



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

X L V I / 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 0

ZBORNİK OB JUBILEJU KATARINE BEDINA

ESSAYS IN HONOUR OF KATARINA BEDINA

MUZIKOLOŠKI
Z B O R N I K

MUSICOLOGICAL
A N N U A L

X L V I / 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 0

ZBORNİK OB JUBILEJU KATARINE BEDINA

ESSAYS IN HONOUR OF KATARINA BEDINA

Izdaja • Published by

Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Urednik zvezka • Edited by

Aleš Nagode (Ljubljana)

Urednik • Editor

Matjaž Barbo (Ljubljana)

Izvršilni urednik • Assistant Editor

Jernej Weiss (Ljubljana)

Uredniški odbor • Editorial Board

Mikuláš Bek (Brno)

Jean-Marc Chauvel (Reims)

David Hiley (Regensburg)

Nikša Gligo (Zagreb)

Aleš Nagode (Ljubljana)

Niall O'Loughlin (Loughborough)

Leon Stefanija (Ljubljana)

Andrej Rijavec (Ljubljana), častni urednik • honorary editor

Uredništvo • Editorial Address

Oddelek za muzikologijo

Filozofska fakulteta

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

e-mail: muzikoloski.zbornik@ff.uni-lj.si

http://www.ff.uni-lj.si/oddelki/muzikologija/MZ_home.htm

Prevajanje • Translation

Andrej Rijavec

Cena • Price

10 € / 20 € (other countries)

Založila • Published by

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Za založbo • For the publisher

Valentin Bucik, dekan Filozofske fakultete

Tisk • Printed by

Birografika Bori d.o.o., Ljubljana

Naklada 500 izvodov • Printed in 500 copies

Rokopise, publikacije za recenzije, korespondenco in naročila pošljite na naslov izdajatelja. Priskevki 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 knjigo Republike Slovenije
With the support of the Slovenian Book Agency of the Republic of Slovenia

© Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani

Vsebina • Contents

Matjaž Barbo

Moj življenjski načrt»: Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem

»My Life's Plan«: Dragotin Cvetko and the Beginnings of the Study of Musicology in Slovenia

5

Marija Bergamo

V pasteh interpretacijskih optik: Beležka o napredku

In the Pitfalls of Interpretations Optics: A Note on Progress

19

Ivan Klemenčič

Slovenska glasbena identiteta znotraj srednjeevropske

Slovenian Musical Identity within that of Central Europe

25

Nataša Cigoj Krstulović

Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem

Between Feeling and Reason: towards the History and the Significance of the Waltz for Piano in 19th Century Slovenia

37

Katarina Bogunović Hočevar

Klavirska dela Janka Ravnika, objavljena v Novih akordih

Janko Ravnik's Piano Works, published in the New Chords magazine

57

Jernej Weiss

Neuprizorjena opera *Melusina* Emerika Berana

Melusina – An Unstaged Opera by Emerik Beran

73

Manica Špendal

Nekdanja slovita operna in koncertna pevka Amalie Schneeweiss-Joachim (1838–1899) je bila rojena v Mariboru

The opera and concert singer Amalie Schneeweiss-Joachim (1839-1899) was born in Maribor

87

Špela Lah

**Slovensko-nemška dihonomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma
1892 in 1914**

Slovene-German Dichotomys in Provincial Theatre in Ljubljana between 1892 and 1914

95

Darja Koter

**Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med
obema vojnama**

Development of the Theatre and Opera director's Profile in Slovenia Between the Two Wars

108

Aleksandar Vasić

**The Essay Genre in Serbian Musicography of the First Half of the 20th
Century: The Case of the Serbian Literary Magazine**

*Oblika eseja v srbski glasbeni publicistiki prve polovice 20. stoletja: primer Srpskega
literarnega glasnika*

123

Gregor Pompe

**»Klasik« glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v
opusu Uroša Kreka**

*The »Classic« of the 20th Century Music – The Question of Modern and Traditional
in the Works of Uroš Krek*

131

Larisa Vrhunc

Organizacija in svoboda – analiza skladbe Tongogenesis Uroša Rojka

Organization and Freedom - An Analysis of Uroš Rojko's Tongogenesis

149

Tjaža Ribizel

Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana 1953–1963

Festival Ljubljana Concert Management 1953–1963

167

Drago Kunej

Kako hitro se vrtijo plošče z 78 o/min?

How Fast Do 78 rpm Records Turn?

175

Aleš Nagode

Bibliografija Katarine Bedina

Bibliography of Katarina Bedina

185

Imensko kazalo • Index

205

Avtorji • Contributors

226

Matjaž Barbo

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

»Moj življenjski načrt«: Dragotin Cvetko in začetki študija muzikologije na Slovenskem

»My Life's Plan«: Dragotin Cvetko and the Beginnings of the Study of Musicology in Slovenia

Prejeto: 30. september 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 30th September 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: Dragotin Cvetko, muzikologija, Oddelek za muzikologijo, Univerza v Ljubljani

Keywords: Dragotin Cvetko, musicology, Department of Musicology, University of Ljubljana

IZVLEČEK

Članek prinaša kronološko, z viri podkrepjeno analizo konkretnih spodbud za nastanek Oddelka za muzikologijo, vse od prvih idej ob ustanovitvi Univerze v Ljubljani, do utemeljitve znanstvenega oz. zgodovinskega oddelka na Akademiji za glasbo in končno do prenosa muzikologije na univerzo ter s tem institucionaliziranja muzikologije na Slovenskem.

ABSTRACT

The article deals with the chronological analysis of the concrete impulses for the foundation of the Department of Musicology from the first ideas stimulated by the establishment of the University in Ljubljana, to the foundation of a scholarly and historical department at the Academy of Music and the transfer of musicology to the University and thus to the institutionalisation of the musicology in Slovenia.

Četudi je v literaturi mogoče najti nekaj splošnejših podatkov o nastanku Oddelka za muzikologijo,¹ pa manjka celovitejša in predvsem kronološko z viri natančneje

¹ Dragotin Cvetko. »Muzikologija.« V: *Petdeset let slovenske univerze v Ljubljani*. Ljubljana: Univerza v Ljubljani, 1969, 279-280; Jože Sivec. »Glasbeno zgodovino pisje na Slovenskem (1930-1980). Razvojne značilnosti, raziskovalna področja, najvidnejši dosežki.« V: *Obdobja 14 (Individualni in generacijski ustvarjalni ritmi v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi)*, Ur. Marko Juvan in Tomaž Sajovic, Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 1994, 115-129; Jože Sivec. »Razvoj in dosežki glasbenega zgodovino pisja na Slovenskem.« *Muzikološki zbornik* 17/2 (1981), Ur. Andrej Rijavec, 145-181; Jože Sivec. »Oddelek za muzikologijo.« V: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani: 1919-1989*. Ur. Vasilij Melik et al. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1989, 237-241; Jože Sivec in Katarina Bedina. »Oddelek za muzikologijo.« V: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani: 1919-1999*,

podkrepljena analiza konkretnih spodbud za njegov nastanek, s tem pa za prvo pravo institucionaliziranje muzikologije na Slovenskem sploh.

O ustanovitvi muzikološke stolice naj bi premišljevali že neposredno z ustanovitvijo ljubljanske univerze leta 1919. Ustanovitev naj bi preprečevali denarni razlogi, čeprav naj bi bili nekateri profesorji, tako Izidor Cankar in Ivan Prijatelj, muzikologiji naklonjeni.² O ustanovitvi muzikološke stolice so razpravljali na sejah sveta filozofske fakultete še v letih 1925 in 1926, vendar neuspešno. Poleg tega se je za to zavzemal v javnosti Stanko Vurnik, ki je poudarjal nujnost inštituta, ki bi »gojil tudi moderno-metodično glasbeno zgodovino in estetiko«. ³ Tako je glasbena zgodovina postala le dopolnilni predmet na konservatoriju, ki pa so ga po letu 1942 kot dodatni C predmet lahko opravljali tudi študenti filozofske fakultete. ⁴ Leta 1945 je bil ustanovljen nato na Akademiji za glasbo samostojni znanstveni oddelek, ki se je zdel po pričevanju Dragotina Cvetka »... ustrezna institucija, ki v tem trenutku, se pravi tik po vojni, na univerzi še ni bila uresničljiva, pač pa na nastajajoči akademiji za glasbo, ki naj bi eliminirala v nekdanji glasbeni akademiji na moč konservativni obstoječi pedagoški oddelek.« ⁵ Znanstveni odsek oddelka je vodil Cvetko, odsek za glasbeno folkloro pa France Marolt. Poleg njiju je Cvetko dosegel, da so na oddelek povabili še Vilka Ukmarja, ki je bil ob koncu vojne kot ideološko neprimeren odstavljen z mesta direktorja ljubljanske Opere. Na oddelku je predaval še Miroslav Adlešič, ki se je posvečal akustiki glasbe, poleg njega pa še vrsta rednih predavateljev glasbene akademije za praktične predmete. Ko je Marolt leta 1951 umrl, ni imel pravega naslednika, zato je folklorni odsek zamrl, odsek za zgodovino glasbe pa je postal oddelek. ⁶

Vendarle tovrstna organizacijska oblika po prepričanju D. Cvetka za razmah muzikologije kot samostojne humanistične discipline ni bila primerna. Edina prava možnost, ki jo je videl Cvetko, je bila ustanovitev oddelka za muzikologijo v okviru univerze oziroma filozofske fakultete. Za ustanovitev se je zato Cvetko zavzel z vsemi silami. To hotenje, »moj življenjski načrt«, kot pravi, opredeljuje z besedami: »Ta pa je bil v nameri, da institucijo v formi zgodovine glasbe razširim v strukturo z nazivom muzikologija, s čimer bi se ta disciplina vzporedila z zahodno prakso.« ⁷

Prva neposredna spodbuda za nastanek Oddelka za muzikologijo na Filozofski fakulteti naj bi bilo po pričevanju Dragotina Cvetka posvetovanje, namenjeno humanistiki v vladni palači sredi 50. let 20. stoletja. ⁸ Na sestanku naj bi razpravljali o tem, da bi filozofsko fakulteto razširili še z nekaterimi manjkajočimi disciplinami, pri čemer sta bili izrecno izpostavljeni teatrologija in muzikologija. Medtem ko po Cvetkovem pričevanju navzoča teatrologa nista bila naklonjena predlogu, pa je sam »vneto govoril v prid njeni

Ur. Jadranka Šumi. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 1999, 417-421; Jože Sivec in Katarina Bedina. »Oddelek za muzikologijo.« V: *Oddelek za muzikologijo, 40 let*, Ur. Leon Stefanija in Lidija Podlesnik. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za muzikologijo, 2002, 7-14; Jože Sivec, Katarina Bedina in Leon Stefanija. »Oddelek za muzikologijo.« V: *Zbornik Filozofske fakultete v Ljubljani: 1919-2009*. Ur. Valentin Bucik et al. Ljubljana: Filozofska fakulteta, 2009, 229-235.

² J. Sivec. »Oddelek za muzikologijo.« 237.

³ Prim. Stanko Vurnik. »Slovensko glasbeno življenje v letu 1925.« *Dom in svet* 39 (1926), št. 1, 61-64; Stanko Vurnik. »Potrebe slovenskega glasbenega življenja v letu 1926.« *Zbori* II/1-2 (1926), 3-4.

⁴ Znano je, da sta ta predmet opravljala Karel Rakovec in Jože Osana. Prim. D. Cvetko. »Muzikologija.« 279; J. Sivec. »Oddelek za muzikologijo.« 237.

⁵ Dragotin Cvetko. *V prostoru in času: Spomini*. Ljubljana: Slovenska matica, 1995, 150.

⁶ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 151.

⁷ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 158.

⁸ Dragotin Cvetko. *V prostoru in času*. 159.

realizaciji v okviru fakultete».⁹ Cvetko je bil prepričan, da je bila vloga Oddelka za zgodovino na Akademiji za glasbo sicer pozitivna. Tako piše, da je »bil ne glede na razne pomanjkljivosti in še nedorečene konkretizacije v celem [Oddelek za zgodovino] le pozitiven. Bil je nadvse koristen za fazo, ki mu je sledila in je realizirala v slovenski znanosti, kar ji je doslej manjkalo.«¹⁰ A vendar na drugi strani Cvetko v spominih izpostavlja tudi kritičen odnos do zgodovinskega oddelka s strani akademije. Tako izrecno piše, »da v okviru ljubljanske akademije za glasbo [oddelek za zgodovino] ni bil upoštevan, kot je zaslužil.«¹¹ Poleg načelnih in osebnih nesoglasij, ki so lahko vodile tudi do konfliktnih situacij med sodelavci glasbene akademije z različnih področij, je Cvetka pri prepričanju o nujnosti ustanovitve samostojnega oddelka znotraj filozofske fakultete spodbujala tudi gotovost, da se more muzikologija zares razviti le kot humanistična veda v tesni povezavi s sorodnimi disciplinami, pri čemer je poudarjal paralelo z umetnostno zgodovino, katere mesto na filozofski fakulteti je bilo povsem samoumevno. Le kot taka je namreč mogla zagotavljati ustrezni raziskovalni in pedagoški okvir, nenazadnje sprožati širši intelektualni razmislek in spodbujati k razvoju celovitega univerzitetnega študija, vse do znanstvenega doktorata. V tem smislu, kot je spoznal Cvetko, na akademiji za glasbo muzikologija »ni imela nobenih razvojnih možnosti.«¹²

Sam posvet je vsekakor spodbudil k intenzivnejši razpravi o možnostih vključitve muzikologije na filozofsko fakulteto. Rezultat tega je bil, da je Svet za znanost takratne Ljudske republike Slovenije (LRS) konec 50. let sprejel predlog, da se muzikologijo priključi Filozofski fakulteti. S sklepom sta bili nato seznanjeni tako univerza kot fakulteta. Slednja ga je obravnavala na seji Fakultetne uprave, tedaj najvišjega fakultetnega organa. Na sedmi seji, 20. junija 1959, je tako dekan, M. Mikuž, v svojem poročilu omenil naveden predlog Sveta za znanost. Kot je razvidno iz zapisnika, je Fakultetna uprava sprejela sklep, da se strinja s »priključitvijo katedre za muzikologijo z akademije za glasbo k filozofski fakulteti«, pri tem pa je značilno opozorila, da želi, »da s to reorganizacijo ne bi bile okrnjene proračunske dotacije drugih kateder.«¹³ Razumljivo se je fakulteta bala, da bi za delovanje dodatnega oddelka ne bilo zagotovljenih tudi dovolj finančnih sredstev.

Pobuda Sveta za znanost in sklep Fakultetne uprave Filozofske fakultete sta nato prišla na univerzo. Že dva dni za sklepanjem na Filozofski fakulteti ju je tako obravnavala Univerzitetna uprava, ožji rektorjev posvetovalni organ. Na dnevnem redu 7. seje uprave, 22. junija 1959, je bila med drugim pod 10. točko uvrščena tudi *Razprava o predlogu sveta za znanost LRS o vključitvi glasbeno-narodopisnega inštituta v sestav univerze*.¹⁴ Iz zapisnika je razvidno, da je bil znotraj te točke obravnavan tudi predlog prenosa katedre za muzikologijo oziroma tudi vseh drugih teoretskih disciplin, ki so bile del akademij in zato tedaj še niso sodile v sestav univerze, na eno od fakultet. Četudi je Fakultetna uprava filozofske fakultete izrecno razpravljala le o muzikologiji, pa je iz zapisnika Univerzitetne uprave razvidno, da se je predlogu kar nekako samoumevno priključevala še

⁹ Ibid.

¹⁰ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 161.

¹¹ Ibid.

¹² D. Cvetko. *V prostoru in času*. 159.

¹³ Zapisnik 7. seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 20. junija 1959, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

¹⁴ Zapisnik 7. redne seje univerzitetne uprave Univerze v Ljubljani, 22. junija 1959, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

vključitev glasbeno-narodopisnega inštituta na filozofsko fakulteto. Verjetno je, da je v smislu sprva tesnega povojnega sodelovanja glasbenega zgodovinopisja z narodopisjem na akademiji za glasbo predlog morda znova oživiljal določeno povezavo dveh disciplin oziroma kateder v enovit oddelek. Sklep Univerzitetne uprave se tako glasi:

»Tov. rektor poroča, da je Svet za znanost predlagal, da bi se glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo vključila v sestav univerze oziroma ene njenih fakultet (glej arhiv rektorata štev. II-226/59). Pri tem gre za to, da se prenesejo na univerzo taki inštituti, ki imajo znanstveno-raziskovalni značaj. Podobni primeri so še drugod in se bodo ob tem sprožila še druga vprašanja. Tako se razpravlja, da bi se vsi teoretski predmeti na akademijah prenesli na univerzo.

Filozofska fakulteta, ki je bila vprašana za mnenje glede glasbeno-narodopisnega inštituta in katedre za muzikologijo se strinja, da se prenese na filozofsko fakulteto.

Univ. svet razpravlja o tem vprašanju in se strinja s predlogom Sveta za znanost, da se glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo vključita v sestav filozofske fakultete.«¹⁵

Do pičice enak sklep je nato sprejel še Univerzitetni svet, ki je zasedal le pet dni pozneje, 27. junija 1959. Sklepa se razlikujeta le v poznejšem dostavku, ki ga najdemo v zapisniku seje sveta pod 6. točko, *Razprava o ustanovitvi skupnih inštitutov*: »Tako mnenje naj se odpošlje Svetu za znanost LRS, ki naj da končni predlog Izvršnemu svetu.«¹⁶

Tov. rektor poroča, da je Svet za znanost predlagal, da bi se glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo vključila v sestav univerze oziroma ene njenih fakultet (glej arhiv rektorata štev. II-226/59). Pri tem gre za to, da se prenesejo na univerzo taki inštituti, ki imajo znanstveno-raziskovalni značaj. Podobni primeri so še drugod in se bodo ob tem sprožila še druga vprašanja. Tako se razpravlja, da bi se vsi teoretski predmeti na akademijah prenesli na univerzo.

