	L. Kovač
J. Pavčič	Serenada. Gondoliera (po rokopisu)	
G. Krek	Pogodba	
Narodne pesmi,	harmonizirane za mešani zbor:	Pevski zbor
harm. M.	Koroške slovenske narodne pesmi	Glasbene Matice
Hubad	Jaz 'mam pa konj'ča belega	
	Je dro ušno polōti (po Z. Švikaršiču)	
	Gor čez izaro, gor čez gmajnico (po Z. Švikaršiču)	
harm. S. Pirnat	Na Gorenjskem je fletno	
harm. A. Anděl	Češi me, češi! Hrvatska narodna	
harm. L. Kuba	Želja ranjenega vojaka. Belokranjska narodna	

1915

II. dobrodelni koncert na korist ranjencem v ljubljanskih bolnicah in »Glasbeni Matici« pod vodstvom koncertnega vodje g. Mateja Hubada.

10. 4. 1915, Narodni dom

Julij Betetto (bas), Janko Ravnik (klavir), Josip Vedral (klavir), pevski zbor Glasbene Matice

Spored: V. Novak	Cvetje iz narodnega vrta. Hrvatske narodne pesmi za mešani zbor s spremljevanjem klavirja in harmonija	Pevski zbor Glasbene Matice
E. Adamič	Mlad junak po vasi jezdi ...	
J. Pavčič	Kaj ve misli?	
R. Wagner	Spev Wolframa iz opere »Tannhäuser«	J. Betetto
R. Savin	Poslednje pismo	
A. Lajovic	Pesem. Kje se skrivaš mi, vesne mili dan ... Dvospev. Za ženske glasove in klavir	gojenke solopetja Glasbene Matice. J. Vedral, klavir J. Ravnik
V. Novák	Balada v e-molu	
V. Novák	Valaški ples	
A. Lajovic	Pesem primorke. Trospev. Za ženske glasove in klavir	gojenke solopetja Glasbene Matice. J. Vedral, klavir J. Betetto
A. Lajovic	Norčeva jesenska pesem	
A. Lajovic	Mesec v izbi	
A. Schwab	Še ena!	Pevski zbor Glasbene Matice
G. Krek	Slika	
G. Krek	Blagor jim!	

III. dobrodelni koncert na korist ranjencem v ljubljanskih bolnicah in »Glasbeni Matici« pod vodstvom koncertnega vodje g. Mateja Hubada.

8. 5. 1915, Narodni dom

Josip Križaj (bas), Dana Kobler (klavir), Cenka Sever (mezzosopran), Leopold Kovač (tenor), Josip Vedral (klavir), pevski zbor Glasbene Matice

Spored: G. Krek	Blagor jim!	Pevski zbor Glasbene Matice
A. Schwab	Še ena!	
L. Kuba	Želja ranjenega vojaka (belokranjska narodna)	
E. Adamič	Mlad junak po vasi jezdi ...	
R. Wagner	Spev Dalanda iz opere »Večni mornar«	J. Križaj
F. Chopin	Fantazija v f-molu	D. Kobler
B. Smetana	Slavnost čeških kmetov	
A. Dvořák	Zadnja želja	C. Sever in L. Kovač
	Namenjeno je nama	
A. Lajovic	Romanca	J. Križaj
B. Ipavec	Čez noč	
A. Lajovic	Poljub	
F. Gerbič	Pojdem na prejo	
G. Krek	V brezupnosti	

Narodne pesmi, harmonizirane za mešani zbor:		Pevski zbor
	koroški slovenski narodni pesmi:	Glasbene Matice
harm. M. Hubad	Jaz 'mam pa konj'ča belega Gor čez izaro, gor čez gmajnico	
harm. S. Pirnat	Na Gorenjskem je fletno	
harm. A. Anděl	Češi me, češi! Hrvatska narodna	
V. Novak	Cvetje iz narodnega vrta. Hrvatske narodne pesmi za mešani zbor s spremljevanjem klavirja in harmonija	

I[V]. dobrodelni koncert v proslavo godu Njegovega Veličanstva Presvilega Cesarja Franja Josipa I. na korist sirotam padlih slovenskih junakov. Privredi ga iz prijaznosti do bratskega naroda slovenskega mladi hrvatski umetnik virtuoz na gosli gospod Zlatko Baloković iz Zagreba. Spremlja ga umetnik, pianist profesor Krauth iz Zagreba.

4. 10. 1915, Velika dvorana hotela Union

Spored:	K. Goldmark	Koncert za gosli v a-molu
	A. Corelli	La Folia
	O. Ševčík	Břetislav
	M. Moszkowski	Guitarre
	P. Sarasate	Ciganski napevi
	N. Paganini	Ples čarovnic

Dva velika dobrodelna koncerta (5. in 6. dobrodelni koncert tekom vojne) v počastitev spomina naših v vojni padlih hrabrih junakov in na korist našim invalidnim in oslepeлим vojakom pod vodstvom koncertnega vodje gospoda Mateja Hubada.

7. in 8. 12. 1915, Velika dvorana hotela Union

Berta Javůrek (sopran), Marija Peršl (alt), Leopold Kovač (tenor), Josip Križaj (bas), pevski zbor Glasbene Matice, orkester slavnega [97.] c. in kr. pešpolka

Spored:	G. F. Händel	»Largo« za veliki orkester
	W. A. Mozart	Requiem za soli, mešani zbor in orkester

1916

Dobrodelni koncert na korist goriškim beguncem. (7. dobrodelni koncert tekom vojne).

16. 1. 1916, Velika dvorana hotela Union

Josip Rijavec (tenor), Dana Kobler (klavir)

Spored:	J. Michl	Da jo ljubim	J. Rijavec
	A. Lajovic	Pesem starca	
	A. Lajovic	Iskal sem svojih mladih dnij	
	V. Novák	Pesmi zimskih noči za klavir, op. 30	D. Kobler
	L. Beethoven	Adelaida	J. Rijavec
	E. Stary	Pridi semitka	
	J. Hatze	Da sam bogat	
	G. Bizet	Arija iz opere »Carmen«	J. Rijavec
	R. Wagner	Tekmovalni spev iz opere »Meistersinger von Nürnberg«	
	F. Liszt	Ogrska rapsodija št. 13 za klavir	D. Kobler
	R. Leoncavallo	Arija iz opere »Bajazzo«	J. Rijavec
	J. Massenet	Arija iz opere »Werther«	

Koncert. Priredi ga mladi hrvatski umetnik virtuoz na gosli gospod Zlatko Baloković iz Zagreba. Spremlja ga umetnik, pianist gospod profesor Krauth iz Zagreba.

1. 2. 1916, Velika dvorana hotela Union

Spored:	W. A. Mozart	Koncert za gosli v D-duru
	J. S. Bach	VI. Sonata. Solo za gosli
	E. Elgar	Capricieuse
	P. Sarasate	Romanca Andalusa
	A. Bazzini	La ronde des lutins
	N. Paganini	I palpiti (Srčni vtripljaji)

Koncert. (Spored rekonstruiran po kritiki v časopisu Slovenec 16. 2. 1916)

12. 2. 1916, Velika dvorana hotela Union

Juro Tkalčić (violončelo), Hermann Gruss (klavir)

Spored:	E. Lalo	Koncert
	K. Davydov	Allegro
	A. Lyadov	Tobačnica z muziko
	M. Bruch	Kol Nidrei
	J. Tkalčić	Uspavanka
	R. Schumann	Večerna pesem
	J. Tkalčić	Pierotova serenada
	D. Bortnjansky	Večerna pesem

Dobrodelni koncert na korist okrepčevalni postaji za ranjene in bolne vojake na ljubljanskem glavnem kolodvoru. (9. dobrodelni koncert tekom vojne).

8. 4. 1916, Velika dvorana hotela Union

Pavla Lovše (sopran), Josip Rijavec (tenor), Dana Kobler (klavir), Hinko Simonich (violina)

Spored:	A. Lajovic	O, da deklič ...	J. Rijavec
	A. Lajovic	Mesec v izbi	
	A. Lajovic	Norčeva jesenska pesem	
	A. Lajovic	Bujni vetri v polju	P. Lovše
	J. Pavčič	Uspavanka (Iz Župančičevega »Cicibana«)	
	A. Thomas	Arija Filine iz opere »Mignon«	
	H. Simonich	Elegija. »Suza na groblju naših junaka«	H. Simonich
	P. A. Tirindelli	Ciganski spevi	
	W. A. Mozart	Arija iz opere »Don Juan«	J. Rijavec
	G. Verdi	Romanca iz opere »Aida«	
	O. Nicolai	Arija iz opere »Vesele žene Windzorske«	P. Lovše
	J. Pavčič	Mehurčki (Iz Župančičevega »Cicibana«)	
	W. Taubert	Ptiček v gozdu	
	H. Wieniawski	Romanca iz II. violinskega koncerta	H. Simonich
	H. Simonich	Pjev slavulja (Slavčkov spev)	
	G. Puccini	Dvospev iz opere »Tosca«	P. Lovše in J. Rijavec D. Kobler

Dva velika dobrodelna koncerta na korist dežel. in gospejnemu pom. društvu »Rdečega Križe« za Kranjsko o 25letnici obstanka pevskega zbora Glasbene Matice in o 25letnici rednega koncertnega delovanja Glasbene Matice. (10. in 11. dobrodelni koncert tekom vojne.) Pod vodstvom koncertnega vodje gosp. Mateja Hubada.

6. in 7. 5. 1916, Velika dvorana hotela Union

Josip Rijavec (tenor), Zlatko Baloković (violina), pevski zbor Glasbene Matice

Spored I. J. Haydn Cesarska pesem
koncerta
(6. 5. 1916):

J. Gallus	Laus et perennis Gloria Eripe me, Domine, ab inimicis meis! Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum. Alleluia! Adoramus Te, Jesu Christe! Diversos diversa iuvant!	Pevski zbor Glasbene Matice
S. Premrl E. Adamič	Slovenska govorica Mlad junak po vasi jezdi	Pevski zbor Glasbene Matice
V. Novak	Dunave, Dunave! »Cvijeće iz narodnega vrta«. Hrvatske narodne pesmi s spremljevanjem klavirja in harmonija	D. Kobler

Spored II. J. Haydn Cesarska pesem
koncerta
(7. 5. 1916):

J. Gallus	Laus et perennis Gloria Eripe me, Domine, ab inimicis meis! Ascendo ad Patrem meum et Patrem vestrum. Alleluia! Adoramus Te, Jesu Christe! Diversos diversa iuvant!	Pevski zbor Glasbene Matice
C. Saint Saëns	Introdukcija Rondo capriccioso	Z. Baloković
H. Wienawski	Legenda Poloneza v A-duru	Z. Baloković J. Vedral

Dobrodelni koncert povodom darovnih dni na korist vojnim invalidom, jetičnim vojnikom, vojaškim vdovam in sirotam (12. dobrodelni koncert tekom vojne).

10. 10. 1916, Velika dvorana hotela Union

Juro Tkalčić (violončelo), Herman Gruss (klavir)

Spored:	C. Saint Saëns	Koncert za violončelo in klavir v a-molu
	F. Chopin	Nocturno v f-molu. Za klavir Valček v As-duru. Za klavir
	P. I. Čajkovski	Variacije na rokoko temo. Za violončelo in klavir
	F. Liszt	Ljubavne sanje. Za klavir Rapsodija. Za klavir
	J. M. Leclair	Largo. Za violončelo in klavir
	J. Tkalčić	Hajd u kolo. Za violončelo in klavir
	H. Sitt	Intermezzo. Za violončelo in klavir
	K. Davydov	Ob vodometu. Za violončelo in klavir

Komorni koncert, ki ga izvaja slavni Češki kvartet iz Prage, sestojč iz velikih, svetovno priznanih umetnikov, gg. Karl Hoffmann, I. violina, Josip Suk, II. violina, Jurij Herold, viola, Lavoslav Zelenká, čelo.

9. 12. 1916, Velika dvorana hotela Union

Spored:	A. Dvořák	Kvartet za godala v As-duru, op. 105
	B. Smetana	»Iz mojega življenja«. Kvartet za godala v e-molu
	J. Suk	Kvartet za godala v B-duru, op. 11

1917

Koncert.

13. 1. 1917, Velika dvorana hotela Union

Irma Polak (sopran), Josip Drvota (tenor). Na klavirju spremlja koncertni pianist iz Zagreba

Spored:	B. Smetana	Arija iz opere »Prodana nevesta«	I. Polak
	G. Puccini	Arija – Molitev iz opere »Tosca«	
	G. Bizet	Spev iz opere »Carmen«	J. Drvota
	G. Verdi	Spev iz opere »Rigoletto«	

G. Bizet	Arija Micaele iz opere »Carmen«	I. Polak
G. Puccini	Valček Musette iz opere »Bohème«	
I. Zajc	Lilin pjev. Pesem	
A. Adam	Arija – pesem iz opere »Postillon iz Lonjumeaua	J. Drvota
G. Puccini	Arija iz opere »Butterfly	I. Polak
S. Albini	Zlatnog doba čar. Pesem	
G. Prejac	Pjesma prirodi	
G. Verdi	Romanca iz opere »Trubadur«	J. Drvota
	Stretta iz opere »Trubadur«	
J. Sidney	Pesem iz operete »Geisha«	I. Polak
F. Lehar	Pesem iz operete »Grof Luksenburški«	
j. Strauss	Pesem iz operete »Netopir«	

Koncert.

25. 1. 1917, Velika dvorana hotela Union

Fran Ondříček (violina), Josip Polgath (klavir)

Spored:	F. Mendellsohn	Koncert za violino v e-molu
	J. S. Bach	Air
	H. Wienawski	Rondo Scherzoso
	prir. Ondříček	Chopinov Nocturno
	prir. Ondříček	Polka iz B. Smetanove opere Prodana nevesta
	F. Ondříček	Češka rapsodija

Trije veliki dobrodelni koncerti. V počaščenje spomina blagopokojnega Veličanstva cesarja Frana Josipa I. Svečani dobrodelni koncert na korist »soškemu skladu« c. in kr. 5. armade. (13. dobrodelni koncert tekom vojne) pod vodstvom koncertnega vodje gospoda Mateja Hubada.

13. 2. 1917, cerkev Marijinega Oznanenja – frančiškanska cerkev

Pavla Lovše (sopran), Jelica Sadar (alt), Leopold Kovač (tenor), Josip Križaj (bas), Stan-ko Premrl (orgle), pevski zbor Glasbene Matice, popolni orkester kr. hrv. domobranske glazbe iz Zagreba

Spored:	W. A. Mozart	Requiem za soli, mešani zbor, orkester in orgle
---------	--------------	---

Dva dobrodelna koncerta na korist goriškim beguncem pod vodstvom kapelnika, gospoda Ivana Muhviča in koncertnega vodje gospoda Mateja Hubada. (14. in 15. dobrodelni koncert tekom vojne).

14., 15. in 16. 2. 1917, Velika dvorana hotela Union

Pavla Lovše (sopran), Jelica Sadar (alt), Leopold Kovač (tenor), Josip Križaj (bas), Alojzija Holub (harfa), Dragotin Simon (klavir), pevski zbor Glasbene Matice, popolni orkester kr. hrv. domobranske glazbe iz Zagreba pod vodstvom kapelnika gospoda Ivana Muhviča in koncertnega vodje gospoda Mateja Hubada

Spored:	S. Hand	Svečana hrvatska uvertura za veliki orkester
	F. Chopin	Poloneza. Za klavir s spremljevanjem orkestra
	F. Liszt	Tarantella Napoli. Za klavir s spremljevanjem orkestra
	S. Premrl	»1813–1913. Kranjska zopet z Avstrijo«. Za mešani zbor, baritonski solo in orkester
	A. Schwab	Zlata kanglica. Za sopran solo, mešani zbor in orkester
	H. Sattner	Soči. Kantata za soli, mešani zbor in veliki orkester
	A. Dvořák	149. psalm. »Nova pesem Stvarnika poslavi«. Za mešani zbor in veliki orkester

Koncert.

15. 5.1917, Velika dvorana hotela Union

Marko Vušković (bariton), Žiga Krauth (klavir)

Spored:	I. Zajc	Noč je tiha	M. Vušković
	V. Ružić	Arija iz opere Zrinski Ja te ljubim Slovačka pučka pjesma	
	C. Loewe	Ura	
	A. Rubinstein	Asra	
	P. I. Čajkovski	Arija iz opere Jevgenij Onjegin	
	L. Delibes	Arija iz opere Lakmé	
	G. Verdi	Arija iz opere Ples v maskah	
	A. Thomas	Napitnica iz opere Hamlet	

Koncert, ki ga izvaja slavni, veliki hrvatski umetnik, virtuoz na gosli Zlatko Baloković iz Zagreba s sodelovanjem koncertnega pianista profesorja Currelich-a iz Trsta.

12. 11. 1917, Velika dvorana hotela Union

Spored: L. v. Beethoven IX. Sonata (Kreuzerjeva) za gosli in klavir
A. Corelli La Folia
A. Dvořák – F. Slovanski ples v e-molu
Kreisler
M. Moszkowski Gitarre
O. Ševčík Holka modrooka
H. Wieniawski Velika fantazija na motive iz opere »Faust«

Koncert pod vodstvom koncertnega vodje Mateja Hubada,

18. 11. 1917, Velika dvorana hotela Union

Delica Bučar (klavir), Dana Kobler (klavir), Cirila Medved (alt), pevski zbor Glasbene Matice.

Spored: Weber – Tausig	Poziv na ples	D. Bučar
J. Massenet	Arija iz opere »Werther«	C. Medved in D. Kobler
A. Lajovic	Pesem mlade čarovnice. Ko jezdila sem čez goro nocoj... Pesem. Ne povem vam zakaj... Pesem. Prstan moj, ljubezni znak... Pesem deklice. Na mlade rožice pero... Pesem Primorke. Tam na daljnem morju jadro, glej!...	Ženski zbor Glasbene Matice D. Kobler
F. Liszt	Harpina etuda	D. Bučar
J. Pavčič	Pesem	C. Medved in D. Kobler
E. Adamič	Na lipici zeleni	
B. Ipavec	Ciganka Marija	
E. Adamič	Vasovalec	Moški zbor
A. Schwab	Večer na morju	Glasbene Matice
E. Adamič	Fantu Ko bi rosica bilá...	Mešani zbor Glasbene Matice
A. Schwab	Zdrava, Marija!	
S. Premrl	Zdravica Log za log se skriva...	
E. Adamič	Ptička	
F. Chopin	Nocturno v cis-molu Etuda – Vihar	D. Bučar
A. Thomas	Spev (Styrienne) iz opere »Mignon«	C. Medved in
G. Bizet	Seguidilla iz opere »Carmen«	D. Kobler

Koncert pod vodstvom koncertnega vodje Mateja Hubada,

21. 11. 1917, Velika dvorana hotela Union

Delica Bučar (klavir), Dana Kobler (klavir), Cirila Medved (alt), pevski zbor Glasbene Matice.

Spored: A. Lajovic	Pesem mlade čarovnice. Ko jezdila sem čez goro nocoj...	Ženski zbor Glasbene Matice
	Pesem. Ne povem vam zakaj...	D. Kobler
	Pesem. Prstan moj, ljubezni znak...	
	Pesem deklice. Na mlade rožice pero...	
	Pesem Primorke. Tam na daljnem morju jadro, glej!...	
F. Liszt	Harpina etuda	D. Bučar
J. Pavčič	Pesem	C. Medved in D. Kobler
E. Adamič	Na lipici zeleni	
B. Ipavec	Ciganka Marija	
E. Adamič	Vasovalec	Moški zbor Glasbene Matice
A. Schwab	Večer na morju	Mešani zbor Glasbene Matice
E. Adamič	Fantu	
	Ko bi rosica bilá...	
A. Schwab	Zdrava, Marija!	
S. Premrl	Zdravica	
	Log za log se skriva...	
E. Adamič	Ptička	
F. Chopin	Nocturno v cis-molu	D. Bučar
	Etuda – Vihar	
A. Thomas	Spev (Styrienne) iz opere »Mignon«	C. Medved in D. Kobler
G. Bizet	Seguidilla iz opere »Carmen«	

Koncert.

24. 11. 1917, Velika dvorana hotela Union

Češki kvartet iz Prage

Spored: A. Dvořák	Godalni kvartet v F-duru, op. 96
V. Novák	Godalni kvartet v D-duru, op. 35
F. Schubert	Godalni kvartet v d-molu

N. CIGOJ KRSTULOVIC • LJUBLJANSKO KONCERTNO ŽIVLJENJE ...

Koncert. (Spored rekonstruiran po kritiki v reviji Dom in svet 1918, št. 1)

19. 12. 1917, Velika dvorana hotela Union

Maja Strozzi (sopran), Bela Pečić (klavir)

Spored:	L. Delibes	Arija iz opere Lakme	
	F. David	Arija iz opere Le perle du Brèsil	
	P. Konjović	Chanson	
		Iščekivanje	
		Večerna pjesma	
		Pod pendžeri	
		San zaspala	
		Nana, kaži tajku	
		Sabaha	
	V. Novák, prir.	Slovaške ljudske pesmi	

1918

Koncert.

11. 1. 1918, Velika dvorana hotela Union

Josip Križaj (bas), Ciril Ličar (klavir)

Spored:	K. Bendl	Pevčeva prošnja	J. Križaj
	J. Hatze	Majki	
	V. Novák	Sonata eroica, op. 24	C. Ličar
	J. Offenbach	Arija Dappertutta iz opere »Hoffmanove pripovedke«	J. Križaj
	L. Delibes	Arija Nilakanthe iz opere »Lakmé«	
	K. Szymanowski	Etuda v B-molu, op. 4, št. 3, Canzonetta	C. Ličar
	B. Smetana	Polka v a-molu Slepička (Piška)	
	A. Lajovic	Mesec v izbi Romanca	J. Križaj
	F. Liszt	Poloneza v E-duru	C. Ličar
	W. A. Mozart	1. in 2. arija Figara iz opere »Figarova svatba«	J. Križaj

Spored

I. komornega koncerta Češkega kvarteta.

11. 2. 1918, Velika dvorana hotela Union

Spored: P. I. Čajkovski Kvartet za godala v D-duru, op. 11
 L. v. Beethoven Kvartet za godala v C-duru, op. 59, št. 3
 A. Dvořák Kvartet za godala v d-molu, op. 34

Koncert. (Spored rekonstruiran po kritiki v reviji Dom in svet 1918, št. 3–4).

9. in 10. 3. 1918, Velika dvorana hotela Union

Pipa Arko Tavčar (sopran), Dana Kobler (klavir), Pevski zbor Glasbene matice

Spored:	O. Dev	samospev	P. A. Tavčar
	J. Hatze	samospev	
	V. Rosenberg- Ružič	samospev	
	A. Dvořák	Arija Rusalke iz opere »Rusalka«	
	B. Smetana	Arija Mařenke iz opere »Prodana nevesta«	
	V. Novák	Amoroso	D. Kobler
	B. Smetana	Obročak	
	F. Chopin	Berceuse	
		Balada v g-molu	
	V. Mirk	Na trgu	Moški zbor
	E. Adamič	Kmečka pesem	Glasbene Matice
	A. Schwab	Slanica	
	F. Kimovec	Oblaček	
	O. Dev	Kvišku plava moje hrepenenje	
	E. Adamič	Pesem o beli hišici	
	J. Pavčič	Žabe	Ženski zbor Glasbene Matice

Slavnostna akademija v počastitev spomina dr. Janeza Evangelista Kreka na korist njegovemu spomeniku v Ljubljani.

18. in 21. 4. 1918, Velika dvorana hotela Union

Fran Smodej (govor 18. 4.), Fran S. Finžgar (govor 21. 4.), Ivan Dornik (deklamacija), pevski zbor Glasbene Matice pod vodstvom koncertnega vodje gospoda Mateja Hubada

Spored: J. Gallus	Ecce, quomodo moritur justus	Moški zbor Glasbene Matice
	Govor	
A. Dvořák	Slavnostni spev	Mešani zbor Glasbene Matice s spremljevanjem klavirja in harmonija
S. Gregorčič	V pepelnični noči	deklamacija
S. Mokranjac	Osmi šopek srbskih narodnih pesmi	Mešani zbor Glasbene Matice
harm. A. Anděl	Hrvaške narodne pesmi: O, jesenske duge noči Igra »Kolo« Dragi je daleko	
harm. M. Hubad	Slovenske narodne pesmi: Miška Škrjanček Gor' čez jezero (Slovenska koroška narodna)	
harm. S. Pirnat	Na Gorenjskem je fletno	
S. Premrl	Zdravica	

Dobrodelni koncert v korist slovenskim vojakom slepcem, invalidom (Spored rekonstruiran po kritiki v časopisu Laibacher Zeitung 7. 6. 1918)

6. 6. 1918, Velika dvorana hotela Union

Zora Bihoy Benedek (sopran), Cirila Medved (alt), Dana Kobler (klavir)

Spored: C. W. Gluck		Z. Bihoy in C. Medved
W. A. Mozart		
A. Rubinstein		
G. Verdi	Arija Aide iz opere Aida	Z. Bihoy
F. Liszt	Lorelei	C. Medved
P. I. Čajkovski		Z. Bihoy in C. Medved
G. Puccini		
A. Dvořák		
A. Lajovic	Ne povem vam, zakaj Prstan moj, ljubezni znak Kje se skrivaš mi	

Koncert na čast slovenskim gostom.

29. 6. 1918, Velika dvorana hotela Union

Pavla Lovše (sopran), Dana Kobler (klavir), [Angela Malič (kontra-alt), Nilka Potočnik (harmonij)], pevski zbor Glasbene Matice pod vodstvom koncertnega vodje g. Mateja Hubada

Spored:	A. Schwab	Večer na morju	Moški zbor
	E. Adamič	Vasovalec	Glasbene Matice
	J. Pavčič	Ciciban-Cicifuj	P. Lovše
		Uspavanka II.	D. Kobler
		Vrabci in strašilo	
	V. Mirk	Na trgu	Moški zbor
	E. Adamič	Kmečka pesem	Glasbene Matice
	I. Zajc	Hajd u kolo	P. Lovše
	A. Aljabjev	Slavček. Ruska narodna pesem	
		Slovenske narodne pesmi	
	harm. A. Anděl	Hrvaške narodne pesmi:	Pevski zbor
		O, jesenske duge noči	Glasbene Matice
		Igra »Kolo«	
		Dragi je daleko	
	harm. M.	Slovenske narodne pesmi:	
	Hubad	Škrjanček	
		Miška	
		Gor' čez jezero (Koroška)	
	harm. S. Pirnat	Na Gorenjskem je fletno	
	S. Premrl	Zdravica	

Viri

Mahkota, Karel. Kronika Pevskega zbora Glasbene matice v Ljubljani 1891–1941, 2. del, 1. knjiga (tipkopis). Glasbena matica. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Glasbena zbirka.

Zapisniki odborovih sej od 29. dec. 1909 do 11. julija 1921. Glasbena matica. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Glasbena zbirka.

Glasbena matica. Koncertni sporedi. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Glasbena zbirka.

Filharmonična družba. Koncertni sporedi. Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana, Glasbena zbirka.

Bibliografija

Edinost 39, 31. 12. 1914.

Laibacher Zeitung 133, 3. 12. 1914.

Laibacher Zeitung 136, 23. 11. 1917.

Sava 4, 5. 2. 1916.

Slovenec 42, 12. 11. 1914.

Slovenec 43, 10. 12. 1915.

Slovenec 44, 11. 5. 1916; 2. 10. 1916.

Slovenec 45, 13. 4. 1917.

Slovenski narod 47, 28. 11. 1914; 4. 12. 1914.

Slovenski narod 49, 11. 12. 1916.

Slovenski narod 50, 20. 11. 1917.

Slovenski narod 51, 2. 7. 1918.

Soča 44, 27. 11. 1914.

[Adamič, Emil]. »Iz umetniškega sveta. Tri nove skladbe Emila Adamiča«, *Učiteljski tovariš* 52, št. 45 (1912): 1.

Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16. Laibach: Verlag der Philharmonischen Gesellschaft, 1917.

Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 215. und 216. Vereinsjahr 1916/17 und 1917/18. Laibach: Verlag der Philharmonischen Gesellschaft, 1918.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Himna kot simbol naroda: premislek ob stoletnici Premrlove *Zdravice*«. *De musica disserenda* 1, št. 1 (2005): 11–28.

Cigoj Krstulović, Nataša. »Povzdignimo krepke glase domovini v slavo': koncerti Glasbene matice do prve vojne«. V *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj in Darja Freljih, 181–192. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000.

Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina. Ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2015.

Cvetko, Dragotin. *Glasbeni svet Antona Lajovca*. Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1985.

Cvetko, Dragotin. *Stoletja slovenske glasbe*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1964.

Grdina, Igor. »Glasba v vojni – vojna v glasbi«. V *Muze in pepel: tri študije o vojnem ustvarjanju*, 7–28. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2014.

Heister, Hanns-Werner. »Politische Musik«. V *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. izdaja, ur. Ludwig Finscher, Sachteil, zv. 7, stolp. 1661–1682. Bärenreiter: Kassel etc., 1997.

Kuret, Primož. *Glasbena Ljubljana*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.

Kuret, Primož. *Ljubljanska Filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.

Mantuani, Josip. »Jakob Gallus-Petelin«. *Dom in svet* 29, št. 5–6 (1916):156–159.

Matič, Dragan. *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18*, Gradivo in razprave 15. Ljubljana: Zgodovinski arhiv Ljubljana, 1995.

Milčinski, Fran. *Dnevnik 1914–1920*, ur. Gregor Schmidt. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.

»Naznanilo o Krekovi smrti«, *Dom in svet* 30, št. 11–12 (1917): 304.

[Prelovec, Zorko]. »Iz umetniškega sveta. Koncert Kocian – Ličar«, *Učiteljski tovariš* 48, št. 11 (1918): 1.

Premrl, Stanko. »Dva koncerta Glasbene Matice«, *Dom in svet* 31, št. 3–4 (1918):103–104.

Premrl, Stanko. »Koncert Glasbene Matice«, *Cerkveni glasbenik* 28, št. 5 (1915): 175.

Premrl, Stanko. »Matična koncerta 6. in 7. maja«, *Dom in svet* 29, št. 5–6 (1916): 162–164.

Premrl, Stanko. »Koncert Glasbene matice«, *Dom in svet* 30, št. 11–12 (1917): 352.

»Razne reči. Cecilijino društvo v Mariboru«, *Cerkveni glasbenik* 37, št. 12 (1914): 144.

Škerjanc, Lucijan Marija. »Backhausov koncert«, *Dom in svet* 31, št. 1 (1918): 48.

Štirje samospevi. Ljubljana: Glasbena matica, 1917.

Trije mešani zbori. Ljubljana: Glasbena matica, 1917.

Viator. »Iz Novega mesta«, *Cerkveni glasbenik* 37, št. 11 (1914): 125–126.

SUMMARY

During the First World War, the absence of a civilian concert orchestra and the inability to hire the musicians of a military orchestra had a strong impact on Ljubljana's concert life. The concerts of the Philharmonic Society were performed by an amateur string band, composed of the Society's members, and a quartet, comprised of teachers from the Society's music school. The programme predominantly included chamber works and solo (vocal and instrumental) pieces. Following the example of the capital – Vienna –, the repertoire of the four wartime concert seasons shows the predominance of German (Austrian) compositions, which is understandable, given the development of European instrumental music and the artistic goals that the said Society pursued. In regard to the first performances, mention ought to be made of the chamber pieces composed by the Society's teacher Josef Zöhrer. The guest appearances of famous German solo singers, soprano Gertrude Förstel, baritone Emmerich Schreiner, as well as pianists Wilhelm Backhaus and Alfred Hoehn only months before the end of the war, served a clear cultural-propaganda purpose.

The audiences attending concerts performed by Ljubljana's Glasbena matica music society were above all drawn by the performances of the society's choir, as well as of Slovenian singing and instrumental solo performers. Performances were also given by the famous Croatian violinist Zlatko Baloković, violoncellist Juro Tkalčič, soprano Maja

Strozzi, Bohemian violinist František Ondříček, and the Bohemian String Quartet. With its programme, committed to Slovenian music, Glasbena matica met the national representative objectives. The share of premiere performances of Slovenian compositions was modest; the new compositions deserving mention include choirs and solos of Anton Lajovic, Emil Adamič and Josip Pavčič, as well as Hugolin Sattner's cantata Soči (text by S. Gregorčič). Spontaneous emotional reactions of the audiences at Glasbena matica's concerts intensified towards the end of the war, when the atmosphere was charged with the sense of political change. Songs also had a propaganda (political) role, which is demonstrated by the enthusiastic response to the first performances of Premrl's choruses Slovenska govorica (1916) and Zdravica (1917). The seventh stanza of Prešeren's song Zdravica, calling on the nations to embrace freedom and brotherhood, strengthened Slovenian national self-confidence. Its significance for the Slovenes is symptomatically revealed by the fact that ever since, it has concluded the concerts of the Glasbena matica choir, and that, decades later, it became the national anthem of the independent Slovenia.



Aleš Nagode

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

Kantata *Soči* in v ruševinah svojega sveta izgubljeni asket

Cantata Ode to Soča and the Recluse Trapped in the Ruins of His World

Prejeto: 2. oktober 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017Received: 2nd October 2017
Accepted: 13th October 2017**Ključne besede:** P. Hugolin Sattner, Kantata Soči, prva svetovna vojna**Keywords:** f. Hugolin Sattner, Cantata Soči (Ode to Soča), First World War

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek opazuje kantato »Soči« p. Hugolina Sattnerja, ki je nastala v času prve svetovne vojne in Soške fronte. Oriše skladateljeva ideološka, politična in estetska izhodišča, ki so bila podlaga za nastanek dela, ter s tem uporablja metode zgodovine mentalitet.

Article is a reflection upon f. Hugolin Sattner's cantata "Ode to Soča", which was created in the time of First World War and great battles of Isonzo. It outlines composer's ideological, political and aesthetic outlook as a basis for his creativity thus applying methods of history of mentalities.

Vsako glasbeno delo nastaja na presečišču dveh svetov. Na eni strani je notranji duhovni svet avtorja, izoblikovan iz genetskih dispozicij in z leti ali desetletji osebnih in strokovnih izkušenj. Običajno jih določa v celoti težko opredeljiv splet naključij in zavednih ali nezavednih odločitev. Na drugi strani je zunanji svet, kateremu avtor namenja svoje umetniško delo. Čeprav ga avtonomija ustvarjanja – in ta je bila v 19. stoletju že skoraj nujen postulat umetniškega delovanja – vodi k zvestobi zavestno izbranim ustvarjalnim izhodiščem, so prav ta vedno izbrana glede na avtorjev izhodiščni odnos do okolja, v katerem deluje in ki se giblje v prostoru med oportunističnim

konformizmom in na posledice neozirajočim se uporništvom. Posledično so tudi vsa glasbena dela zaznamovana s prepletom naravnih, ekonomskih, političnih in kulturnih danosti časa in okolja, v katerem nastajajo. Te imajo v različnih zgodovinskih trenutkih različno dinamiko razvoja. Običajno se spreminjajo postopno, evlucijsko in ne prehitvajo človekove zmožnosti, da se jim prilagaja. Razlike postanejo opazne šele iz generacije v generacijo ali – zlasti v preteklih stoletjih – celo v več generacijah.

V razvoju človeške civilizacije pa nastopijo obdobja, ko se v izjemno kratkem času bistveno spremenijo temeljne naravne ali kulturne danosti. Tak zgodovinski trenutek je bila brez dvoma tudi prva svetovna ali »Velika« vojna. V kratkem obdobju nekaj let se je bistveno spremenila politična, ekonomska, pa tudi kulturna podoba Evrope in sveta. Na strani poražencev so politično ugasnile stoletne vladarske rodbine in njihovi imperiji ter iz njihovih ruševin vzniknili novi narodi, na strani zmagovalcev so opešali drugi stoletni imperiji ter bili prisiljeni za politično preživetje sprejeti pomoč svojih nekdanjih kolonij. Vsi skupaj so povzročili ekonomski pretres, ki je prave razsežnosti pokazal šele dobro desetletje kasneje in uničil eksistenco milijonov. In, nenazadnje, na obeh straneh je ostalo prav toliko vojnih invalidov ter žalujočih mater, vdov, otrok in drugih sorodnikov. Mnogi so – zaslepljeni z na novo izumljeno propagando – videli krivca za svojo nesrečo v tistih »drugačnih«, bodisi onstran frontne črte ali pa v pripadnikih manjšin doma. Drugi so zgolj izgubili zaupanje v družbene avtoritete, kot so dinastija, demokracija, pa tudi cerkev. Oboji pa so se začeli po rešitvi ozirati k različnim skrajnim ideologijam, ki so se splele v velika totalitarizma 20. stoletja. Vse to je pripravljalo pot za novo svetovno morijo neslutelih razsežnosti.

V takem zgodovinskem trenutku, natančneje leta 1915 je p. Hugolin Sattner v avstrijskem deželnem glavnem mestu Ljubljani začel zlagati kantato *Soči*. V naslednjih vrsticah bomo poskušali odkrivati, kako je na nastanek skladbe vplival notranji svet skladatelja: kaj ga je vodilo k nastanku tega glasbenega dela ter kako je njegov pogled na svet in glasbo vplival na njegovo podobo. Nato pa se bomo ozrli tudi na nadaljnjo usodo te skladbe, ki jo je doživela pri soočenju z zunanjim svetom, zaznamovanem s posledicami tega velikega vojaškega spopada.

Notranji svet skladatelja kantate *Soči* se izmika zgodovinoepisnemu vpogledu. Ohranjenih je malo virov, ki bi izrisali njegov značaj in osebne poglede na sodobni svet in glasbo. Obstaja nekaj za časa skladateljevega življenja objavljenih avtoriziranih publicističnih zapisov. Ob osemdesetletnici je Lucijan Marija Škerjanc za časnik *Jutro* pripravil kratek intervju.¹ Časopis *Ilustrirani Slovenec* je ob isti priložnosti objavil sliko Sattnerja v njegovi celici.² Najobširnejša je njegova avtobiografija, ki jo je očitno spisal za objavo po smrti in je izšla v reviji *Cvetje z vrto v su. Frančiška* leta 1934.³ Vse drugo, zlasti arhivsko gradivo, se ni ohranilo. Sattner je očitno želel vplivati na podobo, ki si jo bosta sodobna javnost in zgodovina ustvarila o njem, saj je vsaj del arhivskega gradiva po vsej verjetnosti uničil sam. O tem je že leta 1914 pisal svojemu učencu in prijatelju

1 [Lucijan] M[arija] Š[kerjanc], »Obisk pri skladatelju patru Hugolinu«, *Jutro* 12, št. 276 (1931): 6.

2 »P. Hugolin Sattner, starosta slovenskih skladateljev«, *Ilustrirani Slovenec* 7, št. 47 (22. 11. 1931): 370.

3 Hugolin Sattner, »+ P. Hugolin Sattner«, *Cvetje z vrto v su. Frančiška* 51, št. 6 (1934): 170–173; št. 7: 203–204; št. 8: 236–237.

Emilu Hochreiterju.⁴ Slednji se njegovih navodil ni držal in je po Sattnerjevi smrti objavil izvlečke iz pisem, ki prinašajo veliko zanimivih podrobnosti o skladateljevem značaju, pogledih na svet in nastajanju njegovih del. Morda je na Sattnerjevo zadržanost nekoliko vplivala tudi njegova redovna zaobljuba, da odmre sebi in svetu ter služi Bogu in njegovemu načrtu. Iz ohranjenih zapisov preseva osebna skromnost in (vsaj deklarirana) nenaklonjenost javnim počastitvam, ki jih je bil – zlasti v zadnjih letih – pogosto deležen. Sattnerjeve nazore o družbenih, kulturnih in glasbenih vprašanjih pa lahko seveda razbiramo tudi iz njegovih dejanj.

Središče Sattnerjevega notranjega sveta se je izoblikovalo iz mladostnih doživetij. Odraščal je v – kakor sam ugotavlja v avtobiografiji – patriarhalnem, omejenem, a lepem svetu podeželskega Novega mesta⁵ v začetku druge polovice 19. stoletja. Kot otrok iz etnično mešanega zakona – oče je bil poštni uradnik, rojen v spodnjeavstrijskem Tullnu, mati doma iz Trebnjega – je imel verjetno sicer nekoliko širše obzorje od svojih novomeških vrstnikov. A iz njegovih spisov veje za Slovenijo še danes značilna provincialnost. Iskal je informacije o dogajanju v »velikem svetu«, se izobraževal in celo priznaval načelno koristnost nekaterih novosti. Na drugi strani pa je bil skeptičen do vsega, kar bi s spremembami poseglo v njegovo neposredno okolje. V svojem odnosu do sveta in glasbe je bil izrazito konservativen. Stablnosti in obvladljivosti je dajal prednost pred obeti izboljšanja, ki so s seboj vedno prinašali tudi tveganje in potrebo po prilagajanju.

Sattnerjev svetovni nazor bi lahko povzeli z v tistem času uveljavljenim konzervativnim geslom: »Vse za vero, dom, cesarja.« Oblikoval se je predvsem v družini, pa tudi v okolju novomeščanskih frančiškanskih šol. O dogajanju v družini Sattnerjevih vemo zelo malo, a iz znanega lahko sklepamo, da je odločilno predoločalo skladateljeve nazore in poklicne odločitve. Verjetno mu je bil že v družinskem okolju privzgojen globok verski čut, ki ga je privedel do odločitve, da je po končanem četrtem razredu gimnazije stopil v frančiškanski red. Da je imelo pri tem pomembno vlogo družinsko življenje, lahko sklepamo po tem, da je v frančiškanski red stopil tudi najmlajši brat Emil.⁶

Globoka vernost je bila temelj Sattnerjevega odnosa do sveta pa tudi do glasbe. V njegovih spisih in delovanju prepoznamo pogled na svet, ki je v tradiciji srednjeveške filozofske misli združeval prepričanje v primat razodete vere z zaupanjem v moč razuma, ki pa – če je na pravi poti – z njo ne more biti v nasprotju. Svoje delovanje je videl predvsem kot službo Bogu v izpolnjevanju njegovega stvarjenjskega in odrešenjskega načrta.

Podobno je bil utemeljen tudi njegov pogled na glasbo in umetnost nasploh. Če sta vera in razum govorila o *bonum* (dobrem) in *verum* (resnica), je bilo polje umetnosti *pulchrum* (lepo). V svojih zapisih, tako javnih kot zasebnih, pogosto omenja lepoto, ki jo je odrival v stvarstvu ali umetniških delih. V pismih Hochreiterju se spominja lepih razgledov na Košljunu na otoku Krku.⁷ Podobno velja tudi za dela likovne umetnosti.

4 Emil Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«, *Cerkveni glasbenik* 59, št. 9/10 (1936): 141–142.

5 Sattner, »+ P. Hugolin Sattner«, 170.

6 Sattner, »+ P. Hugolin Sattner«, 170.

7 Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja«, 144.

V svoj potopis *Pisma iz Italije*, ki jih je kot podlistek leta 1889 objavljala časnik *Slovenec*, je vključil vrsto včasih izredno poetičnih opisov velikih arhitekturnih in umetnostnih spomenikov, ki pričajo o globokem doživljanju njihove lepote.⁸

Osrednji vir estetskega zadovoljstva pa je bila za Sattnerja od otroških let glasba. Tudi tu je odločilno vlogo odigralo domače in šolsko okolje. Skladateljev oče je bil strasten ljubitelj glasbe. Dobrodošli gostje v hiši so bili različni glasbeniki, zlasti člani vojaške godbe lovskega bataljona, ki je bil nastanjen v vojašnici nedaleč stran. Spodbude so prihajale tudi iz šole, kjer so frančiškanski vzgojitelji, zlasti p. Inocenc Gnidovec, spodbujali delovanje številnih šolskih in dijaških glasbenih skupin. Mladi Franc je kmalu vsako prosto minuto posvetil glasbi: vadil klavir in violino, pel in kasneje orglal pri cerkvenih obredih, sodeloval v dveh dijaških zborih, ki sta pela slovenske pesmi tudi na sprehodih po mestu in izletih v okolico, igral v ljubiteljskem orkestru, dijaškem godalnem kvartetu in z očetom in njegovimi gosti doma.

Ob vsem bogastvu glasbenih vtisov, pa je bila njegova glasbena izobrazba značilno provincialna. Zelo malo sistematičnega, teoretsko podprtega znanja, precej pa s prakso pridobljene obrtniške spretnosti in izkušenj. Njegov okus in ustvarjalno obzorje sta se – tako kot pri večini drugih sodobnikov – izoblikovala ob redkih dostopnih delih mojstrov dunajske klasike, paberkih iz sodobne operne in simfonične ustvarjalnosti, ki so kot salonska glasba zaživeli po provincialnih meščanskih domovih, in funkcionalni glasbi, ki je v veliki meri ozvočevala profano in sakralno vsakdanjost avstrijskih dežel. Vrhunski dosežki sodobne ustvarjalnosti so bili že zaradi izvajalsko-tehnične zahtevnosti skoraj nedosegljivi. Nekaj več možnosti za razvoj je dobil šele v zrelih letih, ko je služboval v Ljubljani. Tu je s pomočjo vtisov iz razvitejšega glasbenega življenja, zasebnega študija pri različnih vidnih glasbenikih, samostojnega študija glasbeno-teoretske literature in na različnih izobraževanjih v tujini postopno zgradil kompozicijsko tehnično podlago za skladanje večjih vokalno-instrumentalnih del, kakršno je tudi kantata *Sočī*.

Sattnerjevi estetski nazori so bili – tako kot širši pogled na svet – v bistvu dogmatični. Zaznamovani so bili z idejo klasičnosti. V glasbi je prepoznaval idealne uresničitve posameznih vrst in oblik ter jih poskušal posnemati. V mladosti in zgodnjih zrelih letih je bil ideal cerkvene glasbe Palestrina, v posvetni glasbi pa dunajski klasiki Haydn, Mozart in Beethoven. V poznih zrelih letih je odkril glasbo Richarda Wagnerja, ki je navdihnila njegov premik k mladoecilijanstvu in željo po uporabi izraznih sredstev glasbe 19. stoletja. Kot poslušalec je razvoju glasbe še sledil nekako do Mahlerjeve simfonične ustvarjalnosti – vseč mu je bila *Simfonija št. 4*, ki jo je poslušal po radiju – ostro pa je zavračal operno ustvarjalnost Richarda Straussa, ki se mu je zdela konec glasbene umetnosti.⁹

Na vprašanje, kaj je bil za Sattnerja »dom«, dajejo njegovi zapisi dokaj enoznačen odgovor. V objavljenih spisih in korespondenci ne najdemo neposrednih opredelitev o političnih ali socialnih vprašanjih, oz. je Hochreiter ta mesta pri pripravi izbora izpustil. Lahko pa jih razberemo med vrsticami, predvsem pa iz skladateljevih dejanj.

8 H[ugolin Sattner], »Pisma iz Italije«, *Slovenec* 17, 10. 9. 1889, 1–3.

9 Emil Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«, *Cerkveni glasbenik* 60, št. 11/12 (1937): 187.

Skladateljeva nacionalna opredelitev je bila popolnoma enoznačna. Čeprav je bil otrok iz mešanega zakona in je živel v deželi, ki naj bi močno favorizirala opredeljevanje za Nemca, se celo v zasebni korespondenci z Emilom Hochreiterjem (ki je bil sam otrok iz etnično mešanega zakona in je deloval v nemškogovorečem delu Avstrije) večkrat odločno opredeljuje za Slovence ali pripadnika slovenskega naroda. Takšnih mest ne najdemo šele v pismih po 1918, ko bi bilo lahko to del vsiljene politične stvarnosti. Že leta 1899 je pospremil uprizoritev Wagnerjeve opere *Lohengrin* v Ljubljani z besedami »Kaj ne, Slovenci smo drzni?«¹⁰ Podobnih izjav je v naslednjih letih še več.

Na drugi strani je zanimiv Sattnerjev odnos do Avstro-Ogrske, ki jo je imel za neka-kšno – če uporabimo nekaj desetletij kasneje, za neko drugo podobno večnacionalno državo uporabljeno sintagmo – širšo domovino. Bil je hkrati Slovenec in Avstrijec in v tem ni videl nobenega nasprotja. Avstrija je bila le širši politični okvir, ki je povezoval slovensko ozemlje. Njegova povezanost z Avstrijo pa ni bila le politična, temveč tudi kulturna. To se lepo kaže v že omenjenih potopisih po Italiji, iz katerih veje za ta čas značilno prepričanje o superiornost srednjeevropske kulture nad južnimi sosedami. Ta sega od višje gospodarske moči, boljših sanitarnih razmer, do višje kvalitete avstrijskih »smotk«.¹¹

Odnos do institucije cesarja je še težje oprijemljiv. Zdi se, da je bil tako samoumeven in nespremenljiv, da ga v svojih spisih sploh ne omenja. Sattner je očitno tudi tu sledil nauku Cerkve, ki je še vedno vztrajala pri božji določenosti monarhične oblasti.¹² Njegova zvestoba monarhiji se kaže v nekaterih priložnostnih delih, npr. skladbi *O Avstrija, ti dom krasan*, ki je nastala leta 1888 ob 40-letnici vladanja cesarja Franca Jožefa I.,¹³ ter – kot bomo videli – tudi v kantati *Soči*.

V kakšen zunanji svet je p. Hugolin Sattner poslal svojo kantato Soči? Bil je to svet v vročici vojne, ki se je iz meseca v mesec zarisovala kot nekaj povsem novega v zgodovini človeštva. A to se je le počasi utiralo v zavest povprečnega prebivalca slovenskih dežel Avstrije. Ta je z ogorčenjem sprejel novico o atentatu na Franca Ferdinanda v Sarajevu leta 1914, podpiral zahteve ultimata, ohladil prej zaradi nedavnih balkanskih vojn toplá čustva do Srbov, poslušno in učinkovito izvedel vojaško mobilizacijo in trdno zaupal v moč vojske in monarhije, ki da je najboljši garant sreče in obstoja slovenskega naroda. Na fronto odhajajoči vojaki in njihovi svojci so pričakovali kratek in zmagovit pohod proti navidez šibkejšemu nasprotniku.¹⁴

Čeprav se je bojevitost ob neuspehih vojske na vzhodni fronti in vedno številnejših sporočilih o padlih, ranjenih in pogrešanih svojcih kmalu ohladila, je vera v državo in cesarja ostala neomajana.¹⁵ Nov zagon je domoljubje dobilo z vstopom Italije v vojno na strani Antante, 23. maja 1915. Prekinitev zavezništva in zahrbtni napad je bil v javnosti sprejet z ogorčenjem in je še poglobil stereotipe o »verolomnem Lahu«, ki sega s prsti po slovenski zemlji. Vojna je za Slovence postala obrambna, še posebej potem, ko

10 Emil Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«, *Cerkveni glasbenik* 59, št. 5/6 (1936): 72.

11 Sattner, »Pisma iz Italije«, 1–3.

12 Prim. npr. Anton Bonaventura Jeglič, »Čč. gospodom duhovnikom za leto 1915«, *Ljubljanski škofijski list*, št. 1 (1915): 10.

13 *Cerkveni glasbenik* 11 (1888), priloga 11/12. Izšlo nato še kot posebna edicija v založbi Cecilijinega društva za Ljubljansko škofijo.

14 Miha Sluga, »Slovenski vojaki v prvi svetovni vojni«, *Časopis za zgodovino in narodopisje* 80, št. 1 (2009): 35–37.

15 Sluga, »Slovenski vojaki v prvi svetovni vojni«, 56.

so bile 24. maja 1915 objavljene podrobnosti Londonskega sporazuma, podpisanega slab mesec prej (26. 4. 1915).¹⁶

O pobudah za nastanek kantate *Soči* imamo od Sattnerja precej informacij. V časniku *Slovenec* je leta 1917 objavil članek z naslovom *Kako je nastala Soča*. V njem poroča o svojem izletu z goriškim nadškofom Frančiškom B. Sedejem na Sveto Goro leta 1914. Slednji naj bi ga ob čudovitem razgledu na Sočo pobaral, naj po Gregorčičevi *Oljki* uglasbi še *Soči*. Sattner naj bi se nalogi izogibal zaradi avstrijskega zaveznitva z Italijo. Ti pomisleki so seveda odpadli po zahrbtnem napadu Italije na bivšo zaveznico.¹⁷

V pismu Emilu Hochreiterju z dne 13. 8. 1915 piše: »Že dolgo časa silijo v me, da komponiram instrumentalno kantato: Gregorčičevo 'Soči'. Pesnitev že leži na pultu; študiram načrt. Kmalu začnem in si izprosim pomoči božje in Tvoj modri nasvet.«¹⁸ S tem se je skladatelj pridružil širšemu krogu umetnikov, ki so Gregorčičevo pesem uporabili kot motiv v vojaški propagandi.¹⁹ Sicer znana pesem precej priljubljenega pesnika je nenadoma doživela ponovno aktualizacijo. Takoj po vzpostavitvi soške fronte je bila objavljena v reviji *Dom in svet*,²⁰ njen pesnik pa je bil pogosto uporabljan kot motiv na propagandnih razglednicah.²¹ Verjetno je bila najbolj značilna razglednica Antona Koželja, na kateri sta upodobljena Simon Gregorčič in feldmaršal Svetozar Boroević von Bojna ob veduti Soče.²² In prav slednjemu je svojo skladbo posvetil tudi p. Hugolin Sattner.

V novembru 1916 je bila skladba že skoraj dokončana. Sattner je 24. 11. 1916 pisal Hochreiterju: »Sočo' sem zdaj precej dokončal, tudi glede inštrumentacije; cela dva meseca sem se bavil s to 'flikarijo', a komponiral ničesar.«²³ Podrobnejših poročil o nastajanju skladbe nimamo, saj je – kot smo omenili – Hochreiter večji del dopisovanja iz tega časa uničil.

Delo je prvo izvedbo doživelo 14. 2. 1917 na koncertu Glasbene matice. Koncert je bil sicer napovedan za teden prej, a sodelujoči orkester ni dobil potovalnega dovoljenja, zato je bil koncert prestavljen za en teden.²⁴ Solistične parte so prevzeli sopranistka Pavla Lovše, altistka Jelica Sadarjeva, tenorist Leopold Kovač in basist Josip Križaj. Sodelovala sta še zbor Glasbene Matice in Orkester kraljeve hrvaške domobranske glasbe iz Zagreba. Izvedbo je vodil Matej Hubad. Izvajalci so imeli za pripravo koncerta le eno vajo. Občinstvo je prvo izvedbo skladbe, ki se konča veličastno z dvakrat ponovljenim citatom zadnje fraze *Cesarske pesmi* (zadnji verzi kitic po pravilu govoriyo o večnosti

16 Uroš Lipušček, »Slovinci in Londonski pakt«, v *Velika vojna in Slovenci*, ur. Peter Vodopivec in Katja Kleindienst (Ljubljana: Slovenska matica, 2005), 56.

17 H[ugolin Sattner], »Kako je nastala 'Soča'«, *Slovenec* 45, 3. 2. 1917, 3.

18 Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja«, 142.

19 Rok Stergar, »Slovinci in Italijani v času Prve svetovne vojne«, v *Velika vojna in Slovenci*, ur. Peter Vodopivec in Katja Kleindienst (Ljubljana: Slovenska matica, 2005), 151.

20 Simon Gregorčič, »Soči«. *Dom in svet* 28, št. 7/8 (1915): 220–221.

21 Milček Komelj, »Prva svetovna vojna in slovenska likovna umetnost«, v *Velika vojna in Slovenci*, ur. Peter Vodopivec in Katja Kleindienst (Ljubljana: Slovenska matica, 2005), 77.

22 Walter Lukan, *Iz »Črnozulte kletke narodov« v »zlato svobodo«* (Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2014), 52.

23 Hochreiter je v objavljenih izvlečkih napačno datiral odlomek iz pisma z 24. 11. 1917. Prim. Emil Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, 142.

24 Stanko Premrl, »Matičini koncerti 14., 15. in 16. februarja 1917«, *Dom in svet* 30, št. 3/4 (1917): 123–125. Za podatek o razlogu za prestavitev se zahvaljujem Nataši Krstulović Gigoj.

Avstrije in neminljivi zvestobi dinastiji), sprejelo z velikanskim navdušenjem, p. Hugo-lin je prejel velik lovorjev venec in se celo enkrat priklonil v svoji redovni obleki.²⁵ Celoten koncertni spored so izvajalci ob polni dvorani ponovili še dvakrat in sicer 15. in 16. 2. 1917, obakrat z enako navdušenim sprejemom.

Kritika pa je delo sprejela z mešanimi odzivi. Frančišek Kimovec je v *Slovencu* močno pohvalil melodioznost, bogato harmonijo, barvito instrumentacijo in uporabo tehnike lajtmotiva. V dolgem razpravljanju pa se je zelo kritično opredelil do oblikovne zasnove dela. Nekateri odseki so se mu zdeli po dolžini nesorazmerni, drugi pa neprepričljivi. Svojo oceno je nekoliko omili v odzivu na ponovitev, dan kasneje.²⁶ A do podobnih ugotovitev sta prišla tudi Zorko Prelovec v *Učiteljskem tovarišu*²⁷ in Stanko Premrl v reviji *Dom in svet*.²⁸ *Slovenski narod* ni o koncertnih objavil niti notice.

Strokovna kritika – in lahko rečemo, da so bili kritiki v veliki meri skladateljevi somišljeniki in sodelavci v cecilijanskem gibanju – je korektno prepoznala kvalitete in slabosti skladbe. Sattner je uporabil recept, ki se je izkazal za dokaj uspešnega pri uglasbitvi po strukturi in slikovitosti sorodne Gregorčičeve pesmi *Oljki*. Zasnoval je iz več ohlapno povezanih odsekov oblikovano kantato, ki mu je puščala veliko prostora za prilagajanje besedilu. V tem okviru je lahko razvil svoje ustvarjalne prednosti, kot so smisel za ustvarjanje živopisnih tonskih slikanj – Gregorčičevo besedilo tu ponuja veliko pobud – bogat, ekspresiven harmonski jezik in (zlasti za tedanje slovenske prilike) pestra instrumentacijska paleta.

Slabost skladbe pa je prav njena oblikovna zasnova. V želji, da bi čim bolj verno sledil vsebini in vzdušjem besedila, je Sattner pozabil na trdnejši oblikovni okvir. Čeprav je s ponavljanjem uvodnih verzov besedila med različnimi odseki besedila odprl pot za uporabo nekakšnega refrena, zamisli ni izvedel do konca. Uporaba vedno novega motivičnega gradiva za njegovo uglasbitev je privedla do še večje fragmentarnosti glasbene oblike. Podobno velja za tonalni plan skladbe, ki se nikakor ne sklada z oblikovno zasnovo in ne ustreza nobeni od številnih oblikovnih rešitev, ki jih najdemo v svetovni glasbeni literaturi.

Glasbena podoba te kantate je odsev Sattnerjevega ljubiteljskega, samorastniškega razvoja. Osnovna zasnova je prevzeta iz daljših stavkov klasicističnih vokalno-instrumentalnih skladb, vendar ji je odvzel prav tiste elemente, ki so v njih oblikotvorni (premišljena modulacijska zasnova, ekonomija glasbenega gradiva, zaokroževanje oblike z refrenom ali ritorneli). Omajani oblikovni skelet je napolnil s kopico ne nezanimivih glasbenih idej, ki so se mu porojevale ob slikovitem Gregorčičevem besedilu in jim dal izraznega poudarka z nekoliko kromatizirano poznoromantično harmonijo, ki je še močnejše razrnila že tako šibko podporje glasbene oblike. Na koncu je s stalnim ponavljanjem prvih verzov pesmi načel še zadnjo prvino, ki bi lahko služila kot – čeprav zasilna in neglasbena – oblikovna hrbtenica skladbe: Gregorčičevo besedilo.

Nadaljnja usoda kantate je bila tesno povezana z njenim osnovnim namenom. Prvič je bila izvedena v času, ko so strani časopisov že polnile novice o ekonomskih težavah,

25 F[rančišek] K[imovec], »Matični koncert«, *Slovenec* 45, 15. 2. 1917, 3.

26 F[rančišek] K[imovec], »Tretji koncert 'Glasbene Matice'«, *Slovenec* 4, 16. 2. 1917, 3.

27 Zorko Prelovec, »Štirje veliki dobrodelni koncerti Glasbene Matice v Ljubljani«, *Učiteljski tovariš* 57, št. 5 (1917): 1–2.

28 Premrl, »Matični koncerti«, 123–125.

ki so bile posledice že več let trajajočega vojaškega spopada izjemnega obsega. Zablembe materialov, med drugimi tudi zvonov in orgelskih piščali, darovanje gorskih čevljev za vojake, protesti prebivalstva zaradi mobilizacije zadnjih za delo sposobnih mož in fantov ter zaradi pomanjkljive oskrbe. Vse to so novice, ki jih najdemo v slovenskih časnikih na dan prve izvedbe. V njih so zijale tudi vedno večje bele lise, ki so jih je povzročili posegi cenzure.²⁹ Vse to je poglobljalo dvom v sposobnost države in dinastije. Upanje na zmago je začelo zamenjevati pričakovanje častnega miru, pa tudi tiho razmišljanje o posledicah vedno verjetnejšega poraza. Z letom 1918 se je v Avstro-Ogrski začel odkrit notranji politični spopad, ki je zapiral vrata za vsako sporazumno rešitev (slovenskega) nacionalnega vprašanja in bil usmerjen predvsem v pripravljane ugodnih izhodišč za povojno razkosanje razpadlega cesarstva. Stoletna zvestoba slovenskega prebivalstva Avstriji in dinastiji je bila nevarno omajana. Pripravljal se je prevrat neslutnih razsežnosti.

Delo, ki je vsebovalo tako očitne izraze lojalnosti razpadajočemu svetu Avstro-Ogrske monarhije, ni imelo veliko možnosti za preživetje v povojnem času, ki si je prizadeval izbrisati čim več sledi stoletne državne in kulturne povezanosti z ostankom Avstrije. To je spoznal tudi Sattner, ki je – kot lahko sklepamo iz ohranjene rokopisne partiture in obeh klavirskih izvlečkov – prilagodil zaključek skladbe novim razmeram in črtal takte s citatom *Cesarske pesmi*. Kljub temu je v pismu Hochreiterju svoje delo označil za mrtvorojeno dete, ki se zaradi političnih razmer ne more več izvajati. Posočje je bilo del druge države, izvedba pa bi se lahko razumela kot izzivanje zmagovite sosedice. Do poskusov izvedb je očitno vseeno prišlo. V pismu z dne 25.1.1921 omenja, da nek »[...] kaplan na Jesenicah študira 'Sočo'; ima orkester na razpolago. Radoveden sem, jeli bo kaj iz tega.«³⁰ Kakšna je bila usoda izvedbe, zaenkrat še ni znano. Kantato so izvajali tudi leta 1930 v Mariboru.³¹ Čas ni bil primeren za obujanje spomina na veliko vojno, ki so jo slovenski vojaki večinoma domoljubno bojevali na strani poražene, od nove politične elite demonizirane avstrijske države.

Na drugi strani se je spreminjal tudi umetnostni okus časa, vajeti kulturne politike pa so prišle v roke mlajši generaciji. Ostareli Sattner je sicer spremljal spremembe, ni pa jim mogel slediti. Iz »modernista« prvega desetletja 20. stoletja se je počasi spreminjal v relikv dobe, ki je nepreklicno minila. Čeprav je bil dejaven in uspešen kot cerkveni glasbenik, so njegovi poskusi s posvetnimi vokalno-instrumentalnimi deli in operi Tajda naleteli kvečjemu na olikano opaženost, mnogokrat pa tudi na odklanjanje. Zato se je vedno bolj umikal v samostansko samoto, opazoval ekonomski napredek mesta, tarnal nad razkrojem kakovostnih meril ter balkanizacijo Slovenije.³² Postal je asket, ujet v ruševinah svojega sveta.

29 *Slovenec* 45, 14. 2. 1917. *Slovenski narod* 50, 14. 2. 1917.

30 Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja«, 143.

31 Emil Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«, *Cerkveni glasbenik* 61, št. 3/4 (1938): 41.

32 Hochreiter, »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja«, 148–149.

Bibliografija

- »P. Hugolin Sattner, starosta slovenskih skladateljev«. *Ilustrirani Slovenec* 7, št. 47 (22. 11. 1931): 370.
- Gregorčič, Simon. »Soči«. *Dom in svet* 28, št. 7/8 (1915): 220–221.
- Hochreiter Emil. »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«. *Cerkveni glasbenik* 59, št. 5/6 (1936): 69–74.
- Hochreiter Emil. »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«. *Cerkveni glasbenik* 59, št. 9/10 (1936): 138–144.
- Hochreiter Emil. »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«. *Cerkveni glasbenik* 60, št. 11/12 (1937): 182–188.
- Hochreiter Emil. »Moji spomini na p. Hugolina Sattnerja, posneti iz njegovih pisem«. *Cerkveni glasbenik* 61, št. 3/4 (1938), 40–46.
- Hugolin Sattner, »+ P. Hugolin Sattner«. *Cvetje z vrtov sv. Franciška* 51, št. 6 (1934): 170–173; št. 7: 203–204; št. 8: 236–237.
- Jeglič, Anton Bonaventura. »Čč. gospodom duhovnikom za leto 1915«. *Ljubljanski škofijski list*, št. 1 (1915): 9–13.
- Kimovec, Frančišek. »Matični koncert«. *Slovenec* 45, 15. 2. 1917, 3.
- Kimovec, Frančišek. »Tretji koncert 'Glasbene Matice'«. *Slovenec* 45, 16. 2. 1917, 3.
- Komelj, Milček. »Prva svetovna vojna in slovenska likovna umetnost«. V *Velika vojna in Slovenci: 1914–1918*, ur. Peter Vodopivec in Katja Kleindienst. Ljubljana: Slovenska matica, 2005, 75–86.
- Lipušček, Uroš. »Slovenci in Londonski pakt«. V *Velika vojna in Slovenci: 1914–1918*, ur. Peter Vodopivec in Katja Kleindienst. Ljubljana: Slovenska matica, 2005, 48–61.
- Lukan, Walter. *Iz »Črnožolte kletke narodov« v »zlato svobodo«*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2014.
- Prelovec, Zorko. »Štirje veliki dobrodelni koncerti Glasbene Matice v Ljubljani«. *Učiteljski tovariš* 57, št. 5 (1917): 1–2.
- Premrl, Stanko. »Matični koncerti 14., 15. in 16. februarja 1917«. *Dom in svet* 30, št. 3/4 (1917): 123–125.
- Sattner, Hugolin. »Kako je nastala 'Soča'«. *Slovenec* 45, 3. 2. 1917, 3.
- Sattner, Hugolin. »Pisma iz Italije«. *Slovenec* 17, 10. 9. 1889, 1–3.
- Sluga, Miha. »Slovenski vojaki v prvi svetovni vojni«. *Časopis za zgodovino in narodopisje* 80, št. 1 (2009): 31–62.
- Stergar, Rok. »Slovenci in Italijani v času prve svetovne vojne«. V *Velika vojna in Slovenci: 1914–1918*, ur. Peter Vodopivec in Katja Kleindienst. Ljubljana: Slovenska matica, 2005, 148–156.
- Škerjanc, Lucijan Marija. »Obisk pri skladatelju patru Hugolinu«. *Jutro* 12, št. 276 (1931): 6.

SUMMARY

Every musical work emerges into existence on the boundary between the composer's inner world and the outer world of his public. Both are determined by natural, economic, political and cultural circumstances of the composer's environment. They can be very alike or – in time of political or cultural revolutions – very disparate. In the present article, we observe the cantata "Ode to Soča", composed by f. Hugolin Sattner in 1915–16, and basic ideological components of composer's inner world as well as rapidly shifting public opinion of his time.

Sattner's ideological and aesthetic outlook was determined by his upbringing in provincial town of Novo mesto. After receiving basic education in a private Franciscan elementary and middle school, he entered the Franciscan order and become a monk. He firmly believed in conservative political and ideological agenda, summarized in the slogan "All for faith, fatherland and emperor". He was devout Christian and clergyman, sincere Slovene, and loyal subject of the Habsburg dynasty.

His youthful interest for music, incited also by his father's musical amateurism, has developed into considerable career in Slovenian church music. His musical taste was based on the idea of classicity in his early years. Composers of Viennese classic

and G. P. da Palestrina have influenced him the most. Later he was fascinated by R. Wagner and his chromaticism. He consequently integrated modern harmonic language in his work.

During the First World War, he shared a patriotic fervor displayed by many of his compatriots, although with great deal of religiously incited humanitarianism and pacifism. Nevertheless, he joined the propagandistic efforts after the treacherous Italian attack in 1915. He composed a cantata "Ode to Soča", and dedicated it to the supreme commander of the Austro-Hungarian troops on the Isonzo Front, general (later field marshal) Svetozar Borojević von Bojna. First performance of the work was on 14th of February 1917 in Ljubljana, at the beneficent concert for war refugees. It was frantically acclaimed by the public, but not so much by the critics.

The public opinion, or at least direction of cultural politics changed abruptly with the collapse of the Austro-Hungarian monarchy in 1918. Manifestations of loyalty to the former state and ruler or remembrance of the fallen soldiers, were unwelcome in the new political reality. Its author was revered as one of the most important nation's composers. But he never intimately accepted the new reality. He admired the economic progress, but regretted the decay of culture and balkanisation of Slovenia. He became a recluse trapped in the ruins of his world.



Matej Santi

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Choir singing: Performing Identities and Loyalties

Zborovstvo: performiranje identitete in lojalnosti

Prejeto: 29. avgust 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017Received: 29th August 2017
Accepted: 13th October 2017**Ključne besede:** Trst, zborovsko petje, identiteta, performativnost**Keywords:** Trieste, choral singing, identity, performativity

IZVLEČEK

Članek obravnava prakso zborovskega petja treh najštevilčnejših jezikovnih skupin v Trstu – italijanske, slovenske in nemške – tik pred izbruhom prve svetovne vojne, ko je mesto še pripadalo avstro-ogrski monarhiji. Zborovstvo se je s časopisnimi kritikami v različnih družbenih in jezikovnih kontekstih politiziralo in pripomoglo k vzpostavljanju političnih zavezništev z nacionalnim predznakom.

ABSTRACT

This paper traces the practice of choral singing of the three major ethnolinguistic groups – Italians, Slovenians, Germans – in pre-war Trieste, while the city was still part of the Habsburg Monarchy. Through widespread reviews in the media, choral singing in different social and linguistic contexts became politicised, with the goal of establishing political and national alliances.

The main aim of this paper is to trace the sociopolitical implications of choral singing in Trieste in the time shortly before the Great War. This case study will serve as a paradigmatic example of the social (and political) meaning of singing in a broader context. Pieces of music are often regarded as autonomous works of art and therefore analysed and taxonomically ordered according to their particular structural and aesthetic properties. The missing link in this process is the performance itself, through which music, as an acoustic and artistic phenomenon, becomes truly tangible. But

there is another performative element that comes up when examining media, like newspaper articles and reviews: At the turn of the century, choral singing was deeply embedded in the everyday life of several cultural societies which used choral singing as a means of socialisation. Singing festivals, the use of choir singing *en masse* (as well as in private life) are examples of music that improves loyalty to a certain social group. The focus is therefore on *performativity*: In which context did a performance take place? How was it presented in the media? What happened during the performance? These are, of course, only a few questions that come up in thinking about choral singing as process, as suggested by the *performative turn* in cultural studies.¹ Although its beginnings can be traced back to the 1940s and 1950s, this paradigm shift unfolded in the social sciences and humanities in the last decades of the 20th century. The fixation on text neither considered nor problematized its representation (a problem which led to the development of performance studies in musicology). The performance itself is an action which produces meaning, and the metaphor of performativity relates human behaviour to a broader context. The origin of this idea is found in John L. Austin's *speech act* theory; he argued that "*in* saying or *by* saying something we are doing something;"² language and action together create reality. In contemporary academic discussion, Judith Butler, with her anti-essentialist theoretic explanations, is of the opinion that categories such as gender are the products of acts which are to be understood as performative: categories that identify the self are *doing* rather than *being* and they are "constructed through a ritualized repetition of norms"³ led by hegemonic discourses. Because of the prominent role of choral singing in the bourgeoisie society of the second half of the 19th and the early 20th century, it will be interesting to see how this cultural practice reflected – or maybe also created – the social environment which finally led to WWI. I will highlight the implications on both the collective as well as on an individual level.

The phenomenon of choral singing seems to be a human universal with a very rich and varied history. The word *choir* itself comes from the ancient Greek term χορός, which in the oldest sources, as well as in Homer, means dance floor or dance group, as wells as the singing itself that accompanied the dance. The Romans translated the term with *chorus*, which via Christianity entered the vocabulary of Western music. The semantic meaning – and of course the musical as well – evolved parallel to the transformation of social and political structures on the European continent over the last two thousand years. From a historical point of view, it has often been argued that the Slovene national identity was largely promoted by the *bésede* (conversations) and the foundation of reading rooms – the *čitalnice*. In this context choral singing played, as is well known, a central role. Compositions for choir were sung as a means to enoble the Slovene language, as noted in a publication by the *Slovensko društvo* in 1849.⁴

1 Doris Bachmann-Medick, "Performative Turn," in *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5th ed. (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2006), 104–143.

2 John L. Austin, *How to do Things with Words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955* (Oxford: Clarendon Press, 1962), 12.

3 Judith Butler, *Bodies that Matter: On the discursive Limits of "Sex"* (New York, London: Routledge, 1993), X.

4 Nataša Cigoj Krstulović, "Glasba druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: k funkciji in pomenu zborovskega petja v slovenski kulturni zgodovini," *Kronika* 48, no. 3 (2000): 95.

To use choral singing as a way of socialisation (if not education) wasn't a specifically Slovene characteristic: amateur choirs flourished in Germany since the first decades of the 19th century and were intended as spaces of *Bildung* – the term meaning a form of universal education that crossed social borders and that strived to improve the intellectual, cultural and social skills of every individual person; *Singakademien* and *Liedertafeln* were the expressions of these tendencies. *Liedertafel* societies were found in most German cities and a first *Männergesangs-Verein* was founded in Vienna in 1843: since that time music societies took on an educational and a representational function.⁵ Choral singing and its compositions were deeply influenced by the culture and mentality of the time as well as by the sociopolitical structure of every society practicing it. Correspondingly, the increasing importance of nationalism during the 19th century, which led to the Italian *Risorgimento* and German unification, had a major effect on the development of the cultural agenda of many societies. On the other hand, in his article about choirs and choral music in *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Friedhelm Brusniak emphasises the contribution of the amateur choir movement to the development of Germany's national culture.⁶ The idea of choral singing as tool of cultural (and national) self-perception persisted in Slovene-speaking areas until the Great War, as suggested on the pages of the literary supplement to the *Novi akordi*.⁷

Choir music in the cosmopolitan Trieste

Trieste was located on the cultural border between Slavic and Latin, more specifically, Italian culture. Its economic growth depended largely on relations with the German-speaking north. From 1382 Trieste had for most of the time been part of the Habsburg monarchy; and although it had become a free port – simultaneously with Rijeka/Fiume – the city experienced major economic growth only at the turn of the 19th century, after the revocation of the free port status in 1891.⁸ The quickly growing economy attracted Slovenes from the edge of the city. Hence the Italian-speaking Irredentists did not fear a possible Germanisation but a Slavisation of the urban areas. The *Slavljansko društvo* was opened in the *Tergesteo* in 1848 near the *Piazza Grande*, and after the era of Bach's Absolutism further reading rooms were founded in the surrounding suburbs.⁹ In the 1860s, the associations of other linguistic groups also opened their doors: *Schiller-Verein*, *Turn-Verein Eintracht*, *Associazione Ginnastica Triestina*. Because of its strategic position, the city became an object of desire for Italian Irredentists (the Italian national state was newly founded in 1861), for supporters of a future Yugoslavia, and also for members of the Austrian and German leading classes. While other

5 Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhundert* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, Laaber: Laaber-Verlag, 1980), 133.

6 Friedhelm Brusniak, "Chor und Chormusik, II. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert. 1. Überblick," in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., ed. by Ludwig Finscher, Sachteil, vol. 2 (Kassel: Bärenreiter, 1995), col. 775.

7 Emil Adamič, "Narodna pesem na koncertnem odru," in *Novi akordi: glasbeno-knjževna priloga* 10, no. 1 (1911): 4–5; Hinko Druzovič, "Glasbeno-pedagoške črtice," in *Novi akordi: glasbeno-knjževna priloga* 11, no. 5–6 (1912): 46.

8 Elio Apih, *Trieste* (Roma, Bari: Laterza, 1988), 85.

9 Robi Sturman, *Le associazioni e i giornali sloveni a Trieste dal 1848 al 1890* (Trieste: Circolo per gli studi sociali Virgil Šček, 1996), 51.

linguistic groups were living in the city – Greeks, Serbians, Croats, Armenians, and Jews – I'd like to focus on the connection between choral singing and the political agenda of those linguistic groups with national (Italian and Slovene) and politico-economic (Austrian and German) interests in the city. I have based my research on articles from the daily magazines of that time. This means that I will work with media that don't necessarily reflect reality; this is all the more relevant because these articles provide the cultural practices with symbolic – even political – significance.

A year before the outbreak of WWI, the celebration of the hundred-year anniversary of Giuseppe Verdi's birth took place in all major Italian cities. In Trieste, the theatre as well as the square in front of it had already been dedicated to him in the year of his death (1901). Five years later (1906), a monument was erected in the *Piazza San Giovanni*, designed by the sculptor Alessandro Laforet.¹⁰ This monument was damaged by Austrian activists in 1915 when Italy entered the war. The celebration in 1913 showed how Verdi and the performance of his choir *Va pensiero* from *Nabucco* was used to stage Italian cultural identity in the city. As reported by the newspaper *Il Piccolo*, a crowd of more than 15,000 people marched through the city in honour of Verdi. They started at the Domenico Rossetti monument near the *Giardino pubblico* – the city garden – and continued through the city centre and *Piazza San Giovanni*, where the Verdi monument was located, in the direction of the Hotel de la Ville and the theatre on the seafront. Blank spaces on the pages show that the censors have intervened massively;¹¹ nonetheless, in the censored article one can read about how Austrian police stopped the choir's performance of *Va pensiero*, which was being sung while a marble plate with a text by Silvio Benco was unveiled at the Hotel de la Ville to commemorate Verdi's stay there in 1850. It was there that Verdi may have composed (more likely finished) the Overture to *Stiffelio*. In the opinion of the liberal-national newspaper, it was an affront to the *performance* of Italianness. The events on 12 October 1913, were also cited by Giuseppe Stefani in his monograph about the connection between Verdi and Trieste. The book was published in 1951 by the city council of Trieste, on the fifty-year anniversary of Verdi's death, when the city was part of the Free territory of Trieste under the Anglo-American government, and the definition of its cultural, if not national affiliation, was perceived as crucial. Stefani picked up on the scene of the conflict between the crowd and the Austrian police: although the police dispersed the crowd, people sang *Va pensiero* while they were forced to leave the spot and go to the *Piazza Grande*.¹² Today we know that at the premiere of *Nabucco* in Milan in 1842 no one in the audience asked for an encore of *Va pensiero* – as was claimed by Verdi's first biographer.¹³ Nonetheless the piece entered the collective imagination in the second half of the 19th century as a symbol of the Italian *Risorgimento*, the movement for Italian national unification. In Italian opera productions of the 19th century, the choir often embodied people suffering under foreign domination; thus, corresponding to

10 Silvio Benco, *Il monumento a Giuseppe Verdi in Trieste* (Trieste: Caprin, 1901).

11 "Nel centenario della nascita di Giuseppe Verdi," *Il Piccolo*, 13 October 1913.

12 Giuseppe Stefani, *Verdi e Trieste* (Trieste: Comune di Trieste, 1951), 148.

13 Roger Parker, "'Va pensiero' and the Insidious Mastery of Song," in *Leonora's last Act: Essays in Verdian Discourse* (Princeton: Princeton University Press, 1997), 33–37.

the sociopolitical situation of the time, the suffering crowd in the opera was associated with suffering fellow countrymen under foreign domination – Italians under the Habsburg crown.¹⁴ The performance of *Va pensiero* in Trieste in 1913 is a political statement that literally performs *Italianità*, even if this Italianness is based on an invented tradition.¹⁵ Also, even if the crowd didn't sing *Va pensiero* and the newspaper invented the performance, it remains an important symbol and historic subject which lives on in Italian collective memory to this day. A counterpoint to this nationalistic interpretation of Verdi and his music was found in the socialist newspapers.¹⁶ The figure of the universal artist, who was able to address his music to everyone across national and social borders, was also taken up by the Slovenian newspaper *Edinost*. A group of Italian national activists threw stones at the *Narodni dom* on the day of the hundred-year anniversary of Verdi's birth in 1913. On this occasion, the Slovenian newspaper rechristened him Josip Verdi and criticised the nationalist violence done in his name.¹⁷ Music by Wagner and Verdi had already been performed at the *Narodni dom* in 1911 on the occasion of the 50-year celebration of the *Slovenska čitalnica*, although this was described as a curiosity within the Slavic music program.¹⁸ The importance of Verdi as Ivan Zajc's teacher was emphasised at the performance of *Nikola Zrinjski* in December 1912;¹⁹ as we can see, composers and their music are carriers of multi-layered significance ascriptions.

Even though a piece for choir – *Va pensiero* – came to represent a central item of Italian identity, choir singing wasn't really as present in the everyday life of the Italian-speaking community in Trieste as it was in the Slovene-speaking one. As documented by Giuseppe Radole, at the turn of the 19th century the *Coro Palestriniano*, which was primarily interested in Renaissance repertoire, was active in Trieste, and in 1913 the ensemble *I madrigalisti Triestini*, whose members were also employed in the choir of the opera theatre, was founded.²⁰ An interesting contemporary source is the article by Emil Adamič, which appeared in the pages of the periodical *Novi akordi*. He had already expressed in 1910 the extent to which musical activities by Slovenes in Trieste were hindered by political issues: "It's sad that our political fight doesn't allow any arts to arise."²¹ Adamič later described the musical landscape in Trieste, insisting on the "extreme musicality" of the local Slovene population, as opposed to the general disinterest in music of the other ethnic and linguistic groups in the city, a city which was, in his opinion, led primarily by opportunistic interests.²² Nonetheless, his reports about the Slovene associations are not free from biting remarks: he described how the sunny weather contributed to the organisation of several "singing festivals" (*pevskih*

14 Franco Della Peruta, "Giuseppe Verdi e il Risorgimento," in *Suona la tromba: Verdi, la musica e il Risorgimento* (Genova: Comitato delle celebrazioni verdiane, 2001), 15.

15 Eric J. Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions," in *The Invention of Tradition*, eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger (Cambridge: Cambridge University Press, 1983), 1–14.

16 "Concerto popolare Verdiano," *Il Lavoratore*, 15 March 1901.

17 "Kako so praznovali Verdijevo stoletnico!," *Edinost*, 13 October 1913.

18 "Akademija v proslavo 50-letnice 'Slov. Čitalnice' v Trstu," *Edinost*, 7 March 1911.

19 "Slovensko gledališče. 'Nikola Šubič Zrinjski,'" *Edinost*, 24 December 1912.

20 Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)* (Trieste: Italo Svevo, 1988), 190.

21 "Žalostno je tudi to, da naš politični boj ne dopušča kakršnikoli umetnosti na površje." Emil Adamič, "Koncerti. Trst," in *Novi akordi: glasbeno-knjževna priloga* 9, no. 1 (1910): 3.