Filozofska fakulteta, ki je bila vprašana za mnenje glede glasbeno-narodopisnega inštituta in katedre za muzikologijo se strinja, da se prenese na filozofsko fakulteto.

Univ. svet razpravlja o tem vprašanju in se strinja s predlogom Sveta za znanost, da se glasbeno-narodopisni inštitut in katedra za muzikologijo vključita v sestav filozofske fakultete. Tako mnenje naj se odpošlje Svetu za znanost LRS, ki naj da končni predlog Izvršnemu svetu.

Slika 1: Zapisnik 29. redne seje univerzitetnega sveta, 27. junija 1959, 6. točka, »Razprava o ustanovitvi skupnih inštitutov«, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Zapisnik 29. redne seje univerzitetnega sveta Univerze v Ljubljani, 27. junija 1959, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

Postopek je nato razmeroma hitro stekel naprej. Že na prvi seji Fakultetne uprave Filozofske fakultete v novem študijskem letu (23. novembra 1959) je namreč pod točko »Slučajnosti« mogoče brati, da je študijska komisija uprave pregledala predlog za ustanovitev katedre za muzikologijo na filozofski fakulteti ter učni načrt.¹⁷ Prodekan je v svojem poročilu poudaril, da sta oba v skladu s fakultetnim statutom in zato v imenu komisije predlagal, da Fakultetna uprava ustanovitveni predlog sprejme. Vendarle se je nato v razpravi zapletlo. Očitno je razpravo sprožil prof. Ocvirk, ki se je sprva obregnil ob predlagani naslov katedre in menil, da bi bil primernejši naziv »katedra za zgodovino glasbe«. Očitno pa ga je kot literarnega zgodovinarja še bolj zmotilo to, da v predmetniku ni bilo predmeta »literarna teorija«, kot naj bi »bilo dogovorjeno s predlagateljem prof. Cvetkom«, zaradi česar je bil po Ocvirkovem mnenju »učni načrt pomanjkljiv«. Ne glede na Ocvirkovo neprepričljivo argumentacijo je Fakultetna uprava sklep o ustanovitvi zavrla in naložila študijski komisiji, »da predlog ponovno prediskutira z zainteresiranima predlagateljima [?] glede omenjenih pripomb in predloži dokončni predlog v potrditev FU.«

Že na naslednji, drugi seji Fakultetne uprave (15. februarja 1960) je najti na dnevnem redu pod 4. točko obravnavo ustanovitev dveh kateder, za muzikologijo in sociologijo.¹⁸ Iz zapisnika je razvidno, da je prof. Grošelj v imenu študijske komisije poročal, da je »na predlog sveta za kulturo, prosveto in znanost [...] fakultetna uprava sprejela načelni sklep o ustanovitvi katedre za muzikologijo«¹⁹, da je nato prof. Cvetko izdelal besedilo za ustrezno spremembo fakultetnega statuta ter učni načrt, kar da je nato »večkrat« pretresala študijska komisija in tako oblikovala »na zadnji seji, katere se je udeležil tudi zastopnik FS, [...] definitivni tekst.« Ključnega pomena je seveda Grošljev predlog, da fakultetna uprava slednjega sprejme. V zapisniku suho zabeležena oznaka »FU soglaša« ima vendarle mnogo daljnosežnejši pomen, saj neposredno označuje formalno odobritev prehoda katedre za glasbeno zgodovino z Akademije za glasbo na Filozofsko fakulteto, potrjuje njen formalni status s spremembo statuta, celo potrjuje njen učni načrt in tako formalno praktično že ustanovi tudi novo muzikološko katedro.

4. Ustanovitev katedre za muzikologijo in katedre za sociologijo.

Prof. Grošelj poroča za študijsko komisijo:

1. Na predlog sveta za kulturo, prosveto in znanost je fakultetna uprava sprejela načelni sklep o ustanovitvi katedre za muzikologijo. Besedilo za spremembo statuta in ustrezní učni načrt je izdelal prof. dr. Cvetko. Študijska komisija je o tem osnutku večkrat razpravljala in upoštevala dopolnitev in spremembe k osnutku. Na zadnji seji, katere se je udeležil tudi zastopnik FS, je študijska komisija sprejela definitivni tekst in ga predlaga FU, da ga sprejme (103/3-59).

FU soglaša.

Slika 2: Zapisnik 2. seje Fakultetne uprave Filozofske fakultete, 15. februarja 1960, 4. točka

¹⁷ Zapisnik 1. seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 23. novembra 1959, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

¹⁸ Zapisnik 2. seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 15. februarja 1960, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

¹⁹ Gre očitno za omenjeni sklep Fakultetne uprave, sprejet na seji 20. junija 1959.

Seveda je bil sklep v tistem trenutku le formalnega značaja in jasno je bilo, da bo pot do tega, da bi katedra zares zaživela, še dolgotrajna. Na filozofski fakulteti namreč še ni bilo zaposlenega habilitiranega strokovnjaka, prav tako ni bilo ustreznih prostorskih pogojev za izvajanje predavanj, kaj šele kabinetov, knjižnice, nenazadnje pa tudi ne razpisanih študijskih mest. Poleg tega je moral formalni sklep potrditi tudi še ustrezni univerzitetni organ.

To naj bi se po pričevanju Cvetka zgodilo šele v začetku julija 1961, torej kar dobro leto za tem. Cvetku naj bi se po telefonu oglasil rektor univerze, pravnik Makso Šnuderl, in mu sporočil, »da se je ravnokar končala seja univerzitetnega senata, ki je odločil, da se na filozofski fakulteti ustanovi oddelek za muzikologijo. Tako se je zgodilo to, na kar sem nestrpno čakal, vedoč, da je pred menoj velika odgovornost, ki pa jo bom prevzel z zadovoljstvom in jo opravljal v korist slovenske znanosti in sebe. Sijajni občutki so me prevevali ob zavesti, da se slovenska znanost vključuje v evropsko tudi po liniji muzikologije. Skrbelo me je le, kako jo bom uskladil z evropskimi merili in tudi z ameriško prakso, ki se je razcvetala prav v tem času.«²⁰

Vprašanje je, če je Cvetkov spomin na tem mestu sicer popolnoma zanesljiv, saj iz univerzitetnih virov ni mogoče potrditi tega, da bi na univerzi sredi leta 1961 razpravljali o muzikologiji. Poleg tega je bil Makso Šnuderl izvoljen za rektorja sicer že 30. junija 1961, rektorsko službo pa je nastopil seveda šele z naslednjim študijskim letom. Da je sicer bila muzikologija tedaj že obravnavana kot del sestava Filozofske fakultete, posredno potrjuje zapisnik seje Univerzitetnega sveta z dne 2. septembra 1961, na katerem v okviru obravnavanja vpisa na posamezne fakultete najdemo tudi znotraj Filozofske fakultete zapis, da je bila tega leta muzikologija brez vpisanega kandidata.²¹

Fakultetni svet se je k vprašanju ustanovitve oddelka za muzikologijo vrnil šele konec decembra 1961. Na dekanovo pobudo so tako v točki *Poročila dekana in članov komisij* razpravljali o ustanovitvi katedre. Dekan je predlagal, da bi na fakulteto povabili D. Cvetka, ki se je »afirmiral v jugoslovanskem in svetovnem merilu kot strokovnjak za muzikologijo«.²² Cvetko naj bi tako katedro »organiziral po redni poti«, pri čemer naj bi mu pomagala »tov. Andrejic [!] Josip iz Zagreba²³, ki je napisal knjige o zgodovini muzike, od naše fakultete pa tov. prof. Gogala in prof. Zwitter«.²⁴ V razpravo o ustanovitvi katedre sta se nato vključila oba predvidena člana komisije. Najprej je tako F. Zwitter menil, da bi morali v komisijo vključiti še Stanka Škerlja, »ker je on edini, ki se bavi z zgodovino gledaliških [!] iger in opernih predstav na Slovenskem v 17. in 18. stoletju, in edini, ki ima razprave, ki se tičejo del tov. prof. Cvetka. On sam, prof. Zwitter, bi lahko sodeloval samo kot historik.«²⁵ S. Gogala pa je njegov predlog dopolnil še s takratnim predstojnikom oddelka za umetnostno zgodovino, Stanetom Mikužem. Fakultetna uprava je tako sprejela naslednji sklep: »Komisija v sestavi tov. prof. Gogale [zgoraj dopisano s svinčnikom: Andreis], Škerlja Stanka, Mikuža Staneta in Zwittera pripravila strokovni referat s predlogom za prihodnjo sejo fak. uprave, v katerem naj bi povabili tov. prof.

²⁰ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 162.

²¹ Zapisnik 13. redne seje Univerzitetnega sveta, 2. septembra 1961, tkp., Zgodovinski arhiv in muzej Univerze v Ljubljani.

²² Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 23. decembra 1961, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

²³ Gre seveda za Josipa Andreisa, spoštovanega hrvaškega muzikologa.

²⁴ Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 23. decembra 1961, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

²⁵ Ibid.

Cvetka za fakultetnega učitelja na oddelku za muzikologijo.²⁶

Gre torej za habilitacijsko komisijo, ki je z izvolitvijo D. Cvetka za profesorja posredno odločala o ustanovitvi oddelka samega. Sestava komisije je bila zelo pisana, v njej pa se je le Andreis uveljavil s svojim muzikološkim delom, medtem ko so se drugi posvečali zgodovini, umetnostni zgodovini in teatrologiji. Cvetko se je sicer v svojih zapisih spominjal, da so komisijo sestavljali France Stele, Milko Kos, Fran Zwitter in Josip Andreis,²⁷ vendar je bil glede na ohranjene vire očitno njegovi spomin na tem mestu nekoliko nezanesljiv.

Seveda je komisija potrebovala nekaj časa, da je oblikovala skupno mnenje, ki ga je nato predlagala fakultetni upravi. Slednja tako na svoji naslednji seji, 26. januarja 1962 o muzikologiji razumljivo ni razpravljala.

Habilitacija D. Cvetka je prišla na dnevni red fakultetne uprave tako šele 26. junija 1962. V četrti točki, *Personalne zadeve*, je bilo tako uvrščeno pod a) *Sklepanje o vabilu prof. dr. Dragotina Cvetka*.²⁸ Poročilo o tej točki je razmeroma skopo, a povedno: »Na podlagi strokovnega poročila, ki so ga sestavili prof. Zwitter, prof. Škerlj, prof. Gogala, prof. Andreis in prof. S. Mikuž in ki ga je fakultetni upravi prebral prof. Zwitter, je FU izvolila dr. Dragotina Cvetka za rednega profesorja za predmet 'Zgodovina slovanske in novejšje svetovne glasbe'.²⁹ Cvetko se spominja, da so člani komisije svoj predlog »utemeljili z izčrpnimi podatki o mojem delu in njegovih dotedanjih rezultatih«³⁰. Iz zapisnika se je fakultetne uprave je razvidno, da je vseh deset prisotnih profesorjev glasovalo za Cvetkovo izvolitev. Njegovo imenovanje v navedeni naziv tako ni bilo sporno, prav tako pa tudi ne umestitev muzikologije na filozofsko fakulteto.

D. Cvetko si je že takoj prizadeval za utrditev položaja muzikologije na fakulteti in v širši družbi, prav tako pa za čimprejšnjo razširitev kroga zanesljivih in strokovno neoporečnih sodelavcev. Eden nedvomno glavnih razlogov za prenos katedre z akademije za glasbo je bil namreč, da znotraj akademije kot umetniške in ne znanstvene institucije ni bilo zakonskih možnosti za pridobitev doktorata znanosti, četudi se je že znotraj zgodovinskega oddelka na glasbeni akademiji izoblikovala vrsta sposobnih študentov s tovrstnimi znanstvenimi ambicijami. Prenos muzikologije na filozofsko fakulteto je tako omogočil vrsto muzikoloških znanstvenih doktoratov ne le slovenskim študentom glasbe, temveč tudi drugim kandidatom iz preostalih jugoslovanskih republik, saj je bila ljubljanska muzikologija dolga desetletja edina tovrstna institucija v Jugoslaviji.

Že na junijski seji 1962 fakultetne uprave so neposredno za njegovo profesorsko izvolitvijo D. Cvetka imenovali skupaj s S. Škerljem v komisijo za pregled listin in presojo teme disertacije z naslovom *Opera v ljubljanskem stanovskem gledališču v obdobju baroka in klasicizma*. Disertacijo je predlagal Cvetkov poznejši prvi asistent, Jože Sivec.

V arhivu Oddelka za muzikologijo je najti med prvimi dokumenti dopis D. Cvetka, v katerem se zahvaljuje dekanu za povabilo Fakultetne uprave, da sprejme mesto rednega profesorja. Cvetko je ponujeno mesto seveda sprejel in dekanu ponudil, da nastopi redno službo ob začetku študijskega leta 1962/63.

²⁶ Ibid.

²⁷ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 178.

²⁸ Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 26. junija 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

²⁹ Ibid.

³⁰ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 178.

P.n.

Dekanatu Filozofske fakultete,

Ljubljana.

Spoštovani tovariš dekan,

Zahvaljujem se Vam za dopis z dne 9. julija l.l. pod št. I.-/1/3-62, v katerem ste mi izvolili posredovati povabilo fakultetne uprave Filozofske fakultete, da sprejmem mesto rednega univerzitetnega profesorja za muzikologije na vaši fakulteti.

V zvezi s cit. dopisom mi dovoljujem sporočiti, da omenjeno povabilo sprejmem.

Obenem sporočam, da bom na temelju dogovora med rektorjem universe, prorektorjem Akademije za glasbo in Vami nastopil redno službo na omenjeni fakulteti do začetka študijskega leta 1962/63. Točen datum bi lejal določiti v sporazumu s Vami. Kolikor bi delo zahtevalo moje sodelovanje že prej, sem seveda rad na razpolago.

Izvolite sprejeti izraze mojega spoštovanja,

(Dragotin Cvetko)

Slika 3: Dopis D. Cvetka dekanu Filozofske fakultete, 14. julija 1962, tkp., arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete

Čeprav je Cvetko službo na Filozofski fakulteti nastopil nato 1. oktobra 1962,³¹ je bil prisoten med novimi člani fakultetne uprave že nekaj dni prej, na uvodni seji v novem akademskem letu, 27. septembra 1962. Na zapisniku seje je omenjeno, da je »dekan prof. Štampar [pozdravil] nove člane fakultetne uprave, prof. dr. Dragotina Cvetka, docenta dr. Dušana Ludvika in predavatelja Jakoba Medveda.«³² Cvetko se pozdrava spomni kot »zadržanega, vendar ljubeznivega«.³³

Na seji je pri prvi točki, *Personalne zadeve*, fakultetna uprava soglasno na predlog dekana izvolila za predstojnika »novoustanovljenega oddelka za muzikologijo« D. Cvetka.³⁴ Oddelek je torej sedaj mogel tudi dejansko zaživeti.

³¹ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 179.

³² Zapisnik izredne seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

³³ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 180.

³⁴ Zapisnik izredne seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

Z A P I S N I K

izredne seje fakultetne uprave filozofske fakultete v Ljubljani, ki je bila 27. septembra 1962.

Prisotni: Profesorji BORŠNIK, Cvetko, Gogala, Grošelj, Ilešič, Kos, Štampar, Zihlerl, Zwitter, Bezlaj, Grad, Schmidt, viš. pred. Žgur, docenti Bergant, Gestrin, Klemenčič, Logar, Ludvik, Melik V., Paternu, Stanonik, Stare, Šumi, Toličič, Žub, predavatelji Baumgarten, Brnčič, Čop, Debenjak, Jakopin, Leban, Pavlič, Pečjak, Počkar, Radinja, Stupan, Vrišer, Žagar, lektor Braz, asistenti Grosman, Kosec, Kremenšek, Matek, Petrovčič.

Odsotni: Profesorji Grafenauer, Klemenc, Korošec, Melik A., Mikuž M., Ocvirk, Mikuž S., višji predavatelji Majer, Jurančič, Dekleva, docenti Menaše, Novak, Seliškar, Šebek, predavatelji Košir, Medved, Šturm, Voje, lektor Štefan, asistent Zadravec.

Dnevni red:

1. Personalne zadeve
2. Doktorske disertacije
3. Razno.

Dekan prof. Štampar pozdravi nove člane fakultetne uprave, prof.dr. Dragotina Cvetka, docenta dr. Dušana Ludvika in predavatelja Jakoba Medveda.

1. PERSONALNE ZADEVE:

Na predlog dekana fakultetna uprava soglasno izvoli za predstojnika novoustanovljenega oddelka za muzikologijo prof. dr. Dragotina Cvetka.

Fakultetna uprava izvoli za poročevalce o strokovni usposobljenosti kandidatov, ki so se prijavili na razpisana mesta fakultetnih učiteljev in sodelavcev, naslednje fakultetne učitelje:

- za razpisano mesto rednega profesorja za občo pedagogiko in zgodovino pedagogike, na katero se je prijavil prof. dr. Vladimir Schmidt, prof. ZIHERLA, prof. GRAFENAUERJA, prof. GOGALO;
- za razpisano mesto rednega profesorja za primerjalno slovansko jezikoslovje, na katero se je prijavil prof.dr. France Bezlaj, prof. HRASTEJA, prof. VUKOVIČA, prof. KOSA, prof. GROŠLJA;

Slika 4: Zapisnik izredne seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tlp., arhiv Filozofske fakultete, str. 1.