22 Emil Adamič, "Koncerti. Trst," in *Novi akordi: glasbeno-knjževna priloga* 9, no. 3 (1910): 21.

slavnosti) and “folk fetes with singing” (*ljudskih veselic s petjem*), but what he found missing was the audience’s understanding of more demanding pieces.²³ The concentration of choir associations on the coast – the *Primorje* (or *Küstenland*) – is shown also by the fact that two numbers of the literary supplement to the *Novi akordi* were dedicated to composers and choirmasters who worked there: as for example Anton Hajdrih in Trieste and Josip Kocijančič in Kanal ob Soči and Gorizia. Quite impressive is the number of Adamič’s articles about different small Slovenian choral associations in Trieste, especially if we bear in mind that *Novi akordi* was a widespread publication, read all over the monarchy. This concentration is to be understood as a consequence of the geographical position of Trieste and Gorizia on the language border. In an attempt to avoid a cultural and linguistic assimilation, cultural activities were massively supported because performing Slovene music – also in the framework of “singing festivals” and “folk fetes with singing” – was a way of strengthening collective identity. Singing was also a tool of constructing – and performing – loyalty: In 1913, a month after the Verdi celebration, the choral society *Kolo* came to Trieste from Zagreb. The meticulous description of the arrival, the singing and related activities on the pages of the Slovenian newspaper *Edinost* showed the importance of the event. A concert took place in the *Narodni dom*. That evening, the member of parliament Otokar Rybář held a speech in which he underlined the importance of the Slavic popular song as a way to show the other ethnic groups of Trieste that the Slovenes were “people with culture”:²⁴ the singing of folk songs in a choir was a symbol of national culture. On the pages of *Edinost*, the description of a cruise ship in the bay of Trieste can be found: the author described with a poetic gesture how the Slavic song “fluctuated” over the Adriatic see. He was maybe referring to the well-known piece *Buči buči morje adrijsko* that had been composed almost half a century earlier in Trieste by Anton Hajdrih and that described the Adriatic see as Slavic: A counterpoint to the Latin (and Italian) concept of *mare nostrum*. The ship stopped in front of the Miramare castle, where the choir sung the hymn *Lepa naša domovina* for the Grand-Duchess Marie Josephine, who was staying there at that time. The hymn was praised in the newspaper as “Jugoslav”;²⁵ in fact, at that time the idea of Trieste as a Yugoslav commercial harbour was rising in importance.

In 1918, shortly before the end of war, Franz Rabl, a member of the German intellectual elite in Trieste, published a pamphlet about the importance of Trieste as an Austrian commercial harbour. In his explanation, only the German-speaking hinterland – not the Italian or Yugoslav – could guarantee the city economic prosperity.²⁶ Since 1861, when the association was founded, the *Schiller-Verein* represented the cultural centre of the German intelligentsia. This association distinguished itself through its openness to other linguistic groups and activities that were very heterogeneous – they ranged from lectures to concerts in which the most famous soloists and ensembles of the

23 Emil Adamič, “Koncerti. Trst,” in *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 9, no. 4–5 (1910): 35.

24 “Zagrebsko ‘Kolo’ v Trstu,” *Edinost*, 16 November 1913.

25 “Po našem morju,” *Edinost*, 17 November 1913.

26 Franz von Rabl, *Tergestinae res: Von einem deutschen Triestiner* (Triest: Lloyd, 1918), 17.

time (which often also played in the *Teatro grande*) appeared.²⁷ The performance of compositions like *Paulus* by Mendelssohn (1866) or *Die Schöpfung* by Haydn (1867), organised by the association, seem to have also served as political statement: As described in the *Triester Zeitung*, all the people of different nationalities who had come together in the choir and in the orchestra in order to perform the works were an allegory of the monarchy. Like at many cultural associations in the German-speaking regions, a *Liedertafel* was active in *Schiller-Verein* and the association organised, beside the performance of oratorios, many events with other choir associations from Germany and Austria. For example, in July 1914 – after the assassination of the Archduke Franz Ferdinand in Sarajevo – the *Männergesangsverein* from Radkersburg, which was on the way to Italy,²⁸ visited Trieste and only a few days later the *Liederkrantz* from Stuttgart was received as a guest.²⁹ The German associations served both as social catalyst within the city and as a connecting link to a broader German-speaking region. Articles about such events appeared quite often in the *Triester Zeitung*. In December 1913, a month after the above-mentioned Verdi commemoration in Trieste, the *Männergesangsverein* organised a concert at the *Turn-Verein Eintracht* in cooperation with the band of the Bosnian infantry regiment – a practice also found in the *Narodni dom*, where the band of the 97th regiment (which was also very active in the *Schiller-Verein*) often played. At the *Turn-Verein*, the band performed the *Euryanthe Overture* by Carl Maria von Weber and the 1st Symphony by Ludwig van Beethoven. The choir sang, among other pieces by German composers, compositions by Richard Wagner: *An die Kunst* for men's choir, *Gesang der Rheintöchter* for women's choir and *Apotheose des Hans Sachs* for mixed choir. The author of the article in the *Triester Zeitung* pointed out that these pieces were an homage to the 100-year anniversary of the birth, as well as the 30-year anniversary of the death, of Wagner, the “prince of the Kingdom of music.”³⁰ 1913 was also the centenary of the German victory against Napoleon. The event was celebrated with the performance of *Der deutsche Rhein* by Robert Schumann and *Blücher am Rhein* by Gottlieb Reissiger, both for men's choir. Further pieces are mentioned as “Zwischennummer” – buffer pieces: *Schlummerlied* by Carl Maria von Weber, and *Das Testament* by Heinrich Marschner, *Waldkönig* by Carl Attenhofer for men's choir. Music and politics, Wagner and the fight against French imperialism, all seemed to be related to one another in order to serve as topics for national self-representation. The prominence of the event was emphasized by the list of guests, such as high officers, seen at the beginning of the article, which related the event as almost a *raison d'état*. Thus, this concert and its staging in the media showed how the Germans in Trieste set their own musical culture against the Italian staging of Verdi as a manifestation of Italianness. In the pre-war context of Trieste, Wagner and Verdi were far more than composers: they embodied opposing geopolitical plans for the city, and their music for choir allowed an effective *performance* of the two different nationalistically oriented points of view. Although the relation between Austrian and German nationalists wasn't really

27 Giuseppe Radole, “Lo Schillerverein” a Trieste. *Storia e personaggi* (Udine: Pizzicato, 2010), 39–162.

28 “Die Radkersburger Sänger in Triest,” *Triester Zeitung*, 20 July 1914.

29 “Sängerbesuch in Triest,” *Triester Zeitung*, 23 July 1914.

30 “Triester Männergesang-Verein,” *Triester Zeitung*, 9 December 1913.

clear, it comes as no surprise that, as mentioned above, after the declaration of war by Italy on May 2th, 1915 (initially on Austria) the Verdi marble monument was damaged by pro-Austrian activists; the offices of the newspaper *Il Piccolo*, the offices of the *Lega nazionale* and the building of the *Società ginnastica* were set on fire.

Bodily regime

Examples were given of the creation of social and political alliances through performative activities spread by the media. The focus, until now, has been on the collective level. What about the individual level? There is an aspect that deserves special consideration in thinking about the Great War: Soldiers weren't paid in this conflict as the Medieval Latin term *soldarius* would actually suggest – literally meaning “one having pay”. Individual citizens who were now also soldiers went to war under the direction of a leader, and identified themselves with their nation and its historical rights. As Jürgen Osterhammel stated, the relation between the establishment of universal conscription and nation-building as well as nationalism is quite complex and proceeded differently from country to country; nonetheless, the presence of an army in the military barracks, also in times of peace, was a 19th century innovation.³¹ It is evident that a new sense of belonging to a community came up in every area of social life, and a crucial role was played by performances of collectiveness, as for example in the framework of different kinds of associations such as amateur choirs and gymnastics clubs. By reflecting on what happened in such places on an individual level, what comes to the fore is the control over the body, or – in the language of Michel Foucault – “bio-power.”³² Like choir associations, gymnastics clubs have their origins in the first decades of the 19th century. Friedrich Ludwig Jahn, “Turnvater Jahn”, initiated the *Turnbewegung* in order to prepare German youth to fight against the French after the Napoleonic era and the *Turnbewegung* had had a correspondingly leading role in the German *National-Bewegung*.³³ Following this model, the Slavic *Sokol* developed in the 1860s and *Južni Sokol* was founded in Ljubljana (1863).³⁴ A branch was also found at the turn of the century in Trieste, at the *Narodni dom* (all the major Slovenian cultural institutions, like the *Glasbena matica* and its choir, were housed in this building). The idea of choral singing as a matter of bodily regime was thematised by Liz Garnett through the analysis of the literature written by and for choir conductors.³⁵ In the language of Michel Foucault, choral singing could be understood as an apparatus (*dispositif*) that teaches individuals to exercise control over their own bodies together in a choir by following

31 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts* (München: Beck, 2009), 882–883.

32 Michel Foucault, “Right of Death and Power over Life,” in *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books 1984), 262.

33 Willi Schwank, “Geschichte des Sports in Deutschland,” in *Deutschland: Porträt einer Nation*, vol. 4, *Kunst und Kultur* (Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek Verlag, 1985), 417.

34 Wolfgang Kessler, “Der Sokol in den jugoslawischen Gebieten (1683–1941),” in *Die slawische Sokolbewegung: Beiträge zur Geschichte von Sport und Nationalismus in Osteuropa*, ed. Johannes Hoffmann (Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa, 1991), 201.

35 Liz Garnett, “Choral Singing as Bodily Regime,” in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 36, no. 2 (December 2005): 249–269.

instructions from a leader in order to create (or recreate) a work of art. This is also true of instrumental ensembles, as shown by Benito Mussolini's understanding of the symphonic orchestra, which was taken to be an allegory of the ideal state when under the control of an authoritarian conductor such as Arturo Toscanini.³⁶

It would be too simplistic and misleading to say that these practices led to the war, but it cannot be denied that these phenomena – among others – are to be contextualised as part of the nationalistic tendency that characterised the 19th century and that prepared the field for a new type of war – the first global one. (Self)Discipline, obedience, the cult of genius – as belief in the spiritual and intellectual superiority of many individuals – and the new sense of belonging to a community that identified itself with its own language and culture grew in importance during the 19th century – not least through performative processes which included the use of music and choirs, as spread by the media. The cultural practices of the 20th and of the early 21st century are largely inherited from the habits of the 19th century, although reinterpreted in new ways, especially in the cultural and educational politics of both the Western as well as the Eastern Bloc (and successor) states. Nevertheless, the focus remains fixed on the 19th century's concept of *Bildung* as a humanising power (if not bourgeois status-symbol), even without using the term. Ignoring the broader historical context of social changes that happened in the 19th century leads to forgetting that *Bildung*, in its different manifestations, also represented an instrument for control and power that allowed the ascent of the bourgeoisie as the leading elite. Contemporary democratic society, characterised by the broader participation of social layers in political and social life, can no longer ignore the complexity of cultural practices as a projection for both humanising as well as de-humanising political forces and ideologies, as shown by the use of (classical) music in authoritarian political systems. A first step could be to question the myth of music as cultural bridge: as shown in this case study, bridges were actually built not to bring about peace, but to forge alliances. And, as is well known, alliances are to be understood as strategic connections that allow the identification of new enemies that will remain *outside* and embody *otherness*, and who will not seldom be subject to stigmatisation. Consequently, nationalism, and with it music are no longer absolute values like in the enlightenment's concept, but rather, as every human activity, an ideologically charged practice that should be often questioned – and if necessary, redefined – in terms of its political and social meanings.

Bibliography

- Edinost.* "Akademija v proslavo 50-letnice 'Slov. Čitalnice' v Trstu." 7 March 1911.
Edinost. "Kako so praznovali Verdijevo stoletnico." 13 October 1913.
Edinost. "Po našem morju." 17 November 1913.
Edinost. "Slovensko gledališče. 'Nikola Šubić Zrinjski.'" 24 December 1912.
Edinost. "Zagrebsko 'Kolo' v Trstu." 16 November 1913.

36 Stefano Biguzzi, *L'orchestra del duce: Mussolini, la musica e il mito del capo* (Torino: Utet, 2003), X.

Il Lavoratore. "Concerto popolare Verdiano." 15 March 1901.

Il Piccolo. "Nel centenario della nascita di Giuseppe Verdi." 13 October 1913.

Triester Zeitung. "Die Radkersburger Sanger in Triest." 20 July 1914.

Triester Zeitung. "Sangerbesuch in Triest." 23 July 1914.

Triester Zeitung. "Triester Mannergesang-Verein." 9 December 1913.

Adamič, Emil. "Koncerti. Trst." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 9, no. 4–5 (1910): 35.

Adamič, Emil. "Koncerti. Trst." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 9, no. 3 (1910): 21.

Adamič, Emil. "Koncerti. Trst." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 9, no. 1 (1910): 2–3.

Adamič, Emil. "Narodna pesem na koncertnem odru." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 10, no. 1 (1911): 4–5.

Apih, Elio. *Trieste*. Roma, Bari: Laterza, 1988.

Austin, John L., *How to do Things with Words: The William James lectures delivered at Harvard University in 1955*. Oxford: Clarendon Press, 1962.

Bachmann-Medick, Doris. "Performative Turn." In *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, 5th ed., 104–143. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Benco, Silvio. *Il monumento a Giuseppe Verdi in Trieste*. Trieste: Caprin, 1901.

Brusniak, Friedhelm. "Chor und Chormusik, II. Chorwesen seit dem 18. Jahrhundert. 1. Überblick." In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed., ed. Ludwig Finscher, Sachteil, vol. 2, col. 774–776. Kassel: Bärenreiter, 1995.

Butler, Judith. *Bodies that Matter: on the discursive Limits of "Sex"*. New York, London: Routledge, 1993.

Cigoj Krstulovič, Nataša. "Glasba druge polovice 19. stoletja na Slovenskem: k funkciji in pomenu zborovskega petja v slovenski kulturni zgodovini." *Kronika* 48, no. 3 (2000): 94–106.

Dahlhaus, Carl. *Die Musik des 19. Jahrhundert*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion; Laaber: Laaber-Verlag, 1980.

Della Peruta, Franco. "Giuseppe Verdi e il Risorgimento." In *Suona la tromba: Verdi, la musica e il Risorgimento*, 13–40. Genova: Comitato delle celebrazioni verdiane, 2001.

Druzovič, Hinko. "Glasbeno-pedagoške rtice." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 11, no. 5–6 (1912): 46.

Foucault, Michel. "Right of Death and Power over Life." In *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow, 258–272. New York: Pantheon Books, 1984.

Franz von Rabl, *Tergestinae res: Von einem deutschen Triestiner*. Triest: Lloyd, 1918.

Garnett, Liz. "Choral Singing as Bodily Regime." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 36, no. 2 (December 2005): 249–269.

Hobsbawm, Eric J. "Introduction. Inventing Traditions." In *The Invention of Tradition*, eds. Eric Hobsbawm and Terence Ranger, 1–14. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

- Kessler, Wolfgang. "Der Sokol in den jugoslawischen Gebieten (1683–1941)." In *Die slawische Sokolbewegung: Beiträge zur Geschichte von Sport und Nationalismus in Osteuropa*, ed. Johannes Hoffmann, 198–218. Dortmund: Forschungsstelle Ostmitteleuropa, 1991.
- Osterhammel, Jürgen. *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck, 2009.
- Parker, Roger. "'Va pensiero' and the Insidious Mastery of Song." In *Leonora's last Act: Essays in Verdian Discourse*, 20–41. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Radole, Giuseppe. *"Lo Schillerverein" a Trieste: Storia e personaggi*. Udine: Pizzicato, 2010.
- Radole, Giuseppe. *Ricerche sulla vita musicale a Trieste (1750–1950)*. Trieste: Italo Svevo, 1988.
- Schwank, Willi. "Geschichte des Sports in Deutschland." In *Deutschland: Porträt einer Nation*, vol. 4, *Kunst und Kultur*, 412–431. Gütersloh: Bertelsmann Lexikothek Verlag, 1985.
- Stefani, Giuseppe. *Verdi e Trieste*. Trieste: Comune di Trieste, 1951.
- Sturman, Robi. *Le associazioni e i giornali sloveni a Trieste dal 1848 al 1890*. Trieste: Circolo per gli studi sociali Virgil Šček, 1996.

POVZETEK

V 19. stoletju so kulturna društva, zlasti zborovska, s samo-reprezentacijo prispevala k razvoju nacionalnih kultur. To je še posebej veljalo za Trst, ki se je nahajal na stičišču italijanske, slovenske in nemške kulture. V članku smo raziskali, kako so performativne prakse zborovstva pomagale trem jezikovnim skupinam z najmočnejšimi gospodarskimi in političnimi interesi na tem območju – Slovencem, Italijanom in Nemcem – pri vzpostavljanju širših političnih zavezništav; Slovencem z Južnimi Slovani, liberalno-nacionalnim italijanskim govorcem z Italijo, in Nemcem s severnimi deželami.

Kritike, ki so izhajale v dnevnem časopisju, so razkrile, kako je bilo petje povezano z različnimi vidiki družbenega življenja, recimo z javnimi demonstracijami, srečanji z gostujočimi zbori in praznovanji obletnic. Ne le izbira repertoarja, ampak tudi širši družbeni kontekst in način poročanja ter predstavljanja v medijih, so pokazali, da teh dogodkov ne smemo razumeti samo kot koncerte, temveč tudi kot performativna dejanja, ki so vključevala proces preoblikovanja družbenega konteksta samega. Temu ustrezno je glavna kategorija za raziskovanje implikacij zborovstva, tako na kolektivni kot na individualni ravni, koncept performativnosti, kakor ga opredeljujejo kulturne študije.



Cornelia Szabó-Knotik

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

“Mit Herz und Hand fürs Vaterland”: Staging the Fighting Heroes for Propagandistic Purposes

»Mit Herz und Hand fürs Vaterland«: uprizarjanje vojskujočih se junakov v propagandne namene

Prejeto: 4. avgust 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 4th August 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: tehnologija, mediji, raziskovanje arhiva fonogramov, filmska industrija, kulturna propaganda

Keywords: technology, media, phonogram archive research, movie industry, cultural propaganda

IZVLEČEK

ABSTRACT

Gledano nazaj velja prva svetovna vojna za prvi primer sodobnega vojskovanja, za katerega izid je bila odločilna tehnologija. Četudi je morda manj očitno, velja enako tudi na ravni množičnih medijev in propagandnih sredstev. Prispevek je premislek o posledicah, ki jih je imelo srečanje vojskujočih se čet s snemanjem zvoka (gramofonom) in gibljivih slik (filmi).

In retrospect the First World War is considered the first instance of modern warfare in the sense of technology being decisive for its outcomes. Even if it may be less obvious the same is true on the level of mass media and means of propaganda. It is therefore the aim of this paper to reflect on the implications of the battling troops being confronted with sound recording (the gramophone) and film (movies).

The First World War is not only considered to have been unprecedented in terms of mass destruction, 20th century's "primal catastrophe,"¹ but it is at the same time the first "War of Media" in history. The inventions of sound recording and of moving images were in Austria welcomed with interest at a rather early stage: In 1899 at the *Austrian Academy of Science and Research* the so-called *Phonogrammarchiv* was founded, dedicated to the collection and storage of sound recordings of linguistic or musicological interest, including "voice portraits" of prominent persons. The policy of supporting research gave it a monopoly status within the country. In 1903 some phrases spoken by the Emperor himself were documented on the gramophone, remarkably the same year also his visit to Braunau am Inn was recorded by film pioneer Johann Bläser.² The rise of music ethnology was largely based on sound recording (e.g. Bartók and Kodály used it from 1905) and this is also documented by a whole section of papers dedicated to such research at the big international musicological conference in Vienna 1909, organized by Guido Adler on the occasion of the *Haydn Centenary Celebrations*.³ In the following year of 1910 Luise Veltée – btw said to have been the second female film director worldwide⁴ – together with Jakob Fleck, with Veltée's then husband Anton Kolm and her brother Claudius Veltée started the first Austrian production company (*Erste österreichische Kinofilms-Industrie*). Its aim was to fight first the French companies which at the time almost exclusively ruled the Austrian Monarchy's market and then also a new competitor, the *Sascha-Film*, which had been relocated to Vienna in 1912 and was – due to its founder, a wealthy bohemian count (Alexander Joseph Graf Kolowrat-Krakowsky) – financially very well off.⁵

Both technologies meant a big change in people's awareness and an improvement in respect to means of propaganda,⁶ which as a matter of fact became especially relevant during the forthcoming period of the First World War. Gramophones were widely used at home, but also "in the field" to provide musical distraction⁷ and Gramophone-Recordings (*Phonogramme*) served also⁸ to convey messages to the front or even

1 Ernst Schulin, "Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts," in *Der Erste Weltkrieg: Wirkung – Wahrnehmung – Analyse*, ed. Wolfgang Michalka (München: Piper, 1997), 224.

2 Cf. Dietrich Schüller, ed., *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Historische Stimmen aus Wien*, vol. 3 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997); Thomas Ballhausen et al., eds., *Krieg der Bilder: Filmdokumente zur Habsburgermonarchie im Ersten Weltkrieg*, DVD 2, *Jubel und Elend: Illustrationen zum Zeitgeschehen* (Wien: Filmarchiv Austria, 2014), track 1.

3 Cf. *Haydn-Zentenarfeier. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909: Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßsausschuß* (Wien: Artaria & Co., Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1909).

4 "Louise Kolm-Fleck," Senses of cinema, accessed 24 August 2017, http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/kolm_fleck.

5 Markus Nepf, "Die ersten Filmpioniere in Österreich: Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/ Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs," in *Elektrische Schatten: Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, eds. Francesco Bono et al. (Wien: Filmarchiv Austria, 1999), 11–36.

6 Cf. Dietrich Schüller, "Phonographie, Phonogrammarchiv," in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, accessed 24 August 2017, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Phonogrammarchiv.xml; Elisabeth Büttner and Christian Dewald, *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945* (Salzburg: Residenz, 2002), 138–212.

7 Cf. "Das Grammophon hinter der Front," *Linzer Volksblatt*, 23 November 1915, 1; "Heldentod (Feuilleton)," *Prager Tagblatt*, 12 February 1917, 2; "Das Grammophon," *Österreichische Nähmaschinen- und Fahrradzeitung*, 31 August 1918, 15ff.; *Oesterreichische Landzeitung*, 4 January 1915, 3 has a wanted advertisement for a gramophone for the wounded and sick soldiers, as "this music instrument would be very welcome and contribute to cheer them up". All examples at ANNO: AustriaN Newspapers Online, accessed 28 August 2007, <http://www.anno.onb.ac.at/>.

8 Although not just in the sense familiar to us, as the term obviously meant all kinds of wireless communication.

some encouraging words to those at home by Emperor Franz Joseph himself.⁹ Reports from the *Phonogrammarchiv*'s work were regularly published¹⁰ and in November 1915 the k. u. k. ministry of war turned to the already mentioned *Phonogrammarchiv* asking if a collection of soldiers' songs already existed. As this was answered in the negative, one of its member of staff (Leo Hajek) was exempted from military service and ordered to do the recordings at certain regiments chosen by the ministry under the aspect to include all ethnic and linguistic groups the Monarchy existed of.¹¹ This was not the only project of this kind, but when in 1916 the so-called *Musikhistorische Zentrale* at the k. k. ministry of war started its work¹² basically the same repertoire was collected to form a “complete edition” of soldiers' songs and poetry. This seems to have mainly been done in the traditional manner as well as with the help of the state of the art technology. On the one hand Bernhard Paumgartner, head of the *Salzburg Mozarteum* and music expert (*Musikreferent*) of the war press bureau (*Kriegspressequartier*) writes that although many soldiers come of their own will to sing songs or to bring their songbook, they tend – according to their status in civil life – to mistrust the gramophone at first but become so eager after having heard their voices recorded, that only economic use of wax cylinders and discs puts a limit to them: “The main idea of gramophone recording remains the naturalness of the person doing it and his informal communication with lead singers.”¹³ On the other hand the questionnaire together with other surviving materials document that – probably for matters of expenses involved – this method seems to have indeed been an exception and songs were mostly made available in the form of manuscripts or prints.¹⁴ A first result were four volumes of *100 österreichische Soldatenlieder* arranged and edited by Paumgartner,¹⁵ another one was a so-called *Historical Concert* on 12 January 1918 in the *Wiener Konzerthaus*¹⁶ dedicated to the orphans and widows of Austro-Hungarian soldiers,¹⁷ at the same time a distinguished social event¹⁸ “under the protectorate of the Emperor and the Empress.” The program shows that there must have been hardly any contact with Hajek's

9 Cf. *Illustrierte Kronenzeitung*, 22 December 1915, title illustration and account p. 4; *Illustrierte Kronenzeitung*, 13 November 1916, 2, about getting news at the front. ANNO, accessed 28 August 2017.

10 Cf. *Neues Wiener Tagblatt*, 4 July 1917, 4–7; *Neues Wiener Journal*, 16 December 1917, 8. ANNO, accessed 28 August 2017.

11 Cf. Gerda Lechleitner, “On the soldier songs,” in *Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army*, Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, The complete historical collections 1899-1950, Series 4 (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000), liner notes 35.

12 Cf. Eva Maria Hois, *Die Musikhistorische Zentrale – ein Kultur- und Zeitdokument ersten Ranges: Die Soldatenliedersammlung beim k. u. k. Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg: Geschichte, Dokumente, Lieder* (Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 2012); originally Hois, “Ein Kultur- und Zeitdokument ersten Ranges: die Soldatenliedersammlung der Musikhistorischen Zentrale beim k. u. k. Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg: Geschichte – Dokumente – Lieder” (PhD diss., Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, 2007).

13 Bernhard Paumgartner, “Das Soldatenvolkslied,” *Neue Freie Presse*, 9 January 1918, 2, ANNO, accessed 28 August 2017.

14 Cf. Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*.

15 Bernhard Paumgartner, *100 österreichische Soldatenlieder*, 4 vols. (Wien: Universal Edition, 1916/1917).

16 Cf. Paumgartner, “Das Soldatenvolkslied,” 1–3; Paumgartner, “Das Soldatenvolkslied und seine Aufsammlung in der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums,” in *Historisches Konzert am 12. Jänner 1918 im großen Saal des Wiener Konzerthauses* (Wien: Universal-Edition, 1918); several reports in the press on 13 January 1918; cf. Hois, *Die Musikhistorische Zentrale* or ANNO, e.g. *Wiener Zeitung*, 13 January 1918, 8.

17 A kind of spin off is reported to have taken place on 26 January at *Hotel Panhans* on Semmering, when for the benefit of the war-blinded a quartet of the *Wiener Männergesangsverein* performed some of the songs heard at the *Historische Konzert*; cf. *Wiener Zeitung*, 23 January 1918, 1, ANNO, accessed 25 August 2017.

18 A report from the concert which gives considerable space to prominent persons and nobility who were seen in the audience; cf. *Neue Freie Presse*, 13 January 1918, 12–13, ANNO, accessed 25 August 2017.

respective research as not a single song or piece from the *Phonogramm Archive* was performed,¹⁹ but the Hungarian collectors of folk music Zoltán Kodály and Béla Bartók took part with some of their arrangements.²⁰

The dire conditions of warfare were kind of ideal for both undertakings: the hierarchical structure of the army was used to access single soldiers “top down” so to speak, the mix of ethnic groups made all of them easy to find and also experts (teachers, musicians, academics) were there to help collecting.²¹ While Bartók never made sound recordings when collecting songs mainly from garrisons in Slovakia, Transsylvania and Rumania, he frequently mentions obstacles places before him by commanding officers.²² The *Phonogramm Archive's* project as the more systematic and extensive one in terms of documentation and of variety of ethnic groups and languages covered, was guided by the *Kriegsministerium's* expectations and regulations, with a rigid system of pre-censorship concerning who was recorded and what. Songs had to glorify the war and its victories, and/or they had to mock the enemy, the main portion of recordings being made up by those in German – which can be understood as a true reflection of the Monarchy's political hierarchy in terms of languages.²³

Thus both activities can be seen as academic research in the service of the state's reigning powers – in itself not an unusual thing. Besides the trans-ethnic team spirit within the troops also the patriotic spirit “at home” should be strengthened by it as is documented by the afore-mentioned concert. But the new technology – and this is my main point of reflection here – results also in another level of the state, the official, interfering with the private, the individual, by putting some kind of traditional pass time (singing) to academic as well as patriotic use in a more direct and more lasting way than by just the edition of songbooks for the purpose. The systematic interest for soldiers' songs and poetry and their recordings for posterity may be seen as something positive in the midst of dirt, bloodshed, hunger and cold. But it also has this aspect of making use not only of a song, a repertory, but of the singers' own voice and timbre. And as it gives voice to the single person within a mass of “battling troops,” it also marks the control of this very person and his reproducible use as a recorded sound. An even stronger argument in this sense lies in the fact that not only the monarchy's soldiers, but also the prisoners of war became objects of research interest and were put before a recording machine.²⁴ Robert Lach built his following career in musico-

19 Cf. Lechleitner, “On the soldier songs,” liner notes 36.

20 Cf. program in the database of the Konzerthaus, “Konzerthaus-Archiv-Datenbanksuche,” Wiener Konzerthaus, accessed 25 August 2017, <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>.

21 Cf. Paumgartner, “Das Soldatenvolkslied,” 2; Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 166ff.

22 Oskár Elsček, “The collecting of soldier songs in the Austro-Hungarian army from the time of World War I,” in *Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army*, liner notes 41. Elsček's notes are also used in the paragraph hereafter.

23 The same hierarchy is also shown in the so-called *Völkerchor*, reproduced at the beginning of the edition of recordings by the *Phonogrammarchiv*; an arrangement of Haydn's *Emperor Hymn* with a text by Friedrich Kratký, sung in four different languages. The social hierarchy and the languages in the four parts (two tenors, two basses) corresponds, as the first tenor sings in German and is an aristocratic singer of the *Hofoper* (Ernst Edler von Reichelt); for details of this recording cf. Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 161–163.

24 Gerda Lechleitner and Christian Liebl, *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences: The Complete Historical Collections 1899–1950*. Series 17/1, *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I: Armenian – Jewish – Latvian – Lithuanian Recordings* (1 Audio CD, 1 Data Disc). Series 17/2, *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I: Finno-Ugric Recordings* (2 Audio CDs, 1 Data Disc). Series 17/3, *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I: Russian – Ukrainian Recordings* (2 Audio CDs, 1 Data Disc). Series 17/4, *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World*

logical academia (including the succession of chair of department after Guido Adler) on such documentation of prisoners' voices (and songs) which he had undertaken to answer in what he thought to be an exact and objective manner questions of musical categories of race corresponding to anthropological ones.²⁵ As a matter of fact, i.e. due to ideological as well as to economical conditions at the time, in the process of such documentation attention of the phonographed voices of both the monarchy's army and its prisoners of war as individuals was neglected or at best scarcely observed.²⁶ From the start military administration had been ambiguous about it and after some time the worsening of conditions led to the use of captive soldiers for forced labour, making research almost impossible.²⁷ And it is also unknown if for instance the contributing groups got copies of their recordings or if they were able to hear their recorded voices once at the actual event. The only testimonial of them as persons besides the recordings themselves can generally be found in the surviving documentation (protocols) kept as part of the *Phonogramarchive's* standard methodology.²⁸ These mention besides date and place of recording in case of solo-voices the singer's name together with an ethnic label and the names of his parents, in case of choirs the only remark relates to the respective unit it belonged to.

Although the materials involved were quite expensive, discs and rolls were as mentioned before important media providing means to escape reality, to relate with nostalgic memories or to experience positive feelings – all of which was of essential importance: In terms of sensations times of war created a public space full of highly pushed emotionality where every individual was exposed to a conflicting mix of emotional borderline experiences such as fear, excitement, patriotic pride, apathy, mourning, shame, fury or helplessness.²⁹ The mental turmoil caused by such state coincided with music's importance for people's sentimental condition codified by the romantic idea of music as the metalanguage of emotions³⁰ which related well to the rising self-description of music as Austria's special tradition and characteristic; a number of

War I: Turk-Tatar Recordings (2 Audio CDs, 1 Data Disc). Series 17/5, *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I: Georgian – Avar – Jewish – Ossetian – Swan Recordings* (1 Audio CD, 1 Data Disc). Series 17/6, *Recordings from Prisoner-of-War Camps, World War I: Italian Recordings* (1 Audio CD, 1 Data Disc) (Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, forthcoming); for the context of such research, see Britta Lange, "Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen," in *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918: Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager* (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013), 322–430.

25 Barbara Boisits, "Musikwissenschaft im Ersten Weltkrieg: Der Fall Guido Adler," in Christian Glanz and Anita Mayer-Hirzberger (eds): *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik* (Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2014), 131ff.; Lange, *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918*, 145ff.

26 It is only recently that several research projects try to trace some of the prisoners' biographies and contextualize the recordings, sometimes even bring those voices back to family members still living; cf. Jasmine Dum-Tragut, "Das Lied eines unglücklichen Gefangenen, es singt Aršak Manukjanc': Armenische Kriegsgefangene und Pöchs anthropologische Studien 1915–1917," in *International Forum on Audio-Visual Research*, Jahrbuch des Phonogrammarchivs 7, ed. Helmut Kowar (Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017), 46–63; Ulla Remmer and Lina Bügiené, "Alone among Tsar's servants: autobiographical texts of Lithuanian prisoners of war in the First World War," in *International Forum on Audio-Visual Research*, 64–83.

27 Verena Moritz and Julia Walleczek-Fritz, "Chaos und Improvisation: Zum Umgang mit Kriegsgefangenen in Österreich-Ungarn 1914/15," in *International Forum on Audio-Visual Research*, 12–29. This text also contains an informative bibliography for recent critical research about World War I.

28 *Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army*, CD-ROM. The protocols from the prisoners' songs recordings will also be part of the forthcoming edition (see footnote 24).

29 Cf. Jan Plamper, *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte* (München: Siedler Verlag, 2012).

30 Cf. Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine deutsche Affäre* (München: Hanser, 2007).

ego-documents (letters, diaries) but also newspaper reports and literature on the subject can document and confirm this issue.

However the gramophone recordings did not directly take part in this situation, because soldiers' songs were at the time only propagated in their edited and written form, i.e. devoid of individual variants of melody, text, timbre or articulation. But concerning the other modern medium of (moving) image this is slightly different as it was also differently used, namely not for research documentation but as a means of popularized propaganda for a broad public and less for the soldiers who were not just spectators but also made actors in newsreels as well as in fictional movies.³¹ The medium film is brought to the front and enhanced when returning. Soldiers were repeatedly comparing their impressions to cinema's unrealities.³² As mentioned at the beginning, already Veltée-Kolm's company had started to produce a first Austrian newsreel and some respective, i.e. patriotic films.

After the beginning of World War I there was an increasing demand for both³³ not just because of the demands of official propaganda but also because the import of foreign films was restricted and later widely forbidden.³⁴

The range of genres produced during or even for the war is quite remarkable:³⁵ besides regular newsreels reporting from the theatres of war,³⁶ the war also made its way in all kinds of cinematic entertainment as for example in November-December 1914 a certain Robert Müller rental company announces a series of "Austrian war caricatures"³⁷ which seem to have been shown as some movie's by-program, and there are a number of films alluding to it in its plot and/or title. A central part in this respect was played by Alexander Kolowrat-Krakowsky mentioned at the beginning, who established a network of movies in eastern central-europe together with a big number of cinemas in camps before in 1917 the state increasingly made its influence felt on the film industry.³⁸ One example produced with the official goals in mind in close cooperation of the army, film business and film journalism³⁹ and also distributed by one of his companies, the Sascha-Meßter Film,⁴⁰ is *Wien im Krieg*,⁴¹ a document of how propaganda switched to elements of entertainment:

31 Ballhausen, *Krieg der Bilder*, 2.

32 Modis Eksteins, *Tanz über den Gräben* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1990), 215f, quoted in Elisabeth Büttner and Christian Dewald, *Das tägliche Brennen*, 138.

33 Ballhausen, *Krieg der Bilder*, 2.

34 Francesco Bono, "Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms," in *Elektrische Schatten*, 47-76.

35 Cf. Anton Thaller, ed., *Österreichische Filmografie*, vol. 1, *Spielfilme 1906-1918* (Wien: Filmarchiv Austria, 2010).

36 Cf. Ballhausen, *Krieg der Bilder*, 2.

37 Cf. Thaller, *Österreichische Filmografie*, 149, 171, 193, where amongst others also the adverts in the *Kinematographische Rundschau* are listed.

38 Cf. Ballhausen, *Krieg der Bilder*, 3: liner notes 7ff; cf. also a documenting film clip produced by his company *Ein k.k. Feldkinozug 1917*, First World War and the End of the Habsburg Monarchy: the virtual exhibition on the history of the war from 1914-1918 in Austria, accessed 6 September 2017, <http://ww1.habsburger.net/de/medien/ein-ku-k-feldkino-zug-waehrend-des-ersten-weltkrieges-film-1917>.

39 Cf. Sena Sebnem Colpan, "*Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am Beispiel von 'Wien im Krieg' (1916)*" (dipl. thesis, Universität Wien), 47ff., accessed 6 September 2017, <http://othes.univie.ac.at/3453/>.

40 Cf. Wikipedia, s.v. "Sascha-Filmindustrie," accessed 6 September 2017, <https://de.wikipedia.org/wiki/Sascha-Filmindustrie>.

41 *Wien im Krieg*, directed by Fritz Freisler and Ernst Hanus, 1916; cf. *Wien im Krieg*, Filmausschnitt, A 1916, accessed 6 September 2017, <http://ww1.habsburger.net/de/medien/wien-im-krieg-filmausschnitt-1916>; a synopsis on IMDb website, accessed 6 September 2017, <http://www.imdb.com/title/tt0131644/>.

“Der Film kombiniert collageartig pseudodokumentarische Frontaufnahmen und nachgestellte Soldatenalltagszenen mit Traumsequenzen und expressionistischen Elementen, zusammengehalten durch eine leichtfüßige Story, erklärt und verstärkt durch Zwischentitel und kombiniert mit Wiener Schmäh. “Wien im Krieg” setzt eine theatrale Charakterstudie mit exhibitionistischem Schauspiel ein und zeichnet ein überaus positives Kriegsbild, indem die Referenzen zur Kriegswirklichkeit nur komödienhaft eingestreut sind. Wegen seiner episodentartigen Machart wird in den Filmkritiken der Revue-Vergleich gezogen.”⁴²

Thus soldiers were visible throughout, be it in documentaries as “background scene” to representative events staging some leading figures, be it as template of local colour for some feature film’s spectacle or even as part of such a film’s extras. This latter was done in a trilogy of patriotic films shot between 1915 and 1917 not by Kolowrat-Krakowsky but by the aforementioned Luise Kolm-Veltée, Anton Kolm and Jakob Fleck, providing a fitting example for the way, battling troops were staged in popular entertainment and for some ideas on how this might have been understood by spectators. The first part of it, released in March 1915, was based on a traditional programmatic piece written by a prominent representative of Austrian military as well as entertainment music, Carl Michael Ziehrer. Due to the political situation of the day the movie version of his *Traum eines österreichischen Reservisten* had to considerably alter the original storyline, as reservist dreams of glorious parades and manoeuvres had become obsolete, the ghastly reality upsetting all parts of daily life. The film is therefore not so much about dreamy nostalgia, but about heroism taken for real: The blacksmith’s love of his country is driven on by his journeyman, proudly showing his induction order. In spite of an idyllic family life the blacksmith’s longing to fulfill his patriotic duty is strongly felt. His dream leads him to real battleground with all the elements of warfare. Cheers are brought to Emperor Franz Joseph as well as to the German Ally Emperor Wilhelm I. And from his heroic death the blacksmith awakes with the firm decision not even to wait for his induction but to voluntarily join the war.⁴³

Such change of objective also resulted in a change of the music involved, the primary concern of which was now to illustrate the noise of warfare and the sounds of machinery. The movie-owners’ trade journal stresses the “70 year old” composer’s achievements in this sense, having “importantly expanded” the score and included “all kinds of war related noise” into his soundtrack:

“The noise of bursting shells, the incessant rattle of machine guns, the whizzing bullets and the infernal noise all those other terrible instruments of death can produce transported the audience into the thick of the turmoil of war.”⁴⁴

42 Colpan, “Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am Beispiel von ‘Wien im Krieg’ (1916),” 53.

43 “Im Schlußbild, das nach einem Wirklichkeitsbild aufgenommen wurde, sehen wir ihn, von Frau und Kind begleitet, in einer Bahnhofshalle kurz vor der Abfahrt eines mit Soldaten vollgepropften Zuges. In der Halle eine riesige Menge. Eine Militärmusik spielt den Radetzky marsch. Der Reservist besteigt den Zug. Ein ergreifender Abschied. Der Zug saust davon.” *Neues Wiener Tagblatt*, 16 March 1915, 14, quoted in Thaller, *Österreichische Filmografie*, 241.

44 “Das Getöse der platzenden Granaten, das unaufhörliche Knattern der Maschinengewehre, das Pfeifen der Kugeln, und was sonst alle die fürchterlichen Mordinstrumente noch für einen Höllenlärm vollziehen können, versetzten den Hörer mitten in das Schlachtgetümmel...” *Lichtbild-Bühne*, 9 May 1915, 16, quoted in Thaller, *Österreichische Filmografie*, 241ff.