Cvetko je na omenjeni seji poudaril, da se bo oddelek posvečal zlasti glasbenozgodovinskim vprašanjem.³⁵ Omenjeno usmeritev sta poudarjali tudi obe ustanovljeni katedri znotraj oddelka, katedra za zgodovino starejše svetovne glasbe ter katedra za zgodovino novejše svetovne in slovenske glasbe.³⁶ Cvetko je obenem napovedal začetek svojih predavanj za 15. oktober.³⁷

Poleg tega se je že na isti seji Cvetko poleg tehničnih težav in pomanjkljive opremljenosti novoustanovljenega oddelka izpostavil tudi kadrovske potrebe. Tako je želel z akademije za glasbo pritegniti na filozofsko fakulteto za rednega profesorja za zgodovino starejše glasbe svojega kolega V. Ukmarja. Fakulteta je na seji izvolila habilitacijsko komisijo za Ukmarjevo izvolitev, v kateri sta bila poleg Cvetka še F. Stele in S. Gogala.³⁸ Vendarle se je pozneje izkazalo, da je bil Ukmar na mestu stalnega predavatelja »za partijsko celico ideološko nezaželen«,³⁹ zato Cvetko s predlogom ni uspel. Partijski nadzor je bil očitno nad akademijo za glasbo vendarle nekoliko manj strog kot nad filozofsko fakulteto, na kateri so bili kadri skrbneje izbrani. Tako si je še v času delovanja na akademiji Cvetko celo privoščil, da je med predavatelje povabil kot strokovnjaka za gregorijanski koral kanonika F. Kimovca, ki je prihajal na predavanja »v jezo redkih prenapetežev z rdečim kolarjem in polcilindrom«.⁴⁰ To je razburilo »tajništvo akademije, ki je v tej stvari celo interveniralo na ministrstvu za prosveto, kamor sem [Cvetko] bil poklican na zagovor.«⁴¹ Kljub temu »političnemu spodrsljaju«, ki po Cvetkovih nekoliko ciničnih besedah ni bil edini,⁴² je vendarle Kimovec ostal kot predavatelj, to pa ni zares omajalo niti Cvetkove vseskozi trdne politične pozicije, ki jo je uspel zadržati s svojo premočrtnostjo.

Ukmar je tako po sklepu septembrske seje fakultetne uprave ostal honorarni redni profesor za zgodovino starejše svetovne glasbe. Obenem je uprava na isti seji izvolila na Cvetkov predlog za honorarnega rednega profesorja za predmeta analiza glasbenih form in osnove instrumentacije še enega predavatelja z glasbene akademije, Marijana Lipovška.

Cvetko je fakultetni upravi hkrati predlagal tudi, naj se sproži razpis mesta asistenta za zgodovino slovanske in novejše svetovne glasbe, kar naj bi glede na zapisnik seje sprožilo »krajšo diskusijo«,⁴³ ki bi jo lahko morda razumeli celo kot določeno negodovanje starih članov uprave. Cvetko se spominja: »Od nekod sem pritajeno slišal, da si že na prvi seji, ki ji prisostvujem, veliko dovolim. Ta, komaj slišna pripomba me ni zmotila v mojem predlogu, ki je nekemu očitno izzvenela kot zahteva.«⁴⁴

Fakultetna uprava je sprejela sklep, da naj »vse predloge za nova delovna mesta [...] prediskutirata personalna in gospodarska komisija fakultetne uprave. Obe komisiji naj bi določili predstavnike, ki bi šli k rektorju in pri njem poskrbeli za dodatna finančna sredstva.«

³⁵ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 181.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ Zapisnik izredne seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

³⁹ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 181.

⁴⁰ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 161.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Zapisnik izredne seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 27. septembra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

⁴⁴ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 180-181.

Seveda je bila rešitev postopna in vendarle dolgotrajna. Cvetko je moral svoje želje nenazadnje usklajevati tudi z akademijo za glasbo, kjer so bili nekateri selitvi muzikologije manj naklonjeni. Sam Cvetko je občutil določeno mero nevoščljivosti pri nekaterih kolegih, ki »so videli v mojem odhodu vzpon, nad katerim niso bili navdušeni.«⁴⁵ Njegov odhod naj bi posebno obžaloval tudi dekan J. Betetto, ki se je po Cvetkovih besedah sicer pogosto nanj obračal pri problemih, pri katerih ni videl pametne rešitve.⁴⁶ Cvetko je tudi po prehodu na fakulteto razumljivo ohranil nekaj ur predavanj na akademiji za glasbo, kar mu je sproti dovoljevala tudi fakultetna uprava.

Vsekakor je ustanovitev muzikološkega oddelka pomenila dejansko preselitev nekdanjega zgodovinskega oddelka Akademije za glasbo oziroma njegovo ukinitve, kot dokazuje nenazadnje tudi dopis D. Cvetka rektoratu Akademije za glasbo 22. septembra 1962.⁴⁷ Stari študijski program je bilo seveda treba izpeljati do konca. Za »načelnika« postopoma ugašajočega ti. VII. oddelka akademije je Cvetko, ki je bil odtlej polno zaposlen na Filozofski fakulteti, predlagal V. Ukmarja.

Da bi muzikološki oddelek mogel na fakulteti polno zaživeti, je bilo potrebno poleg tega storiti nešteto drobnih korakov. Tako je že na prvi seji po njegovi oživitvi, 23. oktobra 1962, fakultetna uprava odobrila podobno kot ostalim oddelkom tudi muzikološkemu eno demonstratorsko mesto.⁴⁸ Poleg tega je bilo potrebno zagotoviti opremo prostorov, poskrbeti za knjižnično popolnjenost, mize, omare, police ... Predvsem pa je na Cvetkovih ramah slonela praktično vsa organizacija in v dobršni meri izpeljava dodiplomskega in podiplomskega študija, kar ga je nedvomno izčrpavalo in načenjalo njegovo zdravje. V pismu Petru Konjoviću, ki ga je objavila K. Bedina, piše marca 1963: »... strašno sem zaposlen, še posebej sedaj, ko imam polno vsega na Univerzi, kjer je treba vložiti tako rekoč vse sile v razvijanju mlade muzikološke katedre, upam, uspešno. Na drugi strani tudi sam se ne počutim zdravstveno najbolje.«⁴⁹

Na fakulteti so postopoma začeli reševati tudi problem asistentov. Iz zapisnika 3. dne seje fakultetne uprave, ki je bila 26. februarja 1963, izvemo, da se je za »asistenta za zgodovino slovenske in novejšje svetovne glasbe prijavil Jože Sivec«, za poročevalca pa sta bila izvoljena profesorja Cvetko in Gogala.⁵⁰ Dobro leto za tem, aprila 1964 pa je bilo tedaj že asistentu Sivcu dovoljeno »predavati občji kurz zgodovine glasbe na I. stopnji.«⁵¹

Na isti seji je bila tudi že imenovana komisija za oceno predložene disertacije Andreja Rijavca, junija pa nato komisija za njeno obrambo. Fakultetna uprava filozofske fakultete je Andreja Rijavca nato 22. septembra 1964, tik pred začetkom novega akademskega leta, imenovala že za »asistenta za zgodovino slovenske in novejšje svetovne glasbe.«⁵²

⁴⁵ D. Cvetko. *V prostoru in času*. 178.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Dopis D. Cvetka Rektoratu Akademije za glasbo, 22. septembra 1962, tkp., arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete.

⁴⁸ Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 23. oktobra 1962, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

⁴⁹ »... užasno sam zaposlen, pogotovo sada, kad imam još puno svega na Univerzitetu, gde treba uložiti takoreći sve sile u razvijanju mlade muzikološke katedre, nadam se, sa uspehom. Sa druge strane niti sam se ne osećam zdravstveno najbolje.« Pismo D. Cvetka P. Konjoviću, 24. 3. 1963, cit. po: Katarina Bedina. *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovičem (1949-1968)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2007, 315.

⁵⁰ Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 26. februarja 1963, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

⁵¹ Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 6. aprila 1964, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

⁵² Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 22. septembra 1964, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

V Ljubljani, 22.septembra 1962

P.n.
Rektoratu Akademije za glasbo,
Ljubljana.

V zvezi s tem, da sem bil podpisani izvoljen in povabljen za rednega univerzitetnega profesorja za muzikologijo in bom nastopil novo mesto na Filozofski fakulteti v Ljubljani dne 1.oktobra letos, si usojam sporočiti spoštovanemu naslovu, kakor sledi:

1. V realizaciji oddelka za muzikologijo na filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani se postopoma ukinja VII.oddelek (oddelek za glasbeno zgodovino oz.muzikologijo) na Akademiji za glasbo, s do svojega izteka vendar potrebuje predavatelje za izvedbo študijskega programa, tako tudi za predmete jugoslovanaka glasbena zgodovina in metodika glasbenega pouka. Kolikor bi akademjska uprava AG želela, sem Akademiji v skladu z ustreznim razpisem kot honorarni predavatelj za omenjena predmeta na razpolago tako za VII. kot za ostale oddelke AG. Le časovno bi svoje delo zaradi velike zaposlenosti skoncitriral tako, da bi bilo z 8 reducirano na 6 tedenskih ur, kot je to razvidno iz razpisa predavamj VII.oddelka AG za zimski semester štud.leta 1962/62, kar pa vsebinsko štud.programa ne bo spremenilo.

Prosim, da me rektorat o sklepu akademjske uprave glede na to zadevo obvesti.

2. S prenehanjem službenega razmerja na Akademiji za glasbo preneha tudi moja funkcija načelnika VII.oddelka. Dovoljujem si predlagati akademjski upravi, da za to funkcijo izvoli red.prof.V.Čukarja.

Ker žal ne bom mogel prisostvovati seji akademjske uprave 1. oktobra letos, naj se po tej poti zahvalim kolegom - članom akademjske uprave in uslužbenecem rektorata za sodelovanje, ki je obstajalo ves čas mojega dolgega službovanja na Akademiji za glasbo. Iz srca želim, da bi se to sodelovanje osebno in strokovno smelo priradno in kolegialno tudi nadaljevalo. S svoje strani bom storil vse, kar morem, da bo temu tako in da bodo stiki med oddelkom za muzikologijo Filozofske fakultete in Akademijo za glasbo kar najbolj pristni in trdni in v korist razvijanju slovenske glasbene kulture kot celote. V odhodu iz vrst rednih članov akademjske uprave AG vidim le formalen akt, ki ne le ne bo spremenil vsebine medsebojnega sodelovanja, ampak bo le-to še nadalje poglobljal.

S to željo in težnjo vse kolege in uslužbence priradno pozdravljam, s spoštovanjem

prof.dr.Dragotin Cvetko

Slika 5: Dopis D. Cvetka Rektoratu Akademije za glasbo, 22. septembra 1962, tkp., arhiv Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete

Junija istega leta sta bila za predavatelja izvoljena tudi dr. Zmaga Kumer in Miro Adlešič. Prvo je fakultetna uprava imenovala »za honorarnega predavatelja za ciklus predavanj za predmet 'Uvod v glasbeno narodopisje'«, drugega pa »za honorarnega višjega predavatelja za predmet 'Uvod v glasbeno akustiko'«. Prvotno zlasti zgodovinsko usmerjen oddelek se je torej v skladu z ostalimi evropskimi muzikološkimi stolicami vse bolj

odpiral tudi aktualnim poudarkom sistematične muzikologije in etnomuzikologije.

Poleg tega je D. Cvetko že takoj po ustanovitvi začel vabiti najrazličnejše tuje goste, ki so s sabo prinašali duha sodobne muzikologije in poosebljali najpomembnejše muzikološke raziskovalne in univerzitetne institucije. Praktično ni minila seja fakultetne uprave brez posebne obravnave vabila gostov na muzikološki oddelek. Seznam povabljenih muzikologov iz tujine je tako že v prvih letih delovanja oddelka impresiven. Iz prošenj za gostovanje je razvidno, da so se na oddelku predstavili francoski muzikolog Claude Rostand, pa generalni sekretar *Conseil International de la musique*, Jack Bornoff, poleg njega tudi ameriški skladatelj Nikolas Nabukov in ameriški muzikolog Everett Helm, pa direktor *Mednarodnega glasbenega arhiva* Friedrich W. Riedel iz Kassla, pa ameriška muzikologa Halsay Stevens s kalifornijske univerze in Edith Vogl Garrett z bostonske univerze itn.

Kako ugledno mesto si je D. Cvetko v kratkem času svojega delovanja na filozofski fakulteti pridobil, kaže nenazadnje podatek, da so ga nekateri člani uprave že na seji junija 1964 predlagali za fakultetnega dekana, a je odklonil.⁵³

Prehod muzikologije na univerzo je pomenil nov razmah muzikološkega raziskovanja. V kratkem času se je zvrstila vrsta doktoratov, ki so jih zagovarjali ne le slovenski kandidati, temveč dejansko študenti s področja vse takratne Jugoslavije. V veliki meri lahko upravičeno trdimo, da se je muzikološko preučevanje v tem delu jugovzhodne Evrope tako razraslo prav iz korenin slovenske muzikologije. D. Cvetko, ki je večinoma bil tudi mentor prijavljenih disertacij, zato upravičeno velja za enega najbolj spoštovanih in najvplivnejših muzikologov širšega področja. Seveda je njegov tovrstni uspeh zbudil med nekaterimi kolegi tudi nevoščljivost. Cvetko je čutil tovrsten odpor pri Stani Djurić-Klajn, sicer urednici odmevne revije *Zvuk*, kjer so bili uspehi slovenske muzikologije prezrti. V že citiranem pismu P. Konjoviću Cvetko potoži: »Ravno včeraj sem dobil novo številko *Zvuka* in vidim, da se Stani pri vseh njenih 'zanimivostih', ki jih je polno, ne zdi potrebno, da bi omenila, da se je na ljubljanski Univerzi osnovala prva jugoslovanska katedra za muzikologijo – značilno! Vendar bo katedra zaradi tega ali bolje kljub temu živela in delala in uspevala. Kako smo majhni v svojih velikih pripetljajih, žal! Osebnost mi gre vedno za stvar samo, ne glede na to, kdo je njen avtor in brez mojih osebnih predsodkov ter bi želel isto tudi od drugih.«⁵⁴

Vendarle je tako pri Cvetku študiralo ogromno število muzikologov s celotnega področja tedanje Jugoslavije. Med imeni njegovih doktorandov že v prvih letih od ustanovitve oddelka najdemo pozneje zveneča imena raziskovalcev; tako poleg že omenjenih tudi Zija Kučukalić, Primož Kuret, Nadežda Mosusova, Koraljka Kos, Lovro Županović, Jerko Bezić idr.

Kot eno posebnih odlik D. Cvetka, ki jo nenazadnje na poseben način simbolizira prav ustanovitev Oddelka za muzikologijo, velja ob bok vsem naštetim poudariti njegovo uspešno prizadevanje, da bi pripravil čim boljše pogoje za razmahnitev muzikološkega

⁵³ Zapisnik seje fakultetne uprave filozofske fakultete, 19. junija 1964, tkp., arhiv Filozofske fakultete.

⁵⁴ »Baš juče dobio sam novi broj *Zvuka* i vidim, da Stana kod svih svojih 'zanimljivosti', kojih je puno, ne smatra za potrebno, da donese da se na ljubljanskom Universitetu osnovala prva jugoslovenska katedra za muzikologiju – značajno! Upak katedra će zbog ili bolje uprkos toga živeti i raditi i uspevati. Kako smo maleni u svim velikim događajima, žao! Lično mi ide uvek za stvar bez obzira, ko to stvara i bez mojih ličnih perasuda i želeo bi isto i od drugih.« Pismo D. Cvetka P. Konjoviću, 24. 3. 1963, cit. po: K. Bedina. *Poprečen nisem hotel biti*. 315-316.

preučevanja tudi za tem, ko je sam postopoma prepuščal mesto svojim naslednikom. S kadrovsko razširitvijo, z ustanovitvijo *Muzikološkega inštituta ZRC SAZU*, s postavitvijo *Muzikološkega zbornika* in zbirke *Monumenta artis musicae Sloveniae*, z uveljavitvijo rednega organiziranja znanstvenih simpozijev, z razvejanimi mednarodnimi stiki, predvsem pa z utrditvijo mesta slovenske muzikologije v splošni humanistični in kulturni zavesti je namreč zagotovil čvrste organizacijske in programske okvire za njen razvoj v sodobno znanstveno disciplino, znotraj katere se je njegovo delo ne le nadaljevalo, ampak tudi nadgrajevalo.

SUMMARY

The article offers a chronological, with first-hand sources corroborated, analysis of incentives that led to the founding of the Department of Musicology, i.e. from the first notions that existed at the foundation of the University of Ljubljana to the establishment of the so-called Scholarly or rather Historic Department at the Academy of Music and, finally, to the transferring of musicology to the University, and thus to institutionalizing musicology in Slovenia. The key role in establishing a musicological department was that of its founder, Dragotin Cvetko, who considered the establishment of musicology as a contemporary scholarly discipline, compatible with corresponding endeavours abroad, as "the goal of his life".

Immediately after the first official decisions regarding the founding of the Department of Musicology at the Faculty of Arts by the Science Councils of the University and Faculty Boards, lectures commenced in the winter semester of 1962. Dragotin Cvetko was very soon able to increase the number of lecturers and assistants, and to give the Department a sound organizational basis. Being at that time the only department within a university in Yugoslavia, it gave many researchers the possibility to carry on with their studies on a doctoral level, a fact that soon roused the attention of not only young Slovene musicologists (Jože Sivec, Andrej Rijavec, Primož Kuret etc.), but also of those com-

ing from other republics of the former federation (Koraljka Kos, Zija Kučukalić, Nadežda Mosusova, Lovro Županovic, Jerko Bezić and others). Through his international contacts D. Cvetko provided for a continual influx of fresh scholarly ideas and, from the very beginning, consistently invited many notable musicologists and musicians (Claude Rostand, Jack Bornoff, Nikolas Nabukov, Everett Helm, Friedrich W. Riedel, Halsey Stevens, Edith Vogl Garrett, etc.)

Among the exceptional merits of Dragotin Cvetko, eventually, in a special way symbolized through the founding of the Department of Musicology, are his successful endeavours in preparing the ground for the development of musicological research by gradually giving up his post(s), and subjects of teaching, to his successor taking care for scholarly cadres, by establishing the Institut of Musicology of the Slovene Academy of Sciences and Arts, founding the *Musico logical Annual* and the *Monumenta artis musicae Sloveniae*, by organising, through his international contacts, regular scholarly symposia, and above all by consolidating the place of Slovene musicology in the general humanistic and cultural conscience. D. Cvetko ensured a broad and solid, organisational and programmatic, framework for its developing into a contemporary scholarly discipline, within which his work has not been only carried on with but has experienced variegated superstructuring.