In addition to Carl Michael Ziehrer, who also worked for its last part, another prominent figure of Austrian popular music was involved for the sounds of the trilogy's second film, namely Franz Lehár, who had started a music career similar to Ziehrer's as leader of a military band before working as an operetta composer in Vienna. *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* was released at the end of 1915. Its plot sets a scenery of war against the happy ending story of a secretly married soldier who also becomes a father for the first time. The title was commonly known as a call to military service and can be found on all kinds of patriotic merchandise, plates, postcards, etc. It was quoted in the chorus of the song *Jetzt gehts ans Abschiednehmen* by a German composer and poet Hugo Zschneid (1861–1932), who wrote of a number of patriotic songs popular from various songbooks, amongst others the widely used one for students' fraternities (Kommersbuch)⁴⁵ and is for example also the title of a German memoir on the first year of World War.⁴⁶ A movie owners' weekly end-of-the-year review for 1915 states that a smaller number of dramas and comedies of war had been produced than the year before but that those were remarkably better made and of higher artistic quality, whereas film-making in general had returned to the preferred subjects of peacetime. While the connection to the trilogy's first film is expressively drawn, the most recent *Mit Herz und Hand fürs Vaterland* is following to a press preview in the *Wiener Konzerthaus* rated as "one of the most outstanding dramas of war to be seen so far" which will deeply impress the public.⁴⁷ Besides the original images of "action on the Italian battlefield" it is again technology which reviews find fascinating,⁴⁸ the absolute highlight in this case being an often mentioned aeroplane flight of the main character which is even documented with some images in the fashionable automobile newspaper (*Autozeitung*).⁴⁹ The film's adverts promise "highly interesting shots from the southern theatre of war" and one review reports that for the action shots the ministry of war had made available no less than 20.000 squads.⁵⁰ On every level big numbers seem to have been essential in the propaganda of these films – the *Bosnian Post* claims that in Sarajevo in both afternoon and evening presentations 13.980 people were present, half of which students and military personnel with the other half of civilian public demonstrating the attraction of "good military-patriotic films." Announcements of performances in the press also document the well-known practice to play the soundtrack in the arrangements available, the instruments mentioned seem to equally hint on the special occasion created by a show of this film: while in Dornbirn piano, harmonium and violin were performing, in Olmütz it was the cinema's resident orchestra and for the celebrations of the emperor's 86th birthday in Marburg even the band of the resident regiment's replacement battalion accompanied the film.⁵¹ The propaganda trilogy's final part, an equally happy ending story of front heroism against warmhearted charity at home was released in March 1916. Its title *Mit Gott für Kaiser und Reich*

45 Goethezeitportal, accessed November 2015, <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=3991>.

46 Otto Thissen, *Mit Herz und Hand fürs Vaterland: Zeitbilder des Weltkrieges 1914* (Köln: Bachem, 1915).

47 *Kinematographische Rundschau*, 2 January 1916, 8, *Rückschau auf Filmproduktion des Jahres*, ANNO, accessed 10 August 2017.

48 *Kinematographische Rundschau*, 26 December 1915, 78.

49 *Allgemeine Automobilzeitung*, 16 January 1916, 31.

50 *Vorarlberger Landzeitung*, 6 May 1916, 3.

51 *Vorarlberger Volksfreund*, 29 April 1916, 7; *Deutsches Nordmährerblatt*, 14 February 1916, 2; *Marburger Zeitung*, 17 August 1916, 2.

is also a traditional, 19th century watchword of German nationalism, (s.a. during the German-French war) and a key slogan for mobilization of World War I in Germany. The music was as mentioned again compiled by Ziehrer, announcements for several releases of this film stress its objective to arouse patriotic enthusiasm while reviews claim its popular success. Ziehrer’s music is this time just mentioned in passing – which is a difference from the first of these films – but again particular attention is paid on the overwhelming impression created by “real” soldiers acting in mass scenes of warfare:

*“Recklessly attacking cavalry, flying formations of cyclists, the traversing of a river, machine gun divisions, a mad rush over mountainous ground, riding patrol units, pursuits, bursting shells, encircling a mob of cossacks, light signals from spies, all of this conveys a thrilling, non-theatrical impression of battle which one has the impression to witness first hand.”*⁵²

Such reception corresponds to what reviews of the other two films of the trilogy state: correspondingly the *Grazer Mittagszeitung* sets these same characteristics of modern technology versus familiar old tunes to be alluded, defining – with the repeatedly used attribute of “highly patriotic” being of central relevance – the core of what the trilogy represents as follows:

*“Recklessly assailing columns of troopers, formation of cyclists flying away, transferring a river, machine gun divisions, ferocious pursuits across mountainous landscape, patrol rides, chases, striking grenades, encircling a horde of cossacks, a spy’s light signals, all of this conveys a thrilling, utterly non-theatrical effect of battle which one at this films has the impression to experience.”*⁵³

This shows that the most important attraction in this whole series of films were displays of war machinery, of the technical features of so to speak “modern” warfare, combined to mass scenes showing real soldiers and not acting extras. But such staging of the battling troops also meant another level of making use of the soldiers’ bodies which film as the newer medium in comparison to sound recording has done to a bigger extent. In this sense the staging on screen forces the individual who is already disempowered as part of a mass of subordinates exposed to all kinds of deprivations, to by its strains and sufferings contribute to propaganda and entertainment, to keep up

52 “Verwegen hinstürmende Reiterkolonnen, dahinfliegende Radfahrerverbände, das Überqueren eines Flusses, Maschinengewehrabteilungen, wilde Jagden über gebirgiges Terrain, Patrouillenritte, Verfolgungen, einschlagende Granaten, das Umzingeln einer Kosakenhorde, Lichtsignale von Spionen, das alles vermittelt einen packenden so ganz untheatralischen Eindruck von dem Kampfe, den man vor diesem Film mitzuerleben vermeint.” *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 22 March 1916, 8, quoted in Thaller, *Österreichische Filmografie*, 274.

53 “In diesem Film sehen wir unsere tapferere Armee in prachtvollen Kampfszenen gegen die Russen, Massenreitergefechte und auch die Schar der Radfahrerabteilungen im Kampfe mit dem Feinde. Eine herrlich spannende, hochpatriotische Handlung durchzieht den ganzen Film. Major von Heß und sein zukünftiger Schwiegerson sind die Helden in diesem prächtigen Film und werden die ersten Rollen von berühmten Wiener Hofchauspielern dargestellt. Alt und Jung wird sich bei diesem hochpatriotischen Werke erfreuen und die stimmungsvolle Musik von Herrn k. u. k. Hofballmusikdirektor C. M. Ziehrer erhöht die ganze Darstellung zu einer wahren patriotischen Begeisterung, so daß des Jubels [sic] bei der Aufführung dieses Films schier kein Ende nehmen möchte.” *Grazer Mittagszeitung*, 1 April 1916, 2–3.

illusions of heroic supremacy. It is thus remarkable, that the fascination with mechanics, technology and masses frequently to be met in movies' reports and reviews is an element reminiscent of the contemporary enthusiasm for the same as displayed by the Italian futurists who expressively supported and applauded Italy's entry into World War I in 1915 but also had to deal with the gap between their artistic visions of it and the dire realities of war.⁵⁴ Which is again on the surface paralleled by the change of mentalities from wide spread enthusiasm for some quick victories to disillusionment, grief and sorrow.

Appendix:

- a) list of programs with cinematic elements in the *Wiener Konzerthaus* 1914–1918 as documented in the archive database:⁵⁵

Kino-Vorstellung

Sonntag 2 Mai 1915

Mozart-Saal

Programm

Das Hydro-Auto / Naturaufnahme

Überraschender Besuch / Humoreske

Hauptfilm:

Vereinte Herzen / Drama

Unser Regisseur / Humoreske

Rapallo / Naturaufnahme

Kriegsbericht

Das Kriegs-ABC / Fünfter Teil

zugunsten der Kriegshilfs-Aktion der Wiener Freiwilligen Rettungs-Gesellschaft;
Veranstalter ?

Kino-Vorstellung

Sonntag 17 Oktober 1915

Mozart-Saal

Programm

Dorf und Stadt / Nach der Novelle von Berthold Auerbach

«Wenn man sich verlobt» / Lustspiel

Neueste Kriegsberichte

zugunsten der Kriegshilfsaktion der Wiener Freiwill. Rettungs-Gesellschaft; Veranstalter ?

54 Cf. Henrike Hans, "Agressive Maschinen – der Futurismus nach 1915", in *«Schönheit gibt es nur im Kampf»: Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus* (Göttingen: Universitätsverlag Göttingen: 2015), 273–294, accessed 5 September 2017, http://www.univerlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978-3-86395-242-6/Hans_diss.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

55 "Konzerthaus-Archiv-Datenbanksuche," accessed 6 September 2017.

Kino-Vorstellung / Der Schienenweg unterm Ocean

Sonntag 24 Oktober 1915

Mozart-Saal

Programm

Der Schienenweg unterm Ocean / Ein Sensations-Schauspiel in fünf Akten

Datum ungewiß; Veranstalter ?

Kino-Vorstellung

Sonntag 31 Oktober 1915

Mozart-Saal

Programm

Die neuesten Kriegsberichte

Das Drama auf der Sternwarte

Uhlantenstreiche

Zugunsten der Kriegshilfsaktion der Wiener Freiwil. Rettungs-Gesellschaft; Veranstalter ?

Kino-Vorstellung

Dienstag 14 März 1916

Mozart-Saal

Programm

Mit Gott für Kaiser und Reich / Patriotisches Tongemälde verfaßt und inszeniert von Louise Kolm und J. Fleck

Carl Michael Ziehrer

Mit Gott für Kaiser und Reich. Begleitende Musik für ein Tongemälde

Datum ungewiß; Veranstalter ?

Erster Wohltätigkeits-Kino Abend

Samstag 20 Oktober 1917

19:00 Uhr

Mozart-Saal

Interpreten

Kapelle des Infanterie-Regiments Hoch- und Deutschmeister Nr. 4, Militärkapelle, Wilhelm Wacek, Dirigent

Programm

William Vincent Wallace

Ouverture zu «Maritana» (1845)

Die große Todespantomime / Zirkustragödie in fünf Akten

Eine lustige Geschichte in zwei Akten

Dominik Ertl

Hoch- und Deutschmeister-Marsch op. 41

Unterstützungsfondes für Witwen und Waisen nach gefallenen Deutschmeistern; Veranstalter ?

Akademie mit Filmvorführung

Montag 11 März 1918

19:00 Uhr

Großer Saal

Interpreten

Orchester des Wiener Konzertvereines, Orchester, Erna Hrubesch, Lesung, Joseph von Manowarda, Bariton, Wilhelm Klitsch, Lesung, Thea Rosenquist, Tanz, Hans Didier, Tanz, Raoul Aslan, Lesung, Martin Spörr, Dirigent

Programm

Wolfgang Amadeus Mozart

Ouverture zu «Die Zauberflöte» K 620 (1791)

Josef Kiß

Judith Simon

Richard Dehmel

Vogel Greif

Josef Willomitzer

Seelenbündnis, vorgetragen von Erna Hrubesch

Clemens von Franckenstein

Helle Nacht

Weltgeheimnis

Einer Gefangenen

Stanislaus Neumann

Zirkus

Felix Salten

Musikanten, vorgetragen von Wilhelm Klitsch

Moderne tänze

Theodor Körner

Und Pierrot lachte

A. Tresuhm

Die Prinzessin im Morgenlande, vorgetragen von Raoul Aslan

Luise Kolm / J. Fleck

Die Schlange der Leidenschaft (EA)

Veranstalter Konzertbüro der Wiener Konzerthausgesellschaft

Filmvorführung «Pax aeterna»

Montag 18 März 1918

Großer Saal

Interpreten

Kapelle des Inf.-Reg. Nr. 99, Militärkapelle, Anna Kallina, Lesung, Franz Eber, Dirigent

Programm

Alfred Deutsch-German

Prolog

Franz Eber

Musik zu «Pax Aeterna» (Regie: Ole Olsen) (1918) (UA)

Ole Olsen

Pax aeterna / Drama in fünf Akten (UA)

Festvorstellung zugunsten des Roten Kreuzes;

Veranstalter Rotes Kreuz

b) Synopsis Wien im Krieg:⁵⁶

The inhabitants of Vienna line the streets to salute the soldiers who go to the war. The butcher and widower Franz Xaver Wamperl succeeds to enroll himself in the army, and so does his son Ferdl, who becomes a platoon leader. Ferdl is a womanizer, who at the same time has three fiancées in Vienna: Franzi, Resl and Poldi. All three girls remain faithful to him, when he's away at the front, and all of them send passionate love-letters to him. On May Day both Ferdl and his father Franz are back in Vienna on a short leave. They are sitting in an open-air café with another soldier, when suddenly Poldi and Franzi turn up at the same time. When the two women find out that Ferdl has a romance with both of them, they start to weep and quarrel. Ferdl tries to escape, but land in a fight between Franzi and Resl. Father Franz steps in as a savior, grabs Resl and walks away with her arm-in-arm. In the meantime Ferdl sneaks away from the tumult. He jumps into a tram, where he finds Poldi, who he embraces and kisses. At the same time the deserted Franzi finds a new fiancé in the third soldier at the café.

Bibliography

Allgemeine Automobilzeitung, 16 January 1916.

Deutsches Nordmährerblatt, 14 February 1916.

Grazer Mittags-Zeitung, 1 April 1916.

Illustrierte Kronenzeitung, 13 November 1916.

Illustrierte Kronenzeitung, 22 December 1915.

Kinematographische Rundschau, 2 January 1916.

Kinematographische Rundschau, 26 December 1915.

Linzer Volksblatt. “Das Grammophon hinter der Front.” 23 November 1915.

Marburger Zeitung, 17 August 1916.

Neue Freie Presse, 13 January 1918.

Neues Wiener Journal, 16 December 1917.

Neues Wiener Tagblatt, 4 July 1917.

Oesterreichische Landzeitung, 4 January 1915.

Österreichische Nähmaschinen- und Fahrradzeitung. “Das Grammophon.” 31 August 1918.

⁵⁶ Maths Jespersen, “Wien im Krieg (1916), Plot,” on IMDb website, accessed 6 September 2017, http://www.imdb.com/title/tt0131644/plotsummary?ref_=tt_stry_pl. The film-clip corresponds to subheads 16-21 in the film's list of scenes in Colpan, *Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am Beispiel von “Wien im Krieg” (1916)*, 79–88.

Prager Tagblatt. "Heldentod (Feuilleton)." 12 February 1917.

Vorarlberger Landzeitung, 6 May 1916.

Vorarlberger Volksfreund, 29 April 1916.

Wiener Zeitung, 23 January 1918.

Ballhausen, Thomas et al., eds. *Krieg der Bilder: Filmdokumente zur Habsburgermonarchie im Ersten Weltkrieg*. DVD. Wien: Filmarchiv Austria, 2014.

Boisits, Barbara. "Musikwissenschaft im Ersten Weltkrieg: Der Fall Guido Adler." In Christian Glanz and Anita Mayer-Hirzberger (eds): *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*. **Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2014.**

Bono, Francesco. "Bemerkungen zur österreichischen Filmwirtschaft und Produktion zur Zeit des Stummfilms." In *Elektrische Schatten: Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, eds. Francesco Bono et al., 47–76. Wien: Filmarchiv Austria, 1999.

Büttner, Elisabeth and Dewald, Christian. *Das tägliche Brennen: Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*. Salzburg: Residenz, 2002.

Colpan, Sema Sebnem. "Geschlechterrollen im Film im Ersten Weltkrieg am Beispiel von 'Wien im Krieg' (1916)." Dipl. thesis, Universität Wien, <http://othes.univie.ac.at/3453/>.

Dum-Tragut, Jasmine. "Das Lied eines unglücklichen Gefangenen, es singt Aršak Manukyan': Armenische Kriegsgefangene und Pöchs anthropologische Studien 1915–1917." In *International Forum on Audio-Visual Research*, Jahrbuch des Phonogrammarchivs 7, ed. Helmut Kowar, 46–63. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017.

Haydn-Zentenarfeier. III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft, Wien, 25. bis 29. Mai 1909: Bericht vorgelegt vom Wiener Kongreßausschuß. Wien: Artaria & Co., Leipzig: Breitkopf & Haertel, 1909.

Henrike, Hans. "Agressive Maschinen – der Futurismus nach 1915". In "Schönheit gibt es nur im Kampf": *Zum Verhältnis von Gewalt und Ästhetik im italienischen Futurismus*, 273–294. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen: 2015, http://www.uni-verlag.uni-goettingen.de/bitstream/handle/3/isbn-978-3-86395-242-6/Hans_diss.pdf?sequence=1&isAllowed=y.

Hois, Eva Maria. *Die Musikhistorische Zentrale – ein Kultur- und Zeitdokument ersten Ranges: Die Soldatenliedersammlung beim k. u. k. Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg: Geschichte, Dokumente, Lieder*. Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 2012.

Lange, Britta. "Tonaufnahmen von Kriegsgefangenen." In *Die Wiener Forschungen an Kriegsgefangenen 1915–1918: Anthropologische und ethnografische Verfahren im Lager*, 322–430. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2013.

Lechleitner Gerda and Christian Liebl. *Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences: The Complete Historical Collections 1899–1950*. Series 17. Vienna: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, forthcoming.

- Markus Nempf. “Die ersten Filmpioniere in Österreich: Die Aufbauarbeit von Anton Kolm, Louise Veltée/Kolm/ Fleck und Jakob Fleck bis zu Beginn des Ersten Weltkriegs.” In *Elektrische Schatten: Beiträge zur österreichischen Stummfilmgeschichte*, eds. Francesco Bono et al., 11–36. Wien: Filmarchiv Austria, 1999.
- Moritz, Verena and Julia Walleczek-Fritz. “Chaos und Improvisation: Zum Umgang mit Kriegsgefangenen in Österreich-Ungarn 1914/15.” In *International Forum on Audio-Visual Research*, Jahrbuch des Phonogrammarchivs 7, ed. Helmut Kowar, 12–29. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017.
- Paumgartner, Bernhard. “Das Soldatenvolkslied und seine Aufsammlung in der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums.” In *Historisches Konzert am 12. Jänner 1918 im großen Saal des Wiener Konzerthauses*. Wien: Universal-Editi-on, 1918.
- Paumgartner, Bernhard. “Das Soldatenvolkslied,” *Neue Freie Presse*, 9 January 1918.
- Paumgartner, Bernhard. *100 österreichische Soldatenlieder*, 4 vols. Wien: Universal Edition, 1916/1917.
- Plamper, Jan. *Geschichte und Gefühl. Grundlagen der Emotionsgeschichte*. München: Siedler Verlag, 2012.
- Remmer, Ulla and Bügiené, Lina. “Alone among Tsar’s servants’: autobiographical texts of Lithuanian prisoners of war in the First World War.” In *International Forum on Audio-Visual Research*, Jahrbuch des Phonogrammarchivs 7, ed. Helmut Kowar, 64–83. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2017.
- Safranski, Rüdiger. *Romantik: Eine deutsche Affäre*. München: Hanser, 2007.
- Schulin, Ernst. “Die Urkatastrophe des zwanzigsten Jahrhunderts.” In *Der Erste Weltkrieg: Wirkung – Wahrnehmung – Analyse*, ed. Wolfgang Michalka. München: Piper, 1997.
- Schüller, Dietrich, ed. *Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften: Historische Stimmen aus Wien*, vol. 3. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997.
- Schüller, Dietrich. “Phonographie, Phonogrammarchiv.” In *Oesterreichisches Musiklexikon online*, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Phonogrammarchiv.xml.
- Soldier Songs of the Austro-Hungarian Army*, Sound Documents from the Phonogrammarchiv of the Austrian Academy of Sciences, The complete historical collections 1899-1950, Series 4. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2000.
- Thaller, Anton, ed. *Österreichische Filmografie*, vol. 1, *Spielfilme 1906–1918*. Wien: Filmarchiv Austria, 2010.
- Thissen, Otto. *Mit Herz und Hand fürs Vaterland: Zeitbilder des Weltkrieges 1914*. Köln: Bachem, 1915.
- Wiener Konzerthaus. “Konzerthaus-Archiv-Datenbanksuche,” <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>.
- Wikipedia, s.v. “Sascha-Filmindustrie,” <https://de.wikipedia.org/wiki/Sascha-Filmindustrie>.

POVZETEK

Sistematično zanimanje za pesmi in poezijo vojakov ter njihovo snemanje za prihodnje generacije lahko razumemo kot nekaj pozitivnega sredi umazanije, prelivanja krvi, lakote in mraza. A s tem, ko se daje besedo eni sami osebi iz množice »vojskujočih se čet«, se vzpostavlja tudi nadzor nad to osebo in njegovo ponovljivo rabo v obliki zvočnega posnetka. Nova tehnologija se odraža tudi na formalni ravni države, ki posega v zasebnost posameznika tako, da določeno tradicionalno obliko razvedrila (petje) podvrže akademski in patriotski rabi na bolj neposreden in trajen način kot je zgolj izdajanje pesmaric za ta namen.

Filmsko uprizorjanje vojskujočih se čet pomeni tudi novo raven uporabe teles vojakov, saj prisili posameznika, ki je kot del množice podrejenih že tako brezmočen in podvržen raznovrstnim oblikam prikrajšanja, da s svojim naporom in trpljenjem prispeva k propagandi in razvedrilu, ki vzdržujeta utvaro junaške premoči.

Zanimivo je torej, da očaranost nad mehaniko, tehnologijo in množicami v filmskih poročilih in recenzijah spominja na sočasno navdušenje nad njimi, kakršnega najdemo pri italijanskih futuristih, ki so izrecno podpirali in odobraval vstop Italije v prvo svetovno vojno, obenem pa so morali premostiti prepad med svojimi umetniškimi pogledi na vojno in njeno okrutno resničnostjo.



Anita Mayer-Hirzberger

Univerza za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju
University of Music and Performing Arts Vienna

Folksongs as “Jack of all Trades”: About the Meanings of Singing Folksongs in the First World War in Austria

Ljudske pesmi kot »deklince za vse«: o pomenih petja ljudskih pesmi med prvo svetovno vojno v Avstriji

Prejeto: 6. oktober 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 6th October 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: ljudske pesmi, gibanje za ljudske pesmi, mladinsko gibanje, kulturna propaganda, zbirke ljudskih pesmi, narodna identiteta

Keywords: folksong, Folksong Movement, Youth Movement, cultural propaganda, folksong collections, national identity

IZVLEČEK

ABSTRACT

Med prvo svetovno vojno je bilo petje in zbiranje ljudskih pesmi zelo pomembno. Projekti njihovega zbiranja so potekali na celo fronti, v taboriščih za vojne ujetnike in v zaledju. Funkcije te prakse so bile različne. Ljudske pesmi v njihovem tradicionalnem pomenu, kot simbol nedolžne idile, je bilo mogoče uporabiti kot protitež negotovi resničnosti, kot izraz naroda pa so bile pripravne za oblikovanje raznovrstnih identitet. Obstajajo različne oblike praks in publikacij, ki jih lahko razumemo kot zrcalo želja in utopij takratnih protagonistov.

During the First World War the singing and collecting of folksongs obviously had importance. There even were projects of collecting them on the front, in prisoner-of-war camps and in the hinterland. The functions of that practice were different. Folksongs in their traditional interpretation as a symbol of an innocent idyll could be used for producing a counterword to a problematic reality, and as an expression of a nation they were good for creating identities in varying forms. There are different forms of practicing and publications, which can be regarded as a mirror of desires and utopias of the then protagonists.

The ethnologist Konrad Köstlin wrote in 1994 that the German term *Volkslied* is “a new category of song, which had not existed in this sense before.”¹ He described it as a “product of the construction of national identity”: Scientists collected and selected songs, purified, cleaned and nationalized them. Finally, they are to be returned to the people.²

When Köstlin speaks about a “new category”, one must be careful. “New” means the time after the anglophile Johann Gottfried Herder had translated the English term *popular song* into the German *Volkslied*. The category was new at the time and older songs were preferred, the older the better. Old and new ones were assigned to the category if they suited the particular idea of *folksong*, as Köstlin stressed: *Folk music* gets “its meaning by interpretation”.³ Up to the present there have been sometimes harsh discussions about whether a song could be called a *folksong* or not. Its definition is a question of its time and ideology. In this sense Ernst Klusen even spoke in 1969 about the *folksong* as a matter of “Discovery and Invention”.⁴ He stressed that the *folksong* topos has differed from the *reality of singing* ever since its introduction by Herder.⁵ This genre became interesting because Herder interpreted it as a symbol of his idea of *nation*.⁶ In his opinion the educated society could learn more about the “thinking and customs of a nation...the history of their fathers” with the help of their *folksongs* than from the “prattle of travel reports”.⁷ These materials seemed to be perfect sources to identify the roots of a *nation*.⁸ The idea of *nation* was no longer just a matter of a territorial dominion. Gradually it became common sense that the so-called *spirit of the folk* expresses nationality, and therefore the examination of rural folkloristic forms was seen as an opportunity to describe the phenomenon of *nationality* and to create increasingly a feeling of nationality. Herder does not see the songs as an object of singing but as an object of discussion and inspiration for new poetic forms.

One of the earliest and most popular collections during the 19th century was *Des Knaben Wunderhorn* by Achim von Arnim and Clemens Brentano (1805/06–1808), which can give an idea of a different meaning of *folksong*. Brentano saw the *Wunderhorn*-lyrics as an expression of a world alternative to modern urbanity, represented

1 “eine neue Kategorie des Liedes, die es so vorher nicht gegeben hatte.” Konrad Köstlin, “Wissenschaft als Lieferant von Erfahrung,” in *Volkskunde und Brauchtumpfleger im Nationalsozialismus in Salzburg. Referate, Diskussionen, Archivmaterial. Bericht zur Tagung am 18. und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz*, ed. Walburga Haas (Salzburg: Salzburger Landesinst. für Volkskunde, 1996), 28.

2 “Produkte der nationalen Identitätsfabrik, in der die von den sammelnden Wissenschaftlern ausgewählten Lieder – veredelt, gereinigt, nationalisiert – dem Volke wiedergeschenkt werden sollten.” Köstlin, “Wissenschaft als Lieferant von Erfahrung,” 29.

3 “die Bedeutung durch Deutung,” Konrad Köstlin, “Der Wandel der Deutung: Von der Modernität der Volksmusik,” in *Volksmusik – Wandel und Deutung: Festschrift Walter Deutsch zum 75. Geburtstag*, eds. Gerlinde Haid, Ursula Hemetek and Rudolf Pietsch (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000), 120.

4 Ernst Klusen, *Volkslied: Fund und Erfindung* (Köln: Gerig, 1969). See also Köstlin, “Wissenschaft als Lieferant von Erfahrung,” 28.

5 Köstlin, “Wissenschaft als Lieferant von Erfahrung,” 137.

6 See Hans Graubner, “Epos, Volksepos, Menschheitssepos: zum Epos-Konzept bei Herder,” in: *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen*, ed. Heinrich Detering et al., *Humaniora, Germanistica* 5 (Tartu: University Press, 2011), 73–92.

7 “von Denken und Sitten der Nation...der Geschichte ihrer Väter”; “Plappereyen der Reiseberichte.” Johann Gottfried Herder, *Zur schoenen Literatur und Kunst*, vol. 8, J. G. v. Herders sämtliche Werke 24 (Carlsruhe, 1821), 62.

8 See also Stefan Berger and Peter Lambert, “Intellektuelle Transfers und geistige Blockaden: britische-deutsche Historikerdialoge,” in Stefan Berger, Peter Lambert and Peter Schumann, eds., *Historikerdialoge: Geschichte, Mythos und Gedächtnis im deutsch-britischen kulturellen Austausch 1750–2000* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003), 74–76.

in *urban songs*. He reflected his own experiences in Halle, where he got to know the students' world, which he saw as an immoral one. At that time gallant French literature was in vogue, particularly erotic songs, as Brentano complained.⁹

The confrontation between *folksongs*, representing a rural idyll, which could be a *fountain of youth* for the modern society, and popular *urban songs*, representing this modern society, has accompanied discussions up to the present. Therefore, the *folksong* has to be *true, innocent* and *simple*, the *popular modern (urban) song* was in this context characterized as *voguish, vicious, stilted* and *immoral*. The collection of Arnim and Brentano represents a *depot of memories*¹⁰ to give answers to questions of current problems.

When Brentano contrasted the *Wunderhorn*-songs with *gallant French songs*, he didn't just reflect on a *problematic urban modernity*, but also the armed conflicts with Napoleon at that time. The call for cooperation in this collection in 1805 speaks about a patriotic work: “the reflection on the common heritage of earlier times” and that “the Germanic tribes should be aware of their cultural unity...and strengthen the national opposition against Napoleon.”¹¹

Especially in times of change, *tradition*, represented in folkloristic cultural forms, notably in folksongs, seemed to give a feeling of structure and stability. It is no coincidence that the interest in folkloristic art boomed at the turn to the 20th century. As Konrad Köstlin mentions, there is in many respects a need for folklore in modern societies: These cultural manifestations suggest a national identity in the invention of a common past of all social classes: “Folklore arises especially in modern societies with an increasing democratic claim, which makes it attractive, even if their promise is not always kept.”¹²

The collecting and singing of *folksongs* was given new impetus. In Austria Josef Pommer¹³ was the dominant representative of the so-called *Folksong Movement* and the authority on the definition of the *folksong* topos. He was inspired by its philological analyses of people like Herder and Uhland. Pommer was deeply bound to the German national movement in Austria and saw the folksong as an ideal repertoire for building a new (German) society in *modern times of international urbanisation*, but he was not just focused on the education of the bourgeois class as it was in the 19th century. In Pommer's first songbook *Liederbuch für die Deutschen in Österreich* he stressed the actual need for such a collection: It should be a “true songbook of the people”, not just for the bourgeois-educated class.¹⁴

9 Armin Schlechter, “Des Knaben Wunderhorn: Eine Momentaufnahme des populären Liedes,” *Ruperto Carola* 1 (2008), accessed 9 September 2017, <http://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca08-1/02.html>.

10 See Konrad Köstlin, “Folklore, Folklorismus und Modernisierung,” in *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 87, no. 1–2 (1991): 61.

11 “Die Besinnung auf das gemeinsame Erbe der Vorzeit sollte den deutschen Stämmen ihre kulturelle Einheit bewusst machen und...die nationale Opposition gegen Napoleon stärken.” “Des Knaben Wunderhorn,” in *Hauptwerke der deutschen Literatur: Einzeldarstellungen und Interpretationen*, vol. 1, *Von den Anfängen bis zur Romantik* (München: Kindler, 1994), 292.

12 “Die Folklore tritt gerade in den modernen Gesellschaften mit einem verstärkten demokratischen Anspruch auf, das macht sie, auch wenn sie ihn nicht immer einlöst, dennoch so attraktiv.” Köstlin, “Folklore, Folklorismus und Modernisierung,” 58.

13 Iris Mochar-Kircher, *Das “echte deutsche Volkslied”: Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur*, Musikkontext 3 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004).

14 Josef Pommer, *Liederbuch für die Deutschen in Österreich* (Wien: Verl. Deutscher Club, 1884), 3.

The focus at the beginning of the 20th century was not just on discussions but also on practicing and *experience*. Of course, the choral practice in the 19th century had folksongs in its repertoire, but at the beginning of the 20th century there was a new impetus. Especially young urban people united in the so-called *Youth Movement* were looking for the romantic symbol of the *blue flower*. Singing and collecting folksongs were more than leisure activities for those adolescents. Like the romantics at the beginning of the 19th century they saw in their activities – *campfire-romantic* hiking without comfort, singing *pure folksongs* – a *counter-world* to a *dangerous modern civilisation*. This way of life should help to shape an idealistic social community in future times and offers a possibility to enforce conceptions of national identity. They rejected singing in choir associations, which was regarded as old fashioned and as a symbol of civic urbanity. The so-called *Youth Movement* – one of the most prominent examples at the time was the *Wandervogel* – constituted a part of the so-called *German Reform Movements* that were carried out by the middle class.¹⁵ Despite of their differences there was one common goal: they wanted to overcome *modern society*, which was perceived as *materialistic*. The reformers of life strongly believed in a refinement and further advancement of the individual, who also made society better by living closer to nature.¹⁶ It was typical of those reformers to be against capitalism and cultural chauvinism. Of course the aversion differed in its strength from group to group.¹⁷ Most of them – especially the adolescents – welcomed the beginning of the First World War,¹⁸ which was also seen as a purging fight between the idealistic values of *German culture* and the *materialistic* values of the *West*.¹⁹ As their joyful reaction to the beginning of the war shows, they saw it as a necessary means to create “new and superior values.”²⁰ Those young people as well as many members of the *Folksong Movement*, however, were interested in the rebuilding of an ideal German nation.

Even those who were at the front tried to keep their attitude of singing folksongs.

In times of the First World War, dealing with folksongs didn't end. Although there might have been choirs like the *Deutsche Volksliedverein* in Vienna, which had to reduce or even stop their activities because of the decrease in their membership, as many of them had to go to the front.²¹ The activities in the project *Das Volkslied in Österreich*, founded by Josef Pommer in 1904 to collect folksongs in the German part of Austria, were also interrupted,²² but the interest in practicing and collecting folksongs was still alive. The Austrian Government had great interest in folksongs, although leading

15 An overview of Reform Movements in Germany in *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, eds. Diethart Kerbs and Jürgen Reulecke (Wuppertal: Hammer, 1998).

16 *Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, 11–13.

17 Martin Vogt, “Illusionen als Tugend und kühle Beurteilung als Laster: Deutschlands ‘gute Gesellschaft’ im Ersten Weltkrieg,” in *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, ed. Wolfgang Michalka (Weyarn: Seehamer, 1997), 633.

18 Anita Mayer-Hirzberger, “Die Musik der Jugendbewegungen in Österreich bis zum Zweiten Weltkrieg” (PhD diss., University of Graz, 1993), 53–58.

19 Thomas Rohkrämer, “August 1914 – Kriegsmentalität und ihre Voraussetzungen,” in *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, ed. Wolfgang Michalka (Weyarn: Seehamer, 1997), 768.

20 John Meier. *Das deutsche Soldatenlied im Felde*, Trübners Bibliothek 4 (Straßburg: Trübner, 1916), 1.

21 Karin Heinisch, “Der ‘Deutsche Volkslied-Verein in Wien’ (1903–1967): Geschichte, Organisation, musikalische Tätigkeiten und Repertoire” (master theses, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, 1993), 35.

22 Gerlinde Haid, “Volksliedsammlung,” in *Oesterreichisches Musiklexikon online*, accessed 31 October 2017, http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_v/Volksliedsammlung.xml.

persons in this context sometimes preferred other forms and other goals than groups around Pommer or representatives of the *Youth Movement*.

Singing per se was seen as an important part of a soldier's education. A leading guide for that occasion published in 1916 in Vienna²³ states: Singing should reinforce “the patriotic, military and comradely spirit”, and it was also seen as helpful for the aural training and the sense of rhythm.²⁴ A careful selection of songs from “the rich treasury of real folk- and good folkloristic songs of all tongues of the Empire” was regarded as important. *Patriotism* in that case meant to reinforce the idea of a pluralistic Austrian nation, which differed from the Austrian *Youth Movement*²⁵ and *Folksong Movement*. Their desire was to force German culture in Austria.

The officer cadets should learn to sing in choirs with up to four voices. In the situation of marching one should choose songs suitable for masses, therefore they had one or two voices.²⁶ The young students of the military school were supposed to be future role models for the common soldiers in patriotic singing. Here again folksongs were seen as combining the national repertoire of all classes. And again, folksongs were seen as *true* and *innocent*, helpful in a dangerous surrounding. But most of the time one didn't speak about the cruelty of war, of armed battles, death and hunger, but of a moral brutalization, because of the influence of *dirt and trash*. The soldiers should be kept away from *worthless rubbish*. For that reason, in 1914 the k. u. k. War Press Department of the Army Command (*Kriegspressequartier des Armeekommandos*)²⁷ was founded as a central post for press and propaganda. This organisation tried to gather prominent artists to produce different kinds of propaganda material. The people responsible for that section regarded it as important to replace “...worthless trash, which is so commonly published at low prices, by artistic products of noble quality...” The members of the art group should “inform the commando of the war press section (the leader of the artists' section) about materials that are artistically valuable and effective as a means for propaganda.”²⁸ Of course these materials were not just produced for the soldiers' use in the field or in the hinterland but also for those who stayed at home, who needed to get an idealized picture of war.

In 1916 Bernhard Paumgartner was asked to organize collections of soldiers' songs.²⁹ One year later the *Centre for Musical History* was founded as a section of

23 *Anleitung für den Unterricht an k. u. k. Militär-Erziehungs- und Bildungsanstalten: Gesangsunterricht*, ed. by k. u. k. Kriegsministerium (Wien, 1916). See also Eva Maria Hois, *Die Musikhistorische Zentrale – ein Kultur- und Zeitdokument ersten Ranges: Die Soldatenliedersammlung beim K. u. K. Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg: Geschichte, Dokumente, Lieder* (Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 2012), 48–50.

24 *Anleitung für den Unterricht an k. u. k. Militär-Erziehungs- und Bildungsanstalten*, 2.

25 See Mayer-Hirzberger, “Die Musik der Jugendbewegungen in Österreich bis zum Zweiten Weltkrieg.”

26 “dem reichen Schatz an echten Volks- und guten volkstümlichen Liedern aller Zungen der Monarchie,” *Anleitung für den Unterricht an k. u. k. Militär-Erziehungs- und Bildungsanstalten*, 3.

27 See Walter Reichel, “Pressearbeit ist Propagandaarbeit” – *Medienverwaltung 1914–1918: Das Kriegspressequartier (KPQ), Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs (MÖStA)*, Sonderband 13 (Wien: Studienverlag, 2016); Walter F. Kalina, “Österreichisch-ungarische Propaganda im Ersten Weltkrieg: Das k. u. k. Kriegspressequartier 1914–1918,” in *Viribus Unitis: Jahresbericht 2015 des Heeresgeschichtlichen Museums* (Wien, Heeresgeschichtl. Museum, 2016), 9–23.

28 “wertlosen Kitsch, der durch die Verlagsstellen zu billigen Preisen so vielfach vertrieben wird künstlerische Erzeugnisse vornehmer Qualität treten (zu lassen)...”; “Material, das künstlerisch wertvoll und für Zwecke der Propaganda von Wirkung ist, dem Kommando des Kriegspressequartiers (Leiter der Kunstgruppe) zur Kenntnis bringen.” Kommando des Kriegspressequartiers to Bernhard Paumgartner, Vienna, 3 May 1917, Musikhistorische Zentrale, AT-OeStA/KA ZST KM Intern 99/97, Österreichisches Staatsarchiv, Wien.

29 See Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 62.

the War Press Department under Paumgartner's leadership. The Command Centre informed him that they were "...especially...interested in gaining wide publicity, which would mean mass production to facilitate low prices, so that people with low financial means can be reached,"³⁰ like "a gentleman from the artists" group (who) was drawing a set of Hungarian and tarot cards.³¹

The commander of the section, Wilhelm Eisner-Bubna, pointed out that the emperor was personally interested in this project, and he exhorted the staff members of that section to focus in future "...on protecting and possibly raising the image of the leaders of the army, including the troops – in texts, pictures, films and through any other means."³²

The special task for Paumgartner was to organize the collections of soldiers' songs at the front. A similar project was planned for Hungarian songs at the *hinterland*.³³ The theatre of war became an ideal field for research, producing different forms of materials: traditional handwritten manuscripts, but also up-to-date recordings by phonograph for the archiving of those documents,³⁴ which should also be a reservoir for further publications. Paumgartner wrote in his report to *the commando of the war propaganda*, that those publications should "replace the bad leaflets and songbooks, which are these days thrown onto the market by unscrupulous small publishing companies, by offering cheap, decently made products with good content."³⁵ He insisted on employing a team of "first choice experts...as the danger of introducing songs of bad quality and bad taste was quite considerable."³⁶ He found them in members of the *Folksong Movement* and the *Youth Movement*.

The collections were not only seen as a pool of suitable practical material for the time of war. In those days collections of everyday materials (letters, diaries, postcards, songs and so forth), which served as memories of the war, became a national pastime all over Europe.³⁷ Special journals for amateur and professional collectors of wartime memorabilia were found, like the *Kriegssammler-Zeitung* in Austria. The war was seen as one with a new social dimension and "not just a battle of the armies".³⁸ Those objects should be a source for later times because they represent "the gigantic battle as a great

30 "Insbesondere liegt mir daran, diesfalls den Weg zur breiten Öffentlichkeit zu finden, das heisst, durch Massenerzeugung billige Preise zu ermöglichen, die den Vertrieb auch unter kleine Leute gestatten." Kommando des Kriegspressequartiers to Bernhard Paumgartner.

31 Ibid.

32 "...auf die Wahrung und möglichste Hebung des Ansehens der Wehrmacht-Führer und Truppen inbegriffen – in Wort, Bild Film und allen sonstigen geeigneten Mitteln." Eisner-Bubna, Oberst, Kommandobefehl, 9 May 1917, Musikhistorische Zentrale, AT-OeSTA/KA ZST KM Intern 99/114, Österreichisches Staatsarchiv, Wien.

33 Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 62.

34 Compare Cornelia Szabó-Knotik, "Mit Herz und Hand fürs Vaterland" – Staging the Fighting Heroes for Propagandistic Purposes."

35 "...die schlechten Flugblätter und Liederhefte, wie sie jetzt von gewissenlosen, kleinen Verlegern auf den Markt geworfen werden, durch Billigkeit, geschmackvolle Ausstattung und guten Inhalt zu verdrängen." Bernhard Paumgartner to the Kommando des Kriegspressequartiers, report about the publication of a Hungarian soldiers' songbook, July 1917 (concept), Musikhistorische Paumgartner Zentrale, AT-OeSTA/KA ZST KM Intern 99/114, Österreichisches Staatsarchiv, Wien.

36 "...die ersten Fachleute..., da die Gefahr des Eindringens schlechter, geschmackloser Lieder besonders jetzt erheblich ist." Bernhard Paumgartner to the Kommando des Kriegspressequartiers.

37 Susanne Brandt, *Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg: Denkmäler oder Laboratoires d'histoire?* accessed 19 September 2017, <http://docplayer.org/31516882-Kriegssammlungen-im-ersten-weltkrieg-denkmaeler-oder-laboratoires-d-histoire.html>.

38 "...nicht nur ein Kampf der Heere." Brandt, *Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg*, 244.

experience of all social classes of the German people,”³⁹ as a report from a war exhibition 1914 in Weimar explains.

Folksongs were also in the interest of collectors. An article in 1918 in the *Kriegssammler-Zeitung* spoke about 400 prints or more since the beginning of the war and stressed their cultural significance. Folksongs were named “cultural memories for later times”.⁴⁰ The paper gives an example of historic interpretation in comparing Austrian and French folksongs, collected during the war: The French ones were described as “...brutal warmongering, agitation of the national instinct...hate, hate and again hate... How harmless are...Viennese War songs! No hate anywhere, only harmless descriptions of the atmosphere...”⁴¹

The article didn't describe those alleged 400 prints of folksongs. The large number of publications must have included very different forms of soldier- and folksongs, because there were just a few publications by the *Centre of Music History* or representatives of the *Folkmusic Movement*. A lot of those publications were probably included, and the *k. u. k. War Press Department of the Army Command* and its musical section under Paumgartner wanted to replace them with material that was suitable in their eyes. What certainly fell within that category were folksongs that had been connected to the character of *harmlessness*, *naivety* and *innocence* since the time of Herder. Not only was the Austrian nation seen as *harmless*, but even times of war could be played down.



Picture 1: *Soldaten-Liederbuch*, vol. 1, 100 deutsche Soldatenlieder, ed. by *k. u. k. Kriegsministerium (Musikhistorische Zentrale)* (Wien: Universal-Edition, 1918).

39 “... die den Riesenkampf ein großes Erlebnis aller Schichten des deutschen Volkes darstellen.” A. T., “Ein Kriegsmuseum in Weimar,” in *Hannoverscher Kurier*, 13. 12. 1914, Unterhaltungsbeilage, 9. See also Brandt, *Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg*, 241.

40 “Kulturdenkzeichen für spätere Zeiten.” G. W., “Das Volkslied als Kriegssammelgegenstand,” in *Kriegssammler-Zeitung*, 8. 3. 1918, 3–4.

41 “... wüste Kriegshetze, Aufpeitschung der nationalen Instinkte ... Haß, Haß und nochmals Haß ... Wie harmlos sind dagegen ... Wiener Kriegslieder! Nirgends Haß, immer nur harmlose Stimmungsschilderei ...” G. W., “Das Volkslied als Kriegssammelgegenstand,” 3–4.

Some illustrations of song booklets for soldiers and future soldiers of the Austrian Army between 1914 and 1918 are far from being bellicose or even patriotic. Some contain the sentiment, even the humour or the historicizing⁴² designs in the style of traditional illustrations of former songbooks or the very popular postcards. All of them are without any hint of irony, but good at belittling the horror of war, especially for those who stay at home.

Others copied the style of publications, which were typical for *Reform Movements*, especially the *Youth Movement*, like the songbook *Jung Österreich Lieder* of 1915 initiated by the *Geschäftsstelle für die militärische Jugendvorbereitung* of the *k. u. k. Statthaltereie in Lower Austria*⁴³ for pre-military education, and also the four booklets *Österreichische Soldatenlieder* published 1916–17 by the *Centre for Musical History*.



Source: gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Picture 2: Franz Windhager, Illustration for *Österreichische Soldatenlieder, gesammelt von des musikhistorischen Zentrale der k. u. k. Kriegsministeriums und herausgegeben zu Gunsten der Kriegspatenschaft, vol. 1, Steindruck, Albert Berger (Wien, 1917)*.

The title page of *Jung Österreich Lieder* depicts a casual young man with an open shirt and a guitar decorated with ribbons – a motif that is reminiscent of the cheerful *Wandervögel*. The first inside page is also illustrated in that spirit, with adolescents hiking, singing, and playing the lute. Made in the style of a woodcut, it seems to be borrowed from matching publications of the *Youth* and *Reform Movement*, although it lacks their skills. Even the size and the cheap price (like all the other of those magazines, it cost 40 Hellers) corresponded with their kind of paper. Even the arrangements of the songs are reminiscent of the ideals of the *Youth Movement*. They are for one or two voices with simple guitar accompaniments.

42 Remembering the times of the late Middle ages or the early modern era, in that respect often interpreted as the “Golden Age” of German society.

43 *Jung Österreich Lieder*, ed. Hans Wagner (Wien: Jung-Österreich-Verlag, 1915).



Picture 3: *Jung Österreich Lieder*, ed. Hans Wagner (Wien: Jung-Österreich Verlag, 1915).

Despite all the similarities, the members of the *Youth Movement* ignored it, although they normally were always interested in new and useful collections of songs. There are no references to it in their newspapers. Maybe the gap between them and patriotic ideas of this song collection for pre-military education was too wide and too obvious. Haydn's hymn, with the text by Johann Gabriel Seidl and Hoffmann von Fallersleben stood at the beginning of a series of songs for the *fatherland*, which probably did no longer trigger enthusiasm at that time, at least concerning the decisive leaders. Even folksongs could not compensate for the lack of interest. But all in all, the groups of *Wandervogel* and similar organizations were not impressed by the exhortations to sing songs "...that praise the emperor and empire, the people and the homeland, in true spirit, for the glory of the fatherland, for the honour of the people."⁴⁴ In principle, people in the *Youth Movement* had no problem with paramilitary training, as Johannes Stauda of the *Bohemian Wandervogel* stressed. Outdoor games had been practiced before the war, when other groups still made fun of them. But he clearly disapproved of interventions by schools and the army and opposed a patriotic attitude.⁴⁵ In confirmation of that, Stauda quotes a letter from the field by Karl Metzner, an influential figure of the *Bohemian Reform* and *Youth Movement* who had strong national convictions: "Despite everything, it will be different here from what we expect. Our state is a state of nations, and the nations will revolt against such a purely Austrian education. Our government will never find enough strength and courage to enforce the Austrian idea."⁴⁶

Bernhard Paumgartner's efforts for the publications of the *Centre of Music History* were considerably more successful in those circles. Not surprisingly, members of the *Folksong Movement* and the *Youth Movement* were involved in the collection.

44 "...von Kaiser und Reich, von Volk und Heimat künden, im richtigen Geiste, dem Vaterlande zum Ruhme, dem Volke zur Ehre." Preface to *Jung Österreich Lieder*, 1.

45 Johannes Stauda, *Der Wandervogel in Böhmen 1911–1920*, vol. 1 (Reutlingen: Harwalik KG, 1975), 46.

46 "Es wird bei uns trotz allem anders, als man denkt. Unser Staat ist ein Nationalitätenstaat, und gegen eine solche rein österreichische Erziehung werden sich die Nationen auflehnen und unsere Regierung wird nie die Kraft und den Mut finden, den österreichischen Gedanken durchzusetzen." Stauda, *Der Wandervogel in Böhmen*, 46.

The title page of the second booklet of the *Österreichische Soldatenlieder* is also reminiscent of the idylls of a youthful life. The Austrian soldiers did not march into war; they seemed to hike with a merry song on their lips.

The folksong researcher and *Wandervogel* Karl Magnus Klier praised the first booklet of soldiers' songs – it should be mentioned that he was part of the staff: "A song-book of the *Wandervogel* could not possibly be better."⁴⁷ Julius Janizek,⁴⁸ the then leading authority in the field of music for the Austrian *Youth Movement*, wrote about the booklets three and four: "At any rate, there is a fresh breath of air blowing everywhere. One feels how the minds of those courageous singers wander home, to the Blue Mountains."⁴⁹



Picture 4: *Österreichische Soldatenlieder*, vol. 2, *Marsch und Heimatlieder*, ed. Bernhard Paumgartner (Wien: Universal-Edition, 1917).

In the Preface of the *Soldaten Liederbücher* Bernhard Paumgartner spoke in a similar way: "...all our brave soldiers should have a faithful companion at their side in all those songs, true folksongs, which had been created from among them in the old, the modern and the recent times, they are as simple, robust and original, as they are really sung on the march, in the barracks and at the campfires – it should be a booklet of soldiers' songs in the real meaning of the word that excludes all intentional, artificial, strange elements as a matter of principle..."⁵⁰

47 "Ein Wandervogelliederbuch könnte unmöglich besser sein." *Wandervogel: Österreichisches Fahrtenblatt* 1, 7 (1917), 122.

48 After 1918 he changed his name because of national reasons to Walther Hensel.

49 "Jedenfalls weht überall ein frischer Hauch. Man fühlt, wie das Gemüt der wackeren Sänger in der Heimat weilt, in den blauen Bergen." *Wandervogel: Österreichisches Fahrtenblatt* 1, 10 (1917), 217–218.

50 "...unseren tapferen Soldaten (sollen) alle jene Lieder, die als echte Volkslieder in alter, neuerer und neuester Zeit in ihrer Mitte entstanden sind, so schlicht, kernig und ursprünglich, wie sie wirklich auf dem Marsche, in den Kasernen und an den Lagerfeuern gesungen werden, als treue Begleiter zur Seite geben und so ein Soldatenliederbuch im wahren Sinne des Wortes sein, das alles Gewollte, Kunstmäßige, Fremde prinzipiell ausschließt und auch die sogenannten „volkstümlichen“ Lieder nur insoweit berücksichtigt, als diese Allgemeingut der Soldaten geworden sind..." Paumgartner, *Österreichische Soldatenlieder*, 2.

The result of the large-scale collection was first presented at a concert on 12th January 1918, namely in a “monumental, generous form.”⁵¹ The wind section of the *k. u. k. Hofoper* and the *Deutschmeisterorchester* participated. The folksongs were not sung in a simple form for two or one voice and guitar, as they were published in the small and practical editions. Here they were performed in arrangements for male choir or solo voice with piano accompaniment by famous singers (Hans Duhan, Maria Jeitza and Ferencz Székelyhidy).⁵² The presentation obviously had to be a representative patriotic event attended by the empress. Similar concerts in other cities (Baden, Brno, Budapest, Linz and Salzburg⁵³) of the monarchy followed.

The booklet for the Viennese concert, 64 pages long, brought papers of Austrian collectors and researchers of German, Hungarian (Bela Bartok) as well as Slavonic (Felix Petric) folksongs, in order to underline the multicultural character of the Austrian monarchy. But as the performance in Budapest shows, the concept of a pluralistic state was not shared by everybody. Bela Bartok, who was then intended for the management, complained that important circles only wanted to include Hungarian folksongs.⁵⁴ But earlier he had also reported that at the Viennese concert, folksongs were only allowed in the German and Hungarian languages, all others were only in German translation. The main problem for Bartok was that Slovakian folksongs were sung in German and not in Hungarian “although the Slovaks live in Hungary and not in Austria.”⁵⁵

The ideal of a multicultural Austrian monarchy was obviously just an illusion in 1918.

Because of their image as a *true* and *innocent* expression of a *nation* in the First World War, folk songs were seen as an ideal repertoire, which could be useful for different goals: for the mental education in pre- and military training, in order to reinforce the sense of community, the patriotic feelings and even ethical behaviour. It was also seen as helpful against being homesick and for the trivialisation of the horrors of war. Folk songs also became objects for amateur and professional collectors, because they were seen as cultural memorabilia for the historical image of a land and its people. Military troops were used as a field for research, because on the battlefield, people of different social classes came into contact: the bourgeois collectors could meet their objects of investigation on-site.

These different interests implied different forms of appearance. There were practical editions in the form of songbooks and leaflets with one or two voices, publications for male quartet, male-, women- or mixed-choirs, commemorative editions, handwritten manuscripts or recordings by phonograph for the archiving of those documents.

In particular, they were supposed to reinforce the patriotic feeling for a *multicultural Austria*, but on the other hand, they were used as an argument for German, Hungarian or other nationalists – a *Jack of all Trades*.

51 Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 184–209.

52 Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 192.

53 Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 203.

54 Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 206–209.

55 Hois, *Die Musikhistorische Zentrale*, 193.

Bibliography

- Anleitung für den Unterricht an k. u. k. Militär-Erziehungs- und Bildungsanstalten: Gesangsunterricht*, ed. by k. u. K. Kriegsministerium. Wien, 1916.
- Berger, Stefan and Peter Lambert, "Intellektuelle Transfers und geistige Blockaden: britische-deutsche Historikerdialoge." In Stefan Berger, Peter Lambert and Peter Schumann, eds., *Historikerdialoge: Geschichte, Mythos und Gedächtnis im deutsch-britischen kulturellen Austausch 1750–2000*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, 63–120.
- Brandt, Susanne. *Kriegssammlungen im Ersten Weltkrieg: Denkmäler oder Laboratoires d'histoire?*. Accessed 19 September, 2017, <http://docplayer.org/31516882-Kriegssammlungen-im-ersten-weltkrieg-denkmaeler-oder-laboratoires-d-histoire.html>.
- Graubner, Hans. "Epos, Volksepos, Menschheitsepos: zum Epos-Konzept bei Herder." In *Nationalepen zwischen Fakten und Fiktionen*, ed. Heinrich Detering et al., *Humaniora, Germanistica* 5. Tartu: University Press, 2011, 73–92.
- Haid, Gerlinde. "Volksliedsammlung." In *Oesterreichisches Musiklexikon online*. Accessed 31 October, 2017. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volksliedsammlung.xml.
- Handbuch der deutschen Reformbewegungen 1880–1933*, eds. Diethart Kerbs and Jürgen Reulecke. Wuppertal: Hammer, 1998.
- Hannoverscher Kurier*. A. T., "Ein Kriegsmuseum in Weimar." 13. December 1914.
- Hauptwerke der deutschen Literatur: über 1000 Einzeldarstellungen und Interpretationen zu den Epochen der deutschen Literatur*, vol. 1, *Von den Anfängen bis zur Romantik*, s.v. "Des Knaben Wunderhorn." München: Kindler, 1994.
- Heinisch, Karin. "Der 'Deutsche Volkslied-Verein in Wien' (1903–1967): Geschichte, Organisation, musikalische Tätigkeiten und Repertoire." Master theses, Universität für Musik und darstellende Kunst, Wien, 1993.
- Herder, Johann Gottfried. *Zur schoenen Literatur und Kunst*, vol. 8, J. G. v. Herders sämtliche Werke 24. Carlsruhe, 1821.
- Hois, Eva Maria. *Die Musikhistorische Zentrale – ein Kultur- und Zeitdokument ersten Ranges: Die Soldatenliedersammlung beim k. u. k. Kriegsministerium im Ersten Weltkrieg: Geschichte, Dokumente, Lieder*. Wien: Heeresgeschichtliches Museum, 2012.
- Jung Österreich Lieder*, ed. Hans Wagner. Wien: Jung-Österreich-Verlag, 1915.
- Kalina, Walter F.. "Österreichisch-ungarische Propaganda im Ersten Weltkrieg: Das k. u. k. Kriegspressequartier 1914–1918." In *Viribus Unitis: Jahresbericht 2015 des Heeresgeschichtlichen Museums*. Wien: Heeresgeschichtl. Museum, 2016, 9–23.
- Klusen, Ernst. *Volkslied: Fund und Erfindung*. Köln: Gerig, 1969.
- Köstlin, Konrad. "Der Wandel der Deutung: Von der Modernität der Volksmusik." In *Volksmusik – Wandel und Deutung: Festschrift Walter Deutsch zum 75. Geburtstag*, eds. Gerlinde Haid, Ursula Hemetek and Rudolf Pietsch. Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 2000, 120–132.
- Köstlin, Konrad. "Folklore, Folklorismus und Modernisierung." *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* 87, 1–2 (1991): 46–66.

- Köstlin, Konrad. “Wissenschaft als Lieferant von Erfahrung.” In *Volkskunde und Brauchtumpflege im Nationalsozialismus in Salzburg, Referate, Diskussionen, Archivmaterial. Bericht zur Tagung am 18. Und 19. November 1994 in der Salzburger Residenz*, ed. Walburga Haas, 25–34. Salzburg: Salzburger Landesinst. für Volkskunde. *Kriegssammler-Zeitung*. G. W., “Das Volkslied als Kriegssammelgegenstand.” 8. March 1918.
- Mayer-Hirzberger, Anita. “Die Musik der Jugendbewegungen in Österreich bis zum Zweiten Weltkrieg.” PhD diss., University of Graz, 1993.
- Meier, John. *Das deutsche Soldatenlied im Felde*. Trübners Bibliothek 4. Straßburg: Trübner, 1916.
- Mochar-Kircher, Iris. *Das “echte deutsche Volkslied”: Josef Pommer (1845–1918) – Politik und nationale Kultur*. Musikkontext 3. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2004.
- Pommer, Josef. *Liederbuch für die Deutschen in Österreich*. Wien: Verl. Deutscher Club, 1884.
- Reichel, Walter. „Pressearbeit ist Propagandaarbeit“ – Medienverwaltung 1914–1918: *Das Kriegspressequartier (KPQ). Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs (MÖStA)*, Sonderband 13. Wien: Studienverlag, 2016.
- Rohkrämer, Thomas. “August 1914 – Kriegsmentalität und ihre Voraussetzungen.” In *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, ed. Wolfgang Michalka, 759–777. Weyarn: Seehamer, 1997.
- Schlechter, Armin. “Des Knaben Wunderhorn: Eine Momentaufnahme des populären Liedes.” *Ruperto Carola* 1 (2008). Accessed 9 September, 2017, <http://www.uni-heidelberg.de/presse/ruca/ruca08-1/02.html>.
- Stauda, Johannes. *Der Wandervogel in Böhmen 1911–1920*, vol. 1. Reutlingen: Harwalik, 1975.
- Vogt, Martin. “‘Illusionen als Tugend und kühle Beurteilung als Laster’: Deutschlands ‘gute Gesellschaft’ im Ersten Weltkrieg.” In *Der Erste Weltkrieg: Wirkung, Wahrnehmung, Analyse*, ed. Wolfgang Michalka, 622–648. Weyarn: Seehamer, 1997.
- Wandervogel: Österreichisches Fahrtenblatt* 1, 10 (1917).
- Wandervogel: Österreichisches Fahrtenblatt* 1, 7 (1917).

POVZETEK

Med prvo svetovno vojno so bile ljudske pesmi zaradi njihove podobe *resničnega* in *nedolžnega* izraza *naroda* razumljene kot idealni repertoar, ki ga je mogoče uporabiti za različne namene: za psihične priprave v predvojaškem ter vojaškem usposabljanju, za krepitev občutka skupnosti, domoljubnih čustev in celo etičnega vedenja. Razumljene so bile tudi kot zdravilo za domotožje in kot način trivializacije vojnih grozot. Prav tako so postale predmet ljubiteljskih in poklicnih zbirateljev, ki so v njih videli kulturne spominke zgodovinske podobe dežele in njenih prebivalcev. Vojaške čete

so obravnavali kot raziskovalno polje, saj so se na bojišču srečevali ljudje iz različnih družbenih razredov: meščanski zbiratelji so lahko svoj predmet raziskovanja proučevali na licu mesta.

Omenjeni različni interesi so pomenili različne pojavne oblike. Objavljali so praktične izdaje v obliki pesmaric in letakov za enega ali dva glasova, publikacije za moške kvartete, moške, ženske ali mešane zборе, spominske izdaje, ali zapisovali in snemali za arhiviranje teh dokumentov.

Pesmi naj bi še zlasti krepile domoljubna čustva do *večkulturne Avstrije*, vendar so bile na drugi strani uporabljene kot argument nemških, madžarskih in drugih nacionalistov – bile so *deklice za vse*.



Leon Stefanija

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

Music During the Great War in Slovenia

Glasba med prvo svetovno vojno v Sloveniji

Prejeto: 9. avgust 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 9th August 2017
Accepted: 13th October 2017

Gljučne besede: Slovenska glasba in prva svetovna vojna, glasba prve svetovne vojne, slovenska glasba

Keywords: Slovenian music and the Great War, Great War Music, Slovenian Music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek je pregled glasbe kot družbene prakse med prvo svetovno vojno na območju današnje Slovenije. Slovensko glasbeno prakso obravnava s treh med seboj dopolnjujočih se gledišč. Prvič, članek ponuja vpogled na glasbeno Ljubljano, kjer je poleg zabavnega muziciranja obstajalo tudi koncertno abonmajsko glasbeno življenje. Drugič, osrednji del besedila se osredotoča na slovensko glasbeno produkcijo, povezano s prvo svetovno vojno, in sicer z dveh plati: s stališča glasbe za prvo svetovno vojno (in o njej) kakor tudi z glasbo o dogodkih, ki niso vezani samo na prvo vojno, so pa značilni tudi za glasbo tega, za mnoge grozovitega obdobja. Prispevek ponuja skico slovenske glasbene kulture med prvo vojno in glasbenega repertoarja časa velike vojske, ilustriranega na analitičnem fragmentu pesmi *Tam na karpatskoj gori (Prošnja umirajočega junaka)*. Tretjič, sklepni del prispevka načenja problematiko recepcije glasbe, povezane s prvo svetovno vojno na Slovenskem po letu 1918.

The contribution is a survey of music as a social practice on the territory of today's Slovenia during the Great War. It addresses the Slovenian music culture during the Great War from three complementary perspectives. Firstly, it gives a glimpse of the musical practice in Ljubljana, where, beside the entertaining music practice, subscription concerts were offered as well. The second section, the most elaborated one, focuses on the Slovenian music production connected to the Great War in two respects: on the music for (and about) it, as well as on the musical practice based on the events of the period that is considered, by many, to be odious. It offers a taste of the musical culture in Slovenia during the Great War and of the repertoires of music pertaining to soldiery, concentrating on one in-depth analytical fragment of the song *Tam na karpatskoj gori (Prošnja umirajočega junaka)*. Thirdly, the last section is devoted to the reception of the music connected to the Great War in Slovenia after 1918.

The Scope and methodology

In October 1915, when Belgrade surrendered to Feldmarschall August von Mackensen, the Ljubljana Glasbena matica gave its first concert that season. The concert, according to the introductory explanation by Stanko Premrl, was performed in honour of the 66th year of the reign of Franz Josef I, whereas the proceeds were given to the Red Cross and to the families of war victims. The programme consisted of the Slovenian version of the anthem (“Bog ohrani, Bog obvari / nam cesarja, Avstrijo!”), followed by a set of lieder and choirs by Slovenian composers and a set of folk-songs arrangements. Importantly, instrumental music was absent – due to the circumstances of the pre-1914 prevalently vocal music culture on the territory of today’s Slovenia. Stanko Premrl – the otherwise rather reserved writer of the review, who was one of the leading personalities of Slovenian church music as well as of Slovenian music historiography – noticed particularly one of those folk songs, the folk song from Adlešiči (a region on today’s western Slovenian-Croatian border):

„GLASBENA MATICA“ V LJUBLJANI.
XLIII. DRUŠTVENO LETO. XXIV. LETO REDNIH DRUŠTV. KONCERTOV.

V sredo 2. decembra 1914 zvečer ob 1/2 8. uri
v veliki dvorani „Narodnega Doma“

DOBRODELNI KONCERT

ob šestinšestdesetletnici vladanja Nj. Veličanstva Presvitelega
Cesarja FRANA JOSIPA I.
na korist „Rdečemu Križu“ in rodbinam vpoličanih vojakov.

SODELUJEJO: gđc. **Genka Severjeva**, (mezzosopran);
gosp. **Leopold Kovač**, (tenor); gosp. **Josip Vedral**, kla-
virsko spremljevanje in **pevski zbor „Glasbene Matice“**.

—

VSPORED:

- Haydn: **Cesarska pesem**.
- a) Dr. Gobjmir Krek: **Zvečer**.
b) Anton Lajovic: **Napitnica**.
c) Anton Lajovic: **Vodica čista se vila...**
- a) Dr. Gobjmir Krek: **Šum vira in zelira**.
b) Dr. Gobjmir Krek: **Tam zunaj je sneg**.
c) Anton Lajovic: **Pesem starca**.
- a) Dr. Gobjmir Krek: **Predsmrtnica II.**
b) Anton Lajovic: **Pesem o italcu**.
c) Josip Pavčič: **Pesem**.
d) Anton Lajovic: **Burini vetri v polju**.
- a) Anton Lajovic: **O, da dekljč je...**
b) Josip Pavčič: **Serenada**. Gondoliera.
(Po rokopolju).
- Dr. Gobjmir Krek: **Pogodba**. *Handwritten note: Handwritten note: Handwritten note*
- Narodne pesmi**, harmonizirane za mešani zbor:
 - Jaz mam pa konj'ca belega**.
 - Je dro učino polje!** (Po Z. Svikaršču).
 - Gor čez izaro, gor čez gmajnico**.
(Po Z. Svikaršču).
 - Na Gorenščem je fitno**. Harmoniziral gospod Sanko Parnal.
 - Češi me, češi!** Hrvatska narodna. Harmoniziral gospod Anton Anđel.
 - Želja ranjenega vojaka**. Belokranjska narodna. V Adlešičih zapisal in harmoniziral gospod Ludvik Kuba.

Nešani zbori. Poje
pevski zbor „Glasbene
Matice“.

Pesmi poje g. Leopold Kovač.

Pesmi poje
gospodična Genka Severjeva.

Pesmi poje
gospod Leopold Kovač.

Koroške slovenske narodne
pesmi. Harmoniziral gos-
pod Matej Hubad.

CENE PROSTOROM: Sedeži po 5, 4, 3 in 2 K. Stojišča po K 1-20, za dijake po 60 h. Predprodaja vstopnic v trafiki gđc. J. Dolenceve v Peškovni ulici in na večer koncerta od 7. ure dalje pri blagajni. — Vspored in besedilo pevskim točkam po 20 h istotam. Preplačila se hvaležno sprejemijo in izkazujejo.

Figure 1: Concert program of Glasbena matica on 2 December 1914.. Photo by: dLib, <https://www.dlib.si/>.

“Very timely was especially the last song [The Wish of the wounded soldier, a song from White Carniola, harmonized by Lud(o)vik Kuba], solemn throughout, which had a very strong effect with its noble text and striking music along with accidental cannon shots from Ljubljana’s castle signalling the fall of Belgrade.”¹

We may say that the concert indicates three features of the musical life during the Great War in Slovenia. The first, and the most obvious feature, relates to the very troubled social context: the fear of the unknown, stemming from a bitter experience, was probably the main reason – embodied in the *Emperor’s song* – that stimulated many people to search for safety in the 66th year of the ruler. The second feature is the relatively modest, even though for that period far from unusual performance capacity, which may be seen as a sign of changed circumstances in public as well as private music practices: although Leopold Kovač (1887–1954) had already started his career as a professional tenor at that time, Censka Severjeva’s achievements remained confined to a few soloist performances with the choir of Glasbena matica. And, thirdly, the significantly absent instrumental music – even a basic comparison of the concerts given by Glasbena matica and Philharmonische Gesellschaft should be taken into account for this argument –, as well as a fairly huge share of folk-song arrangements, indicate not only the tastes and capabilities of the national musical culture in that period, but also a historiographically important fact: a poor heritage of regional music production. Following a historical method of close reading of publicly available archival materials² on music and consulting the literature on the Great War and music in today’s Slovenia, I shall address, first, the concert practice of that time, mainly in Ljubljana; after that, the question of Slovenian music for and from the Great War shall be posed. The contribution concludes by addressing the reception of music from and for the Great War after 1918.

Musical Life During the Great War: Ljubljana

In his survey of the cultural climate in Ljubljana, the historian Dragan Matić noted reduced concert activities in Ljubljana: already in the 1914/15 season, the concerts were mainly of choral and chamber music, but the Philharmonische Gesellschaft also gave subscription concerts of more ambitious proportions. In both cases, the students’ concerts form an important part of the music reproduction during the war for Slovenians as well as for the German population. The income from the concerts was primarily charitable.³ If reduced at first, the frequency of the concerts grew in the last year of the war. In summary:

1 Stanhko Premrl, “Glasba,” *Dom in svet* 25, no. 1 (25. 1. 1915): 32–33. Acc. 4 October 2017. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VGQETOF7>.

2 It should be emphasized, however, that the number of published personal testimonies is growing, for instance Kacin, 1997, Zupančič, 1998, Reuh, 1999, Hacin, 2002. Anyway, if one could thoroughly reconstruct the individual activities of the musicians, as it may be done at least theoretically for World War II through testimonies such as Osana, 1999, the ideas of music as a social practice might be clearer in future.

3 *Dragan Matić*, *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18 (Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 1995)*, 296 and 272.

"In the 1917/18 season, there are more than 82 different concerts recorded. 42 were of art music, [probably] more than 42 were coffee shop, promenade or restaurant etc. concerts. Compared to the previous seasons, a huge leap is recorded in the quantity of art music concerts. There were more of those than even in the pre-war season of 1913/14. Musicians from all around were performing in Ljubljana, organizing concerts by themselves as well – without the help of [the two main music institutions in Slovenia] Glasbena matica and Philharmonische Gesellschaft, and in such large numbers that it presented a novelty in comparison to the previous seasons."²⁴

(Bevilligt mit Erlaß der k. k. Polizeidirektion vom 21. März 1917, Z. 192/L.)

Philharmonische Gesellschaft in Laibach.

Gegründet 1702. 215. Vereinsjahr.
1851 ausgezeichnet durch die mit dem ältesthohen Wahlprache gezielte goldene Medaille, Belgierin der Schubert-Medaille in Silber des Wiener Männergesangsvereines und der Best-Medaille der Wiener Singakademie.

Montag den 2. April 1917, um halb 8 Uhr abends

im großen Saale des Kasino

5. Gesellschafts-Konzert

Orchesterleitung: Konzertmeister Prof. Hans Gerfner; Chorleitung: Sängwart Viktor Ranth; Solist: Paul Pampichler (Bariton) aus Graz; Klavierbegleitung: Heinrich Wettach; der gemischte Chor des Deutschen Singvereines und das verstärkte Streichorchester der Philharmon. Gesellschaft.

Vortragsfolge:

- 1.* a) Franz Cöffler: Huldigungsfestgefäng; gemischte Chöre mit Klavierbegleitung.
b) Josef Scheu: „Hoffnung“;
2. Josef Zöhner: Vier Tonstücke für Streichorchester. [Nachgelassenes Werk.] Uraufführung. (Introduktion — Kanon — Serenade — Rondino.)
3. a) Robert Schumann: „Ich grolle nicht“; Lieder mit Klavierbegleitung, gelungen
b) „Du bist wie eine Blume“; von Herrn Paul Pampichler.
c) Engelbert Humperdinck: „Wiegenlied“;
d) Felix v. Weingartner: „Liebeslied“;
- 4.* Johan S. Svendten: a) Maestolo, b) Moderato; zwei isländische Melodien; für Streichorchester.
* Edvard Grieg: a) Lento (Erstes Begegnen); b) Allegro ritolulo, zwei norwegische Melodien;
- 5.* Theodor Podbertsky: „Die taubendjährige Linde“. Bilder aus Deutschlands Vergangenheit nach Karl Stiellers Dichtung „Unter der Linde“, für Sopran- und Bariton-Einzelgefäng, gemischten Chor und Klavierbegleitung.

* Erstaufführungen in Laibach.

Der Wortlaut der Lieder ist an der Abendkasse erhältlich.

Ende um halb 10 Uhr abends.

Nichtmitglieder haben nach Maßgabe der verfügbaren Plätze Zutritt gegen Lösung von Galkarten (ein Sitz 5 K., ein Stehplatz 1 K. 50 h., Studenteneintritt 60 h.), deren Ertrag den Zwecken der Kriegsfürsorge gewidmet wird.

Vorverkauf aus Gefälligkeit in der Buchhandlung Jg. v. Kleinmayr & Sed. Bamberg.

Abendkassa.

Zur gefälligen Beachtung! 1. Die Eintrittskarten sind den Soldatiern abzugeben, ohne Eintrittskarte wird kein Einlaß gemährt. 2. Die Frauen werden gebeten, im Saale ohne Hüte zu erscheinen. 3. Das Betreten und Verlassen des Saales während der Dauer eines Musikstückes ist nicht gestattet. 4. Es wird um pünktliches Erscheinen erlucht. 5. Beitrittsanmeldungen zur Philharmonischen Gesellschaft werden in der Direktionskanzlei, Tenhalle, in den Nachmittagsstunden (5—6) entgegengenommen; dabei wollen auch Wohnungsänderungen der Gesellschaftsmitglieder (schriftlich oder persönlich) rechtzeitig angezeigt werden.

Während der Vorträge bleiben die Saaltüren geschlossen.

1059 17

Figure 2: Concert leaflet of the 5th subscription concert by the Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana, 2 April 1917. Photo by: dLib, <https://www.dlib.si/>.

Both the national and cultural proportions also changed somewhat in the last war season in favour of Slovenians: while the military music concerts fell under 50 % of the whole concert offerings, the Slovenians organized around 30 % and the Germans around 48 %, leaving more than 20 % of the concerts to foreign musicians.⁵

Regarding the programmes, the one reproduced in Figure 2 may be considered typical of the concerts given by the Slovenians. The Germans and their main institution, the Philharmonische Gesellschaft, however, offered musically richer performances, as their 5th subscription concert of the penultimate war year reveals. And in both instances, one may notice the presence of emotionally laden pieces, indicating political correctness (at that time depending, of course, on the perspective of political sides, yet, considered conceptually, regardless of it). Such a “social emotionalism”, if the politically correct musical programming may be labelled so, was not the rule. Moreover, during the Great War, it appeared more frequently in Slovenian than in German concert programmes in Ljubljana.

This is but a glimpse into the public concert life during the Great War in Carniola’s capital, Ljubljana. It should be complemented by other bigger cities of today’s Slovenia, and especially by gathering information on regional musicking in the more rural parts of the country (although the majority of it was rural), as well as by a study of the music within the army. Here, both topics are considered only partially while discussing Slovenian music for and from the Great War.

Slovenian Music for (and about) and from the Great War

Tone Smolej, the literary historian, offered an ‘alfresco’ formulation of the difference between Slovenian war poetry and the English and German songs on/from the Great War:

“If we compare the motifs of our war songs with those in English or German (Löschnigg 1994), we may discover that in Slovenian poetry the refugee-topoi come to the fore because the poets have, as a rule, resided in the hinterland. While in our poetry there are no discernible accounts of it, they feature prominently in English poetry (for instance Counter-Attack by Siegfried Sassoon). Further, in European literature, the enemy is rarely described in hostile terms (the exception is For all we have and are by Rudyard Kipling), because the war propaganda is not easily imposed upon the poets. In Slovenian poetry, in which a Slav cannot be proclaimed the enemy, the war itself is the fiend, as turned a brother into a beast. In German poetry, war is sometimes depicted through avant-garde procedures that are indicated in the work of Bevk.”⁶

Even if the Great War has left many personal testimonies that urge the historian to research the private archives as well as newspaper entries and military reports, the

⁵ Ibid., 330.

⁶ Tone Smolej, “Ne jaz, ampak vojska je napisala to povest: prva svetovna vojna in slovenska književnost (1914–1941),” in Peter Vodopivec and Katja Kleindienst, eds., *Velika vojna in Slovenci* (Ljubljana: Slovenska matica, 2005), 100.

quoted difference regarding poetry nicely introduces the Slovenian cultural position: it was incomparable to the state of some more ardent nationalist colleagues (as for instance the notorious cases of Arnold Schönberg and especially his disciple Anton Webern). Slovenian composers remained creatively almost silent during the Great War. The war seems to have evoked some compositions more from a pragmatic than a programmatic, not to mention an ideological level. Some compositions have been composed in circumstances of war, although they do not address directly any war themes in specific terms. Here, one may mention Emil Adamič's (1877–1936) *Tri turkestan-ske (tatarske) ljubavne pesme (Three Turkestan [Tatar] Love Songs)* or his *Tatar Suite* (symphonic pieces written in memory of his war imprisonment), the disputably “first Slovenian symphony” *Lovska simfonija (Hunter's or Hunting symphony)*, 1915, by Fran Gerbič, a number of choirs, also nationally oriented, such as Stanko Premrl's *Slovenska govorica (Slovenian language)*⁷ (or even his harmonization of *Zdravljica (A Toast)*, today's Slovenian anthem – although it was made in 1905), along with a number of other patriotic songs, such as Anton Kosi's *Za domovino Avstrijo (For the Fatherland Austria)*. The list should continue not only with some compositions from the concert repertoire, but also with the music by Slovenian church musicians, of whom the journal *Cerkveni glasbenik (Church Musician)* offered a nice account during the war; in this respect perhaps the most active field (beside popular music), the performance history of religious music, seems fairly important and has yet to be written. As organist Tomaž Holmar wrote in 1915:

*“Many organists have gone to war, as well as many singers! But our Carniolans sing even in the trenches! [...] Although I am above the age for military service, I shall go to fight for the faith, the Emperor, and the fatherland, and I shall fight till the last drop of blood, till the last breath! Long live the Emperor, long live the fatherland!”*⁸

It seems that Slovenian music from and for the Great War testifies about that period with a confined circle of music production ranging between several original, primarily choir music pieces (not too difficult to perform), a relatively small number of folk songs adaptations, and a handful of instrumental compositions. According to Zmaga Kumer, “the Great War has not left visible traces in the folk heritage, though some reflections from that period nevertheless remain. [...] Despite everything, three song-books have been published during that period”.⁹ And all three were published in 1915 – when feelings regarding the war were relatively favourable toward the Cisleithanian (since 1915 Austrian) visions despite the repressive local authorities¹⁰ a cultural climate of affiliation that lasted until the beginning of 1917.

7 Stanko Premrl in Anton Medved, “Slovenska govorica,” in *Trije mešani zbori* (Ljubljana: Glasbena matica, 1917). <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-RECQGIPH>.

8 *Cerkveni glasbenik* 38, no. 7/8 (1915): 90.

9 Marjetka Golež Kaučič, *»Fantje se zbirajo ...«: vojna in vojaki v slovenski ljudski pesmi* (Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013), 41.

10 Walter Lukan, “Habsburška monarhija in Slovenci v prvi svetovni vojni,” *Zgodovinski časopis* 62, no. 1/2 (2008): 91–149.

An imprint of music from the Slovenian Great War music – and for the Great War

The first mentioned folk song, *The Wish of a Wounded Soldier*, may serve as a nice example for the examination of the Slovenian Great War music. The same song was performed by the same musicians the following spring, on a concert on May 8th. The first to transcribe the song was Ludovik Kuba, one of the most intriguing ethnomusicologists of his era. He published it within the impressive series of *Slovanstvo ve svyech zpevech* (Pardubice 1884–1895), in the collection of 123 harmonized Slovenian folk songs in 1890.¹¹ Its performance was first recorded in 1914 and published in Strajnar, 1989; it is a rather popular folk song from White Carniola. Ivan Šašelj called the song a *Midsummer's Eve song*, mentioning three of his versions of the song, which he had acquired already in 1886 and published in the tamburica songbooks *Bisernice I* and *II*, respectively (1906: 48–56 and 1909: 24–5).¹² He mentions that for Kuba, the song “je to jedna najcennejšich pismi mnou vubec zapsanych, tudiž i najlepši upominka na moji belokrajinskou zajiždku.”¹³ Šašelj also reports that

*“I heard from a former Austrian soldier last year [i.e., in 1935] that the same song was sung during the Great War in 1918 in Galicia, in the cities of Brody and Kovel, by Slovenian chaps – soldiers. They must have heard the song from the soldiers from White Carniola.”*¹⁴

There are several versions of the songs *Tam na karpatski gori (Prošnja umirajočega junaka)*¹⁵ and *Naročilo ranjenega vojaka (gospoda barona)*, and perhaps several more songs. All three songs are thematic tokens of the same event – the event of a dying man expressing his last wish .

11 The mentioned song is on pp. 222–4, a copy may be found at <http://www.nul.kcz/ek-obsah/kuba07/224.htm>, acc. 1 May 2014.

12 The texts are also available under No. 13 at http://sl.wikisource.org/wiki/Bisernice_iz_belokranjskega_narodnega_zaklada_I, acc. 1 May 2014.

13 [Ivan] Šašelj, “Iz belokranjskega narodnega pesništva,” *Etnolog* 8/9, no. 1 (1936): 30.

14 Ibid.

15 Zmaga Kumer, ed., *Slovenske ljudske pesmi, vol. 2, Pripovedne pesmi* (Ljubljana: Slovenska matica, 1997), 110–119; Miha Vrhovnik, “Zbogom, moj domači kraj: vojaštvo v slovenski ljudski pesmi,” (Diploma thesis, University of Ljubljana, 2009), 67.