Marija Bergamo

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

V pasteh interpretacijskih optik: Beležka o *napredku*

In the Pitfalls of Interpretations Optics: A Note on *Progress*

Prejeto: 15. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 15th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: napredek, novo, modernizem, postmodernizem, spreminjanje pojmov

Keywords: progress, new, modernism, postmodernism, changing concepts

IZVLEČEK

Prispevek opozarja ne neenovita pota umetnosti 20. stoletja, brez enoznačne usmeritve, ki bi jo lahko imeli za pregledno zgodovinsko postopnost, ki bi ji »pristajal«*»* pojem *napredovanja*. Predlaga raziskave umetniške prakse in historiografskega gradiva, ki bi ugotovile pogojnost in omejeno uporabnost pojma *napredek* ter hkrati pokazale njegovo ideološko učinkovanje na obeh področjih. Opozarja na spremembe temeljnih podmen umetnosti 20. st. ter modelov opazovanja in opisovanja umetniških dosežkov.

ABSTRACT

The article draws attention to the uneven ways of 20th century art, i.e. without explicit direction that could be considered as clear historical gradualness “deserving” the idea of *progress* or rather *improvement* in time. The writing suggests research in the field of artistic practice as well as historiographical material in order to establish the conditionality and limited applicability of the notion of *progress*, and to show its ideological effect in both fields. Attention is also drawn to changes in the basic hypotheses regarding 20th century art and models of observation and description of artistic achievement.

S slavljenko me veže pripadnost isti generaciji. Kar pomeni, da so pretekla muzikološka desetletja z vso svojo težo in dvomi zaznamovala (tudi) najin pogled na stroko. V pasti različnih interpretacijskih modelov, ki so se v bližji preteklosti neverjetno dinamično spreminjali in vrstili, so bili mentalni procesi prilagajanja in izbire težavni in osebni. Ob koncu zgodovinskega ciklusa, ki ga je čutiti na vseh področjih (ne samo) umetnosti, se zdi smotrno ustaviti pogled nazaj pri pojmu, ki je botroval marsikateri ustvarjalni odločitvi in tudi muzikološkemu pristopu: Napredek je bil ena od obsesivnih idej preteklega stoletja.

Čeprav del mega-kulture moderne, je 20. stoletje, s svojim tako zelo razširjenim »svetom umetnosti« (A. Danto) in neenovitim pojmovanjem umetnosti, za zgodovinarja težko prehodno obdobje. Univerzalni, krovni diskurz moderne, ki je tako zmagovito nastopil ob vstopu v stoletje s programom modernosti kot prekinitve s tradicijo, z vsakokratnim pristajanjem na tisto, kar se v določenem trenutku zaznava kot *novo*, in z zavestjo o neprekinjeni liniji *napredka* in *napredovanja* v umetniškem procesu – so protagonisti dogajanj bodi strastno zagovarjali ali pa ga enako silovito odklanjali. Vendar – od zgodovinskih avantgard, preko neoavantgard in postavantgard, pa vse do postmoderne kot kritike modernističnega pojma umetnosti ni zaslediti enoznačne poti, ki bi jo lahko imeli za pregledno zgodovinsko postopnost, ki bi ji »pristajal« pojem *napredovanja*. Še prav posebej v okoliščinah malih nacionalnih kultur, v katerih poskušamo (po različnih kriterijih) ugotavljati nekakšne zgodovinske neprekinjene zveze, čeprav je očitno, da se umetnost »dogaja« izven takih konstruktov. Glasbeno zgodovinopisje 20. stoletja (od J. Handschina, J. Westrupa, W. Wiore, P. Bekkerja, T. Kneifa, do H. H. Eggebrechta, C. Dahlhausa in novejših avtorjev) ponuja vrsto modelov, s katerimi skušajo avtorji zajeti zapletene in protislovne procese. Ti predstavitevni modusi glasbene zgodovine se močno razlikujejo prav glede na idejo *razvoja* in *napredovanja*. Predlogi, očitno, ne izhajajo predvsem iz znanstvenih spoznanj, temveč prej iz spekulativnih sistemov, estetskih ideologij, političnih doktrin, torej iz »zunajglasbenih« motivov. Predočbe o »pretoku«, pa o Adlerjevskem organskem razvoju, »rojevanju, razvoju, vzponu do viška in propadanju« (ki je v temeljih mnogih kasnejših zgodovinopisij), ali o opozicijskih parih tradicija-novo, konservativno-progresivno so upravičeni glede na potrebo urejevanja in razvrščanja gradiva in dejstev. Vendar na skrajnje pogojno uporabnost takih modelov opozarja ne le njihova pogosta sočasnost ali spletenost, temveč tudi hitrost spreminjanja in preobražanja. V preteklosti so bila časovna obdobja, predočbe, oz. miselne celote. Od modernega časa so se začeli ustvarjati »interpretacijski koledarji«, glede na zveze ali cezure med fenomeni in dogodki. Mentalni koledarji, ki si jih danes poskušamo oblikovati, zdaj ne več niti generacijsko, temveč v še manjših časovnih celotah, vse težje zajemajo in urejujejo neosrediščeno, razpršeno umetnostno situacijo. Do pred kratkim (navidezno) nevprašljivi modernistični glasbeni toposi 20. st., ki jim še danes v dobršni meri zaupamo in nas še določajo, se – ob pahljači raznovrstnih novejših poetoloških in ideoloških podmen, nastavkov in predlogov – izkazujejo kot nezadostni. Zato se – brez nekdanje, »zastarele« enotne in celovite paradigme znanosti o umetnosti – zatekamo k teoriji. Z njeno pomočjo določamo delce problemov in tematskih sklopov ter dojemamo in razlagamo pomene in smisel glasbenih stvaritev in dogajanj, ki zdaj pripadajo zelo različnim kontekstom umetnosti in kulture. V takem »stanju stvari« *napredek* – se pravi razvoj v smeri *novega*, ali pa izpopolnjenega, bolj dognanega, kompleksnega – izgublja svojo ideološko funkcijo. S tem pa tudi svojo dosedanjo (vprašljivo) upravičenost v zgodovinopisju. Predvsem pa v umetniški praksi, ki je bila v 20. stoletju nenehno pod njegovim utesnjujočim pritiskom.

Kot del »aktivne operacije dehumanizacije umetnosti« (Ortega y Gasset) je modernistični mit o *napredku* močno prispeval k izgubi estetske izkušnje. Le-ta je bila nekoč utemeljena v skupnih, veljavnih glasbenih normah, ki so tvorile sistem. (Samo znotraj zamejene svobode, se pravi sistemsko urejenega področja delovanja in mišljenja je na-

mreč sploh smiselno razpravljati o pojmu *napredka*.) Kot nepogrešljivi del ideologije modernizma je pojem *napredka*, posebej v južnoslovanskem glasbenem prostoru 20. stoletja, v temeljih vseh premislekov in ocen glasbenih dogodkov in dosežkov. Pravzaprav vrednostno merilo. Čeprav glasba ne operira s takšno neizpodbitno temeljno vrednostjo, glede na katero bi lahko spremembe določali kot napredovanje ali nazadovanje, se je igra s paradigmami v modernističnem obdobju dogajala predvsem na ideološkem terenu. Skladb niso opazovali kot estetska dejstva, artefakte, temveč kot arhitektonske strukture, s katerimi se bojujemo v ideoloških vojnah. Uvrščali smo jih v tehnološko determinirani glasbeni proces, v katerem je *napredek* imel vlogo vrhovnega poveljnika. Skladatelja je zanimal predvsem »zgodovinski položaj« na imaginarni razvojni lestevici *novega*. V zaledju njegovih postopkov je ideološki »dvojno utopični projekt ... rušenja tradicionalnih evropskih miselnih in izraznih obrazcev ... in ustvarjanja totalitarnih struktur.« (D. Oraić-Tolić) Ne glede na to ali gre za zgodovinske umetniške avantgarde z začetka 20. st., za politične avantgarde s sredine stoletja ali pa za filozofske avantgarde malo kasneje, so skladatelji in glasboslovci, enako kot mnogi njihovi somišljeniki iz drugih umetnostnih strok, reducirali ideološke pomene sprememb na revolucionarni antitradicionalizem in uporništvu pod zastavo *novega*. Žal to *novo* večinoma ni pomenilo kreativnega odmika od splošne, še veljavne matrice, ali pa od na novo vzpostavljene drugačne systemske paradigme, temveč najpogosteje destrukcijo systemskosti. Šele »postmodernost stanje« je detroniziralo *novo* v vizuri modernizma, kar pomeni: z njegovo preobilico inovacijske intence, destrukcije in podiranja »strategije estetskega«. Postavilo ga je sicer v realnejše okvire: tistega vedno spremenljivega in spreminjajočega, originalnega, enkratnega impulza, ki je v vseh umetniških konstelacijah in v vseh časih predstavljalo polarno in hkrati dopolnjujoče nasprotje univerzalnemu, oz. tisti »transhistorični biti umetnosti, ki je vedno enaka, razkriva pa se le v zgodovini« (A. Danto). Vendar se je hkrati – v postmodernistično disperziranem civilizacijskem kontekstu, v katerem se umetniški jeziki in postopki mešajo, soočajo, fragmentirajo – spremenil sam pojem umetnosti in s tem tudi pomen obeh pojmov. V modernizmu sta bila še vedno vključena v polje umetniškega, v status umetniškega dela v nekdanjem, metafizičnem smislu avtonomne in avtentične umetnine. V novem postmodernističnem statusu umetniškega dela, ki je vedno izid in podoba celotnega, širšega »sveta umetnosti«, se pravi navezan na kontekste in z njimi utemeljen, pa sta oba pojma postala le samoumevni sestavini širših razčlenjevanj in sklepanj.

Elaboracija vprašanja bi morala potekati vzporedno na dveh področjih: potom raziskav umetniške ustvarjalne prakse 20. stoletja in analize zgodovinopisnih, oz. kritičnih in teoretičnih razprav. Sodim, da bi to bila hvaležna naloga za mlajše raziskovalce, ki jih poklicno življenje v tej preteklosti ni »prizadevalo«. Podprla bi jih gotovo tudi časovna distanca, ki pristnost pričevanja zamenja s možnostjo treznejše presoje.

Na prvem, ustvarjalnem področju, bi kazalo s pomočjo sodobnega analitičnega instrumentarija ugotavljati, na kakšen način so se programi, poetike, paradigme (Kuhn), ki so izidi teoretičnih abstrakcij in posploševanj ali pa ideoloških preferenc, udeleževali v gradivu. Izkazalo bi se gotovo, da so zahteve umetnosti večkrat v protislovju z zahtevami trenutka in da *novo*, enkratno lahko najdemo v strukturah, ki so zavezane drugačni smeri kot je tista, ki jo vsi imajo za *napredek*.

Na sledi Althusserjeve misli, da je v umetnosti ideologija vedno dvakratno konstitutivna (da namreč umetnost ideologijo izpričuje in je hkrati njen sestavni del), lahko zagovarjamo »pravo mero« ideologije v umetnosti. Če se strinjamo, da glasbeno delo nastaja iz načrta, ki je sočasno estetski in ideološki, tedaj je s tem načrtom predvideno ali upoštevano tudi ideološko učinkovanje. Iz skladbe, ki jo sprejemamo doživljajsko in spoznavno, torej hkrati sprejemamo tudi njen kontekst, njeno ideološko ozadje. Vendar se prekoračitev te »meje« za glasbo zdi nesprejemljivo. Glasbena dela imajo namreč močnejše estetsko učinkovanje in »obstojnost« kot vrednost (preko meja svojega časa), če čim manj izkazujejo ideologijo, ki jih (so)pogojuje. Nadalje bi veljalo preveriti, kako se je v času zgodovinskih avantgard, neoavantgard in postavangard, v dosežkih njihovih protagonistov udejanjal in spreminjal princip glasbene avtonomije in identitete glasbenega dela kot »akustične slike čiste interiornosti«, ter kako se je v postmodernem, poststrukturalističnem času levil v smeri neosrediščenega subjekta, različnih možnih interpretacij in premislekov z vidika zunajglasbenega konteksta.

Na drugem, historiografskem in teoretičnem področju pa bi potom analize obsežnega in raznorodnega gradiva in s pomočjo današnje »teorijske apoteke« (J. Hörisch), iz katere predalov izbiramo ustrezni pripomoček za lastni interpretativni slog – morali slediti spreminjanju modernistične inovacijske strastnosti do postmodernistične ravnodušnosti v odnosu do kakršnegakoli enovitega, skupnega stilizacijskega načela, posebno inovacijskega. Pod krovnim pojmom dovoljenega in zaželenega pluralizma se – po svoji formalistični in pozitivistični izkušnji, ki ji je prinesla poklicno zrelost in samostojnost – danes kontekstualizira tudi glasboslovje in piše svojo lastno zgodovino. V njej ima *napredek* častno mesto. Kot program in konstrukt, teoretični abstrakt, pa tudi kot realna predpostavka, ki obstaja v gradivu in je predoločala konkretna delovanja. Izkazalo bi se, gotovo, da tudi tega pojma, kot mnoge druge v 20. stoletju, sicer ni bilo mogoče enoznačno opredeliti, da pa je – tako v vsakdanjem žargonu umetnikov, kot v kritikah in zgodovinopisju ter v teoretičnih razpravah – učinkoval urejujoče in agresivno.

Naslednji korak v raziskavah bi bil – ugotavljanje posledic. In nakazovanje možnih izhodov iz današnjih slepih ulic glasbene monotonije in zbezanega tavanja v neskončni mreži razslojenih pomenov, ki ogroža integriteto pojma glasbeno delo in glasbo prevaja v predele izven tiste glasbeno-spekulativne sistemskosti, brez katere je kot umetnost nesmiselna.

SUMMARY

The doubt, about how justified the extraordinary emphasis on the notion of *progress* in historiography and 20th century artistic achievements might be, does not originate only in the conviction that its function is above all ideological and for art of all periods questionable. In the past century the status of this notion appears to have been in contradiction with processes and changes in the very foundations of music and respective views. After the victorious appearance of the programme of modernism (as a break with tradition under

the banner of the always *new* and of consistent *progress*), the actual development of events - from historical avant-gards, past neo- and post-avant-gardes, up to postmodernism as a critique of the modernistic notion of art - does not reflect an unambiguous historical path that would correspond to the notion of *progress*. Musical historiography, which tried to "put together" some kind of continuity, has suggested a series of interpretative models that might help "cover" contradictory processes. They differ in the very notion of *development* and *progress*, based on mostly "extra-musical" motives (speculative systems, aesthetical and political doc-

trines). They have been of little help in arranging the atomized and unfocused situation in art. With the help of theories, serving as a basis in elucidating individual questions, the article sheds light on various phenomena that belong to different contexts in the "world of art" (A. Dento), in which we are over and over again obliged to define the notion of art as well.

The article deals with the ways the notion of *progress* has functioned in musical creativity and historiography, above all in the Southern Slav

area in the 20th century, as well as assessing the consequences of its exposed status of an evaluating criterion.

Further possible elaborations of the theme are also touched upon, on one hand in the creative field (how programmes, poetics, paradigms, all of them being results of theoretical generalizations or ideological preferences, have materialized in the material), and on the other, in theoretical and historic discussions.

Ivan Klemenčič

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

Slovenska glasbena identiteta znotraj srednjeevropske

Slovenian Musical Identity within that of Central Europe

Prejeto: 11. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 11th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: slovenska glasba, glasba v Srednji Evropi, glasbena identiteta, individualna, nacionalna, regionalna, razmerje do Balkana in njegove glasbe, glasbeni stiki, glasbeni vplivi

Keywords: Keywords: Slovenian music, music in Central Europe, musical identity, individual, national, regional, relations towards the Balkans and its music, musical contacts, musical influences

IZVLEČEK

ABSTRACT

Gre za kompleksno in racionalni presoji le deloma dostopno vprašanje. V glasbeni umetnosti govorimo o posameznih nacionalnih identitetah znotraj Srednje Evrope, za skupno v različnem. To skupno ni njihov mehanični seštevek, upoštevati moramo skupne imenovalce. Analitično je obravnavana umeščenost slovenske glasbe v srednjeevropsko.

A complex and rationally only partly accessible question is dealt with. In the art of music one speaks of individual national identities within Central Europe (Mitteleuropa), of what is common within differences. Which is not a mechanical sum, since common denominators should be taken into account. The position of Slovene music in that of Central Europe is dealt with analytically.

Smo pred vprašanjem, ki je kompleksno in racionalni presoji le deloma dostopno. Tako se širša glasbena identiteta obeh v naslovu nakazanih evropskih geografskih predelov pojmovno nanaša na obsežno območje, ki zajema vse od zunanje do notranje pojavnosti v zvezi z glasbo, vključno z njenim civilizacijsko-kulturnim kontekstom. Nadnacionalno oziroma mednacionalno srednjeevropeljstvo zajema vse skupno od stikov, začeni s študijskimi, do organizacije glasbenega življenja in do glasbenih vplivov, kompozicijskih z rabo sredstev, slogovnih, osebnostnih, posebej muzikalnih, izraznih ... Vse to se nanaša na vsako nacionalno srednjeevropsko raven in jo s tem identificira. Na tej nacionalni ravni v ožjem in poglavitnem smislu govorimo o izvorni glasbeni izraznosti, se pravi o nacionalni istovetnosti sedmih narodnih skupnosti (avstrijski, češki,

slovaški, madžarski, poljski, slovenski in hrvaški) in k temu še dveh delno pripadajočih (tj. italijanski v njenem severnem delu z Lombardijo, Venetom ter Furlanijo - Julijsko Krajino ter nemški z njenim južnim, jugovzhodnim delom znotraj Bavarske); točneje sodi k njim še najvzhodnejši del virtualne meje zahodnega krščanstva (zahodni pas Belorusije, Ukrajine in Romunije).¹ Če tedaj na nacionalni ravni v širšem smislu govorimo o glasbeni identiteti posameznih narodov, govorimo na srednjeevropski ravni o enotnosti v različnem ali, če hočete, o različnosti v enotnem. Ta srednjeevropska različnost torej ni mehanični seštevek nacionalnih identitet, govorimo o skupnih imenovalcih, tudi zaradi dolžine in bližine skupnega življenja, predvsem v habsburški državi: »Narodi Srednje Evrope so razvili primerljive norme elitnega, meščanskega in izobraženskega življenja in obnašanja; bili so podobni v narodnem oblikovanju ter narodno-kulturnih gledanjih in vrednotah, med katerimi sta bila jezik in kultura ključna za narodno potrditev in uresničitev.«² Razumljivo je tedaj, da srednjeevropska identiteta ni umetnostno neposredna, ni nadnacionalna identiteta v ožjem smislu, največ je lahko skupni imenovalec posameznih idej, tematike, glasbenih sredstev, estetskih, muzikalnih uresničitev. To fluidno področje idej in uresničitev prav tako ni omejeno zgolj na srednjeevropsko območje, sega lahko širše v svet in ga širše sprejema, a se v Srednji Evropi zaradi navedenih razlogov najbolj osredotoča in ga najbolj identificira. Srednjeevropska glasbena identiteta tedaj kot istovetnost *per se*, entiteta s skupnimi lastnostmi, značilnostmi v glasbi od organiziranosti glasbenega življenja do poustvarjanja in omejeno ustvarjanja. Narodnostno identitetno odločilno, njena srčika, je ustvarjanje kot narodova identiteta, je duhovni obraz naroda, v slovenski glasbi njena slovenskost.

Zgodovinska in z njo umetnostna identiteta Srednje Evrope je nastajala kot tisočletni proces, h kateremu je sprva odločilno prispevala Karantanija (6.-12. stoletje), zatem avstrijska Ostarici, ob tem srednjeveška češka država itd., in za Slovence predvsem pomembno šeststoletno življenje v habsburški monarhiji, še posebno v Notranji Avstriji, od 14. do 18. stoletja s Kranjsko, Štajersko, Koroško in pozneje Goriško vključujoč celotno slovensko etnijo. Monarhija dvoglavega orla se je tako v stoletjih izoblikovala kot zaščitnica malih narodov, dokler je ni vsaj od marčne revolucije začela označevati rastoča ideologija pangermanizma. Njenega pomena med pritiskom Nemčije z ene in Rusije z druge strani sta se še posebno zavedla dva Čeha: najprej zgodovinar in politik František Palacky, ki je v letu marčne revolucije svaril pred veliko in rastočo močjo Rusije, pred njenim imperializmom. Zato je zagovarjal obstoj habsburškega cesarstva. Kot ga povzema časovno tretji srednjeevropski Čeh Milan Kundera, ob četrtem zagovorniku, demokratu, disidentu in poznejšem češkem predsedniku Václavu Havlu, »/.../ bi morala biti Srednja Evropa družina enakopravnih narodov, ki bi se, varni znotraj močne združene države, med seboj spoštovali in negovali vsak svojo samobitnost.«³ Češki predsednik T.

¹ Prim. Ivan Klemenčič, *Slovenische Musik als Teil der mitteleuropäischen*, v: *Musikalische Identität Mitteleuropas / Glasbena identiteta Srednje Evrope, Bericht über das internationale Symposium vom 23. und 24. Oktober 2003 in Ljubljana ...* Herausgegeben von Ivan Klemenčič, *Muzikološki zbornik*, Ljubljana 40/2004, št. 1–2). Slovenski izvirnik: Slovenska glasba kot del srednjeevropske, v: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru, Izbrani spisi*, Celje 2008, 423 ss. V istih izbranih spisih prim. še nagovor ob odprtju simpozija, posvečenega glasbeni identiteti Srednje Evrope: Srednja Evropa – naša glasbena domovina, 417–419. Prim. tudi Samuel P. Huntington, *Spopad civilizacij*, Ljubljana 2005, in *Srednja Evropa*, ur. Peter Vodopivec, Ljubljana 1991.

² Peter Vodopivec, *Srednja Evropa*, v: *Enciklopedija Slovenije* (Ljubljana), zv. 12, 1998, 248.

³ Milan Kundera, *Tragedija Srednje Evrope*, v: *Srednja Evropa*, ur. Peter Vodopivec, Ljubljana 1991, 119.

G. Masaryk je za Palackym kot drugi še leto pred razpadom avstro-ogrske države pozival pred nevarnostjo Nemčije in Rusije k zaščiti srednjeevropskih narodov v posebni federaciji. Soočanje te nadnacionalne ideje z rastočo ideologijo germanizma ni moglo ohraniti večstoletne tradicije skupaj z njeno kulturno odličnostjo. Ali kot pravi Milan Kundera: »V začetku našega stoletja [tj. 20. stoletja] je bila Srednja Evropa kljub politični šibkosti veliko kulturno središče Evrope, bržkone največje.«⁴ Germanska ideologija je predestinirala razpad Avstro-Ogrske kot združbe narodov. Predstavnikoma dveh ideologij, dveh totalitarizmov in dveh imperializmov, Hitlerju in Stalinu, je na stežaj odprla vrata nezaščitenega in občutljivega območja. Zadnji brezupen poskus je bil poljski leta 1944 v Rimu in z ustanovitvijo »Srednjeevropskega zveznega kluba« povsem razumljiv zaradi ».../ štirikratne delitve Poljske med Rusi in Nemci (tj. Prusi in Avstriji) v zadnjih treh stoletjih /.../«, kot poroča Ciril Žebot, ki je bil član kluba.⁵ Srednja Evropa med dvema mlinskima kamnoma je v vojni doživela katastrofo, po njej z demokratizacijo nekdanjega Reicha pa je ideološko zlo z vsemi posledicami fizičnega in duhovnega nasilja prihajalo v dolgih desetletjih le še z vzhoda. Takrat je Srednja Evropa izginila iz političnega in kulturnega zemljevida in je v času hladne vojne v sovjetskem bloku tudi za Zahod postala Vzhodna Evropa. Vojnim strahotam so sledile povojne, po prepričanju Kundera »zato dežele Srednje Evrope čutijo, da njihova drugačena usoda po letu 1945 ni le politična katastrofa: je napad na njihovo civilizacijo.«⁶ Z nasiljem komunistične ideologije je to v resnici pomenilo izstop iz dotedanje zahodne krščanske civilizacije in iz nacionalne zgodovine posameznih narodov skupaj z njihovo kulturo. Bil je to napad na identiteto srednjeevropskih, večidel slovanskih narodov. Po padcu berlinskega zidu leta 1989 gredo prizadevanja demokratičnih sil v smeri normalizacije, ob močnem upiranju starih sil, najtrdovratnejših prav v Sloveniji.

Vprašanje zgodovinske in narodove identitete je v Sloveniji najbolj zaostreno zaradi dveh razlogov. Revolucija je bila avtohtono delo slovenskih komunistov in narod je izšel iz nekdanje heterogene dvojne skupne države. Zato ni prišlo še – in zaenkrat ne kaže – niti do načelne vrednostne ne do stvarne razmejitve do totalitarizma ne do takšne razmejitve do Balkana pravoslavne in muslimanske civilizacije. Območja tedaj, ki je bilo kljub vsakršnim združevalnim pritiskom, nazadnje z ideologijo bratstva in enotnosti jugoslovanskih narodov, slovenskemu narodu tuje. Nedvomno je vendarle, da pri civilizacijskem oblikovanju slovenskega naroda ni odločala pripadnost slovanski skupini narodov, marveč pripadnost skupni civilizaciji. Zahodni krščanski nasproti civilizacijskima identitetama pravoslavja in islama.

Ob razpadu večstoletne srednjeevropske entitete je zmaga germanske ideologije po prvi vojni pognala slovenski narod na Balkan k »slovanskim bratom«. Pravoslavna in muslimanska civilizacija tu nista mogli biti zgled in tudi nista bili, še izrecno glede kulture: načelno zaradi drugačnih ali precej drugačnih vrednot in tudi zaradi stvarnega dejstva, da še pred koncem srednjega veka govorimo na Balkanu o popolni odsotnosti evropske in tudi siceršnje kulture, predvsem visoke umetnosti in posebno glasbe, in to najmanj do sredine 19. stoletja, kar pomeni domala pet stoletij brez razvojnih premen in dosežkov

⁴ Ib., 122.

⁵ Ciril Žebot, *Nemilnljiva Slovenija*, Celovec 1988, 332–335.

⁶ Kundera, ib., 121.

evropskega duha. Drugače povedano, slovenska kultura in znotraj nje glasba je duhovno ostajala v srednjeevropskem okolju bodisi germanskega bodisi omejeno do vključno baroka italijanskega bodisi slovanskega območja, na kratko, poenostavljeno povedano, duhovnih koordinat prestolnic Dunaja in zlasti pozneje Prage. Kljub novim ideološkim pritiskom je treba povedati: slovenska duhovna domovina ni bila nikoli Balkan in njeno središče ni bil nikoli balkanski Beograd, kot bi nekateri hoteli še danes, ideološko podpirajoč nadaljevanje balkanizacije slovenskega življa. Slovensko »slovansko« je tako duhovno cepljeno najprej na avstrijsko »germansko«. Razlike so se izkristalizirale s prebujanjem narodov od sredine 19. stoletja. O tem je dovolj povedal Ivan Cankar. Neposredno pred prvo vojno je razlikoval med političnim jugoslovanstvom in nacionalno oziroma kulturno identiteto: »Po krvi smo si bratje, po jeziku vsaj bratranci, – po kulturi, ki je sad večstoletne separatne vzgoje, pa smo si med seboj veliko bolj tuji, nego je tuj naš gorenjski kmet tirolskemu, ali goriški viničar furlanskemu.«⁷ Če primerjamo slovenski jezik kot večtisočletno kristalizacijo narodove misli in čustvovanja, njegovega značaja, ni blizu ne italijanski jezikovni mehkoobi in tudi ne »širini slovanske duše«, s slovansko mehkoobo je bližje nemški trdoti, bližje introvertiranosti in resnobi kot ekstravertiranosti in mediteranski sproščenosti (razen omejeno na skrajnem slovenskem zahodu).

Ko gre za slovensko glasbeno identiteto v ožjem pomenu, za njen muzikalni izraz, slovenskost, se je tej tematiki v samostojni razpravi doslej med zelo redkimi posvetil Andrej Rijavec.⁸ Temeljni problem identificiranja umetniške slovenskosti, še posebej glasbene, je, da umetniškost kot njeno jedro metodam znanosti ni dostopno, ne objektivno ne metodološko eksaktno.⁹ Dostopno je posredno, delno, subjektivno. To zadnje je že znotraj esejističnega pisanja, a že to ni na tem duhovnem področju zlahka dosegljivo ali tudi dokazljivo, če glasbeno umetnino ne presojamo kot mrtvo stvar, kadaver, marveč kot živ duhovni organizem. Tako se ni mogoče izogniti tveganju s subjektivno presojo, ki v znanstveno delo lahko hitro zaide tudi pri veliko preprostejših zgodovinskih temah. S tega vidika je Rijavec preskus slovenskosti v slovenski glasbi sprejemljiv, tudi avtor tega besedila se takšni subjektivni presoji ob tako zahtevni tematiki ne more izogniti.

Posreden vidik identificiranja nacionalnega izraza je v polemiki z Antonom Lajovcem navajal Marij Kogoj: »Trebaja priti do golega izraza, se pravi, priti do svoje osebnosti, in če to napravijo vsi – in to je edina naloga – čemu vsa skrb, da se ustvari nacionalno karakteristična muzika?«¹⁰ Ne torej s pomočjo uporabe folklorne tematike kot zunanje demonstrativnega, kar je dopovedovala balkanska šola, denimo kritično polemični Antun Dobronič. Sedemnajst let pozneje je Kogoju pritrldil Slavko Osterc, ko je ocenjeval Lajovčeve zборе: »Ta pristna slovenska nota /.../ je posledica tega, ker komponist ni padel v folkloro, ampak je črpal glasbene domisleke iz sebe, iz svoje notranjosti, in ker je Slovenec, ni mogoče, da bi komponiral v kakem drugem tonu kakor v pristno

⁷ Predavanje Ivana Cankarja aprila 1913 v Ljubljani Slovenci in Jugoslovani, objavljeno je bilo v *Zarji* 1913, št. 557–559, 15.–17. aprila; gl. Ivan Cankar, *Zbrano delo*, knjiga 25, Ljubljana 1976, 235.

⁸ Andrej Rijavec, K vprašanju slovenskosti slovenske instrumentalne glasbe, *Muzikološki zbornik*, 15/1979.

⁹ Prim. to tematiko pri Janku Kosu, mdr. *Očrt literarne teorije*, Ljubljana 1994². Prim. tudi nekoliko drugačen uvid v razpravi Marije Bergamo Muzikologija med znanostjo in umetnostjo, *Muzikološki zbornik*, 34/1998.

¹⁰ Marij Kogoj, Božidar Širola: Popevke, *Dom in svet*, 35/1922, 477 (prim. tudi Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru*, *Izbrani spisi*, Celje 2008, 43, 384 in 436).

slovenskem.«¹¹ Že prej je potrdil ta svoja stališča v polemiki z Dobroničem.¹² Slovenska glasba po marčni revoluciji je šla tako svojo pot v duhu Kogoja in Osterca, pa čeprav tudi in nekoliko z upoštevanjem duha slovenske ljudske pesmi. Ni pritrjevala Lajovčevi posebni nacionalistični ideologiji, ki je v soočenju z germansko ideologijo in prakso zahtevala zaporo pred nemškimi vplivi, favoriziranje slovanske glasbe in naslon na ljudsko glasbo po ruskem, srbskem in hrvaškem vzoru ter še v splošnem profrancosko usmerjenost. Takšne naravnosti v svoji kompozicijski praksi ni izkazoval niti sam Lajovic, zato mu je Kogoj utemeljeno očital vpliv nemške romantike, kot bo še razvidno.

Govorimo o naravno oblikovanem okolju predvsem znotraj srednjeevropske glasbe, o njenem širšem svetu idej in čustvovanja, ki se odziva na življenje in upodablja njegovo estetsko občutenje. Ta duhovni in siceršnji svet Leonard B. Meyer določneje identificira kot ustrezajoč glasbeni umetnosti: »Glasba je lahko pomembna, ker se nanaša na stvari zunaj nje, obujajoč asociacije in konotacije, nanašajoče se na svet idej, čustev in fizičnih objektov.«¹³ Problem interpretacije je, koliko globinsko in v kakšnem obsegu je mogoče identificirati intencije skladateljev, tudi podzavestne. V tem pogledu pomemben je kontekst nastajanja glasbene umetnine, izjave ustvarjalcev ob njej in tudi neposredni programi. Vse to je prav tako aktualno z vidika identificiranja nacionalnega izraza v glasbi, zavestnega ali podzavestnega, in seveda vplivov, o katerih govorimo, njihovega zavestnega ali podzavestnega sprejemanja.

Temeljno nacionalno v glasbi je nedvoumno v soglasju z nacionalnim značajem. Ta se je na poseben način izkristaliziral v narodovem govoru. Poenostavljeno govoreč stoji trdota nemškega jezika nasproti mehki italijanskega, ki ga je Nemeč Thomas Mann imenoval melodičnega, harmoničnega. Tako izpričuje nemški značaj še v prednacionalni fazi Beethovnova glasba. V romantični glasbi simptomatično je nasprotje med Verdijem in Wagnerjem,¹⁴ čeprav govorimo tudi o Wagnerjevem vplivu na poznega Verdija.¹⁵ V tej psihološki primerjavi je slovenska glasba na poseben način nekje vmes: po eni strani jo označuje nekaj izhodiščne mehko, neposrednosti, na drugi nekaj pogojno rečeno trdote in zaprtosti iz tisočletne nemške bližine. Ali kot že vemo: slovensko »slovansko« je duhovno cepljeno zlasti na avstrijsko »germansko«. V razponu predvsem od slovenske liričnosti, mehko in eksaktnosti v izraznosti kakšnega Benjamina Ipavca, do redkeje zaostrene dramatičnosti kakšnega Primoža Ramovša.¹⁶

¹¹ Slavko Osterc, Predavanje o Antonu Lajovcu na Radiu Ljubljana 23. januarja 1939, Osterčeva mapa v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani (prim. tudi Ivan Klemenčič, *op. cit.*, 44 in 390).

¹² *Zvuk*, 3/1935, 150 s.

¹³ Leonard B. Mayer, *Music, the Arts and Ideas*, Chicago - London 1967 (prim. Andrej Rijavec, *ib.*, 6).

¹⁴ Oba sodita v srednjeevropsko območje, čeprav vsak zase simbolizirata nemško in italijansko glasbo in vsak svojo nacionalno identiteto. Gledano geografsko - duhovno je Wagner izšel iz rojstnega Leipziga, sprva deloval mdr. v Dresdnu, ki sodita - čeprav zunaj ožjih nacionalnih meja Srednje Evrope - še v vplivno srednjeevropsko območje. Predvsem pa je bil - mimo švicarskega eksila - povezan in dejaven v Münchnu in bavarskem Bayreuthu. Verdi je bil rojen nekoliko južneje od srednjeevropske Lombardije, tj. v Roncolah pri Bussetu blizu Parme, ki sodijo v sosednjo pokrajino Emilija-Romana. Vendar se je kot šestindvajsetletnik za stalno naselil v Milanu, kjer je ustvaril svoje poglavito delo, četudi se je iz lombardske prestolnice rad vračal na deželo, na svoje pozneje kupljeno posestvo v rojstnem kraju. Se pravi, oba izvorno Srednjeevropejca, ki sta svoje okvire preraščala na nacionalno in svetovno raven.

¹⁵ Zaradi nekoliko različnih pogledov k temu le primer: za wagnerjansko značilnega prepoznamo motiv poljuba iz prvega in četrtega dejanja Otella, ob tudi precej drugačni oblikovni gradnji kompozicijskega stavka.