Želja ranjenega vojaka [Wish of a wounded soldier]	Naročilo ranjenega vojaka (gospoda barona) [The order of a wounded soldier (Mr. Baron)]	
Tam na karpatski gori (Prošnja umirajočega junaka) [There on the Carpathian mountain [A request of a wounded hero]]		
<p>V ovi crni gori žarki ogenj gori. Mimo njega pelja uzka steza mala, i po njej zaide trideset junaka, trideset junaka, na izbor soldata, i medj njimi jeden jako kruto ranjen. Za Boga vas prosim, draga bračo moja, ne ostavljajte me v ovoj crnoj gori, neg' me vi peljite u Bosansko polje, u Bosansko polje, k svetemu Ivanu! Kopajte mi jamo pri svetemu Ivanu po sabljo široko, četiri gliboko. Noter pogrnite moj kopenik beli, nanj'ga položite moje mrtvo telo, poleg njega den'te belo kopje moje, nanj'ga privežite moj'ga konjca vranca, naj me konjec žali, kad me ljuba neče! Ljuba bi žal'vala, ki bi ona znala!</p>	<p>Na karpatskoj gori šviga ogenj doli. Mimo pa prijaše trideset vojakov. Fsi so čvrsti, zdravi, samo eden ranjen. Ranjen milo kliče: »Kopljite mi jamo! Kopljite mi jamo pri svetem Ivanu. Vanjo položite moje grešno telo. Na karpatskoj gori šviga ogenj doli; na karpatskoj gori šviga ogenj doli. Vōni pa pūstite mojo desno roko. Zanjō privežite mojga bratca konja. Naj se konjič joče, če ljubica neče. Ljubca bi jokala, če b sirota znala. Konjič zargeče, ljubica zatrepeče.</p> <p><i>(Kumer 1997: 100–119)</i></p>	<p>»Le sem pojdi, ti moj hlapec, da boš ti pogledal; če so moje rane rdeče, boš šel po padarja; če so moje rane črne, mi boš jamo kopal.« »Oh, kaj pa bo, barone! Tvoje rane so črne.« »Le pojdi mi jamo kopat, globoko in široko, z brinjem jo obložī, da me ne bodo trgali le-ti turški orli.« »Oh, kaj pa bo, barone, kaj bo za moje lone?« »Le pojdi mi v štalo, vzemi največga konja, domu mi pojezdi, trikrat okolj znamnja prijezdi; tebe bodo srečevali preljubi moji otroci, lepo jih potolaži, da me bodo lože pozabili; tebi bo prišla napoti moja žlahtna gospa, lepo jo potolaži, da me lože pozabi.« »Oh, kaj pa bo, barone, kaj bo za moje lone?« »Miznico ven potegni; noter so rmeni zlati, tisti bodo ti za lone. Le pojd ni jamo kopat, globoko in široko, z brinjem jo obložī, da me ne bodo trgali le-ti turški orli.«</p> <p><i>(Kumer 1997: 52–54)</i></p>

Without going into details about the provenance of the song, Šašelj has indicated, through Ludvik Kuba's aesthetic preference of the White-Carniolan version of the song over the Bulgarian and Montenegrin versions¹⁶ (which explains rather nicely the "uniqueness" of this song), that the song has a universal historical background and cannot be confined to the Great War. Moreover, Marjetka Golež Kaučič adds passingly in her book on song texts connected to the Great War: "Also in the heroic songs of the 'Prošnja umirajočega junaka' or 'Bolni junak' (SLP I/19) type we find a trace of the Great War. For instance, in the variant SLP I/19/29 from Strahovica, GNI M 23.936: the 1st stanza reads: 'There on the Italian front / thirty heroes, / all firm, healthy, / only one is wounded'.¹⁷ Marija Klobčar¹⁸ refers to the song as a "ballad [...] that originated in Kajkavian Croatian territory and [...] spread to other Slovenian regions during the First World War," while during the Second World War it became "a song of the Partisan movement."

The several national and historical contexts gathered during the song's historical life indicate that the music, specific to the Great War as well, should not be confined to one period, although its content has a certainly important message for that era. The song entered the Great War as a transhistoric epic song in several versions. Textually, they were generated from a difference between a soldier (as a generative concept) and a hero (as a specific token), between the bad and the good, between a wish and the reality. Musically, as seen from Kuba's transcription given below, a generative phrase consists of a recognizable melodic gesture within the first two bars: a minor third skip, followed by two variants of it – an expansion of the ambitus for a major second up with (Schenkerian) diminution of the range and a sequence for a major second lower, ending with a Phrygian cadence (the examples are from Kuba's transcription):

The (Phrygian) modal conception alongside the "aksak" ("irregular", or literally "limping", "slumping", "stumbling") rhythmic features within a metric structure (7/4; not unusual in folk music from some regions of Slovenia) indicates an aesthetic laxness typical of folk music of geographically and culturally diverse regions throughout the Balkans. And it seems that it is this epic narrativity that fits with what Smolej characterized as "refugee-topoi", typical of Slovenian poetry.

The discussed song is but one part of the Great War music. The meagre state of the music written during the Great War was indicated by the circular appeal of a telling title, *Mehr Marsch- und Soldatenlieder in der Schule*,¹⁹ made by the lower Austrian Landeschulrat in April 1915. It is because of this appeal that the war songbooks from 1915 were compiled. Although there are actually at least seven war songbooks²⁰ with Slovenian songs, only two of them – by Kosi and Marolt – may be taken as an illustration of their

16 Kuba also published a series of comments regarding his voyages alongside the musical examples from the countries he visited. The details about his relations with Slovenia are available in Kumer, 1999.

17 Golež Kaučič, »Fantje se zbirajo ...«, 41.

18 Marija Klobčar, "The expressiveness of traditional Slovenian Military Songs," foreword in the CD booklet for *Regiment po cesti gre* (Ljubljana: ZRC SAZU, Glasbeno-narodopisni inštitut, 2007), 39.

19 Das deutsche Volkslied. Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege. Jg. 1915, 8/9. Heft, 101. Also available at: <http://www.volksliedearchiv.de/volksliedforschung-295.html>, acc. 5 May 2014.

20 Beside Kosi and Marolt, all 1915, Hladnik as well as Andrejka, 1916, should be added as Slovenian war songbooks, although only Marolt, 1915, was meant as a handy pocket-booklet suitable for soldiers.

108. V onom černém lese.

(Z vlastních zápisek.)

Eliška Krájčová.
Adlešín.

Vyprávěcím tonem.

Soprán.
Alt.

Tenor.
Bas.

V onom černém le - se žhou - cí o heň pla - ne. Ko - lem ně - ho ve - de
 á - zká je - nom stezka, po té stezce kráčí tři - cet so - ko - lí - ků, tři - cet so - ko - lí - ků,
 statných bo - jov - ní - ků, me - zi ni - mi je - den bo - lest - ně je raněn. Pro Boha vás prosím,
 dra - zí bratři mo - ji! ne - ne - chávej - te mne v tomto černém le - se, a - le veš - te vy mne

Figure 3: <http://www.nulka.cz/ek-obsah/kuba07/224.htm>, p. 222, acc. 1 May 2014.

circulation (the duplication is indicated with the red colour) and juxtaposed with what two respected musicians – Žirovnik and Gerbič – had published before the Great War as important folk music heritage:

Anton Kosi: Vojaške narodne pesmi za dom in šolo (1915)	Fran Marolt: Slovenske vojaške narodne pesmi (1915)	Janko Žirovnik: Narodne pesmi z napevi (1900–10)	Fran Gerbič: Album slovenskih napevov (1910)
1. Cesarska pesem	<u>1. Al' me boš kaj rada imela?</u>	Al' me boš kaj rada imela? (I/4)	Barčica (20)
2. Cesarski orel pravi	<u>2. Barka zaplavala</u>	Danes je taisti dan (I/15; II/19)	
3. Danes ta dan*	<u>3. Danes je taisti dan</u>	Fantje marširajo (IV/18)	Ena ptica priletela (11)
<u>4. Ena ptič'ca priletela*</u>	4. Danes je dan*		
<u>5. Fantje marširajo*</u>	<u>5. Ena ptička priletela*</u>		
6. Fantje se zbirajo	<u>6. Fantje marširajo*</u>		
7. Kaj maramo mi	7. Mladi glas iz gradca gre		
<u>8. N'coj je prav lep večer</u>	8. Kaj si je' zmislu naš cesar		Nocoj je prav lep večer (15)
9. Nobene bukvice niso tak' lepe	9. Kaj so to za eni fantje		
10. O ti moj dom	10. Ko ptičica na tuje gre		
11. Oblaki so rdeči*	11. Lavdon		
<u>12. Oj ta vojaški boben*</u>	12. Leži, leži ravno polje	Prišla bo pomlad zelena (IV/12)	Nobene bukvice (33)
13. Pesem slovenskih vojakov	13. Ljuba si pomlad zelena		
14. Po polju pa rož'ce cvetejo	14. Mal'postojmo		
<u>15. Pomlad se že približa*</u>	15. Mi smo se skupaj zbrali		
16. Popotnica vojaška	16. Nekoč v starih časih		
17. Presvitli cesar vabi nas	<u>17. Nobene bukvice niso tak lepe</u>		
<u>18. Regiment po cesti gre</u>	18. Nocoj, pa oh, nocoj		
<u>19. Slovo I</u>	<u>19. Nocoj je en lep večer</u>		
20. Slovo II	20. Oblak'rdeči so*	Slovo (I/12)	
21. Slovo III	<u>21. Oj ta soldaški boben*</u>		
22. Solnce gre za goro	22. Oj kako strašno		
23. Solnce mi rajža*	23. Pobič sem star šele 18. let I.-II.	Oj ta vojaški boben (I/20; II/18)	
24. Spomladi vse se veseli*	<u>24. Pomlad se bliža*</u>		
25. Vodica med gorami	25. Po polju že rožce cvetejo		
26. Vojak na tujem	26. Pozimi pa rožice ne cveto		V nedeljo jutro (25)
Umetne:	27. Prisega, na bandero		
1 Za dom med bojni grom! (H. Volarič)	28. Radecki	Regiment (I/16)	
2. Slovo (H. Volarič)	<u>29. Regiment po cesti gre</u>		
3. Vojaška (B. Ipavec)	30. Slovenski fantje		
4. Novinci (H. Volarič)	31. Solnce mi rajža*		
5. Cesarska (J. Haydn)	32. Spomladi vse se veseli*	Tam za turškim gričem (I/17)	
6. Na straži (A. Nedved)	33. Tam na zelenem travniku		
7. Naprej! (D. Jenko)	<u>34. Tam za laškimi gričem</u>		
	<u>35. V nedeljo jutro vstala bom I.-II.</u>		

Even if the histories of all the songs are not clear, the majority of them are folk tunes and – if the songbook practice of Anton Kosi is taken into account – several tunes may have been supplied by Slovenian “composers and musicians”.²¹ These three songbooks were meant for wider circulation, as the foreword to Marolt’s collection suggests: “The price and the handy book format offer to each friend of the folk song a possibility to get a copy of it for himself.”²² Some of the songs had been widely circulated before the war, also as part of the educational system, such as the songbooks by Janko Žirovnik (1900–1910; above, the volume/pagination is given in brackets) or Jakob Aljaž (1886–1900), or through collections such as the folk song piano album by Fran Gerbič (1910) and Šašelj’s *Bisernice* (1906–9).

On the dissemination of the songs, Anton Leban reports from the front lines on 19th November 1915:

“The Germans have beautiful patriotic and war songs. Prinz Eugenlied is, for instance, a cherished song and is sung often, but there are different lyrics to it and that disturbs the flow and the melody of the song. All that singing is dear, gentle and beautiful, but our folk songs are even more beautiful. Everybody knows them, at least every at least somewhat educated Slovenian. How beautifully those convenient songs resound now! How gorgeously Lavdon sounds at the White City [Belgrade]! How noble the singing about Radecki in Italy is. It goes from heart to heart.

We find more songs that are, for our soldiers, convenient and gorgeously beautiful – folk songs (Regiment po cesti gre).”

All in all, Golež Kaučič²³ interestingly notes:

“Slovenian soldiers were exceptionally good singers; they sang different songs, military as well as love songs and songs sung for the dead, but according to his opinion [= Leo Hajek’s, assistant and later Director of the Phonogrammarchiv], not even a single march.”

This view on the Slovenian Great War music – Slovenian soldiers as musicians, not militarists – urges one to express “certain doubts that the songs mirror the real military action in somewhat too limited terms.”²⁴ The claim about marches is somewhat problematic, since at least Anton Jakl (1873–1948), one of the most prominent Kapellmeister beside his younger colleague Josip Čerin (1896–1951) was a prominent composer of marches before the Great War and, besides, there are more instrumental marches from the *fin de siècle* that just might have been performed during the Great War period as well. Thus, whether a 2/4-measure popular folk-song with a marching pace and military lyrics is defined as a march or not is not a question of musical genre

21 Anton Kosi, *Opombe k pesemski zbirki ‘Šopek šolskih pesmi’: s posebnim ozirom na narodne in v narodnem duhu zložene napeve* (Središče na Štajerskem: Anton Kosi, 1906) 5, especially footnote on pp. 4–6.

22 Fran Marolt, *Slovenske vojaške narodne pesmi, za moški zbor* (Ljubljana: self-publishing, 1915), s. p. II.

23 Golež Kaučič, *‘Fantje se zbirajo ...’*, 44–45.

24 *Ibid.*, 91.

but of its usage, and it seems that it is precisely this epic openness to addressing the elemental feelings of life, love, fear of death and patriotism that has remained an important feature of the musical heritage connected to the Great War. Moreover, it may be said for the entire production as well as reproduction that a certain vitalistic pragmatism prevails, in which the folk heritage is intertwined with artistic ambitions of the individual performers and composers alike.

It may be sensible to sum up the Slovenian music from the Great War with respect to the production within the absent genre of instrumental music. Although no systematic research has been done so far, one may say that the Great War bore witness to the first “Slovenian Symphony”, as historiographers disputably label *Lovska simfonija* from 1915 by Fran Gerbič, and the *Three Turkestan (Tatar) Love Songs* and the *Tatar Suite* by the then imprisoned Emil Adamič are the only larger-scale instrumental works. During the Great War, the scattered secular vocal and chamber music production was confined to individual musicians due to the termination of the journal *Novi akordi* (1901–1914), leaving only the church music production more or less publicly available through the journal *Cerkveni glasbenik* (1878–1945). One should speak of the Slovenian Great War music primarily with regard to the reproduction, as the production was lagging far behind the reproduction. What remains to be done is a thorough topology of music re/production and perception during that period, a period in which singing and playing have been reported to act as important social activities initiated by individuals, as well as within different social circumstances.

Reception of the Great War in Music

Some of the mentioned folk songs, as well as some of the composed pieces, have hardly found their way into today’s music repertoire. The lively music tradition between the wars speaks in favour of what Marko Terseglav has found for Slovenian folk poetry, and it may also be ascribed to the national music during the Great War as a whole:

*“it is a vital phenomenon that something is found not only in the process of becoming, but also incessantly in its renewal, permanently acquiring new elements and specialities.”*²⁵

After 1918, direct links to the Great War music are rather scarce. If one considers *The Wish of a Wounded Soldier* a Great War song, which to some extent it certainly was, then Lucijan Marija Škerjanc’s *Vonom černem lese* for string orchestra (1934) should be mentioned alongside Pavel Mihelčič’s version of the same piece within the cycle *Štiri ljudske pesmi za sopran in orkester*.²⁶

However, if one thinks of the aforementioned *Prinz Eugenlied*, one of its versions known as *Lavdon* was even taken as an orthographic example in *Kmetijske in*

25 Marko Terseglav, “Šolske pesmarice kot možni vir za ljudske pesmi,” *Traditiones* 36, no. 2 (2007): 20.

26 Pavel Mihelčič, *Štiri ljudske pesmi za sopran in orkester*, Ed. DSS 1941 (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev, 2009).

rokodelske novice on 30. 5. 1848 as one of the “Slovenian songs of the Carniolan folk” (94). Although it was heard at the concert of the Philharmonische Gesellschaft in Ljubljana on 24. 2. 1917 – the concert of the society that was abolished after 1918, and whose property was overtaken by the Slovenian Glasbena matica, it was rephrased in 1944 into a partisan song.²⁷ These historical transformations²⁸ that are based on the practice of contrafactum as well as music adaptation, as indicated also by *The Wish of a Wounded Soldier*, open up a nice horizon for the discussion about the reception of the Great War music. Although the evidence of the music production is scarce, and the music reproduction seems to be the main historical heritage of that period, it is exactly this missing production that indicates the period in which terror had caused a rather similar consequence, emptiness. There are, of course, direct musical ties to the Great War – yet, the music discussed above persistently evades confinement to the Great War.

Bibliography

- Andrejka, Rudolf. *Slovenische Kriegs- und Soldatenlieder: aus Kunst- und Volksdichtung ins Deutsche Übertragen von Rudolf von Andrejka*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1916.
- Aljaž, Jakob. *Slovenska pesmarica*. 2 vols. Celovec: Družba sv. Mohorja, 1896–1900.
- Čremošik, Gregor. Naša vojaška narodna pesem. *Glasnik Muzejskega društva za Slovenijo* 20 (1939).
- Ferjančič, Fran. *Narodne vojaške: sedmi venček*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.
- Gerbič, Fran. *Album slovenskih napevov: 50 slovenskih narodnih napevov za klavir; priredil Fran Gerbič*, vol. 3. Ljubljana: Lavoslav Schwentner, 1910.
- Golež Kaučič, Marjetka. »Fantje se zbirajo ...«: vojna in vojaki v slovenski ljudski pesmi. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU, 2013.
- Hacin, Janko. *Vsi ti mladi fantje*. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
- Hois, Eva Maria. “Wem geht’s denn nur besser als wie an Soldat’: Zur Typologie von Soldaten und Kriegsliedern im Ersten Weltkrieg”. In: Stefan Hanheide and Dietrich Helms, eds., *Musik bezieht Stellung: Funktionalisierungen der Musik im Ersten Weltkrieg*, 121–144. Göttingen: V&R Unipress, Universität-Verlag Osnabrück, 2013.
- Holmar, Tomaž. “Naši organisti in vojska.” *Cerkveni glasbenik* 38, no. 7/8 (1915): 90.
- Jöde, Fritz. *Musketier seins lust’ge Brüder: alte liebe Soldatenlieder. Kriegslieder fürs deutsche Volk mit Noten* 7. Jena: E. Diederichs, Leipzig: O. Brandstetter, 1914.
- Kacin, Dominik. “Dnevnik z avstrijsko-ruske fronte v Karpatih in spomini iz vojaške bolnišnice v Romuniji iz let 1917–1918.” *Borec* 49, no. 555/556 (1997): 23–60.
- Klobčar, Marija. The expressiveness of traditional Slovenian Military Songs, foreword in the CD booklet for *Regiment po cesti gre*. Ljubljana: ZRC SAZU, Glasbeno-narodopisni inštitut, 2007.
- Kosi, Anton. Opombe k pesemski zbirki ‘Šopek šolskih pesmi’: s posebnim ozirom na narodne in v narodnem duhu zložene napeve. *Središče na Štajerskem: Anton Kosi, 1906*.

27 Golež Kaučič, »Fantje se zbirajo ...«, 55.

28 A historical perspective on this song is offered by Michael Fischer at: http://www.liederlexikon.de/lieder/prinz_eugen_der_edle_ritter, acc. 5 May 2014.

- Kosi, Anton. *Vojaške narodne pesmi za dom in solo. Prvi zvezek*. Ljubljana: Katoliška bukvarna, 1915.
- Krajičić, Gordana. *Vojna muzika i muzičari: 1831–1945*. Beograd: Vojska, 2003.
- Kumer, Zmaga. *Oj, ta vojaški boben: slovenske ljudske pesmi o vojaščini in vojskovanju*. Celovec: Založba Drava, 1992.
- Kumer, Zmaga, Milko Matičetov, Boris Merhar, and Valens Vodusek, eds. *Slovenske ljudske pesmi*, vol. 1, *Pripovedne pesmi*. Ljubljana: Slovenska matica, 1997.
- Kumer, Zmaga. "Ludvík Kuba als Sammler slowenischer Volkslieder." *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku* 36, no. 2 (1999): 99–104. Available also at <http://hrcak.srce.hr/33491>. Acc. 1 May 2014.
- Kuret, Primož. "Militärmusikkapellen in Ljubljana." In *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa: 16. Arloser Barock-Festspiele 2001. Tagungsbericht in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musikkultur om Östlichen Europa*, 91–110. Bonn: Studio, 2001.
- Leban, Anton. "Listek. Vojaško petje na bojnem polju." *Učiteljski tovariš* 55, no. 17 (1915): 1–2.
- Lukan, Walter. "Habsburška monarhija in Slovenci v prvi svetovni vojni." *Zgodovinski časopis* 62, no. 1/2 (2008): 91–149.
- Luthar, Oto and Alenka Koren, eds. *O žalosti niti beside: uvod v kulturno zgodovino vélike vojne*. Ljubljana: Založba ZRC, Ljubljana 2000.
- Macdonald, Lyn. *1914–1918 Voices and Images of the Great War*. New ed. London; Penguin Books; 1991.
- Marolt, Fran. *Slovenske vojaške narodne pesmi za moški zbor priredil Fran Marolt*. Ljubljana: self-publishing, 1915.
- Matić, Dragan. *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18*. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 1995.
- Milunović, Luka I. and Stevan B. Radunović. *Crnogorska vojna muzika: zbornik dokumenata*. Cetinje: Državni arhiv Crne Gore Cicero, Podgorica: Ministarstvo odbrane Crne Gore, 2010.
- Hladnik, Ignacij. *Petero prošnjih Marijinih pesmi ob vojnem času, op. 65, za mešan zbor, solo in orglje uglasbil Ign. Hladnik, zložil Franjo Neubauer*. Ljubljana: self-publishing, 1915.
- Hladnik, Ignacij. *Vojne pesmi, op. 67, uglasbil Ign. Hladnik, speval Franjo Neubauer*. Ljubljana: self-publishing, 1915.
- Osana, Jože. "Zgodovinski razvoj godbe slovenskega domobranstva." *Zaveza* 9, no. 3 (1999): 88–91. Acc. 15 October 2017. <http://nzsveza.github.io/articles/34-zgodovinski-razvoj-godbe-slovenskega-domobranstva/>.
- Povše, Janez, ed. *Oblaki so rudeči: ljudske pesmi iz prve svetovne vojne*. Trst: Založba tržaškega tiska, 1988.
- Premrl, Stanko. "Glasba." *Dom in svet* 28, no. 1 (1915): 32–33. Acc. 4 October 2017. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VGQETOF7>.
- Rueh, Franc. *Moj dnevnik 1915–1918*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Sluga, Miha. "Kot Triglav nikdar ne omahne, Slovincu vdanost ne usahne." Diploma thesis, University of Ljubljana, 2007.

- Strajnar, Julijan. *Lepa ane govorila: prvi zvočni posnetki v Beli krajini*. Novo mesto: Združenje folklornih skupin Slovenije, 1989.
- Schramm, Michael, ed. *Militärmusik zwischen Nutzen und Missbrauch: Dokumentation zum Symposium*. Bd. 6, *Militärmusik im Diskurs*. Bonn: Militärmusikdienst der Bundeswehr, 2011.
- Schramm, Michael. *Musik und Krise: Dokumentation zum Symposium. Militärmusik im Diskurs: Eine Schriftenreihe des Militärmusikdienstes der Bundeswehr*, Bd. 2. Bonn: Militärmusikdienst der Bundeswehr, 2007.
- Šašelj, I[van]. "Iz belokranjskega narodnega pesništva." *Etnolog* 8/9, no. 1 (1936): 26–30.
- Šašelj, Ivan. *Bisernica I–II: iz belokranjskega narodnega zaklada*. Ljubljana: Katoliško tisk. društvo, 1906–1909.
- Šlebinger, Janko. "Vojaške narodne pesmi za šolo in dom." *Ljubljanski zvon* 35, no. 8 (1915).
- Štrekelj, Karel. *Slovenske narodne pesmi*, 4 vols. Ljubljana: Slovenska matica, 1895–1923.
- Terseglav, Marko. "Šolske pesmarice kot možni vir za ljudske pesmi." *Traditiones* 36, 2 (2007): 7–26.
- Uli, Otto and Eginhard König, eds. *Ich hatt' einen Kameraden: Militär und Kriege in historisch-politischen Liedern in den Jahren von 1740 bis 1914 / von der Folk- & Volksmusikwerkstatt Regensburg und Ostbayern e.V.* Regensburg: ConBrio, 1999.
- Vrhovnik, Miha. "Zbogom, moj domači kraj: vojaštvo v slovenski ljudski pesmi." Diploma thesis, University of Ljubljana, 2009.
- Zupančič, Franc. *Dnevnik 1914–1918*. Ljubljana: Slovenska matica, 1998.
- Žirovnik, Janko. *Narodne pesmi*, 4 vols. Ljubljana: Oto Fischer, 1900–1910.

POVZETEK

Prispevek ponuja pregled glasbe kot družbene prakse med prvo svetovno vojno na območju današnje Slovenije. Slovensko glasbeno prakso obravnava s treh med seboj dopolnjujočih se gledišč.

Prvič, članek ponuja vpogled na glasbeno Ljubljano kot eno bodočih prestolnic nove države, ki se je oblikovala na tem področju po prvi vojni. Ta pogled prinaša povzetek znanih dejstev, da je bodoča prestolnica poleg razmeroma bogatega zabavnega muziciranja imela tudi abonmajsko koncertno življenje, utelešeno, seveda, v rednih dejavnostih Filharmonične družbe, ki jih je redno beležil časopis Laibacher Zeitung. Slovenska glasbeno-gledališka podjetnost je v času prve svetovne vojne molčala. Glasbena matica pa je imela krepko okrnjeno koncertno dejavnost.

Drugič, (o)srednji del besedila se osredotoča na slovensko glasbeno ustvarjalnost, ki je vezana na drugo svetovno vojno. Ta predstavlja veliko manjši – pravzaprav komajda obstoječi – del glasbenega dogajanja v primerjavi z glasbeno poustvarjalnostjo.

Glasbeno dogajanje prikazuje z dveh plati: s stališča glasbe za prvo svetovno vojno (in o njej), osredotočajoč se na objave glasbe (kar v osnovi pomeni: na vojne pesmarice) med prvo vojno, kakor tudi z glasbo o dogodkih, ki niso vezani samo na prvo vojno, so pa značilni tudi za glasbo tega, za mnoge grozovitega obdobja. Zato prispevek podrobneje skicira slovensko glasbeno kulturo prve vojne in njenega glasbenega repertorija z analitično ilustracijo pesmi *Tam na karpatskoj gori (Prošnja umirajočega junaka)*. Pesem si zasluži podrobno predstavitev skozi vse njene različice ob kaki drugi priložnosti, čeprav tu nakazuje zgodovinski okvir in jo je treba razumeti kot orientir za nadaljnje raziskave slovenskih glasbenih del tako med vojno kakor tudi pred in po njej.

Tretjič, sklepi del prispevka načenja problematiko recepcije glasbe, povezane s prvo svetovno vojno na Slovenskem po letu 1918. V njem je z omembo pesmi o *Princu Evgenu (Lavdon)* izpostavljeno dejstvo, da k tematiki ne sodi samo glasba, vezana na prvo svetovno vojno, temveč tudi tista, ki »potuje« skozi čas in prehaja iz enega obdobja v drugo.



Jernej Weiss

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru
Faculty of Pedagogy, University of Maribor

“Even Amidst the Clash of Conflict, the Sweet Sounds of the Muses did not Fade Away Completely”: The Concert Life of the Philharmonic Society in Ljubljana in the Period of its Last Music Director Hans Gerstner

»Tudi v jeku orožja sladki zvoki muz vendarle niso docela izzveneli«: koncertno življenje ljubljanske Filharmonične družbe v obdobju zadnjega glasbenega ravnatelja Hansa Gerstnerja

Prejeto: 2. oktober 2017
Sprejeto: 13. oktober 2017

Received: 2nd October 2017
Accepted: 13th October 2017

Ključne besede: Hans Gerstner, Filharmonična družba, Ljubljana, dnevnik

Keywords: Hans Gerstner, Philharmonic Society, Ljubljana, diary

IZVLEČEK

ABSTRACT

Pričujoči prispevek skuša na primeru koncertnega življenja tedaj osrednje poustvarjalne ustanove na Slovenskem, Filharmonične družbe v Ljubljani, prikazati razmerje med umetniškimi in izven-glasbenim pomenom v obdobju štirih vojnih koncertnih sezon od 1914 do 1918.

The purpose of this paper is to present, using the example of the concert life of the Philharmonic Society in Ljubljana, the central institution for the reproduction of music in Slovenia, the relation between artistic and extramusical significance in the period of four war concert seasons, i.e., from 1914 to 1918.

At the turn of the century and up until the beginning of World War I, the musical pulse of the capital of Carniola was beating stronger than ever. The unique rivalry between its two central musical institutions resulted in new achievements, and the circumstances of that time allowed them both to shine in their own way: the Glasbena matica excelled in the choral field, while the Philharmonic Society led the way in the performance of chamber and symphonic music.¹

However, it was the conflicts and the increasingly apparent divisions between the two key political perspectives in Slovenia, the liberals and the clericalists, that had already begun to interfere with the lives of these cultural institutions a few years prior to WWI, and brought about disastrous consequences in 1913. It is alleged that the various scandals on the clericalist side, which the liberals made thorough use of, led the conservatives to take their revenge on the “liberal institutions”, which needed the support of the provincial government, where the conservatives had a majority.² As a result, they withdrew their support from the Glasbena matica, after having already done the same to the Slovenian Philharmonic and the Slovenian Provincial Theatre. Despite emphasising that the issue of cultural institutions should be a cultural rather than political issue for all Slovenians, the Provincial Council maintained its views.

The Glasbena matica managed to survive and strove to follow a non-party policy,³ but neither side was happy with this. The negative views held towards the Glasbena matica are also evident from numerous newspaper reports of the time. Ivan Štefe, a journalist at *Slovenec*, the then leading newspaper of political Catholicism in Slovenia, wrote these harsh words: “Although we will not attack the Glasbena matica outright, our ultimate aim is to destroy it.”⁴ Naturally, such circumstances could not have had a favourable impact on the growth and development of Slovenian musical culture. The result was frightening: the Slovenian Philharmonic Orchestra was no more, the Slovenian Provincial Theatre and the opera ceased their activities, and the *Novi akordi* magazine, the final issues of which began dealing with certain critical concerns regarding Slovenian music, ceased publication.⁵ It can therefore be said that, rather than a lack of understanding and the so called German opposition, Slovenians were their own greatest adversary since discord, factiousness and mutual opposition were what caused the most damage to musical development and progress in Slovenia.

On the eve of World War I

The venerable Philharmonic Society in Ljubljana faced no such problems, at least not to an extent that would seriously jeopardize its normal operations. Despite the

1 Darja Koter, *Slovenska glasba 1848–1918* (Ljubljana: Študentska založba, 2012), 267.

2 Primož Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega žitljenja v stoletju meščanov in revolucij* (Ljubljana: Nova revija, 2005), 442.

3 Nataša Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne* (Ljubljana: Založba ZRC, 2015), 85–92.

4 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 406.

5 This is how its editor, Gojmir Krek, fought his battle against these “rotten circumstances”. Gojmir Krek, “Dostavek uredništva,” *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 13, no. 1 (1914): 23.

increasingly menacing maelstrom of war, its membership continued to grow,⁶ and the philharmonic concerts were conducted more or less undisturbed. They established the *Singverein der Philharmonischen Gesellschaft* and began preparing for the centenary of the establishment of the Philharmonic Society's music school, which was to be celebrated in 1915. In this regard, the testimony of a German living in Celje, Fritz Zangger, is worthy of note; Zangger wrote that "the social and cultural life of Ljubljana [right] before WWI was at an enviable level".⁷ He even believed that no other similar-sized city in the Monarchy could compare with Ljubljana in this regard, which would appear to be a slight exaggeration given the diverse cultural life of some of the other cities in the Austro-Hungarian Monarchy. More objective and extensive presentation of the concert life of the Philharmonic Society in Ljubljana during the WWI in light of the responses of critics was first given by Primož Kuret.⁸



Figure 1: The concertmaster and the last music director of the Philharmonic Society in Ljubljana, Hans Gerstner:

6 As an example, nearly the entire officers' choir of the 27th Infantry Regiment in Ljubljana was said to also have joined the Ljubljana Philharmonic Society. *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16* (Laibach: Philharmonische Gesellschaft, 1917), 74–79.

7 Fritz Zangger, *Das ewige Feuer im fernen Land: Ein deutsches Heimatbuch aus dem Südosten* (Celje: Druckerei u. Verlags AG, 1937), 98.

8 To view the programme listings of the Philharmonic Society, go to: Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 758–70 and Kuret, *Glasbena Ljubljana* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985), 162–201, 272–80.

The work of the Philharmonic Society was influenced more heavily by certain management-related changes as the conclusion of the 1911/12 season saw the long-time music director of the Philharmonic Society, Josef Zöhrer, announce his retirement.⁹ The running of orchestra concerts was temporarily taken over by the military *Kapellmeister* Theodor Christoph, while Hans Gerstner, the concertmaster, became the provisional director of the music school.¹⁰



Figure 2: Gerstner's card with the portrait of Emperor Franz Josef and the emblem (the lyre) of the Philharmonic Society in Ljubljana.

In the autumn years of his life, Gerstner was not initially inclined to assume this responsibility, arguing that he was “much too old”¹¹ to take on such a demanding position, and therefore rejected the offer at first. The situation changed, however, when Christoph got a job as *Kapellmeister* in an infantry regiment in Vienna and was replaced, in January 1913, by the conductor, tenor and composer Rudolf von Weiss-Ostborn,¹²

9 His retirement from the Philharmonic Society was also regretted by the *Novi akordi* magazine, which wrote that “his departure means a great loss for the Philharmonic Society”. “Umetnikovo življenje in stremiljenje,” *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 11, no. 1 (1912): 14.

10 In a typescript dated as early as 20 October 1910, the management asked Gerstner to take over responsibility for the philharmonic orchestras, a task that was said to be of great artistic and national importance. *Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach*, 20 October 1910, Ljubljana, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

11 Jernej Weiss, *Hans Gerstner (1851–1939): življenje za glasbo* (Maribor: Litera, 2010), 63.

12 Later on, Weiss-Ostborn worked for several years as *Kapellmeister* in the Graz Cathedral. Wolfgang Suppan, “Rudolf von Weiss-Ostborn,” *Steirisches Musiklexikon* (Graz: Adeva, 1962–1964), 637–38.

whose arrival meant the beginning of a new era for the Society. Weiss-Ostborn, however, worked in Ljubljana only for a year, after which he was called up for military service.¹³ As a result, the management of the Ljubljana Philharmonic Society turned to Gerstner, asking him to conduct symphonic orchestras in addition to running chamber evenings and the music school. Gerstner had no choice but to acquiesce and accept these new duties, which naturally meant he would have to completely abandon his career as a solo violinist. This was the only way he could devote himself entirely to the work of a director; from the autumn of 1914 to late June 1919, he was responsible for virtually everything connected with the work of the Philharmonic Society in Ljubljana.¹⁴

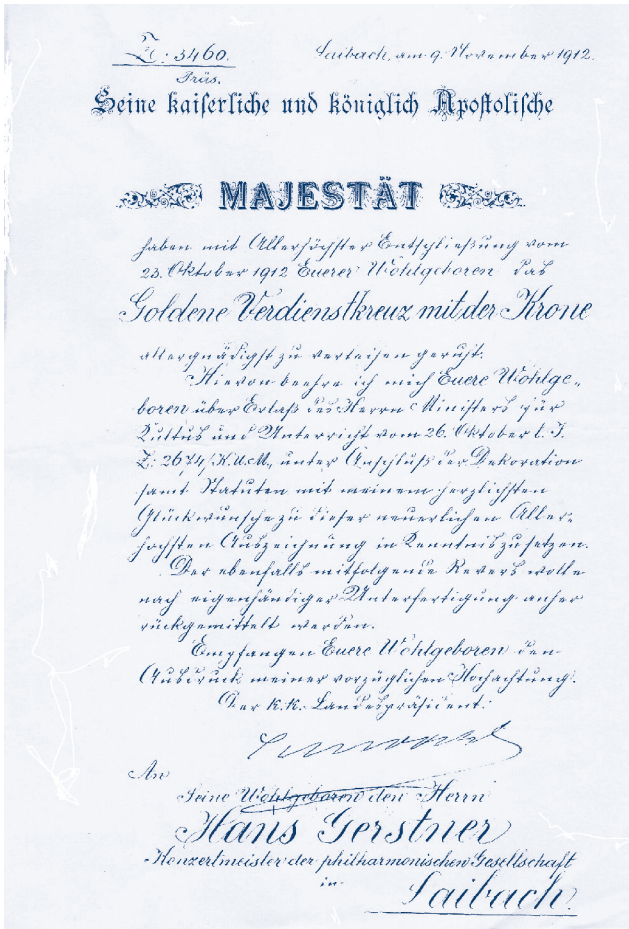


Figure 3: In 1912 the Emperor awarded Gerstner one of the highest state decorations of the time (the Golden Cross of Merit with the Crown).

13 Weiss, *Hans Gerstner*, 64.
 14 Ibid.

The elderly concertmaster Gerstner, who had been working in Ljubljana for over 40 years at the time, did his best to maintain the continuity of the music school's work and organise concerts. He was supported in his efforts by the management, albeit in diminished numbers.¹⁵ The military orchestra also left Ljubljana and could not be replaced. Gerstner managed to cobble together a decimated string orchestra, which consisted of the school's students and friends of music, while most of the singers had to leave for the front. The annual reports could only be issued every two years and were again printed in the Gothic alphabet, despite the previous issues having been published in the Latin alphabet for several years. From then on, the philharmonic concerts were more social than artistic in nature.¹⁶ Although a certain level of variety was introduced to the programme with rare performances by solo singers and other solo artists, the artistic value of the concerts was generally inferior to similar pre-war events.¹⁷

Despite various difficulties, the concert season and teaching duties went on more or less smoothly. The lessons provided by the Philharmonic Society were mostly carried out in the side rooms of the *Tonhalle* concert hall, in the Kazina Hall and at the teachers' apartments.¹⁸ According to the 1914/15 school year report signed by Gerstner, there were 11 teachers working with 173 pupils at the Philharmonic Society's school.¹⁹ Since most of the young musicians had been called up and the older teachers at the Philharmonic Society were gradually retiring, more help was required from the female teachers at the school. Even the Society's sessions became increasingly rare, and all efforts to preserve the Philharmonic Society rested on Gerstner's shoulders.

The 1914/15 concert season

Organising concerts and running a music school was difficult, even in normal circumstances; during the war, it became a "genuine art form",²⁰ wrote Hans Gerstner in his diary, a unique document of that time and an invaluable source on musical culture in Slovenia. Although musical production and reproduction diminished significantly during and after the war,²¹ it never died out completely. It is important to stress that the income from the concerts was primarily charitable. As a result, even during the war, the philharmonic concerts were surprisingly well-attended.²²

15 Four of its members had to leave for the front. Ibid. 160. See also *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16*, 70 and *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 215. und 216. Vereinsjahr 1916/17 und 1917/18* (Laibach: Philharmonische Gesellschaft, 1918), 42.

16 The philharmonic concerts usually involved 40 to 45 musicians, most of whom were amateurs. Weiss, *Hans Gerstner*, 64.

17 Ibid., 65.

18 Ibid., 64.

19 Hans Gerstner, *Bericht über das Schuljahr 1914/15*, 11 July 1915, Laibach, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv.

20 Hans Gerstner, "Ein Leben für die Musik. Hans Gerstner, 17.08.1851, Luditz - 09.01.1939, Laibach," unpublished manuscript, Archive, Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg, 92.

21 Dragan Matić explains that in comparison with the previous season, "the cultural pulse of Ljubljana in the first war season was barely perceptible", which he also attributed to the cessation of theatrical activities. According to Matić, 89 concerts were organized in the pre-war season, and only 26 in the 1914/15 season. Ten concerts were organized by the Philharmonic Society, 3 by the Music Society, 1 by the Cecilian Society, and 12 performances were given by the Military Band. Dragan Matić, *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: kulturne in družabne prireditve v sezona 1913/14–1917/18* (Ljubljana: Zgodovinski arhiv Ljubljana, 1995), 245, 296.

22 Gerstner, "Ein Leben für die Musik.", 92.

The first concert in the new, wartime conditions took place on 8 November 1914 in a crowded hall. In place of the previous music director Weiss-Ostborn, Hans Gerstner conducted the orchestra. The concert began with Haydn's *Variations on the theme Gott erhalte den Kaiser* adapted for the string quartet, which left the audience spellbound.²³ Ottmar Hagemann, one of the critics for the *Laibacher Zeitung*,²⁴ concluded in his account that the Philharmonic Society "even in these times fraught with maelstroms of war, and despite all of the problems, did not lower its flag [...]. Now that art has fallen almost completely silent in Ljubljana, it should be thanked for helping to realise the poet's following words: 'You must take shelter from life's problems in the holy, silent regions of your heart, freedom reigns only in the kingdom of dreams and beauty blossoms only in singing.'"²⁵ The concert was repeated a week later (on 15 November) for wounded soldiers. Gerstner managed to assemble a string orchestra of 40 instrumentalists, who performed with pianist Julius Varga in a hall filled with wounded people, high-ranking officers and doctors. Julius Ohm-Januschowsky, the leading music critic of the time, reported in the *Laibacher Zeitung* of another success achieved by the charity concert: "Music is a language anyone can understand, and the audience, who have had only the dark musicality of thundering cannons in battle to listen to for three months, was now enveloped by the gentle, pleasant melodies of peace and joy."²⁶ For the celebration of the 66th anniversary of Emperor Franz Josef's rule on 1 December 1914, only the string orchestra was able to perform, along with the united choirs.²⁷ "Beethoven's Evening" on 15 December 1914 was celebrated with a concert by Gerstner's string quartet (Gerstner, Hüttl, Wettach, Paulus), pianist Julius Varga and concert singer Lilly Claus-Neuroth from Vienna. The performance of the string orchestra, conducted by Gerstner, was said to be "full of precise sound effect and of strong tone".²⁸ At Christmas, the Philharmonic Society again organised a concert for wounded soldiers and officers, featuring Josef Zöhrer, who performed improvisations on the harmonium, and singer Berta Schweiger from Innsbruck. The third regular concert of the Philharmonic Society on 24 January 1915 included a performance by an already well-known guest, the cellist Paul Grümmer from Vienna, who premièred Bach's *Cello Suite No. 1 in G major* in Ljubljana. Critic Ottmar Hagemann took the opportunity to praise the Society's management for holding regular concerts despite the problems caused by the war, as these concerts made it possible "to forget, at least for a little while, that we are living in the midst of the most terrible world war of all times".²⁹ Grümmer played his Stradivari instrument and was accompanied by Julius Varga. The concert helped establish another young local artist, Maridl Gatsch, a pianist from Zöhrer's school, who had already performed at school concerts. By performing *Nachtmusik in B major* in four movements for the string orchestra by Richard Heuberger (who passed

23 Weiss, *Hans Gerstner*, 160.

24 The subject of music criticism in the *Laibacher Zeitung* is covered more extensively by Primož Kuret. Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 416–17.

25 Dr. O. H. [Ottmar Hagemann], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 11 November 1914, 2267.

26 J. [Julius Ohm-Januschowsky], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 19 November 1914, 2323.

27 *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16*, 7–8, 49.