¹⁶ Simptomatično je mnenje nemškega kritika iz Hamburga, ki je pisal o posnetku na zgoščenki s Schubertovim ciklom Zimsko popotovanje v izvedbi Marcusa Finka v slovensčini, ki je dobil 1998 v Parizu nagrado za izvedbo Zlati Orfej. Po njegovi izrecni sodbi slovenski jezik ni bil moteč. Vprašamo se lahko, kako bi izvedbo ocenil, če bi bile pesmi pete denimo v italijanščini ali češčini.

Temeljni nacionalni značaj tako ostaja kljub vplivom in skupnim imenovalcem srednjeevropskega območja. Tako na nacionalni kot na individualni ravni, pri tej drugi pri pomembnih skladateljskih osebnostih tega območja. V Schubertovem razvoju, denimo, so bili simfonični zgledi predvsem srednjeevropski klasicistični, bili so že sami po sebi evropsko močni, kar je mogoče dovolj eksaktno dokazati. Njegovi mladostni prva in tretja simfonija izpričujeta ob Mozartu Haydnove vplive, tako slogovno utemeljenost kot vsebinsko preprostost in naivnost. Četrta izkazuje ob Haydnu približevanje Beethovnu, njegovi izraznosti, Schubertovemu idealu velike simfonične oblike, ki ga je izvirno uresničil v zadnji, 9. simfoniji. Schubertova peta simfonija je izrazito mozartovska, nekakšen zavedni hommage velikemu predhodniku. Za zglede mlademu skladatelju bi zanj lahko navajali operi *Figarova svatba* in *Čarobna piščal* in prav tako pozno delo, simfonijo v g-molu. Ta zadnja je vplivala že na izbor tonalitete in na motiviko tretjega stavka, menueta, vendar ob njej tudi Beethovnova prva simfonija. S Stefanom Kunzejem bi lahko rekli: »Mozart na Schubertov način«. ¹⁷ Tako se je skladatelj razvijal in oblikoval svojo glasbeno identiteto v srednjeevropskem duhovnem območju.

Tem zgledom vplivanja in skupnih imenovalcev znotraj germanskega srednjeevropskega sveta lahko navedemo zgled med germanskim in slovanskim v tem istem območju. V Dvořákovem zgodnjem simfoničnem ustvarjanju lahko kratko »zazveni« Schubert. Obratno očitno ne bi bilo mogoče. Skladatelj ne gre sicer niti mimo vplivov Beethovna, morda presenetljivo Wagnerja in Liszta ter pozneje predvsem dunajskega Brahmsa, prijatelja, vzornika in mentorja, zaznavnih zlasti od finala 5. simfonije do naslednjih dveh. Tako vidimo, da kot je povsem primarno muzikalno možen Schubertov Mozart, je možen tudi preblisk Dvořákovega Schuberta.

K tema zgledoma dodajmo še slovenskega z Antonom Lajovcem, ki je prav tako nedvoumno izrastel iz srednjeevropskega duhovnega okolja, začevši s študijem na Dunaju pri Robertu Fuchsu, kjer so iz njegove kompozicijske šole izšli »Srednjeevropejci« Zemlinski, Schreker, Wolf, Mahler. Prvi skladatelj *Novih akordov* je morda presenetljivo izpovedal svoje afinitete do Wagnerja, ¹⁸ katerega inštrumentacijsko tehniko da je podrobneje spoznaval, manj je nanj vplivala Wagnerjeva harmonska tehnika, medtem ko ga je njegova melodika odbijala. Z njeno zaokroženostjo ga je »močno zavzel« Brahms, tudi z izrazito in mehko ubranostjo. Zelo ga je prevzel značaj nekaterih Wolfovih pesmi, čeprav ni sprejemal pri njem vlogo glasu večidel kot recitatorja brez izrazite melodične linije. Poleg francoske glasbe in Masseneta se je največ ukvarjal z Dvořákom, »čigar vpliva nase danes nisem v stanu oceniti«. Sumarično govoreč je nanj ob češkem skladatelju vplivala umetnost najvidnejših predstavnikov predvsem nemške pozne in nove romantike, te so sooblikovale njegovo sicer izvirno občuteno slovensko glasbeno govorico. Tej je dajal sem in tja, še posebno v samospelih in zborih, nadih slovenske ljudske pesmi (prim. samospjev »Cveti rožica« ali sklepni poddel prvega dela klavirske *Sanjarije*). ¹⁹

Slovenskost slovenske glasbe tako – v skladu s Kogojevo in Osterčevo eksplikacijo – jemljemo kot nekaj pričakovanega, kot duhovno normo, ki jo zaznavamo predvsem

¹⁷ Attila Csampai, Dietmar Holland, *Der Konzert Führer*, Reibeck bei Hamburg 2005, 293.

¹⁸ Izidor Cankar, *Obiski – S poti*, Ljubljana 1960, 35–36; intervju je iz leta 1919.

¹⁹ Več o tem gl. Ivan Klemenčič, Ljudska glasba znotraj umetne, v: Ivan Klemenčič, *Slovenska glasba v evropskem okviru, Izbrani spisi*, Celje 2008, 389.

subjektivno, v razponu od vsaj sprva bližnjega liričnega do nekoliko manj eksponiranega dramatičnega. Za presojo ostaja ugotavljanje načina, obsega, intenzitete oziroma gradacije nacionalnega izraza. Podobno in simptomatično lahko govorimo o vplivih na slovensko glasbo, predvsem iz bližnjega srednjeevropskega območja, včasih bolj včasih manj zaznavnih ali tudi nezaznavnih. Tudi v slovenskem primeru lahko izhajajo iz posrednih ali neposrednih fizičnih stikov, kot so študij, bivanje v tem območju ipd., lahko zgolj naključnih ali možnih zaradi bližine in priročnosti, a večidel vendarle posledica zavestne ali tudi podzavestne navezanosti, afinitet, se pravi ne brez duhovne sestavine.

Umeščenost slovenskega naroda v Srednjo Evropo je tedaj nedvoumno geografsko-duhovna, kar navsezadnje velja v slovenski glasbi že za srednjeveški koral od 10. stoletja in pozneje še za figuralno večglasje, ki je za cerkveno in samostansko prakso prihajalo v slovenske dežele z zahoda in severa. Pomembna srednjeevropska umeščenost postane kmalu tudi državna, se pravi znotraj habsburške države. Naravno začenjajo z njo tudi slovenske dežele dajati svoj prispevek. Tako vemo, da je bila na dunajski univerzi od ustanovitve 1365 ena petina študentov in profesorjev ter okoli štirideset rektorjev iz slovenskih dežel.²⁰ Ali če spomnimo na uglednega glasbenika, humanista in škofa Jurija Slatkonjo, ki je na prehodu v 16. stoletje vodil kapelo cesarja Maksimilijana, slovečo še predvsem v srednjeevropskem prostoru. Večidel, čeravno in razumljivo ne v celoti, velja trditev tudi za ustvarjanje, začenši z markantnim opusom Jacobusa Gallusa, renesančnega mojstra in Srednjeevropejca, ki ga Paul van Nevel imenuje »Slovenca v Srednji Evropi«.²¹ Ustvarjalno je v svojem delu segel najvišje in s tem najvišje evropsko. Po Nevelovem mnenju skladateljve »tonske značilnosti pripadajo najboljšemu, kar je lahko nudila pozna renesansa«,²² kakor že je deloval v enotnem srednjeevropskem prostoru krajev in samostanov od rodne Kranjske do Spodnje Avstrije, Češke, Moravske, Šlezije do Prage, kjer je svojo nedolgo in bogato življenjsko pot sklenil. V to območje uvrščamo tudi najstarejšega znanega slovenskega skladatelja Jurija Prennerja, ki je deloval predvsem na Dunaju in v Pragi kot cenjen ustvarjalec motetov, ki so jih domala vse uvrščali v antološke zbirke. Daniela Lagkhnerja so iz rojstnega Maribora sprejeli na dvoru v Spodnji Avstriji, nekoliko dlje v Mainzu je bil dejaven Gabriel Plavec. V svojo glasbo je v svojem okolju prvi uvedel tehniko večzborja beneške šole, ki je v slovenski glasbi najprej oplodila Jacobusa Gallusa. Srednjemu baroku je kot njegov vidni srednjeevropski predstavnik pripadal Janez Krstnik Dolar, delujoč na odgovornih mestih od Ljubljane, Győra in Passava do Dunaja. Isaac Posch je že nekoliko prej deloval med slovenskim Celovcem in Kranjsko.

V obdobju klasicizma se slovenski glasbeni emigraciji pridruži imigracija. Ohranjena glasba J. K. Novaka se je zgledovala pri Mozartu in Dittersdorfu, Dunajčanu, delujočem tudi na Češkem. Jakob Zupan je prišel na Kranjsko iz Avstrije, po študiju na jezuitski univerzi v Gradcu se je ustalil v Kamniku kot osrednja osebnost glasbenega klasicizma na Slovenskem v zgodnejši različici, s katero se je uveljavil tudi širše v srednjeevropskem prostoru. Odtod so prihajali Avstrijec, naturalizirani L. F. Schwerdt, Čeha Josef Benedict

²⁰ *Enciklopedija Slovenije*, zv. 2, 1988, 395, in zv. 14, 2000, 49, s tam navedeno literaturo.

²¹ Objavljeno v razpravi *Jacobus Gallus: A Slovene in Central Europe*, v priloženi knjizici k zgoščenki s posnetki Gallusovih motetov in maše pri Sony Classical v seriji Vivarte iz leta 1995.

²² *Ib.*

Dussik in Venceslav Wratny, prvi na Kranjskem ustvarjalec simfonij, drugi maš; pozneje se jima je iz Prage in po Gradcu pridružil še Gašpar Mašek, tudi na Kranjskem naturalizirani vsestranski glasbenik, ki ga je v zgodnjoromantičnem obdobju nasledil sin Kamilo. Na Kranjsko v 16. stoletju priseljeni italijanski družini, že pomešani s slovensko krvjo, je pripadal Ljubljčan Franc Pollini, ki je bil na Dunaju v stiku z Mozartom od 1786 do njegove smrti, in je življenjsko pot sklenil v srednjeevropskem Milanu. Tudi Jurij Mihevc je odšel na Dunaj in zatem v Francijo, na Dunaju rojeni Matej Babnik se je po delovanju v ljubljanski Filharmonični družbi ustalil v Pešti. Srednjeevropska bližina, njeno duhovno ozračje je naravno omogočilo, da je za učitelja glasbe na ljubljanski javni glasbeni šoli kandidiral mladi Schubert, ki je tudi uglasbil pesem slovenskega pesnika Urbana Jarnika Zvezdišče, v nemškem prevodu *Die Sternenwelt*.²³

Prvi na srednjeevropskem prostoru sta nastali dve filharmonični združenji, aristokratska *Academia Philharmonicorum Labacensium* (1701) in večidel meščanska Filharmonična družba (1794), prva usmerjena še posebno v italijanski barok in druga zlasti tesno povezana z dunajskim klasicizmom. S tega vidika ni presenetljivo, da so bili med mnogimi častnimi člani iz tega območja tudi njeni najvidnejši predstavniki Haydn, Beethoven in Mozartov sin istega imena (ker je oče umrl tri leta pred ustanovitvijo družbe), iz bližnjega dela Italije Paganini in že pozneje najvidnejši član Johannes Brahms. Ljubljanska Glasbena matica, ki je gojila stike z Dunajem in Prago, je za častnega člana imenovala Antonína Dvořáka. Operni del glasbenega življenja je imel dolgo tradicijo od obdobja baroka do klasicizma z gostovanji opernih družb iz Italije in Avstrije. Slovenski etnični prostor je tako užival veliko prednost duhovnega seznanjanja in oplajanja od severne in zahodne sosedice: v času razvite renesanse in zlasti v baroku takrat v Evropi vodilne Italije, v obdobju klasicizma v Evropi vodilne Avstrije z Dunajem. Pozneje aktualen je bil še vedno vpliv severne prestolnice, vse do evropsko najvišjih ekspresionističnih dosežkov, od klasicizma se je pridružila Češka s svojo glasbeno emigracijo in v 20. stoletju predvsem Praga kot druga slovenska duhovna koordinata z možnostjo slovenskega izhoda v svet.

Skupno v različnem, s skupnimi imenovalci tudi in še predvsem v občutljivi sferi ustvarjanja, se posebno razločno pokaže v pomarčnem času nacionalne prebuje in zavestnega ustvarjanja nacionalne glasbe v srednjeevropskem prostoru. Manjša postane glasbena emigracija in večja je potreba po študiju v tujini, predvsem še v omenjenih dveh glasbenih središčih. Tako študira Benjamin Ipavec medicino v Gradcu in na Dunaju, toda kot primarij otroške bolnišnice v Gradcu je zamejen v te okvire in ustvarja glasbo s slovenskim izrazom, od žlahtnih samospjevov do melodično iskrive *Serenade* za godalni orkester. Ustvarja nekakšen prototip umetniške slovenskosti v eksaktno podani liričnosti. V romantični trojici skladateljev z Ipavcem in Foersterjem je Fran Gerbič, ki mu je bil blizu Chopin, segel od Prage, kjer je študiral in bil kot tenorist angažiran v Narodnem divadlu, do angažmajev v operah v Zagrebu, Ulmu in Lvovu, ki pripada zahodni civilizaciji. Poseben primer je naturalizirani Čeh Anton Foerster, ki se je po študiju pri Smetani usmeril v romantiko in ustvaril prvo slovensko nacionalno opero. S svojo slovansko, češko naravo se je v *Gorenjskem slavučku* približal slovenskemu duhu,

²³ Objavljena je bila v izvirniku in prevodu J. G. Fellingierja v celovski *Carintii*, katere sourednik je bil Jarnik.

slovenskemu čustvovanju, ki ga je v operi podkrepil z obdelavo slovenskih ljudskih pesmi. Tudi v obdobju romantike govorimo tedaj o češki glasbeni emigraciji, govorimo še o naturaliziranem Antonu Nėdvedu, pozneje o Josipu Michlu, prepričljivem uglasbitelju Prešernovih pesmi. K češki emigraciji moramo nadalje prišteti prvega dirigenta Slovenske filharmonije Václava Talicha, ki je bil v letih pred prvo vojno osrednja osebnost glasbenega poustvarjanja na Slovenskem. Že prej sodi iz moravsko-avstrijskega območja k velikim imenom svetovne glasbe mladi Gustav Mahler, skladateljski simbol srednjeevropske glasbe in eden prvih dirigentov svojega časa, ki je začel kariero opernega dirigenta v ljubljanski sezoni 1881–1882. Med skladatelji se je tudi Viktor Parma, ki je izšel iz italijanskega okolja, posvetil slovenski glasbi. Po študiju prava na Dunaju je našel vzore v italijanski poznoromantični operi, njegovo ustvarjanje na Slovenskem med resnejšo in lažjo glasbeno muzo je pridobilo veliko privržencev med slovenskim poslušalstvom. Prav tako je bil Mirko Polič rojen Tržačan, a se je po študiju prava v Pragi povsem posvetil slovenski glasbi kot skladatelj in še posebno dirigent ter operni direktor. Novoromantik Risto Savin je ob vojaškem poklicu glasbo študiral v Pragi in pri Fuchsu na Dunaju. Njegovi vzori so bili Brahms, Mahler, R. Strauss, Wagner, zunaj tega srednjeevropskega okvira še Debussy, v opernem ustvarjanju predvsem Wagner. Nasprotno kakšnemu naturaliziranemu češkemu imigrantu je bil v Slovenj Gradcu rojeni Hugo Wolf slovenskega rodu, a je kot mojster evropskega samospesva pripadal avstrijskemu kulturnemu krogu, na Dunaju sklepajoč svojo življenjsko pot. Tu so pozneje delovali nekateri slovenski solisti, kot prva pianist Anton Trost in tenorist Anton Dermota, tu sta v povojnem času študirala dirigenta Marko Letonja in Uroš Lajovic, drugi je zadnji dve desetletji profesor dirigiranja na Hochschule für Musik und darstellende Kunst. V tem mestu poučuje solopetje Marjana Lipovšek, ki se je življenjsko ustalila v Salzburgu, kjer sta bili z Ireno Grafenauer dejavni na tamkajšnji visoki šoli za glasbo.

Tudi v času novih državnih formacij v obeh Jugoslavijah ni dvoma, da podobnih kulturnih in posebej glasbenih središč ter tradicije ni bilo iskati na Balkanu, ne zgledeov ne afinitet, zato je bil v tem smislu do danes neaktualen. Že je bila omenjena bistvena razlika z njim v pojmovanju nacionalnega glasbenega izraza, na tem območju dolgo utemeljevanega s citati iz folklore, medtem ko je v Sloveniji naravno izšel iz izvirnih duhovnih nacionalnih moči. Ko je bilo to stanje na Slovenskem doseženo, je na tej podlagi v novejšem ustvarjanju 20. stoletja mogoče sem in tja ugotavljati kakšno navedbo iz ljudske glasbe ali bolj oživljanje njenega duha.²⁴ Med privržence zadnje možnosti sodi Blaž Arnič, Brucknerjev dunajski učenec, katerega kompozicijski ideal je oblikovati »svojstveni glasbeni jezik, ki ga je mogoče ustvariti le v stiku z domačo zemljo« in s tem »oživiti predvsem duha in razpoloženje ter čustvovanje ljudske glasbe, ne da bi se pri tem posluževal ljudskih citatov.«²⁵ Razpetost med duhom slovenskega čustvovanja in obdelovanjem glasbene ljudske tematike ali pisanjem v njenem duhu označuje opus Matija Bravničarja. Njegovo izhodišče je ustvarjati »glasbo, ki ima vonj po naši zemlji, ki izraža /.../ in vsebuje značilnosti slovenskega bistva.«²⁶ Podobno in svojevrstno blizu je bila slovenska ljudska pesem Marijanu Lipovšku (denimo obdelava *Dvanajst narodnih*

²⁴ Prim. Ivan Klemenčič, *Ljudska glasba znotraj umetne*, op. cit., 379–398.

²⁵ Gl. Andrej Rijavec, *Slovenska glasbena dela*, Ljubljana 1979, 19.

²⁶ Andrej Rijavec, op. cit., 37.

pesmi za glas in klavir, variacije na srednjeveški glasbeni motiv *Voznica*, dve rapsodiji za violino in orkester) ali brez nje zgolj v slovenskem duhu pisana druga suita za godala. Poseben stik s slovensko ljudsko glasbo je gojil Uroš Krek, ker je v njej cenil »topli dah neakademskega navdih«. ²⁷ V svojem neoklasicističnem opusu se je približal Batókovemu načinu obdelave ljudske pesmi. V ekspresionistično stopnjevanih atonalnih *Inventiones ferales* je celo na ključnih mestih uporabil navedbe slovenske ljudske pesmi. Vsak po svoje sta bila blizu ljudskemu ustvarjanju Karol Pahor in Danilo Švara z naslonom na istrsko lestvico in iz nje izhajajočo ljudsko motiviko. Ukvarjanje z zamejskim glasbenim izročilom v Italiji je pustilo tudi sledove v sicer z ekspresionizmom zaznamovanem opusu Pavleta Merkùja (slovenska rapsodija *Ah, sijaj, sijaj, sonce*). Blizu je bila tudi pariškemu emigrantu Božidarju Kantušerju, prepričanemu v dognanost ljudske melodike, kakršne skladatelj ne doseže zlahka. V svojem ekspresionizmu je bil Kantušer tako razpet med Bergom in Bartókom, med subjektivnim in objektivnim.

To razmerje se po svoje prilagaja celo modernizmu, ki ga Alojz Srebotnjak rešuje s citati. Zaveda se, da je za sodobnika »prepad med skrajno abstrakcijo sodobne glasbe in figurativnostjo folklornega elementa tako velik, da je sinteza /.../« v romantičnem duhu tematskega razvoja »skoraj nemogoča«. ²⁸ V svoji *Slovenici* je v glasbeni potek statično ekspaniral izvirne napeve zelo starih slovenskih pesmi, po sicer uveljavljenem načelu postmodernistične tehnike. Lojze Lebič takšen odnos presega, ker mu ne gre za citate, marveč za slovensko občutje. V *Ajdni*, sprejemljivejši za postmodernistično umirjanje, uporablja deloma le besedilo slovenskih ljudskih pesmi, in tisto, »kar daje vtis citatov«, a je »vzeto iz skladateljeve domišljije«; en odstavek vendarle sestoji »iz velikega števila ljudskih melodičnih okruškov«. ²⁹ In še bi lahko našli kakšen primer za slovenski izraz, bolj ali manj utemeljevan z afinitetami do slovenske ljudske pesmi, denimo pri modernizmu pripadajočemu Jakobu Ježu. A ta izraz je mogoče doseči zgolj z abstraktno glasbeno govorico in tudi po izpeti romantiki prepričati tujega presojevalca, Srednjeevropejca. Tako Slavko Osterc z zadoščenjem poroča o praški izvedbi svojega *Koncerta za klavir in pihala*: »Češke kritike ugotavljajo pri moji skladbi izredno vitalnost, tehnično in kvalitativno evropsko višino, maksimalne razvojne možnosti in pri tem nacionalno noto.« ³⁰

Osterc je pri svojem umetnostnem oblikovanju vsrkal srednjeevropskega duha v Pragi, pri Hábi, njegov poznejši vzornik, za Stravinskim, je bil Schönberg. Podobno bi lahko rekli že prej za Marija Kogoja v medvojnem Dunaju, tudi s kritičnim odnosom do svojega profesorja Franza Schrekerja in sprejemanjem svojega vzornika Schönberga predvsem v njegovi zgodnji romantično-postromantični usmerjenosti kakšnih *Gurrelieder*. Janko Ravnik je v teh zemljepisno duhovnih razsežnostih izšel iz predvojne Prage na začetku 20. stoletja, Šivic že iz povojne, prav tako drugi Osterčevi učenci, denimo Franc Šturm, ki se je izpopolnjeval še v Parizu, in Demetrij Žebre, ki je deloval tudi v Trstu in Zagrebu, poleg Maribora in Ljubljane. Dunaj kot naravna študijska Meka je poleg Zagreba pritegnil Vilka Ukmarja in ob Frankfurtu tudi Danila Švaro. Posebna pot in interesi zaznamujejo Lucijana Marijo Škerjanca, rojenega v avstrijskem Gradcu, ki se je skladateljsko oblikoval

²⁷ Andrej Rijavec, *op. cit.*, 126.

²⁸ Andrej Rijavec, *op. cit.* 272.

²⁹ Prim. avtorjev komentar k zgoščenki Lojze Lebič, *Ajdna* – glasba o času za kljunaste flavte, soliste, mešani zbor, tolkala in sintetizator, Celje 1996.

³⁰ *Jutro*, 16/1935, 215 (prim. še Ivan Klemenčič, *op. cit.*, 390).

v Pragi in na Dunaju, tu pri Josephu Marxu, pri katerem so študirali kompozicijo tudi na Dunaju rojeni Bogo Leskovic, Marijan Lipovšek in Marjan Kozina, oba prav tako praška študenta. Pot spoznanja je Škerjanca vodila še v bližino francoske glasbe, v pariško izpopolnjevanje pri Vincentu d'Indyju, čeprav mu je bil nedvomno bližji srednjeevropski impresionizem Josepha Marxa.

In orientacije, usmeritve ustvarjalcev v zadnjem, povojnem času? V razvojno vodilni skupini *Pro musica viva* je bilo nekaterim skladateljem bližje svobodno oblikovanje zvočnega gradiva po zgledu nove poljske šole, tako Ivu Petriću, Jakobu Ježu, Lojzetu Lebiču in zunaj nje Primožu Ramovšu, medtem ko je bilo nekaterim drugim bližje kompozicijsko strožje ustvarjanje z izpeljankami serializma, sprva še izrazito dvanajsttonsko pri Alojzu Srebotnjaku, nedvomno pri Milanu Stibilju in pri resda svobodnejšem Igorju Štuhecju, ki se je izpopolnjeval v tej dodekafonski smeri na Dunaju in na tečajih za novo glasbo v Darmstadt, ki sta ga študijsko absolvirala tudi Kantušer in Lebič. Praga je izgubila nekdanji pomen, ohranil ga je Dunaj s Schönbergovo dediščino. Med zadnjimi sta se tu izpopolnjevala Tomaž Svete, nekaj časa je bil tudi profesor, in postmodernizmu zvesti Marko Mihevc, medtem ko deluje Uroš Rojko po svojih študijih v Freiburgu in še Hamburgu razpet med tem baden-würtenberškim mestom in Ljubljano.

Ne preseneča, da sta muzikološki študij in znanstveno delo sledila tem istim okvirom, prav tako objavlanje. Tako denimo je Theodor Elze svojo nemško monografijo o slovenskih protestantskih pesmaricah iz 16. stoletja še leta 1884 izdal v Benetkah. Urednik *Novih akordov* Gojmir Krek je to pomembno revijo urejal na Dunaju, izhajala je v Ljubljani. Podobne povezave potrjuje Josip Mantuani, ki je na Dunaju študiral umetnostno zgodovino in muzikologijo, zadnje tudi pri Brucknerju, pa tudi pravo, filozofijo in zgodovino, in se je v tem mestu zaposlil. Tu je objavil prvo knjigo glasbene zgodovine tega mesta. Dunajski študent Izidor Cankar je ob pobudah H. Wolfflina, svojega profesorja M. Dvořáka idr. oblikoval umetnostnozgodovinsko sistematiko stila, ki jo je v glasbeno teorijo prenesel Stanko Vurnik in v svojih zgodovinskih delih apliciral Vilko Ukmar. Po vojni v Ljubljani uvedeni študij glasbene zgodovine in muzikologije je dotedanje stike bistveno omejil. Vendarle je pritegnil sicer zborovodstvu zapisanega Mirka Cudermana, ki je na Dunaju doktoriral iz muzikologije. Kot mnogi skladateljski sodobniki se je utemeljitelj slovenske muzikologije Dragotin Cvetko med vojnama ob študiju na Filozofski fakulteti in na Državnem konservatoriju v Ljubljani glasbeno izpopolnjeval tudi v Pragi. Njegovi stiki, razgledi in delovanje so bili širše evropski in svetovni.

Še bi lahko naštevali in kot naravno dejstvo le potrjevali primarno umeščenost slovenske glasbe v srednjeevropsko. Predvsem pomembna in umetniško občutljivejša skladateljska individualnost ostaja pri mnogih v srednjeevropskem duhovnem risu, čeravno nanjo vplivajo globalizacija z vso širino, in to ob možnostih vedno hitrejših mednarodnih informacij. Vendar pripadnost, ki je psihološko utemeljena, dana z rojstvom, s tem pa tudi vrednostno s tradicijo, praviloma ostaja. Ali če razširimo, kdor je zakoreninjen v svojem narodu in tudi v svoji širši domovini in kdor se polno izrazi, ne more, da ne bi izrazil tega ožjega in širšega sveta, ki mu pripada.

Po padcu berlinskega zidu se povojna Vzhodna Evropa postopno notranje preobraža v prvotno Srednjo Evropo, v iskanje svoje identitete. Ali so dozorele možnosti, da bi se lahko znotraj Evropske zveze oblikovala v posebno podskupino narodov in njihovih

kultur, kot so skandinavski ali Benelux, in tudi sicer intenzivirala stike ter izživela svoje nacionalne identitete? Potrebni sta volja in osveščенost, kakršno je še v času balkanskih ideoloških usmeritev premogel slovenski skladatelj Marijan Lipovšek. Za zgled. Govoril je o slovenski pravi domovini, o naši kulturni domovini, o »humanizmu Srednje Evrope, te čudovite domovine, ki nosi v sebi še vedno komaj načeta bogastva kulturnih dobrin svojih narodov.«³¹

SUMMARY

The paper deals with a complex question which is only partially accessible to rational judgement. In musical art we speak of individual national identities within Central Europe, of a spiritual domain which is not their mechanical sum total, for one is taking into account the common denominators. These are more broadly conditioned by the lengthy shared life in the Habsburg state, the comparable educational systems and elite civil life, comparable values and cultural development.

The two Balkan Yugoslavias were unable to replace these regional identities on account of the complete absence of European culture for a period of nearly five centuries. Even more unacceptable was the idiom of a national musical identity with the citation of folklore thematics. Consequently, Slovenian music, despite its broader outlook, remained directly within the Central European framework. However, it did have the advantage of being acquainted with and nourished by the latest musical developments, particularly by the two neighbours to the west and the north, beginning already with the Middle Ages: during the flourishing of the Renaissance, and particularly of the Baroque, Italy was the leader in Europe, while in the period of classicism in Europe, Austria – through Vienna – took the lead. From classicism onwards Vienna – still with its leading European role in the development of Expressionism – was joined by the Czech lands with their musical emigration, and in the 20th c. above all by Prague as the second Slo-

venian spiritual co-ordinate, offering the possibility of a Slovenian outlet to the world.

As a starting point for Slovenian musical identity, it holds true that if the composer is firmly rooted in his nation and in the broader homeland, and if he has fully expressed himself, he could not help giving expression to both his narrower and wider world. The Slovene-ness, within music as its core, was at that time something expected, a kind of spiritual norm which we denote mainly subjectively in the span from, at least initially, the closer lyrical to the possibly somewhat restrained dramatic. Still to be judged remains the determination of the manner, scope, intensity or gradation of the national expression. Otherwise, concerning identity, one is reaching wider to a diapason of contacts and influences dominating from the closer central European region. From this aspect, the development of Slovenian music throughout the centuries has been indicated through examples of its composers' personal characteristics in shaping their individuality, which most frequently confirm links of all kinds with the space and music of Central Europe.

Following the fall of the Berlin wall, the former Eastern Europe is transforming itself back into the original Central Europe in seeking its own identity. Have the possibilities now matured for this identity within the European Union to be shaped into a particular sub-group of nations and their cultures, and furthermore also to intensify contacts and to revive their own national identities?

³¹ Prim. Ivan Klemenčič, Srednja Evropa – naša glasbena domovina, Pozdravni nagovor, v: *Slovenska glasba v evropskem okviru, Izbrani spisi*, Celje 2008, 418.

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

Med sentimentom in razumom: k zgodovini in pomenu valčka za klavir v 19. stoletju na Slovenskem

Between Feeling and Reason: towards the History and the Significance of the Waltz for Piano in 19th Century Slovenia

Prejeto: 5. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 5th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: valček, klavirska glasba, 19. stoletje

Keywords: waltz, piano music, 19th century

ABSTRACT

IZVLEČEK

Namen vnovične zgodovinske pripovedi o klavirski glasbi 19. stoletja na Slovenskem, še posebej valčku, je izpostaviti metodološko problematiko dosedanjih zapisov in ponovno ovrednotiti tisti segment glasbene preteklosti, ki je bil dosedaj z umetniškega vidika upravičeno smatran kot nepomemben. Obravnava klavirskih skladb v kulturnozgodovinskem kontekstu odstira medsebojno odvisnost med ustvarjalno, poustvarjalno in pomensko ravnijo glasbenega dela. Analiza glasbenih virov razkrije nekatere vsebinske povezave s pojmom *poljudna glasba* kot ga je opredelil Kurt Blaukopf.

The aim of this renewed historical dealing with 19th century piano music in Slovenia, above all with that concerning the waltz, is in exposing methodological problems in writings up to now and in assessing that segment of our musical past that has been from the artistic point of view for good reasons considered as unimportant. Dealing with piano compositions in their cultural/historical context reveals an interdependent relationship between the creative and performing level of a piece of music as well as that of its meaning or rather importance. An analysis of musical sources sheds light upon certain inner connections with the concept of *popular music* as defined by Kurt Blaukopf.

Uvod

Glasbeno-zgodovinski zapisi o slovenski klavirski ustvarjalnosti 19. stoletja so s stališča aktualnega stanja virov in gradiva po eni strani, ter aktualnih metodoloških

usmeritev muzikološkega raziskovanja po drugi strani, pomanjkljivi oziroma manj ustrezni. Prvi popis slovenske klavirske literature, ki ga je Stanko Premrl izdelal leta 1936 na podlagi kartoteke notnega arhiva Glasbene matice, je lahko le zasilno izhodišče za raziskovanje.¹ Kvantitativni in kvalitativni primanjkljaj klavirskih skladb, ki so nastale v 19. stoletju na Slovenskem, je dosedanje zapisovalce glasbene zgodovine navedel na to, da so v glavno zgodovinsko pripoved vključili tudi dela tistih skladateljev, ki so bili sicer (nekateri celo le domnevno) rojeni na Slovenskem, a so delovali na tujem in na slovensko glasbeno kulturo niso imeli vpliva; to so Charles F. Preschern, Henri Ippaviz, Alojz Ipavec (Alois Ipavitz), Franc Pollini (Francesco Pollini) in Jurij Mihevec (Georg Micheuz).² Problematično se zdi na ta način vzpostavljati vzporednice s sočasno evropsko glasbo. Pri nekaterih drugih ustvarjalcih pa se zastavlja celo vprašanje o avtorstvu njihovih skladb in s tem upravičenosti njihove uvrstitve v seznam izvornih skladb.³

Vnovično ovrednotenje obstoječih virov upravičuje tudi relativno velika časovna razdalja od nastanka edine specifične razprave o slovenski klavirski glasbi, ki jo je napisal Marijan Lipovšek pred skoraj petimi desetletji.⁴ V njegovem zgodovinskem pregledu se zdi vprašljiva trditev, da je ena izmed najstarejših ohranjenih izvornih skladb za klavir na Slovenskem plesna skladba polka-mazurka, ki naj bi jo napisal slovenski zgodovinar in literat, tudi ustvarjalec dveh pesmi za glas in klavir, Anton Tomaž Linhart okrog leta 1790.⁵

¹ Stanko Premrl, »Slovenska klavirska literatura«, *Cerkveni glasbenik* 59 (1936), 77–80; 106–109; 175–178.

² Skladbe Charlesa F. Prescherna, Henrija Ippaviza, Alojza Ipavca (Aloisa Ipavitz), Franca Pollinija (Francesca Pollinija) in Jurija Mihevca (Georga Micheuza) je v *Zgodovino glasbene umetnosti na Slovenskem* vključil Dragotin Cvetko. Posebej se je z rododom in ustvarjalnostjo Franca Pollinija, rojenega v družini italijanskega porekla v Ljubljani, ukvarjal Ivan Klemenčič. Ta skladatelj je v enciklopedičnem geslu ene najpomembnejših glasbenih enciklopedij, *Grove's dictionary of music and musicians*, označen kot italijanski skladatelj. V monografiji o skladatelju Juriju Mihevcu avtor Lucijan Marija Škerjanc obravnava obsežen klavirski opus tega klavirskega virtuozu in ustvarjalca tržno uspešnih salonskih plesnih skladb, ki pa je večinoma nastal v Parizu, kjer je Mihevec deloval.

Prim. Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 2. zv. (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 264–272; Ivan Klemenčič, »Variacija kot skladateljsko načelo Franca Pollinija«, *Muzikološki zbornik* 25 (1989), 41–53; isti, »Rod in ljubljanska leta Franca Pollinija«, *Muzikološki zbornik*, 28 (1992), 73–91; isti, »Franc (Francesco) Pollini's ancestors and his early career in Ljubljana«, v: *Off-Mozart: glazbena kultura i »mali majstori« Srednje Evrope 1750.-1820.: radovi s mednarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 1.-3.10.*, ur. Vjera Katalinić (Zagreb: Hrvatsko muzikološko društvo, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1995), 139–152; Elena Biggi Parodi, »Pollini, Francesco«, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20, 2. izdaja (London [...]: Macmillan Publishers, 2001), 42; Lucijan Marija Škerjanc, *Jurij Mihevec, slovenski skladatelj in pianist* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1957).