28 J. [Julius Ohm-Januschowsky], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 19 December 1914, 2571.

29 Dr. O. H. [Ottmar Hagemann], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 26 January 1915, 149.

away on 28 October 1914),³⁰ Gerstner paid homage to the recently deceased honorary member of the Society.

The fourth concert on 21 February was again a chamber concert, in which Gerstner included the *Suite for Violin and Piano in E-Flat Major* by Karl Goldmark (who passed away on 2 January 1915). The piece was performed by Hans Gerstner and Julius Varga, while other performers included a string quartet and, for the first time, Hilda Mahr, a singing teacher at the music school and daughter of a distinguished member of the Society's management, Dr Alfred Mahr. In a similar fashion to other concerts that marked the inter-war period, the event's proceeds went towards the war effort.

Ljubljana experienced a genuine symphonic concert under war conditions on 28 February, when the military orchestras of the 17th and the 97th Infantry Regiments joined forces to perform at the Slovenian Philharmonic to raise funds for the Red Cross. The concert was conducted by both *Kapellmeisters*, "hot-blooded musicians of high musical intelligence"³¹ – Franc Zitta and Anton Wolf. Performed to a packed audience, Ljubljana's hunger for symphonic music meant that the showcased event and its intriguing programme were extremely successful. Together, the orchestras comprised 70 musicians. The concert concluded with the Austrian and German anthems. After the concert, Gerstner was required to appear before the provincial authorities of the time to explain himself; headed by Count Chorinsky, Court Councillor, they had taken great offence at the performance of the German anthem.³² This incident is proof that, at the provincial level, there were cracks in the German-Habsburg alliance during the Great War. Both orchestras performed again on 6 March at Julius Varga's piano evening, which was also held to raise funds for the Red Cross. Varga was becoming an increasingly popular musical personality and "every friend of music followed the birth and growth of this talent with interest, rejoicing in his progress".³³ Together with the orchestra, Varga played *Fantasia on Hungarian Folk Themes* for piano and orchestra.³³ The military orchestras then delivered a third charity performance at the Provincial Theatre. On 19 March Anton Wolf also held the baton for the prelude to the ballad entitled *Schöne Adelaide (Wildenbruch)* by Viktor Parma. The critic paid special attention to Parma's musical work, described the story of the beautiful Adelaide, and described the music as being "distinguished by typical motifs, fluid rhythms and the pleasing language of tones. Although everything is simple in structure, the instrumental parts excel in their masterful use of the specific sound colours of instruments, which cannot be matched by any local composer."³⁴ The critic expressed his desire for the piece to be heard soon in its entirety. Due to great interest, the concert had to be repeated, with a partly altered programme.

As Italy entered the war in May 1915, wartime conditions deteriorated further. The front edged closer to Ljubljana. Increasing numbers of refugees arrived from the Littoral region and the Philharmonic Society had to vacate its premises for military use. Initially, the premises served as an army hospital ward, where food supplies were also

30 In his diary, Gerstner incorrectly stated that his colleague had passed away on 28 February. Weiss, *Hans Gerstner*, 160.

31 J. [Julius Ohm-Januschowsky], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 2 March 1915, 375.

32 Weiss, *Hans Gerstner*, 161.

33 J. [Julius Ohm-Januschowsky], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 9 March 1915, 418.

34 K. [Pavel Kozina], "Theater, Kunst und Literatur," *Laibacher Zeitung*, 23 March 1915, 503.

occasionally stored;³⁵ in September, certain offices of the Trieste Postal Directorate set up base there. As a result, the Philharmonic Society had to move its concerts to the Kazina Hall, a former venue. The Philharmonic Society's music school had to find new, provisional premises elsewhere as well. The new year witnessed a significant drop in the number of concerts held, and the planned celebration of the school's centenary was postponed to a more suitable time. However, an increase in student numbers led to an opening of a branch of the music school in Šiška, which was run by Robert Hüttl. The subsidies provided by the province and the city of Ljubljana were slashed.

Among the foreign artists who visited Ljubljana despite the imminent threat of war was violinist Adolf Busch, a young artist who on 28 March performed with the Philharmonic Society's string orchestra, "for a ridiculously small fee",³⁶ Bach's *Violin Concerto in E Major*, accompanied on the piano by Julius Varga, as well as several other pieces unaccompanied. According to the correspondence preserved between Busch and Gerstner,³⁷ the former came to Ljubljana directly after his tour of the Netherlands and Germany. On 15 April, the "old master" Willy Burmester also visited Ljubljana again and gave a concert to aid the fund for "cigars and cigarettes for soldiers fighting on the front".³⁸ He was accompanied by the pianist Carl Frühling because Willy Klasna had been called up shortly before the concert. On 1 May 1915, Robert Hüttl, a music school teacher, was also called up.

The 1915/16 concert season

Despite the general situation having taken a considerable turn for the worse, the new season began. Ljubljana was brimming with refugees, wounded people and victims of war as the Italian attacks reached Slovenian territory.³⁹ All of the musical events were held to aid the victims of war.⁴⁰ In November 1915, the music critic Julius Ohm-Januschowsky, who had followed the music scene in Ljubljana for many years,⁴¹ left Ljubljana for Vienna. As one of the more prominent personalities in music journalism in the late 19th century in Slovenia, Ohm-Januschowsky published several contributions in the *Laibacher Zeitung*, which serve as a highly valuable source of information on musical life in Ljubljana at that time; although numerous artists' names have been lost, Januschowsky wrote sound appraisals on many of them and assessed their achievements, aware that he was evaluating the musical situation in a provincial town where the core of the orchestra consisted of musical amateurs.

The first event of the new season (on 4 October 1915) was a charity concert organized by the Glasbena matica, featuring violinist Zlatko Baloković. On 22 October it was

35 Weiss, *Hans Gerstner*, 161.

36 Ibid.

37 Extensive correspondence to Hans Gerstner is kept in the Archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

38 Kuret, *Glasbena Ljubljana*, 167.

39 Franc Rueh, *Moj dnevnik 1915–1918* (Ljubljana: Slovenska matica, 1999), 29–30. See also Franc Zupančič, *Dnevnik 1914–1918* (Ljubljana: Slovenska matica, 1998), 43–44 and Fran Miličinski, *Dnevnik 1914–1920* (Ljubljana: Slovenska matica, 2000), 144.

40 The Glasbena matica also organized its "1st charity concert" in the great Union Hall for "the benefit of the orphans of fallen Slovenian heroes". Kuret, *Glasbena Ljubljana*, 169.

41 Špela Lah, "Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani," *Muzikološki zbornik* 43, no. 1 (2007): 127–35.

followed by a concert by Willy Burmester, raising funds for war orphans. The *Laibacher Zeitung* published the following report on the concert: “Ljubljana, situated on the doorstep of Italy and next to the Balkans, faces the fighting directly, which takes place only a few hours away, on the borders of Italy and in the Balkans, where efforts are under way to subdue Serbia. While the thundering of the cannons on the Isonzo was louder than ever before, here, we were able to greet the great violin virtuoso Burmester, an esteemed guest of many years, proving that even amidst the clash of conflict, the sweet sounds of the muses did not fade away completely. Due to the wartime circumstances, the concert was held in the Kazina Hall, the acoustics of which are sadly inferior to those of the Philharmonic.”⁴²

Since many musicians had to leave for the front, the Society’s work was even more difficult than in the first year of the war. Even assembling a string orchestra provided a challenging task. Nevertheless, the Philharmonic Society, under the tireless leadership of Hans Gerstner, strove to organise all of the concerts as determined in its statute, no longer with an orchestra, but according to its capabilities. At the first regular concert on 24 November, they performed, for the first time, a new piece by an “old master”, the retired music director Josef Zöhrer – a *String sextet in D minor*. “Even amidst the fierce tempests of war, the Philharmonic Society – about to celebrate its sestercentennial – has been the garden, and a sheltered island, dedicated to cultivating the delicate bloom of divine art,” an anonymous critic for the *Laibacher Zeitung*, concluded his report on this concert.⁴³

The Society’s fourth concert, held on 17 March 1916, was dedicated, as many a time before, to Beethoven. This was the 150th event to feature chamber music and it was thus a jubilee concert as well.⁴⁴ The concert included only local artists: pianist Edita Bock, violinist Hans Gerstner and cellist Rudolf Paulus. The critic praised the “hard work of the musicians, who, in addition to their other daily work commitments, sacrifice their precious leisure time to rehearse and dedicate themselves to the sublime duties of art amidst the nerve-racking effects of the world war.”⁴⁵

Having encountered several problems, Gerstner wanted to resign after the concert,⁴⁶ but was dissuaded from doing so, and the final concert of the season on 12 April was said to be “a success in light of the difficult situation, and the conclusion to a concert season that had been carried out in the most trying of circumstances [...] The main credit is due to the artistic director of the Society, Hans Gerstner, who ensured there were five concerts, even during the second winter of war and despite having to contend with a great deal of other work. Few people fully understand how challenging a task this was!”⁴⁷ A new feature of this concert was a new composition by Anton Rojic from Celje, titled *Musical work in G major (Tonstück)*, a three-part fantasy in free form.⁴⁸ In this piece, the critic felt “the spirit of Anton Bruckner lingering over the

42 Dr. O. H. [Ottmar Hagemann], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 25 October 1915, 1762.

43 “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 26 November 1915, 1965.

44 *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16*, 19–20.

45 H. [Ottmar Hagemann], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 21 March 1916, 484.

46 Weiss, *Hans Gerstner*, 160.

47 H. [Ottmar Hagemann], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 14 April 1916, 619.

48 As early as November 1909, the Celje Musical Society invited Gerstner and a few other musicians to take part in a symphonic concert at the German House, where they performed a symphonic poem by Rojic, titled *It should be (Es muß sein)*, which was conducted by the composer himself. Weiss, *Hans Gerstner*, 61, 158.

flourishing fullness of the melodics, whose colourful orchestration dazzles this great symphonic work through the media of the string orchestra.”⁴⁹

Things were far from easy for Gerstner. In addition to an increasing number of problems caused by the war, he felt his advanced age to be a burden. At the session of the Philharmonic Society’s presidency, he pointed out he had been serving the Society for 45 years and asked to be allowed to retire. He was 65. The presidency declined his request and Gerstner was forced to continue running the Philharmonic society and its music school. To conclude the season, on 5 May a concert was organised to benefit the Red Cross, which was already the 15th event of this type since the beginning of the war. The performers included the German choir, with its choir director Viktor Ranth, the young pianist Greta Pribošič (Priboschitz), Hans Gerstner and the pianist Julius Varga. Similar concerts were organised by the Glasbena matica.⁵⁰

The 1916/17 concert season

During the third wartime season, the acute lack of performers to interpret the musical works made it impossible for the Philharmonic Society to organise anything but chamber concerts. The Philharmonic Society therefore renamed its concerts as “evenings of chamber music”. The central institution for the reproduction of music became the string quartet, whose members alternated in view of the given possibilities, only the first violinist Gerstner persisted in its work throughout. The pianist Julius Varga, a Romanian citizen, was ordered to leave Ljubljana. Losing this young and extremely capable artist and teacher was a terrible blow to both the Philharmonic Society and Ljubljana generally. For the first concert of the season (on 6 November 1916), the decimated Philharmonic Society was forced to prepare programmes which were “far removed from any impressionism and expressionism, and where the simple art of the old times came to the forefront. The formal beauty and sound of the early classical period is represented by Mozart, while the classical period’s force can be heard in Beethoven and the enchantment of the romantic era in Schumann.”⁵¹ Only Gerstner’s string quartet was still available, along with some individual local and foreign artists whom the music director wanted to draw to Ljubljana. This is evident from the correspondence preserved between Gerstner and artists such as Antonín Bennewitz, Otakar Ševčík, Kamillo Horn, Emil von Sauer, Oskar Nedbal, Paul Grümmer, Robert Stolz, Adolf Busch, Leo Funtek etc.⁵² Despite a relatively modest number of performers, these events were still well-attended. The above-mentioned letters, after all, show how broad a circle of collaborators the Philharmonic Society had formed across the world in the past decades.

49 H. [Ottmar Hagemann], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 14 April 1916, 619.

50 Kuret, *Glasbena Ljubljana*, 162–201, 272–80. See also Cigoj Krstulović, *Zgodovina, spomin, dediščina*, 108–09.

51 “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 7 November 1916, 1815.

52 Correspondence to Gerstner comprises only letters he received, and his entire legacy contains only one preserved letter addressed by Gerstner himself. This letter was sent to Richard Stöhr, a professor at the Vienna Conservatory. Hans Gerstner [Gerstner’s letter to Richard Stöhr], unpublished manuscript, 441–50, F 34, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna. See also Primož Kuret, “Einige erhaltene Briefe im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach/Ljubljana,” in *Festschrift für Dettel Gojowy, zum 70. Geburtstag*, ed. Axel Gojowy (Bad Honnef: Privatdruck, 2004), 220–23.

On 21 November 1916, Emperor Franz Josef passed away. The death of the “Iron Kaiser”, who had tirelessly ruled the Habsburg Monarchy for nearly seven decades, overshadowed the news that Josef Zöhner, the former music director of the Philharmonic Society, had passed away only a day before, age 86.⁵³ Zöhner was buried on 22 November at the Holy Cross Cemetery in Ljubljana, and an extensive memorial article was published in the *Laibacher Zeitung* a week later.⁵⁴ For decades, Zöhner was the leading music personality in the social and musical life in Ljubljana. Nearly half a century of the Philharmonic Society’s history was buried along with Zöhner that day, who embodied the institution in Ljubljana almost as much as Emperor Franz Josef personified the Habsburg Monarchy. The article in the *Laibacher Zeitung* reminded its readers that Zöhner had lived in Ljubljana for 51 years, during which time the artist gained much respect.⁵⁵ It would certainly be necessary to devote more attention to his valuable work of reproducing, teaching and composing.

Hans Gerstner, the last of the great musicians from the most important period of the Philharmonic Society, however, pressed on, making sure the Society’s tradition did not decline despite the trials of war. Attracting foreign guests to perform at concerts was an especially challenging task. In this regard, the obstacles presented seemed insurmountable. Even old friendships and connections were of little use, while new links were almost impossible to forge. It was necessary to rely on one’s own resources, which is why the structure of the programmes changed; the third concert, for example, combined chamber music and choral singing. Other programmes were performed by members of the Philharmonic Society. On 2 April 1917 string orchestra performed once again, which the *Laibacher Zeitung* critic regarded as a “momentous success of indefatigable and methodically thorough work by concertmaster Gerstner”.⁵⁶

“The king of violinists”⁵⁷ Willy Burmester paid on 11 April another visit to Ljubljana. Here, he enjoyed “a dedicated community of admirers”, and his concert was “a musical experience that represented a culmination of what the waning winter season had to offer, and which seems starved of such powerful artistic characters. This hunger can only rarely be satisfied on account of the war raging nearby. Even in him, the celebrated virtuoso, one can detect the vestiges of war, with his head and Frisian-slim figure manifesting the use of bread-rationing coupons. His art, however, withstood all attacks.”⁵⁸ Nevertheless, Otto Jauker, a critic from Ljubljana, would have liked to hear him perform something else instead of his usual material.⁵⁹

After suffering much trouble and failure, the Glasbena matica managed to recover. In February, it even hosted three large “charity concerts to the benefit of the Isonzo fund of the 5th Army”. On 13 February 1917 “complete Royal Croatian Home Guard Music Orchestra from Zagreb” performed Mozart’s *Requiem* with the Glasbena matica soloists and choir at the Franciscan Church, led by Matej Hubad. The concert was held

53 Weiss, *Hans Gerstner*, 165.

54 “Josef Zöhner,” *Laibacher Zeitung*, 29 November 1916, 1973–74.

55 Ibid.

56 H. [Ottmar Hagemann], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 6 April 1917, 515.

57 Dr. Jauker [Otto Jauker], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 14 April 1917, 554.

58 Ibid.

59 Ibid.

to honour the memory of his dear departed Majesty, Emperor Franz Josef I. It once again became clear that, even the most insurmountable ideological conflicts lose their edge in wartime. Next evening, they performed “to the benefit of Gorizian refugees” Hugolin Sattner’s cantata *Ode to the Soča River* for the first time. Although Sattner’s cantata was only one of six items on the programme of this concert, it was the acme of the evening, and the composer received a thunderous ovation.⁶⁰

The 1917/18 and beginning of 1918/19 concert seasons

All five concerts of the 1917/18 season were organised to aid the war effort. Similarly to the previous season, the audiences had to content themselves with chamber music and solo performances. The concert season was opened by singer Gertrude Forsterl and pianist Lissy Hammerl at the Provincial Theatre. The singer, a member of the Vienna Court Opera, took the stage in Ljubljana to perform solos composed by Mozart, Schumann, Brahms and Wolf. On the same day, 21 September, Ottmar Hagemann, who occasionally wrote musical reviews for the *Laibacher Zeitung* after Januschowski’s departure, was fatally injured in the mountains.⁶¹

On 6 February 1918 the second concert of the season featured violinist Nora Duesberg, soprano Franzi von Formacher and pianist Otto Wondraschek. The violinist, who had played a precious Guarneri violin years ago, this time playing an instrument by master Otto from Düsseldorf, was accompanied on the piano and performed the *Violin Concerto in D major* by P. I. Tchaikovsky, Bach’s *Chaconne* and several smaller pieces. Concert singer Franzi von Formacher, who was just beginning her career, stayed in Ljubljana for a while, teaching singing at the Philharmonic Society’s music school in the place of Hilda Mahr. She especially captivated the audience with her rendition of lieder by Hugo Wolf. The audience was on 8 February delighted by another performance at the German Provincial Theatre by the military symphonic orchestra of the 27th Infantry Regiment, which was led by Anton von Zanetti.⁶²

After three years, the Philharmonic Society was able to return to its premises since the successful military operations undertaken by the Austrian armada on Italian soil meant that the Trieste Postal Directorate could return to Trieste. On 16 April, the naval orchestra came to Ljubljana from Pula, which was regarded as one of the most elite military orchestras in the Monarchy. The naval orchestra (consisting of 65 to 70 musicians) led by Theodor Christoph gave a remarkable concert and enthralled with its performance and programme, at the centre of which was Strauss’s symphonic poem *Tod und Verklärung*.⁶³ The conductor was remembered fondly by the Ljubljana audience

60 The composition was also reviewed by Stanko Premrl, who highlighted as “its particular virtue the excellent, technically high-standing and colourful instrumentation”. But he did mention some technical shortcomings, which still “do not reduce its value on the whole”. In his view, the shortcomings were the orchestral overture, which he considered too long, and the inept finale, which “harms the effect of the composition”. Stanko Premrl, “Glasba,” *Dom in svet*, no. 3/4 (1 March 1917): 123–25.

61 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 416.

62 Weiss, *Hans Gerstner*, 163–64.

63 *Ibid.*, 164.

as he had spent many years leading the orchestra of a regiment stationed in Ljubljana.⁶⁴

During this time, the *Glasbena matica* was also active; on 11 January 1918, it introduced a new, young, local singer Josip Križaj, and pianist Ciril Ličar, who had completed his studies at the Prague Conservatory. However, the *Laibacher Zeitung* critic took the opportunity to criticise the symphonic music policy of the *Glasbena matica*: “Ljubljana has no civilian orchestra. Had the *Glasbena matica* worked on this issue methodically throughout the decades of its work, the not inconsiderable musicality of its protégés would have made it fairly easy to form such an orchestra [...] Although the possibilities of creating an orchestra had existed, these plans went awry for quite unimportant reasons. Although most of the musicians would probably be serving in the army during this wartime period, many could stay and form a good ensemble together with the *Kino Central* orchestra. The *Glasbena matica* would not need to give up organising its own concerts, as is the case now, when the wartime circumstances have caused Ljubljana to be devoid of even its garrison military band, and major vocal and instrumental pieces can only be performed if a military orchestra can be found (wherever this can be managed) for occasional collaboration. Similarly, the *Glasbena matica* failed years ago in creating a chamber music association. Provided certain endeavours were made, it could have been preserved years ago, when a certain private circle cultivated chamber music [...] as it is, they let both deteriorate.”⁶⁵ This was of course a justified, though harsh, condemnation of the *Glasbena matica*, which had indeed neglected its orchestra and symphonic music all the time, giving preference to its choir.

As the political events unfolded at breakneck speed and the end of the four years of carnage was in sight, the Philharmonic Society prepared its final concerts. On 29 April, one of the best pianists of his generation, Alfred Hoehn from Frankfurt, performed in Ljubljana for the first time, “providing one of the most exquisite artistic pleasures of the past few years”⁶⁶, shining both in terms of his technique and musicality. On 4 May, the Society organised a concert for “those destitute and orphaned due to war”, which again featured, after an 18-month absence, the pianist Julius Varga, who lived in Vienna at that time and received “the warmest of welcomes”⁶⁷ by the Ljubljana audience. Most of the concert was performed by the German Singing Society’s Mixed Choir, while Beethoven’s *Piano Concerto No. 5 in E flat major (“Emperor”)* was performed by Julius Varga. On 12 May, Ljubljana witnessed the return of music director Rudolf von Weiss-Ostborn, who sang a few lieder. The 154th chamber evening since Hans Gerstner had begun to organize regular chamber music concerts was also the last regular chamber concert of the Philharmonic Society.⁶⁸

The charity concert to be held at the German Provincial Theatre under the patronage of Countess Marie Attems, the wife of the provincial president, in collaboration with certain non-Society artists and the naval band, was cancelled for political reasons after

64 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 436.

65 “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 15 February 1918, 250–51.

66 Dr. J. [Otto Jauker], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 2 May 1918, 676.

67 “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 8 May 1918, 711.

68 *Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 215. und 216. Vereinsjahr 1916/17 und 1917/18*, 14.

multiple sessions in the provincial government building.⁶⁹ Although the event was sold out and the naval orchestra was on its way, the concert was cancelled and refunds were issued. This is one of the rare documented examples of the programme policy of the Philharmonic Society being affected.⁷⁰

A few months later, on 18 October 1918, as the first world bloodbath was coming to an end, the symphonic concert took place, featuring the military orchestra from Graz led by *Kapellmeister* Anton von Zanetti. It could be said that Ljubljana finally lived to see another symphonic concert, which was at the same time the last one. This concert was also a “charity event for the military”. It began with *Symphonie fantastique* by Berlioz and concluded with Liszt’s *Les préludes*. It was the last symphonic concert to be organised by the Philharmonic Society.⁷¹

Two days prior, Emperor Karl issued a manifesto which proclaimed that the Austrian half of the Monarchy was to become, in accordance with the will of its peoples, a federal state in which each nationality would form its own policy for its territory. Naturally, the newly-founded National Council, which worked for the unification of Southern Slavs into an independent country, refused to accept the manifesto. The Italians then broke through the front at the Piave river and began advancing rapidly towards the east. The collapse was imminent. During this time, on 25 October (in 1918/19 concert season), the venerable Philharmonic Society held its very last concert,⁷² a piano evening with Alfred Hoehn. The *Laibacher Zeitung* critic was enthusiastic about the evening: “Once again, the concert reached great artistic heights! We were at a loss as to what should be admired more: the level of technical execution, which is unrestricted by difficulty, the depth of expression, which yields to the specific features of various composers, the mighty force, which fills the hall with multitudes of tones, or the intoxicating sound, the tones of flutes and the organ, sounds which cannot come from a piano [...] We look forward to the artist’s next visit and hope that he plays before an even larger crowd than the one gathered on this remarkable evening.”⁷³ With these words, Otto Jauker, who followed musical events on the Slovenian and German “side” with almost equal degree of care, concluded his work as a critic at the then central newspaper in Slovenia.

The end of the Ljubljana Philharmonic Society’s concert life

Just eight days after this concert, the new Slovenian provincial government issued a notification that these concert events could no longer be held. Immediately after the war, the venerable Philharmonic Society therefore found itself in completely new circumstances. Many of its members and supporters moved to German lands, including the former music director Rudolf von Weiss-Ostborn, who left in April 1919.

69 Weiss, *Hans Gerstner*, 164.

70 Ibid.

71 Ibid.

72 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 770.

73 Dr. Jauker [Otto Jauker], “Theater, Kunst und Literatur,” *Laibacher Zeitung*, 28 October 1918, 1647.

Dežela: Kranjska. St. 418

Politični okraj: Mesto Ljubljana.

Domovinski list

s katerim mestna občina ljubljanska potrjuje da ima

ime: *Gerstner Ivan*

značaj, kaj je ali s čim se peča: *Koncertni podaja*

starost: *18/VI 1857.*

stan (samski ali poročen): *Ojevci*

domovinsko pravico v tej občini.

v Ljubljani, *8. maj 1919.*

Strankin lastnoročni podpis:
Haus Gerstner

Za občino:
Zupan:
Ivan Tavčar

Občinski svetovalec: *U. Trnkić* Občinski svetovalec: *J. Sežada*

Figure 4: In 1919, Gerstner was granted citizenship of the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes. On the certificate of citizenship, his name was written as Ivan Gerstner for the first time, while the certificate was signed by the then mayor of Ljubljana Ivan Tavčar.

The fact that the Society was unable to comprehend the new era is evident from its appeal to the remaining members to stay loyal and for new members to join as it is a matter of “German honour to preserve the ancient society, which was bound only to the German part of the population since the establishment of the Glasbena matica (1872), in the spirit of the old tradition”.⁷⁴ Members were reminded of the past times of crisis from the establishment of *Academia philharmonicorum* on, of the Franco-German War and all other obstacles, which the Philharmonic Society had always been able to surmount. In a similar vein, the Society would be able to overcome the latest crisis and begin organising concerts again.

The appeal, however, came too late. A representative of the state, local court judge Anton Lajovic opposed all of the decisions and actions taken by the last general assembly of the Society held on 10 April 1919, and halted all its activities in June, discharging

74 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 442.

the presidency and demanding that the entire property of the Society be handed over to him. Similarly, all the keys to the building, desks and archives had to be handed over to the Glasbena matica of Ljubljana. Even though the students had paid their tuition until 15 July, state supervisor Lajovic disregarded this fact. He even ordered that, should any of the students request a certificate, this document could only be presented if Lajovic himself signed it. In his capacity as the last music director, Gerstner was required to participate in taking the inventory of the Philharmonic Society's property. This included all the instruments, the archive and the hall's furnishings, as well as all the precious items kept by the Society: A letter written by Beethoven,⁷⁵ Bruckner's snuffbox, an engraved gold medal, Schubert's silver medal bestowed by the Vienna Men's Singing Society, Bach's medal given by the Vienna Singing Academy, and numerous other invaluable items, which Gerstner was forced to hand over to Lajovic.⁷⁶ The value of the mighty building, seven pianos, several string instruments, including antique pieces, an extensive archive containing hundreds of works, government bonds, and the complete furnishings of the hall and other rooms was estimated at a few million crowns⁷⁷ and was handed over to be managed by the Glasbena matica. Gerstner addressed several appeals to the ministry in Belgrade to prevent this "unjust robbery".⁷⁸ His efforts came to no avail, however, as Lajovic, a lawyer with excellent knowledge of judicial matters, was legally able to prevent any such requests from being granted every time.

On 21 June 1919, the music school ceased to exist as well. Gerstner was forced to hold a teaching staff meeting, where most of the teachers of the Philharmonic Society received three-months' severance pay. Rudolf Paulus was the only teacher of the group to be taken in by the Glasbena matica,⁷⁹ while Gerstner, after 48 years of service, retired with a pension of 333 crowns, a very modest sum even at that time and barely enough on which to survive. Moreover, a further clause was added to the pension agreement which stipulated that Gerstner would no longer be eligible to receive a pension should he ever leave Ljubljana. Although Gerstner put up quite a fight against the "brutal and unfounded closure of the music school",⁸⁰ Lajovic stubbornly insisted that it go ahead. What followed was the final step in the systematic termination of the Philharmonic Society. As of 30 June 1919, Gerstner was forbidden to enter the Society's *Tonhalle*.⁸¹

These events were also widely reported in the newspapers and, although the Philharmonic Society appealed against them, the altered political situation meant that this was of no help to the institution. Lajovic elaborated on his views extensively in the

75 Beethoven's letter of gratitude upon being made an honorary member of the Philharmonic Society, dated 4 May 1819. Hans Gerstner Jr., "Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach", in *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*, Sonderdruck aus Heft Nr. 3, 1972, 168-69. After WWI, Beethoven's letter was sold to the Beethoven-Haus archives in Bonn. Jens Dufner, *Symphonien III*, Beethoven Werke (München: G. Henzle Verlag, 2013), 277.

76 Weiss, *Hans Gerstner*, 67, 164. It is unclear whether some of these items had even been owned by the Philharmonic Society. As a result, their whereabouts have remained unknown to this very day.

77 Gerstner, "Ein Leben für die Musik," 96.

78 Ibid.

79 Paulus had taught at the Philharmonic Society's music school since 1914 and occasionally played in Gerstner's string quartet as a cellist. Jernej Weiss, *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem* (Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2012), 179.

80 Weiss, *Hans Gerstner*, 69, 72.

81 Gerstner Jr., "Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach," 172.

Slovenski narod publication.⁸² The president of the Ljubljana Philharmonic Society Avgust Schweiger later responded by accusing Lajovic of acting illegally and overstepping his powers. He rejected the allegation regarding the establishment of a joint orchestra, opposed Lajovic's interpretations for taking over the Society's property (as Lajovic claimed he wanted to use it to the benefit of German national interests), and reproached him for keeping quiet about the rule according to which the last general meeting was to have the property at its disposal in the event of the Society being disbanded.⁸³ From his position of power, Lajovic flatly and ruthlessly rejected all the accusations,⁸⁴ and the Philharmonic Society, which was renamed "The Philharmonic Club [Filharmonično društvo]", was annexed to the Glasbena matica as its subsidiary on 19 July 1921. It was instructed to adhere to new rules, while its activity was preserved only through officially registered management, president, board, financial plan and general meetings.⁸⁵ It was formally discontinued as late as 1945.

The legacy of the Philharmonic Society includes a lengthy record by Gerstner, documenting the last year of this institution, with his interpretation of the events leading up to the "abolition" of the Philharmonic Society.⁸⁶ This record and Gerstner's diary reflect his disappointment, especially regarding the behaviour of the new authorities, which had annexed the entire property and passed on all activities of the Society to the Glasbena matica, which until recently had been a competitive institution. Lajovic, of course, was keen to abolish the Society as soon as possible, and to transfer its property to the Glasbena matica. After the war, these efforts were also about showing power over all things German, which led Lajovic to utter his famous words about how poisonous German culture was to the Slovenian way of life.⁸⁷ It is worth noting that, upon take-over, the last part of the already diminished Society's archive had disappeared, leaving only a minor portion preserved.

Even though Lajovic's actions could partly be blamed on German nationalistic politics, especially from the late 1870s onwards, it is clear from Gerstner's work before and during the war that he had never been involved in any national disputes.⁸⁸ Unfortunately, Lajovic did not know how to utilise the international renown of the Philharmonic Society, its connections or its lengthy tradition of organising symphonic concerts. Although the Glasbena matica had a complete monopoly after WWI, concert life was at an all-time low. Foreign artists made only rare appearances, and foreign orchestras were almost never featured. It would be interesting to explore why Lajovic felt such an irrational hatred towards all things German, especially German culture, causing him, by his own admission, "veritable physical discomfort seeing so many Germans living in

82 Anton Lajovic, "Listek. Filharmonično društvo," *Slovenski narod*, 8 April 1919, 1.

83 Avgust Schweiger, "Poslano. »Philharmonische Gesellschaft« in gospod Lajovic," *Naprej* 4, 6 January 1920, 3.

84 Anton Lajovic, "Dnevne vesti. Družba »Philharmonische Gesellschaft« in njen »predsednik« dr. Schweiger," *Naprej* 4, 17 January 1920, 3.

85 During the period between the two world wars, activities could only be carried out to a severely restricted extent. In 1924, it organised four concerts featuring Yugoslav chamber music. Most of its property was lost. The main building became a storage facility, after which it was taken over by the cinematography company run by Pavla Jesih and Milan Kham, becoming *Kino Matica* (Matica Cinema).

86 Record in the archive of the Gesellschaft der Musikfreunde in Vienna.

87 Anton Lajovic, "O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del," *Slovenec* 52, 6 April 1924, 5.

88 Weiss, *Hans Gerstner (1851–1939): Življenje za glasbo* (Maribor: Litera, 2010).

Ljubljana and regularly performing at every Glasbena matica concert.”⁸⁹

Given the changed political situation, the magnificent history of the Philharmonic Society sank overnight and without a trace. Some of its most prominent personalities, such as Hans Gerstner, could do nothing but stand on the sidelines and witness its decline, ending the tradition they had so selflessly laboured to preserve over the years, even in the most trying of times. The fate of Hans Gerstner, the last music director of the Philharmonic Society, was similar to the fate suffered by the institution itself.

Virtually nothing remained of the society whose beginnings go back to 1794, save for the title of “the Philharmonic Society”, which “these fine people”⁹⁰ initially retained. Gerstner wrote: “Whenever I walk past the building or meet Lajovic on the street, I feel heartache and still ruminate upon this terrible loss.”⁹¹ After numerous humiliations, he was forced to plead with senior government officials on several occasions to be granted a pension that was at least close to what he actually deserved. He wrote: “The rabble surrounding Lajovic also took the Philharmonic Society’s rather significant pension fund”, which was said to be worth as much as three million crowns at the time.⁹² All was lost, and Gerstner was left only with the memories of extraordinary performances from the decades past.

Right after WWI ended, one of the most influential Slovenian composers of the time, Anton Lajovic, and his adherents strove very hard for the complete sovereignty of Slovenian music. That is why it seemed necessary to transform music from Slovenia into Slovenian music as quickly as possible, thus partially distorting the musical-historical memory. It was essential to cut ties with all things past and to build on Slovenian achievements only. Although the national movement in Slovenia always emphasised the nationally-affirmative and nationally-defensive significance of musical culture, it seems that today, the musical culture of that period cannot be judged in national-awakening terms only; instead, it is rightly subjected to autonomous music criteria as well. And its value, measured in autonomously musical terms, is – we must admit – rather low.

“Even though the Philharmonic Society operated as a German institution, especially during the war, an abolition of the kind that Lajovic carried out was an absurd act”,⁹³ wrote one of the leading experts on the work of the Philharmonic Society, Primož Kuret. Namely, none of the occasional orchestral attempts between the two wars could replace a regular philharmonic society, rendering Ljubljana impoverished in the symphonic field, thus slowing down the development of Slovenian instrumental

89 Anton Lajovic, “Misli o kulturnem tipu germaniziranega Slovenca: (premišljevanje o priliki prve izvedbe Jurija Mihevca v Čerinovem koncertu.)”, *Slovenec* 52, 1 and 2 March 1924, 5. Therefore, the news on events relating to the Philharmonic Society in Ljubljana reached the German speaking public as well. When the choir of Glasbena matica appeared in Vienna in 1928, some of the newspapers mounted a campaign against Lajovic, demanding that he dare not show his face in Vienna and that the choir should not sing his works. Lajovic was branded as “the destroyer of German culture”. Beatrice Dvorsky, “Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach (Ein Appell an die gesamte internationale Kunst- und Musikwelt)”, *Zeitschrift für Musik* 2, no. 18 (1920): 318–20.

90 Gerstner, “Ein Leben für die Musik.”, 96.

91 Ibid.

92 Ibid. See also Primož Kuret, “Die Archivalienbestand der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert,” in *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, ed. Erik Fischer (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007), 263.

93 Kuret, *Ljubljanska filharmonična družba*, 450.

music. Despite this, based on the overview of the concert life of the Philharmonic Society in Ljubljana in the period of its last music director Hans Gerstner, it seems that even during the war, his national affiliations and opinions never radicalized. His diary thus provides abundant evidence that the cooperation between the so called Slovenian and German musicians or institutions was exemplary.

As a music reproducer, as well as concertmaster of the Philharmonic Society, as a soloist and conductor of philharmonic and chamber concerts as well as various charity events at 12 to 15 concerts yearly, hence in his entire, more than forty-year career as a music reproducer, at a total of almost 600 concerts, a large part of the Ljubljana concert life was connected to Gerstner's name. From the 1883/84 season onwards he was the concertmaster of the Ljubljana Philharmonic Society, the organizer of chamber music, and as of 1914 he was the last director of the Philharmonic Society up to its dissolution after the end of WWI. Through all this time, he tried to attract to Ljubljana as many excellent Slovenian and foreign music reproducers as he could, which was especially difficult during the war years.

Although the level of the reproduction of music plummeted in the four war seasons (from the 1916/17 season, only chamber music concerts were held as part of the regular concert programme) and could not compare in quality to the rich concert life from the beginning of the 20th century, it never completely dwindled away. Thus, the attendance of philharmonic concerts, as well as the critical response to them, were surprisingly good during the war. Despite the circumstances of war, Gerstner succeeded in organizing 48 concerts, of which not only the humanitarian, but also the artistic value is not at all to be underestimated.

Bibliography

[Correspondence to Hans Gerstner]. Unpublished manuscripts, Archive, Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna.

Gerstner, Hans [Gerstner's letter to Richard Stöhr]. Unpublished manuscript, 441–50, F 34, Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Vienna.

Gerstner, Hans. "Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16". Unpublished manuscript, PhG, Letna poročila, Osnutki, Music collection, National and University Library, Ljubljana.

Gerstner, Hans. "Ein Leben für die Musik. Hans Gerstner, 17.08.1851, Luditz – 09.01.1939, Laibach." Unpublished manuscript, Archive, Sudetendeutsches Musikinstitut, Regensburg.

Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 213. und 214. Vereinsjahr 1914/15 und 1915/16. Laibach: Philharmonische Gesellschaft, 1917.

Bericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach über ihr 215. und 216. Vereinsjahr 1916/17 und 1917/18. Laibach: Philharmonische Gesellschaft, 1918.

Cigoj Krstulović, Nataša. *Zgodovina, spomin, dediščina: ljubljanska Glasbena matica do konca druge svetovne vojne.* Ljubljana: Založba ZRC, 2015.

- Dufner, Jens, ed. *Symphonien III*, Beethoven Werke. München: G. Henzle Verlag, 2013.
- Dvorsky, Beatrice. "Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach (Ein Appell an die gesamte internationale Kunst- und Musikwelt)." *Zeitschrift für Musik* 2, no. 18 (1920): 318–20.
- Gerstner ml., Hans. "Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach." In *Südostdeutsche Vierteljahresblätter*, Sonderdruck aus Heft Nr. 3, 1972, 168–69.
- Grđina, Igor. "Glasba v vojni – vojna v glasbi." In *Muze in pepel: tri študije o vojnem ustvarjanju*, 7–28. Ljubljana: Inštitut za civilizacijo in kulturo, 2014.
- Hagemann, Ottmar. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 11 November 1914, 2267.
- Hagemann, Ottmar. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 26 January 1915, 149.
- Hagemann, Ottmar. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 25 October 1915, 1762.
- Hagemann, Ottmar. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 21 March 1916, 484.
- Hagemann, Ottmar. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 14 April 1916, 619.
- Hagemann, Ottmar. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 6 April 1917, 515.
- Jauker, Otto. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 14 April 1917, 554.
- Jauker, Otto. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 2 May 1918, 676–77.
- Jauker, Otto. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 28 October 1918, 1647.
- Koter, Darja. *Slovenska glasba 1848–1918*. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
- Kozina, Pavel. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 23 March 1915, 503.
- Krek, Gojmir. "Dostavek uredništva." *Novi akordi: glasbeno-književna priloga* 13, no. 1 (1914): 23.
- Kuret, Primož. "Die Archivalienbestand der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach – Eine bedeutende Quelle zum slowenischen Musikleben im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert." In *Musik-Sammlungen – Speicher interkultureller Prozesse*, edited by Erik Fischer, 252–66. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2007.
- Kuret, Primož. "Einige erhaltene Briefe im Archiv der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach/Ljubljana." In *Festschrift für Detlef Gojowy, zum 70. Geburtstag*, edited by Axel Gojowy, 209–27. Bad Honnef: Privatdruck, 2004.
- Kuret, Primož. "Militärmusikkapellen in Ljubljana." In *Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa: 16. Arolser Barock-Festspiele 2001: Tagungsbericht in Zusammenarbeit mit dem Institut für Deutsche Musikkultur im Östlichen Europa*, 91–110. Bonn: Studio, 2004.
- Kuret, Primož. *Glasbena Ljubljana*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1985.
- Kuret, Primož. *Ljubljanska filharmonična družba 1794–1919: kronika ljubljanskega glasbenega življenja v stoletju meščanov in revolucij*. Ljubljana: Nova revija, 2005.
- Lah, Špela. "Julius Ohm-Januschowsky in njegovo kritiško delo v Ljubljani." *Muzikološki zbornik* 43, no. 1 (2007): 127–35.
- Laibacher Zeitung*. "Josef Zöhler." 29 November 1916.
- Laibacher Zeitung*. "Theater, Kunst und Literatur." 15 February 1918.

- Laibacher Zeitung*. "Theater, Kunst und Literatur." 26 November 1915.
- Laibacher Zeitung*. "Theater, Kunst und Literatur." 7 November 1916.
- Laibacher Zeitung*. "Theater, Kunst und Literatur." 8 May 1918.
- Lajovic, Anton. "Dnevne vesti. Družba »Philharmonische Gesellschaft« in njen »predsednik« dr. Schweiger." *Naprej* 4, 17 January 1920, 3.
- Lajovic, Anton. "Listek. Filhmonično društvo." *Slovenski narod*, 8 April 1919, 1.
- Lajovic, Anton. "Misli o kulturnem tipu germaniziranega Slovenca: (Premišljevanje o priliki prve izvedbe Jurija Mihevca v Čerinovem koncertu.)" *Slovenec* 52, 1 and 2 March 1924, 5.
- Lajovic, Anton. "O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del." *Slovenec* 52, 6 April 1924, 5.
- Matić, Dragan. *Kulturni utrip Ljubljane med prvo svetovno vojno: kulturne in družabne prireditve v sezonah 1913/14–1917/18*, Gradivo in razprave 15. Ljubljana: Zgodovinski arhiv, 1995.
- Miličinski, Fran. *Dnevnik 1914–1920*. Ljubljana: Slovenska matica, 2000.
- Ohm-Januschowsky, Julius. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 19 November 1914, 2323.
- Ohm-Januschowsky, Julius. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 19 December 1914, 2571.
- Ohm-Januschowsky, Julius. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 2 March 1915, 375.
- Ohm-Januschowsky, Julius. "Theater, Kunst und Literatur." *Laibacher Zeitung*, 9 March 1915, 418.
- Premrl, Stanko. "Glasba." *Dom in svet*, no. 3/4 (1 March 1917): 123–25.
- Rueh, Franc. *Moj dnevnik 1915–1918*. Ljubljana: Slovenska matica, 1999.
- Schul- and Konzertbericht der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach gegründet im Jahre 1702 über das 212. Vereinsjahr 1913–1914*. Laibach: Philharmonische Gesellschaft, 1914.
- Schweiger, Avgust. "Poslano. »Philharmonische Gesellschaft« in gospod Lajovic." *Naprej* 4, 6 January 1920, 3.
- Suppan, Wolfgang. "Rudolf von Weiss-Ostborn." *Steirisches Musiklexikon*, 637–38. Graz: Adeva, 1962–1964.
- Weiss, Jernej. "Hans Gerstner (1851–1939) in koncept nacionalne glasbene kulture." *De musica disserenda* 6, no. 2 (2010): 55–70.
- Weiss, Jernej. *Češki glasbeniki v 19. in na začetku 20. stoletja na Slovenskem*. Maribor: Litera in Univerza v Mariboru, 2012.
- Weiss, Jernej. *Hans Gerstner (1851–1939): življenje za glasbo*. Maribor: Litera, 2010.
- Zangger, Fritz. *Das ewige feuer im fernen Land: Ein deutsches Heimatbuch aus dem Südsten*. Celje: Druckerei u. Verlags AG, 1937.
- Zupančič, Franc. *Dnevnik 1914–1918*. Ljubljana: Slovenska matica, 1998.

POVZETEK

Obsežno podobo koncertnega življenja ljubljanske Filharmonične družbe za časa prve svetovne vojne je v luči kritičkih odmevov prvi podal Primož Kuret. Pričujoča študija na podlagi arhivskega gradiva, zbranega ob pisanju knjige o Hansu Gerstnerju, zadnjem glasbenem ravnatelju Filharmonične družbe v Ljubljani, dopolnjuje omenjeni oris s podrobnejšim vpogledom v organizacijo koncertov in koncertno politiko. Poseben poudarek namenja prvim izvedbam in njihovim kritičkim poročilom v tedaj osrednjem dnevnem časopisju.

Prirejanje koncertov in vodenje glasbene šole je bilo težko že v normalnih razmerah, v vojnem času pa

je postalo »prava umetnost«, zapiše Hans Gerstner v svojem dnevniku, ki je kot edinstven dokument tedanjega časa neprecenljiv vir za glasbeno zgodovino na Slovenskem. Čeprav je raven glasbene poustvarjalnosti v štirih vojnih sezonah močno upadla (od sezone 1916/17 so v sklopu rednih koncertov prirejali zgolj še koncerte komorne glasbe) in se kvalitativno ni mogla primerjati z nadvse bogatim koncertnim življenjem v začetku 20. stoletja, nikoli ni povsem usahnila. Tako je bil obisk filharmoničnih koncertov, kot tudi kritički odmevi nanje, v vojnem času presenetljivo dober. Gerstnerju pa je navkljub vojnim razmeram uspelo organizirati 48 koncertov, katerih ne le humanitarna temveč tudi umetniška vrednost nikakor ni zanemarljiva.

Imensko kazalo • Index

- Adam, Adolphe 71
 Adamič, Emil 24, 27, 42, 46, 52, 57, 60, 61, 65, 69, 73, 74,
 76, 78-80, 93, 95, 96, 100, 138, 145
 Adamič, Karlo 33, 45
 Adler, Guido 104, 107, 116
 Ahrweiler, Hélène 6, 19
 Albini, Srečko 71
 Aleksander II., ruski car 10
 Aljabjev, Aleksander 78
 Aljaž, Jakob 46, 144, 146
 Álvarez del Vayo, Julio 7, 13, 19
 Ambrožič, Vid 32
 Anděl, Anton 63, 64, 66, 77, 78
 Andrejka, Rudolf 141, 146
 Apih, Elio 93, 100
 Apolon 19
 Arko Tavčar, Pipa 76
 Arndt, Ernst Moritz 56
 Arnim, Achim von 120, 121
 Aslan, Raoul 114
 Asquith, H. H. (Herbert Henry) 12
 Attenhofer, Carl 97
 Austin, John L. 92, 100
- Bach, Alexander 93
 Bach, Johann Sebastian 54, 56, 69, 67, 71, 155, 157, 161, 165, 166, 170
 Bachmann-Medick, Doris 92, 100
 Backhaus, Wilhelm 59, 80
 Bajuk, Marko 29, 42
 Ball, Hugo 13
 Ballhausen, Thomas 104, 108, 116
 Baloković, Zlatko 53, 58, 66, 67, 69, 73, 80, 157
 Bamberg, Fedor 36
 Bartók, Béla 104, 106, 129
 Battisti, Cesare 10
 Bazzini, Antonio 67
 Beethoven, Ludwig van 6, 9, 20, 53, 54, 59, 60, 67, 73, 76, 84, 97,
 155, 158, 159, 162, 165, 166, 169, 170
 Benco, Silvio 94, 100
 Bendl, Karel 75
 Bennewitz, Antonín 159
 Beran, Emerik 52
 Berger, Albert 126
 Berger, Stefan 120, 130
 Berlioz, Hector 7, 163
 Betetto, Julij 52, 58, 64, 65
 Bevk, France 137
 Biguzzi, Stefano 99
 Bihoy Benedek, Zora 77
 Binički, Stanislav 10
 Bizet, Georges 7, 667, 70, 71, 73, 74

- Blaznik, Jožef 28, 47
 Bläser, Johann 104
 Blümel, Franz 59
 Boccherini, Luigi 54
 Boisits, Barbara 107, 116
 Bonaparte, Napoleon 6, 7, 19, 20, 97, 98, 121
 Bono, Francesco 104, 108, 116, 117
 Boranić, Dragutin 63
 Borojević (Borojević) von Bojna, Svetozar 36, 86, 90
 Bortnjanski (Bortnjansky),
 Dmitrij Stepanovič 67
 Brahms, Johannes 59, 161
 Brandt, Susanne 124, 125, 130
 Brankov, Miran 47
 Brentano, Clemens 120, 121
 Bruch, Max 67
 Bruckner, Anton 158, 165
 Brusniak, Friedhelm 93, 100
 Bučar, Delica 73, 74
 Buelens, Geert 12, 19
 Bügiené, Lina 107, 117
 Burmester, Willy 59, 157, 158, 160
 Busch, Adolf 157, 159
 Butler, Judith 92, 100
 Büttner, Elisabeth 104, 108, 116

 Cammaerts, Emile 12
 Cherubini, Luigi 52
 Chopin, Frederic 58, 59, 65, 70–74, 76
 Chorinsky, Rudolf grof 156
 Christoph, Theodor 60, 152, 161
 Cigoj Krstulović, Nataša 18, 19, 55, 62, 63, 79, 86, 92, 100, 150, 159, 168
 Claus-Neuroth, Lilly 155
 Collin, Heinrich Joseph 6
 Colpan, Sema Sebnem 108, 109, 115, 116
 Coppentrath, Alfred 47
 Corelli, Arcangelo 7, 58, 66, 73
 Cvetko, Dragotin 52, 57–59

 Čajkovski, Peter Iljič 8, 10, 70, 72, 76, 77, 161
 Čerin, Josip 144, 167, 170
 Čremošnik, Gregor 146
 Črnigoj, Franjo 34, 42

 D'Annunzio, Gabriele 32
 Dąbrowski, Jan Henryk 13
 Dahlhaus, Carl 93, 100
 David, Félicien 75
 Davydov, Karl 67, 70
 Debussy, Claude 8
 Dehmel, Richard 114
 Delibes, Leo 72, 75
 Della Peruta, Franco 95, 100
 Dennis, David B. 8, 19
 Detering, Heinrich 120, 130

Deutsch-German, Alfred	114
Dev, Oskar	29, 42, 52, 76
Dewald, Christian	104, 108, 116
Didier, Hans	114
Dix, Otto	6
Donizetti, Gaetano	52
Dornik, Ivan	76
Drischel, Richard	36, 43
Drolle, Rihard	32
Druzovič, Hinko	93, 100
Drvota, Josip	70, 71
Duesberg, Nora	59, 161
Dufner, Jens	165, 169
Duhan, Hans	129
Dum-Tragut, Jasmine	107, 116
Dvořák, Antonín	16, 54, 58, 62, 65, 70, 72-74, 76, 77
Dvorsky, Beatrice	167, 169
Eber, Franz	114, 115
Eberle, dunajski tiskar	35, 37
Edvard VII. (Edward VII.), angleški kralj	13
Eisner-Bubna, Wilhelm	124
Eksteins, Modis	108
Elgar, Edward	12, 13, 20, 67
Elizabeta Bavarska, avstrijska cesarica	57
Elschek, Oskár	106
Englund, Steven	7, 19
Ernst, Max	14
Ertl, Dominik	113
Evgen Savojski	148, 144-146
Faganel, Tomaž	18, 19
Fallersleben, Hoffmann von	127
Ferjančič, Fran	25, 42, 45, 48, 146
Figes, Orlando	14, 19
Finscher, Ludwig	60, 79, 93, 100
Finžgar, Fran Saleški	76
Fischer, Erik	167, 169
Fischer, Michael	146
Fischer, Oton	29, 44, 148
Flajšman, Jurij	27
Fleck, Jakob	104, 109, 113, 114, 117
Foerster, Anton	34, 46, 47, 57, 61
Formacher, Franzi von	161
Förstel (Foerstel), Gertrude	59, 80, 161
Foucault, Michel	98, 100
Franc (Franz) Ferdinand, nadvojvoda	85, 97
Franc Jožef (Franz Joseph, Fran Josip)	7, 17, 27, 42, 56, 57, 64, 71, 85, 105, 109
I., cesar	
Franckenstein, Clemens von	114
Freisler, Fritz	108
Frelih, Darja	55, 79
Friderik Viljem III.	9
(Friedrich Wilhelm III.), pruski kralj	
Frühling, Carl	157

Funtek, Anton	37, 31
Funtek, Leo	159
Gallus, Jacobus	60–62, 69, 77, 79
Ganne, Louis	18
Garnett, Liz	98, 100
Gatsch, Maridl	155
Gerbič, Fran	29, 42, 46, 57, 58, 65, 138, 142–146
Gerstner, Hans (Ivan)	59, 149, 151–168, 170, 171
Gerstner, Hans ml.	165, 169
Glanz, Christian	107, 116
Gluck, Christoph Willibald	177
Gnidovec, p. Inocenc	84
Godina Golija, Maja	24, 44
Goethe, Johann Wolfgang	9
Gojowy, Axel	159, 169
Gojowy, Detlef	159, 169
Golar, Cvetko	46, 60
Goldmark, Karl	58, 59, 66, 165
Golež Kaučič, Marjetka	24, 44, 138, 141, 144, 146
Golia, Pavel	14, 16, 19
Gossec, François-Joseph	7
Grabner, Franc	31
Grafenauer, Franc	10
Graubner, Hans	120, 130
Grdina, Igor	16, 18, 19, 36, 44, 79, 169
Gregorčič, Simon	18, 57, 63, 77, 80, 86, 87, 89
Grieg, Edvard	54
Grümmer, Paul	59, 155, 159
Grund, Arnošt	18
Gruss, Hermann	67, 70
Guarneri, Giuseppe	161
Gučkov, Aleksander Ivanovič	14
Gulbins, Max	56
Haas, Walburga	120, 131
Habsburg, rodbina	90, 91, 93, 95, 104, 108, 116, 156, 166
Hacin, Janko	135, 146
Hagemann, Ötmar	155, 158–161, 169
Haid, Gerlinde	120, 122, 130
Hajdrih, Anton	55, 96
Hajek, Leo	105, 144
Hammerl, Lissy	161
Hand, Š.	72
Händel, Georg Friedrich	66
Hanheide, Stefan	146
Hans, Henrike	112, 116
Hanus, Ernst	108
Hatze, Josip	67, 75, 76
Haydn, Joseph	26, 29, 59, 64, 69, 84, 97, 104, 106, 116, 127, 143, 155
Heine, Heinrich	13
Heinisch, Karin	122, 130
Heister, Hanns-Werner	60, 79
Helms, Dietrich	146

- Hemetek, Ursula 120, 130
 Hemingway, Ernest 6
 Hennings, Emmy 13
 Hensel, Walther 128
 Herder, Johann Gottfried 120, 121, 125, 130
 Herold, Jiří (Jurij) 58
 Heuberger, Richard 155
 Hirschman, Heri glej Svetel, Heribert
 Hitler, Adolf 8, 9
 Hladnik, Ignacij 45–47, 52, 141, 147
 Hobsbawm, Eric J. 95, 100
 Hochreiter, Emil 18, 19, 34, 47, 83–86, 88, 89
 Hoehn, Alfred 59, 80, 162, 163
 Hoffmann, Johannes 89, 101
 Hoffmann, Karel (Karl) 58, 70
 Hohenzollern, rodbina 9
 Hois, Eva Maria 105, 106, 116, 123, 124, 129, 130, 146
 Holmar, Tomaž 138, 146
 Holub, Alojzija 72
 Homer 92
 Honolka, Kurt 14, 19
 Horn, Kamillo 159
 Horvat, Josip 12, 19
 Hribar, Ivan 10
 Hrubesch, Erna 114
 Hubad, Fran 57
 Hubad, Matej 56, 57, 63, 64–66, 69, 71–74, 76–78, 86, 160
 Hubay, Jenő 7
 Humboldt, Alexander von 9
 Humperdinck, Engelbert 9
 Hussarek von Heinlein, Max 18
 Hüttl, Robert 155, 157
- Ipavec, Benjamin 29, 57, 65, 73, 74, 143
 Ipavec, Gustav 31
- J. (Januschowsky) glej Ohm-Januschowsky, Julius
- Jahn, Friedrich Ludwig 98
 Jakl, Anton 36–38, 40, 42, 43, 144
- Janez (Johann von Österreich), nadvojvoda 6
 Janizcek, Julius 128
 Jauker, Otto 160, 162, 163, 169
 Javůrek, Berta 66
- Jeglič, Anton Bonaventura 85, 89
 Jeitza, Maria 129
 Jenko, Davorin 29, 31, 55, 143
 Jeraj, Karel 8
 Jesih, Pavla 166
- Jespersion, Maths 115
 Jöde, Fritz 146
 Jones, Sidney 71
 Jovanović, Dušan 11
 Jünger, Ernst 6

- Kacin, Dominik 135, 146
 Kalbeck, Max 59
 Kalina, Walter F. 123, 130
 Kallina, Anna 114
 Kálmán, Emmerich 17
 Kant, Immanuel 9
 Karadorđević, rodbina 10
 Karamzin, Nikolaj 15
 Karel (Karl von Österreich), nadvojvoda 7
 Karel (Karl) I., avstrijski cesar 56, 163
 Kelc, Ivan 26, 42
 Kerbs, Diethart 122, 130
 Kerenski, Aleksander Fjodorovič 14
 Kessler, Wolfgang 98, 101
 Kham, Milan 166
 Kienzl, Wilhelm 59
 Kiferle, Ivan 45–47
 Kimovec, Franc (Francišek) 47, 56, 76, 87, 89
 Kipling, Rudyard 13, 137
 Kiš (Kiss), Josef 114
 Klasna, Willy 157
 Kleindienst, Katja 86, 89, 137
 Kleinmayr, Ignac 36
 Kleinschrodt, polkovnik 59
 Klier, Karl Magnus 128
 Klitsch, Wilhelm 114
 Klobčar, Marija 24, 44, 141, 146
 Klofáč, Václav 10
 Klusen, Ernst 120, 130
 Kobal, France 60
 Kobler, Dana 52, 58, 65–68, 69, 73, 74, 76, 77, 78
 Kocián, Jaroslav 58, 80
 Kocijančič, Josip 29, 43, 48, 96
 Kodály, Zoltán 104, 106
 Koljcov, Aleksej Vasiljevič 58
 Kolm, Anton 104, 108, 109, 117
 Kolm-Fleck, Luise 104, 108, 109, 113, 114, 117
 Kolonicki (Kolonitskii), Boris 14, 19
 Kolowrat-Krakowsky, Alexander Joseph 104, 109
 Komelj, Milček 86, 89
 König, Eginhard 97, 148
 Konjović, Petar 75
 Koren, Alenka 147
 Körner, K. T. (Carl Theodor) 47, 114
 Kos, Fran 38
 Kos, Janko 6
 Kosi, Anton 25–27, 41–43, 45, 48, 138, 141, 143, 144, 146
 Köstlin, Konrad 120, 121, 130, 131
 Koter, Darja 150, 169
 Kovač, Leopold 57, 64–66, 71, 72, 86, 135
 Kovačič, Ignacij 29, 43
 Kowar, Helmut 107, 116, 117
 Kozina, Pavel 156, 169
 Koželj, Anton 86

- Krajičić, Gordana 147
 Kramar, Franc 25, 40
 Kramář, Karel 10
 Kratký, Friedrich 106
 Krauth, Ernest 66, 67
 Krauth, Žiga 72
 Kreisler, Fritz 73
 Krek, Gojmir 57, 64, 65, 105, 169
 Krek, Janez Evangelist 56, 62, 76, 80
 Kremžar, Elizabeta 446
 Kren, N. 27
 Križaj, Josip 57, 58, 65, 66, 71, 72, 75, 86, 162
 Kuba, Ludvík (Ludovik) 64, 65, 135, 139, 141, 147
 Kumer, Zmaga 24, 25, 28, 44, 138-141, 147
 Kunwald, Ernst 16
 Kuret, Primož 7, 20, 53, 59, 79, 147, 150, 151, 155, 157, 159,
 161-164, 167, 169, 171
- La Grange, Henry-Louis de 8, 20
 Lach, Robert 106
 Laforet, Alessandro 94
 Lah, Špela 157, 169
 Lajovic, Anton 17, 24, 52, 57, 58, 60, 64, 65, 67, 68, 73-75,
 77, 79, 80, 164-167, 170
 Lallak, Wladimir 36, 43
 Lalo, Édouard 67
 Lambert, Peter 120, 130
 Lange, Britta 107, 116
 Lavrov, Peter Lavrovič 14
 Leban, Anton 144, 147
 Leban, Janko 46
 Lechleitner, Gerda 105, 106, 116
 Leclair, Jean-Marie 70
 Lehár, Franz 70, 110
 Leon VI. Modri, bizantinski cesar 6
 Leoncavallo, Rugero 67
 Levstik, Vladimir 52
 Ličar, Ciril 58, 75, 80, 162
 Liebl, Christian 106, 116
 Lipušček, Uroš 86, 89
 Liszt, Franz 58-60, 67, 70, 72-75, 77, 163
 Loewe, Carl 59, 72
 Löffler, Franz 56
 Löschnigg, Martin 137
 Lovše, Pavla 53, 57, 58, 68, 71, 772, 78, 86
 Ludvik I., bavarski kralj 9
 Lukan, Walter 86, 89, 138, 147
 Lukman, Franc Ksaver 25
 Lulek, Ferry Leon 16
 Luthar, Oto 147
 Lvov, Georgij Jevgenjevič 15
- Macdonald, Lyn 147
 Mackensen, August von 134
 Magnard, Albéric 6

- Mahkota, Karel 53–55, 62, 78
 Mahler, Gustav 8, 16, 20, 59, 84
 Mahr, Alfred 156
 Mahr, Hilda 156, 161
 Majakovski, Vladimir 16, 127
 Maksimilijan I. Mehiški, cesar 17
 Malavašič, Franc 126
 Malenšek, Srečko 29, 42
 Malič, Angela 78
 Manowarda, Joseph von 114
 Mantuani, Josip 57, 61, 79
 Manukyanc, Aršak 107, 116
 Marčić, V. 47
 Marder, Arthur J. 13, 20
 Marie Josephine, bavarska vojvodinja 96
 Marija, svetnica 33, 45, 46–48, 73, 74, 147
 Markov, Dimitrij 10
 Marolt, Emilija 28, 41
 Marolt, Fran (Frančišek) 28–30, 39, 4, 46, 48, 141, 143, 144, 147
 Marolt, France 28, 44
 Marschner, Heinrich 97
 Marx, Joseph 7, 8, 20
 Massenet, Jules 67, 73
 Matičetov, Milko 147
 Matić, Dragan 53, 79, 135, 147, 154, 170
 Matić, Milan 36
 Mayer–Hirzberger, Anita 107, 116, 122, 123, 131
 Medved, Anton 46, 60, 61, 138
 Medved, Cirila 52, 57, 73, 74, 77
 Meier, John 122, 131
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 71, 97
 Merhar, Boris 147
 Metzner, Karl 127
 Michalka, Wolfgang 104, 117, 122, 131
 Michl, Josip 67
 Mihelčič, Alojzij 27, 43, 46
 Mihelčič, Pavel 145
 Mihevec (Mihevc), Jurij 167, 170
 Milčinski, Fran 25, 40, 54, 63, 80
 Milunović, Luka I. 147
 Mirk, Vasilij 47, 57, 76, 78
 Mochar–Kircher, Iris 121, 131
 Mokranjac, Stevan 63, 77
 Morel, Bénédict Augustin 8
 Moritz, Verena 107, 117
 Mosse, George L. 8, 9, 20
 Moszkowski, Moritz 66, 73
 Mozart, Wolfgang Amadeus 36, 54, 56–59, 66–68, 71, 75, 77, 84, 105,
 112–114, 159, 160, 161
 Muck, Karl 16
 Mundy, Simon 12, 13, 20
 Mussolini, Benito 99

 Nedbal, Oskar 159
 Nedvěd, Anton 29, 143

Nepf, Markus	104, 117
Neubauer, Franjo	26, 27, 45, 147
Neumann, Stanislaus	114
Nicolai, Otto	68
Nikolaj II., ruski car	12, 14
Nordau, Max	8, 20
Novak, Vilko	65, 66, 69
Novák, Vítězslav	58, 65, 67, 74-76
Offenbach, Jacques	57
Ohm-Januschowsky, Julius	56, 155-157, 169, 170
Olsen, Ole	115
Ondříček, František	71, 80
Osana, Jože	135, 147
Osterhammel, Jürgen	98, 101
Oto Habsburški (Otto von Habsburg)	36
Otto iz Düsseldorfa, goslar	161
Pachernegg, Alois	60
Paganini, Niccol	58, 66, 67
Pahor, Leopold (Lavoslav)	37
Palestrina, Giovanni Pierluigi da	84, 90, 95
Parker, Roger	94, 101
Parma, Viktor	17-20, 24, 35-37, 41, 43-45, 55, 156
Pašić, Nikola	11
Paulus, Rudolf	155, 158, 165
Paumgartner, Bernhard	105, 106, 117, 123-125, 127, 128
Pavčić, Josip	46, 57, 58, 64, 65, 68, 73, 74, 76, 78, 80
Pečić, Bela	75
Pečjak, Gregorij	46
Peršl, Marija	66
Petric, Felix	129
Petronio, Paolo	17, 18, 20
Pirc, Franc	33
Pirnat, Stanko	64, 66, 77, 78
Plamper, Jan	107, 117
Platon	8-10, 20
Pöch, Rudolf	107, 116
Podrekar, Franc	37
Pogačnik, Janez	45, 47
Polak, Irma	53, 70, 71
Polgath, Josip	71
Poljanec, Vekoslav	45
Pommer, Josef	121-123, 131
Potočnik, Nilka	78
Povše, Janez	147
Pregelj, Ciril	29, 42
Prejac, Gjuro	71
Prelovec, Zorko	28, 31, 32, 42, 58, 80, 87, 89
Premrl, Stanko	24, 27, 33, 34, 40, 42, 43, 45-47, 57, 58, 60-63, 69, 71-73, 74, 77-80, 80, 87, 89, 134, 135, 138, 147, 161, 170
Prešeren, France	57, 60-63, 80
Pribošič (Priboschitz), Greta	159

Procházka, Josip	52
Puccini, Giacomo	8, 68, 70, 71, 77
Rabinow, Paul	98, 100
Rabl, Franz von	96, 100
Račić	62
Radetzky (Radecki), Josef	17, 29, 38, 54, 55, 109, 143, 144
Radole, Giuseppe	95, 97, 101
Radunović, Stevan B.	147
Ranger, Terence	95, 100
Ranth, Viktor	159
Rašín, Alois	10
Ravnik, Janko	53, 58, 64, 65
Razinger, Anton	57
Reger, Max	59
Reichel, Walter	123, 131
Reichelt, Ernst von	106
Reissiger, Gottlieb	97
Remarque, Erich Maria	6
Remmer, Ulla	107, 117
Reulecke, Jürgen	122, 130
Revers, Peter	8, 20
Richter, Hans	12
Rijavec, Josip	52, 54, 57, 58, 66–69
Rohrkramer, Thomas	122, 131
Rojic, Anton	59, 158
Romanov, rodbina	12
Ropas, Ervina	37, 46
Rosenquist, Thea	114
Rosina, Franjo	10
Rossetti, Domenico	94
Rožić, F.	46, 47
Rubinstein, Anton	72, 77
Pietsch, Rudolf	120, 130
Rueh, Franc	147, 157, 170
Rumph, Stephen	6, 20
Runjanin, Josip	55
Rybář, Otokar	96
Sadar, Jelica	71, 72, 86
Safranski, Rüdiger	107, 117
Saint-Saëns, Camille	69, 70
Salandra, Antonio	32
Salten, Felix	114
Sarasate, Pablo	58, 66, 67
Sardenko, Silvin	46, 47
Sarget, John Singer	6
Sassoon, Siegfried	137
Sattner, p. Hugolin (Franc)	18, 19, 24, 46, 53, 54, 57, 58, 63, 72, 80–90, 161
Sauer, Emil von	159
Schenker, Heinrich	141
Schlechter, Armin	121, 131
Schmidl, Carlo	36
Schmidt, Gregor	80
Schönberg, Arnold	138

Schramm, Michael	148
Schreiner, Emmerih	59, 58
Schubert, Franz	39, 59, 47, 165
Schulin, Ernst	104, 117
Schüller, Dietrich	104, 117
Schumann, Peter	120, 130
Schumann, Robert	59, 67, 97, 159, 161
Schwab, Anton	65, 72-74, 76, 78
Schwank, Willi	98, 104
Schweiger, Avgust	166, 170
Schweiger, Berta	155
Sedej, Francišek Borgia	86
Seidl, Johann Gabriel	26, 127
Sever, Cenka	64, 65, 135
Severjanin, Igor	14, 16
Sicherl, Josip	47
Simon, Dragotin	72
Simonich, Hinko	68
Sitt, Hans (Jan Hanuš)	70
Sivec, Jože	17, 20
Slomšek, Anton Martin	26, 27, 31
Sluga, Miha	85, 89, 147
Smetana, Bedřich	54, 58, 65, 70, 71, 75, 76
Smodej, Fran	76
Smolej, Tone	137, 141
Snoj, Jurij	55, 79
Spörr, Martin	114
Stary, Emil	67
Stauda, Johannes	127, 131
Stefani, Giuseppe	120, 13094, 101
Stevenson, David	13, 20
Stöhr, Richard	60, 159, 168
Stojadinović, Milan M.	11, 20
Stolz, Robert	159
Stradivari, Antonio	155
Strajnar, Julijan	139, 148
Strauss, Johann ml.	71
Strauss, Richard	59, 60, 84, 161
Strozzi, Maja	75, 80
Sturman, Robi	93, 101
Südfeld, Simon Maximilian	glej Nordau, Max
Suk, Josef	58, 70
Suppan, Wolfgang	152, 170
Svetel, Heribert	33
Szabó-Knotik, Cornelia	107, 116
Székelyhidy, Ferencz	129
Szymanowsk, Karol	58, 75
Šašelj, Ivan	139, 141, 144, 148
Ševčík, Otakar	58, 66, 73, 159
Škerjanc, Lucijan Marija	59, 80, 82, 89, 145
Škroup, Jan Nepomuk	54
Škulj, Edo	18, 19
Šlebinger, Janko	25, 148
Švikaršič, Zdravko	64

Tartaglia, Oskar	10, 20
Tartini, Giuseppe	7
Taubert, Wilhelm	68
Tavčar, Ivan	35, 164
Tchaikovsky, P. I.	glej Čajkovski, Peter Iljič
Terseglav, Marko	145, 148
Thaller, Anton	108, 109, 111, 117
Thissen, Otto	110, 117
Thomas, Ambroise	68, 72-74
Tirindelli, Pier Adolfo	68
Tkalčič, Juro	58, 67, 70, 80
Toman, Lovro	26
Tomažovic, Jožef	27
Toscanini, Arturo	99
Traven, Janez	31
Tresuhm, A.	114
Tuchman, Barbara W.	16, 20
Turšič, Leopold	38, 42
Uhland, Ludwig	121
Uli, Otto	148
Ungern-Sternberg, Jürgen von	9, 20
Ungern-Sternberg, Wolfgang von	9, 20
Varga, Julius	59, 155-157, 159, 162
Vašak, Emanuel	26
Vedral, Josip	57, 64, 65, 69
Veltée, Claudius	104
Veltée, Louise	glej Kolm-Fleck, Luise
Verdi, Giuseppe	52, 68, 70-72, 77, 94-101
Verlaine, Paul	52
Vesel, J. (Janez)	52
Viator	52, 80
Viktor Emanuel (Vittorio Emanuele) III., italijanski kralj	32
Vilhar, Fran Serafin	63
Viljem II. (Wilhelm II.), nemški cesar	109
Vodnik, Valentin	6, 20, 26, 27
Vodopivec, Peter	86, 89, 137
Vodopivec, Vinko	34, 40, 47
Vodušek, Valens	147
Vogt, Martin	122, 131
Volarič, Hrabroslav	29, 143
Vraz, Stanko	26
Vrhovnik, Miha	139, 148
Vuškovič, Marko	72
Wacek, Wilhelm	113
Wagner, Cosima	9
Wagner, Hans	126, 127, 130
Wagner, Nike	9, 20
Wagner, Richard	9, 52, 59, 60, 65, 67, 84, 85, 90, 95, 97, 160, 170
Wagner, Siegfried	9
Wallace, William Vincent	113

Walleczek-Fritz, Julia	107, 117
Watkins, Glenn	6, 20
Weber, Carl Maria von	73, 97
Webern, Anton	138
Wedekind, Frank	13
Weingartner, Felix	9
Weingartner, Paul	59
Weinstock, Herbert	10, 20
Weiss, Jernej	152-158, 160, 163, 165, 166, 170
Weiss-Ostborn, Rudolf von	59, 152, 153, 155, 162, 163, 170
Wettach, Heinrich	155
Wieniawski, Henryk	68, 73
Willomitzer, Josef	114
Windhager, Franz	126
Wittelsbach, rodbina	9
Wolf, Anton	156
Wolf, Hugo	59, 161
Wondraschek, Otto	161
Zajc, Ivan	71, 72, 78, 95
Zanetti, Anton	60, 161, 163,
Zangger, Fritz	151, 170
Zelenka, Ladislav	58, 70
Zemlinsky, Alexander	8
Ziehrer, Carl Michael	109-111, 113
Zitta, Franz (Franc)	36, 156
Zöhrer, Josef	59, 80, 152, 155, 158, 160, 169
Zupančič, Franc	135, 148, 157, 170
Zuschneid, Hugo	110
Zweig, Stefan	7, 20
Žirovnik, Janko	29, 30, 44, 48, 142, 144, 148
Župančič, Oton	46, 52, 58, 68

Avtorji • Contributors

Alenka BAGARIČ (alenka.bagaric@nuk.uni-lj.si) je muzikologinja in vodja Glasbene zbirke v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani. V zadnjem času se raziskovalno ukvarja predvsem s preučevanjem tehnik zapisovanja in reproduciranja glasbe ter referenčnimi modeli za podatke o glasbi. Je avtorica glasbenega dela razstave o virih iz let prve svetovne vojne, ki je bila na ogled v Ljubljani (2014) in na Gradu Kromberk (2017).

Alenka BAGARIČ (alenka.bagaric@nuk.uni-lj.si) is a musicologist and head of the Music Collection at the National and University Library in Ljubljana. She is currently researching the music printing techniques and the reference models for music data. She is the author of the musical part of the exhibition of resources from the years of the First World War, which was on display in Ljubljana (2014) and in the Kromberk Castle (2017).

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC (natasazrc-sazu.si) je znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani. Je članica uredniškega odbora slovenske muzikološke revije *De musica disserenda*. Raziskovalna področja njenega delovanja so: zgodovina glasbe v 19. stol. na Slovenskem, glasbena in pevška društva, slovenska zborovska in slovenska klavirska glasba, himna ter problematika, povezana z vprašanjem identitete in glasbe.

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC (natasazrc-sazu.si) works as a research fellow at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts in Ljubljana. She is a member of the Editorial Board of the musicological journal *De musica disserenda*. Her main research areas are: the history of music of the Slovene territories in the long 19th century, music societies, Slovene piano and Slovene choral music, national anthems and the questions concern identity and music.

Igor GRDINA (grdina_igor@siol.net) je redni profesor za slovensko književnost in kulturno zgodovino. Zaposlen je bil na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani, na Univerzi v Novi Gorici ter Inštitutu za civilizacijo in kulturo v Ljubljani; sedaj dela na ZRC SAZU in AMEU-ISH. Bil je 2 semestra gostujoči profesor na dunajski univerzi; z vabljenimi predavanji je nastopil tudi v Nemčiji, Avstriji, na Češkem in Madžarskem ter v Italiji. Njegova bibliografija obsega več kot 1100 enot, od tega je več kot 30 knjig. Prevedel in priredil je več opernih in operetnih besedil ter napisal dramo, ki je bila objavljena tudi v ruskem jeziku.

Igor GRDINA (grdina_igor@siol.net) is a professor of Slovene literature and cultural history. He was previously employed at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana, the University of Nova Gorica and at the Institute for Civilization and Culture in Ljubljana; he is currently employed at ZRC SAZU (Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts) and AMEU-ISH (Institutum Studiorum Humanitatis). He was a visiting professor at the University of Vienna for two semesters; he was also

invited to give lectures in Germany, Austria, the Czech Republic, Hungary and Italy. His bibliography includes more than 1100 units, of which more than 30 are books. He has translated and adapted several opera and operetta librettos, and he has written a play, which was also published in Russian.

Anita MAYER-HIRZBERGER (Mayer-Hirzberger@mdw.ac.at) je izredna profesorica za zgodovino glasbe na Univerzi za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju. Glavna področja njenih raziskav so: družbeno-kulturni pomen glasbe, ustvarjanje identitete z glasbo v zgodnjem novem veku (glasba reformacije in protireformacije), konec 19. in v 20. stoletju.

Anita MAYER-HIRZBERGER (Mayer-Hirzberger@mdw.ac.at) is an associate professor (music history) at the University for Music and Performing Arts Vienna. Main areas of research: the socio-cultural meaning of music, creating identity by means of music in the early modern age (music of the Reformation and Counterreformation), late 19th and 20th century.

Anita Mayer-Hirzberger

Aleš NAGODE (a.nagode@ff.uni-lj.si) je diplomiral, magistriral in doktoriral iz muzikologije na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Po kratkem delovanju v Slovenskem komornem zboru je leta 1993 postal mladi raziskovalec na Muzikološkem inštitutu Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Od 1995 deluje na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Pri raziskovalnem delu se posveča predvsem zgodovini glasbe na Slovenskem v predzgodovini in antiki, cerkveni glasbi na Slovenskem v drugi polovici 18. in 19. st. ter vprašanjem odmeva etnogeneze Slovencev v glasbenem življenju poznega 18. in 19. st. na Slovenskem.

Aleš NAGODE (a.nagode@ff.uni-lj.si) graduated, completed his master's degree and received his PhD at the Faculty of Arts in Ljubljana. In 1993, he started working as a fellow researcher at the Institute of Musicology at the Scientific Research Centre of SASA. Since 1995 has been working at the Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana. The focus of his research work is music history of Slovenes and the antiquity, church music in Slovenia in the second half of the 18th and 19th centuries and the question of ethnogenesis of Slovene music life in late 18th and 19th centuries.

Matej SANTI (santi@mdw.ac.at) je študiral violino, instrumentalno pedagogiko (MA) ter muzikologijo (PhD) na Univerzi za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju. V svoji doktorski disertaciji se je ukvarjal z zvezo med glasbo in nacionalnim vprašanjem v Trstu v 19. in zgodnjem 20. stoletju. Trenutno je raziskovalec (post-doc) na Univerzi za glasbo in upodabljaljočo umetnost na Dunaju. Raziskovalna področja: kulturologija v muzikologiji, glasba in mediji, glasba v srednji Evropi, zgodovina violine in goslarstva, digitalna muzikologija.

Matej SANTI (santi@mdw.ac.at) studied violin and instrumental pedagogy (MA) as well as musicology (PhD) at the University of Music and Performing Arts Vienna. His doctoral research is focused on understanding the relations between nationalism and

musical practices in Trieste in the 19th and early 20th century (Zwischen drei Kulturen, Wien 2015). He is a post-doc researcher at the University of Music and Performing Arts Vienna. Research areas: cultural studies in musicology, music and media, music in central Europe, history of violin and violinmaking, digital musicology

Leon STEFANIJA (leon.stefanija@ff.uni-lj.si) je redni profesor na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. V letih 2008–2012 je bil predstojnik oddelka. Raziskovalno in pedagoško se ukvarja z epistemologijo glasbenih raziskav, sociologijo glasbe ter novejšo zgodovino (predvsem slovenske) glasbe. Kot gostujoči profesor je predaval v Zagrebu, Beogradu, Gradcu in Sarajevu.

Njegove osrednje publikacije so: *O glasbeno novem* (2001), *Metode analize glasbe: zgodovinsko-teoretski oris* (2004), *Sociologija glasbe* (2010), *Prispevek k analizi institucij slovenske glasbe 20. stoletja* (2010), *Sizifovsko lépo: portret Uroša Rojka* (2016).

Leon STEFANIJA (leon.stefanija@ff.uni-lj.si) is a professor of musicology at the Faculty of Arts University of Ljubljana, between 2008 and 2012 also as the departmental chair. His main research interests and teaching areas are the epistemology of music research, sociology of music and history of contemporary (primarily Slovenian) music. As guest-lecturer he has been teaching also in Zagreb, Belgrade, Graz, and Sarajevo.

Main publications: *On The New In Music* (2001), *Methods of Music Analysis: A Historical And Theoretical Survey* (2004), *Sociology of music* (2010), *Contribution to the Analysis of the Musical Institutions in 20th-Century Slovenia* (2010), *Sisyphus-like beauty: A Portrait of Uroš Rojko* (2016).

Cornelia SZABÓ-KNOTIK (Szabo-Knotik@mdw.ac.at) je izredna profesorica muzikologije (habilitacija v Gradcu leta 1996) in trenutno vodja dekanata za znanstvene študije na Univerzi za glasbo in uprizoritveno umetnost na Dunaju. Njena glavna zanimanja obsegajo estetsko vsebino, prav tako pa tudi družbeni in kulturni pomen glasbe v smislu večplastnega polja označevalcev in pomenov, povezanih z glasbenim življenjem in kulturnim spominom (npr. topos »glasbenega mesta Dunaja«), vključno s pomenom medijev (filma) za to, kako se soočamo z glasbeno tradicijo.

Cornelia SZABÓ-KNOTIK (Szabo-Knotik@mdw.ac.at) is Associate Professor for Musicology (habilitation Graz 1996) and currently dean of academic studies at the University of music and performing arts Vienna. Her main interests cover the aesthetic content as well as the social and cultural importance of music in terms of a multi-layered field of significations and meanings relevant for music life and cultural memory (e.g. the topos of “Music City Vienna”), including the importance of media (film) for the way the musical tradition is confronted.

Jernej WEISS (jernej.weiss@um.si) je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999–2002) in Inštitutu za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002–03). Med letoma 2005 in 2009 je deloval kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani. Od leta 2011 deluje kot glavni in odgovorni urednik osrednje slovenske muzikološke publikacije *Muzikološki zbornik*. Od leta 2016 je redni profesor za področje muzikologije na Univerzi v Mariboru.

Raziskovalno se osredotoča na vprašanja, povezana z glasbo od 19. stoletja do danes, posebej s tisto, ki se tako ali drugače dotika slovenskega in češkega kulturnega prostora. Je avtor treh znanstvenih monografij. Od leta 2016 vodi mednarodni muzikološki simpozij *Slovenskih glasbenih dnevov* in je glavni urednik zbirke znanstvenih monografij *Studia musicologica Labacensia*.

Jernej WEISS (jerne.j.weiss@um.si) studied musicology in the Department of Musicology at the University of Ljubljana's Faculty of Arts, and at the Institute of Musicology of the University of Regensburg. From 2005 to 2009 he worked as an Assistant at the Department of Musicology in Ljubljana. Since 2011 he is editor-in-chief of the main, peer-reviewed, Slovenian musicological periodical *Muzikološki zbornik (Musicological Annual)*, is on the editorial boards of several scientific and specialised periodicals, and is also participating in various domestic and international scientific projects. He has been a full professor of musicology at the University of Maribor since 2016. He was a visiting lecturer at the universities of Graz, Brno, Cardiff, etc.

His research work deals with issues related to music from the 19th century to the present, focusing particularly, in one way or another, on the Slovenian and Czech cultural environments. He is the author of three scientific monographs. Since 2016 he has headed the international musicology symposium of the *Slovene Music Days*. He has also been editor-in-chief of the new scholarly monograph collection *Studia musicologica Labacensia* since 2016.