³ Pri nekaterih pri nas ohranjenih skladbah za pustne plesse *deutsche* je potrebno dvomiti o avtorstvu ne glede na uveljavljeno tehniko izposojanja popularnih tujih napevov. Tudi plesna četvorka za klavir *Ljubice* Franca Blažka je le zelo preprosta priredba ljudskih oziroma ponarodelih pesmi.

⁴ Marijan Lipovšek, »Slovenska klavirska glasba«, *Muzikološki zbornik* 2 (1966), 63–76.

⁵ Omenjena skladba je ohranjena le v Lipovškovem prepisu, ki ga hrani Narodna in univerzitetna knjižnica (odslej NUK) v Ljubljani. Hranišče izvornika žal ni znano. Trditev vzbuja pomisleke zaradi več razlogov: na prepisu je ime ustvarjalca napisano kot Linharth, čeprav je drugod vedno zapisan le kot Linhart ali kvečjemu Linhard, po drugi strani pa se dvom v čas nastanka poraja zaradi zvrsti, označene v naslovu skladbe »Polka=Mazurka«. Ta se je uveljavila v evropskem prostoru veliko kasneje kot naj bi bila nastala Linhartova skladba, šele v štiridesetih letih 19. stoletja. Polka je bila prvič predstavljena v praški plesni dvorani leta 1837 in kmalu postala eden najpopularnejših plesov 19. stoletja. Leta 1839 je godba češkega polka prenesla polko na Dunaj, v Parizu je postala znana v sezoni 1843/4, leta 1844 v Londonu. V štiridesetih letih 19. stoletja je postala popularna kombinacija korakov polke in tričetrtinskega ritma mazurke – polka-mazurka. Prve izvorne polke-mazurke so pri nas nastale šele mnogo kasneje; leta 1863 sta Miroslav Vilhar in Benjamin Ipavec napisala plesno skladbo s tem naslovom, polko-mazurko *Zvezdice* za klavir Hrabroslava Volariča je izdal založnik Schwentner leta 1893. Prim. Gracian Čerušák, Andrew Lamb in John Tyrrell, »Polka«, *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, zv. 20, 2. izdaja (London [...]: Macmillan Publishers, 2001), 34–36.

Po drugi strani se zdi potrebno zgodovinski pregled izvirne klavirske tvornosti 19. stoletja dopolniti še s prikazom njene vloge in pomena, torej prepoznavati klavirsko glasbo v kontekstu njene socialne angažiranosti in zasledovati tiste spremembe na vseh ravneh glasbenega dela – ustvarjalni, poustvarjalni in recepcijski, ki so privedle glasbo do neodvisnosti. Proces ločevanja uporabne, razvedrilu namenjene glasbe in neodvisne glasbe se značilno odraža tudi v izvorni tvornosti za klavir, še zlasti nazorno pri valčku, ki po mnenju Helge de la Motte pomeni most med zabavno in resno glasbo.⁶ Poleg podrobnejše analize ohranjenih glasbenih virov je bilo zato potrebno vključiti v raziskavo tudi sekundarne vire, časopisno gradivo in redke avtobiografske zapise, ki se nanašajo na zasebno poustvarjalno glasbeno prakso in v dosedanjih obravnavah niso bili upoštevani.

Nemški plesi *Deutsche* – skladbe za pustne plese

Med najstarejše pri nas ohranjene skladbe za klavir, ki so nastale v 19. stoletju na Slovenskem, lahko zanesljivo uvrstimo plesne skladbe v tridobnem taktu *deutsche* – nemške plese, predhodnike valčkov.⁷ Ohranjeni so v rokopisih ali v tiskani obliki v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani. Gre za več priložnostnih skladb, ki so jih ljubiteljski in poklicni glasbeniki napisali za potrebe pustnih plesov. Ker so ohranjene skladbe datirane večinoma konec dvajsetih in v začetku tridesetih let 19. stoletja, so bile najverjetneje namenjene plesom v ljubljanskem gledališču in v Reduti, takrat priljubljenim družabnim prireditvam v predpustnem času. Ohranjeni gledališki plakati dokumentirajo, da je glasbo za pustne plese igral orkester v Deželnem gledališču med dejanji gledaliških iger vsako nedeljo v januarju in februarju do pusta. Skladbe za klavir so najverjetneje priredbe teh priložnostnih orkestrskih skladb. To lahko sklepamo tudi na podlagi ohranjenega rokopisa šestih kratkih nemških plesov za klavir *Deutsche für das Piano-Forte* Leopolda Ferdinanda Schwerdta in zapisov na ohranjenih gledaliških sporedih iz predpustega časa v letih 1822 in 1823, ki so naznanili izvedbo teh plesov v izvedbi gledališkega orkestra.⁸

⁶ Helge de la Motte, »Der Austieg der leichten muse«, v: *Johann Strauss: Zwischen Kunstsanspruch und Volksvergnügen*, ur. Ludwig Finscher in Albrecht Riethmüller (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995), 66–75.

⁷ *Deutsche (Deutsche Tänze)*, nemški plesi, so splošni, generični termin poznega 18. in začetka 19. stoletja za ples v paru v tridobnem taktovskem načinu. Popularni so postali po letu 1760. Tovrstne plesne skladbe so v času bidermajerja pisali poleg najbolj cenjenih skladateljev tudi manj pomembni ustvarjalci in ljubiteljski glasbeniki. Med pomembnejšimi skladatelji, ki so pisali tovrstne skladbe, sta bila npr. tudi Wolfgang Amadeus Mozart in Franz Schubert. W. A. Mozart je pisal *deutsche* za potrebe družabnih plesov v dunajski Reduti, F. Schubert je napisal okrog stošestdeset klavirskih skladb z naslovom *Deutsche* za potrebe domačega muziciranja. Prim. Walburga Litschauer in Walter Deutsch, »Deutscher Tanz«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, zv. 2 (Kassel [...]: Bärenreiter, 1995), stp. 1170–1172; Walburga Litschauer in Walter Deutsch, *Schubert und das Tanzvergnügen* (Wien: Verlag Holzhausen, 1997), 52.

⁸ V knjižnici Narodnega muzeja v Ljubljani so ohranjeni trije gledališki plakati, ki dokumentirajo izvedbo orkestralnih plesov *Deutsche* Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Na plakatu za predstavo 7. januarja 1822 je zapisano: »Zwischen den 2ten und 3ten Akte werden die, für den Theater=Balle besstimten Deutschen=Tänze von der Composition des Herrn Leopold Schwerdt, produziert werden.«; za predstavo teden dni kasneje: »Heute Sonntag den 13. Januar 1822 wird im Theater der erste maskierte Ball abgehalten werden. Für ein wohlbesetztes Orkester, so wie für ganz neue Tänze von der Composition des Herrn Leopold Schwerdt ist gehorig gesorgt worden.« 9. januarja 1823: »Zwischen den Akten werden die für diesen Fasching zu den Theater=Ballen von Herrn Schwerdt neu komponierten deutschen Tänze gemacht werden.« Gl. Narodni muzej v Ljubljani, Comedien=Zettel Sammlung, sign. III. 13085, zv. 5 in 6.

Vplivi na pisanje nemških plesov so pri nas prihajali ne le iz središča monarhije – Dunaja, ampak tudi iz bližnjega Gradca. Skladatelj Gašpar Mašek je pred prihodom v Ljubljano služboval v graškem gledališču, kjer se je seznanil s takrat popularnimi nemškimi plesi.⁹ V skladu s takrat modno glasbeno prakso so plesne venčke skladatelji prirejali iz popularnih opernih melodij. Arhivski viri dokumentirajo izvedbo Maškove priredbe *Deutsche aus Rossini's Eduard und Christine* v predpustnem času leta 1822.¹⁰ Naslov simptomatično označuje bistveno značilnost tovrstnih uporabnih plesnih skladb – uveljavljeno prakso izposojanja popularnih melodij. Enakega postopka so se posluževali tudi drugi ustvarjalci plesnih venčkov za karnevalske plesne, zato lahko ponekod upravičeno dvomimo o izvirnosti oziroma o avtorstvu nekaterih pri nas ohranjenih tovrstnih skladb, pod katere so se podpisali glasbeni diletanti: Valentin Klemenčič (Clementschtsch),¹¹ Leopold Ledenik,¹² Franz Seraphin Nepozitek,¹³ Joseph Bosizio¹⁴ ter Johann Carl Fischer pl. Wildensee¹⁵ in Louis (Ludwig) Lazarini.¹⁶ Čeprav so te plesne skladbe z umetniškega vidika nepomembne, pa so dragocen dopolnilni vir za preučevanje danes malo znane zgodovine družabnega življenja plemiških in višjih meščanskih slojev nemškega porekla v času bidermajerja pri nas. Na naslovnici so običajno zapisani datum oziroma leto nastanka, priložnost, ob kateri je bila napisana skladba in tudi ime osebe, ki so ji bili plesi posvečeni. Posvetila osebam v povezavi z ustvarjalci po eni strani razkrivajo njihove osebne ali družbene vezi, kažejo, kdo in na kakšen način se je udeleževal kulturnega in

⁹ Verjetno je prav Mašek povabil leta 1824 v Ljubljano graškega gledališkega kapelnika, ki je med dejanji gledališke igre v predpustnem času izvajal svoje nove plesne – *Grazer Redouten=Deutsche*. Gl. Narodni muzej v Ljubljani, Comedien=Zettel Sammlung, sign. III. 13085, zv. 7.

¹⁰ Narodni muzej v Ljubljani, Comedien=Zettel Sammlung, sign. III. 13085, zv. 7. Ta skladba žal ni ohranjena.

¹¹ Valentin Klemenčič (Clementschtsch) je bil član Filharmonične družbe vsaj med letoma 1817 in 1823. Kdaj je skladba nastala, na naslovnici ni zapisano, verjetno pred letom 1823. Omenjena skladba je ohranjena v rokopisu, zapisana s črnilom na šestih straneh. Ker je edino ohranjeno delo tega ljubiteljskega glasbenega ustvarjalca, dopušča dvom o izvirnosti.

¹² Leopold Ledenik je bil državni finančni uradnik in glasbeni diletant – nepoklicni glasbenik, ki je aktivno sodeloval v Filharmonični družbi kot pevec, violonist in kapelnik od dvajsetih let 19. stoletja pa vse do svoje smrti 1857. leta. Plesni venček *Sechs Laibacher Redout Deutsche sammt trios* je napisal 1828 in ga posvetil Marii Wagner rojeni Schmidhammer – ženi višjega uradnika, člana ljubljanskega gubernija in pevki Filharmonične družbe. Skladba je bila litografirana na Dunaju. Drugo skladbo *Laibacher Redout Deutsche mit Trio's für das Jahr 1830* je posvetil Elisii von Schmidburg, hčeri guvernerja barona Josepha Camila von Schmidburga, protektorja Filharmonične družbe in tudi mecena ljubljanskega glasbenega življenja. Delo je bilo litografirano v Gradcu.

¹³ Franz Seraphin Nepozitek je bil državni uradnik in je v letu 1826 nastopal na koncertih Filharmonične družbe kot pevec. Kdaj je nastala klavirska skladba z naslovom *Laibacher Redout Deutsche*, posvečena Elisii von Schmidburg, iz naslovnice ni moč ugotoviti. Verjetno je nastala v času, ko je bil Nepozitek član Filharmonične družbe, torej konec dvajsetih let 19. stoletja. Gl. NUK, arhiv Filharmonične družbe, mapa Sezname članov (1801–1863).

¹⁴ Joseph Bosizio Bosizio, državni uradnik, je posvetil leta 1831 napisano klavirsko skladbo *Laibacher Redout Deutsche* pevki Filharmonične družbe Marii Wagner. Ta je nastopala na društvenih koncertih Filharmonične družbe po letu 1826. Gl. NUK, arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi in mapa Sezname članov (1801–1863).

¹⁵ Johann Carl Fischer pl. Wildensee ni bil član Filharmonične družbe, pač pa je bil njegov brat Eduard Fischer pl. Wildensee, visoki državni uradnik, nekaj let član družbinega vodstva. Po navedbah Schivizhoffnovih izpisov iz matičnih knjig je bil Carl Fischer rojen 1799 in umrl 1881. Karnevalske plesne za klavir VI *Laibacher Redout-Deutsche* je v letu 1828 posvetil Adeli pl. Schwarzmann. Glede na to, da je notno gradivo ohranjeno v rokopisu, lahko sklepamo, da so bili plesi namenjeni posvečenki osebo. Naslednje leto je ob enaki priložnosti ta ustvarjalec posvetil niz valčkov hčeri vojaškega nadporočnika Wilhelmu pl. Prahl. Ker sta to edini ohranjeni Fischerjevi skladbi, je zelo verjetno, da ne gre za izvorni deli. Gl. *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, ur. Ludwig Schiviz von Schivizhoffen (Gorica: samozaložba, 1905), 217 in 244.

¹⁶ NUK hrani tudi tri nize nemških plesov glasbenega diletanta plemiškega rodu – barona Louisa (Ludwiga) Lazarinija iz let 1825, 1827 in 1830. Izpričano je, da je ta ustvarjalec napisal še več priložnostnih skladb. Časopisni viri navajajo še njegove nemške plesne, ki so nastali za karneval leta 1823 in 1824. Tega leta naj bi napisal tudi plesno skladbo *länder* za klavir. Gl. *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* 1823, št. 11 (7. 2. 1823) in *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* 1824, št. 20 (9. 3. 1824).

družabnega življenja, po drugi strani lahko obeležujejo tudi enkraten dogodek in njegove akterje.¹⁷

Arhivski viri dokumentirajo izvedbo novih plesov Jurija Mihevca (Georga Micheuza) v ljubljanskem gledališču 6. januarja 1826.¹⁸ Ohranjena skladba *Sechs neue brillante Original Laibacher Shiesstatt Deutsche mit Coda*¹⁹ je priredba za klavir, ki je istega leta izšla pri eni izmed treh najpomembnejših glasbenih založb tedanjega časa – dunajski založbi Cappi und Comp. Glasbena faktura te skladbe sledi strogemu vzorcu uporabne plesne glasbe, kakršnega so upoštevali tudi ostali ustvarjalci tovrstnih skladb. Gre za zaporedje šestih kratkih plesov v sorodnih durovih tonalitetah, ki ga uvaja krajši uvod in daljši zaključek – koda. Tridelna oblika aba je klasicistično členjena. Tempo ni označen (prilagajal se je plesalcem), dodane pa so oznake dinamike in posamezna agogična znamenja. Preprosta melodija sloni na stereotipnem ritmičnem obrazcu in enostavni harmoniji. Bližino ljudske glasbeno-plesne dediščine razkriva fanfarni uvod kot vabilo ples ter akordično grajena melodija s sekstami in tercami ter posameznimi predložki.

Najzgodnejši ciklusi valčkov za klavir

Že od konca 18. stoletja se je na glasbeno-plesnem področju zlasti v nemškem in avstrijskem prostoru vse bolj uveljavljal valček.²⁰ Na začetku 19. stoletja so pričeli izdajati zbirke valčkov za klavir,²¹ ki so postajali vse bolj popularni zlasti na Dunaju. V enak čas kot na Slovenskem nastali omenjeni nemški plesi datira tudi v rokopisu ohranjen niz štirih plesov v tridobnem taktu z naslovom *Quatre Valses pour le Piano-Forte* Gašparja Maška.²² Skladba zaradi svoje skrajno poenostavljene fakture nima posebne vrednosti, zanimiva pa je s zgodovinskega vidika. Gre za eno izmed prvih pri nas nastalih plesnih skladb, označenih kot valček. Poleg imena ustvarjalca naslovnica razkriva tudi leto in priložnost nastanka. Štirje valčki so nastali leta 1829 v spomin na pustni ples in so za razliko od omenjenih nemških plesov prvič posvečeni

¹⁷ Prim. Cigoj Krstulović Nataša, »Posvetila na skladbah kot izhodišče za razpoznavanje kulturne zgodovine 19. stoletja na Slovenskem«, *Kronika* 56 (2008), št. 3, 473–494.

¹⁸ Mihevčeve nemške plesne je leta 1826 igral gledališki orkester v predpustnem času med dejanji gledališke igre. Gl. Narodni muzej v Ljubljani, Comedien=Zettel Sammlung, sign. III. 13085, zv. 8.

¹⁹ Mihevčeva skladba *Sechs neue brillante Original Laibacher Shiesstatt Deutsche mit Coda für den Carneval des Jahres 1826* je posvečena tedanjemu ljubljanskemu županu Janezu Nepomuku Hradeczkemu.

²⁰ Valček je bil kot zvrst vključen v klavirsko glasbo okrog 1800, še zlasti po Dunajskem kongresu 1814. Je le eden izmed tipov nemških plesov *deutsche* in s svojim imenom aludira na poseben način plesanja v paru z drsenjem in vrtenjem. Pogosto je nemogoče postaviti jasno razliko med nemškim plesom *deutsche* in valčkom. Med njima po formalni plati sprva ni bilo razlike, saj gre pri obeh zvrsteh za nize kratkih plesov v tridobnem taktu. V klavirskem opusu Franza Schuberta imajo plesne skladbe v tridobnem taktu enako formalno zasnovo, vendar so poimenovane različno: »deutsche«, »ländler«, »walzer«. Prim. Tobias Widmaier, »Walzer«, *Handwörterbuch der musikalische Terminologie*, zv. 6, ur. Albrecht Riethmüller (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002), 8–9 in Walburga Litschauer in Walter Deutsch, *Schubert und das Tanzvergnügen* (Wien: Verlag Holzhausen, 1997), 149–152.

²¹ Gl. Rudolf Flotzinger, »Walzer«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, zv. 9 (Kassel [...]: Bärenreiter, 1998), strp. 1885.

²² Zapis naslova Maškovih valčkov v francoskem jeziku potrjuje zgodovinske raziskave, da valček ni bil značilen le za nemški prostor, pač pa tudi za francoskega. V spodnjem delu naslovnice omenjene skladbe je v nemškem jeziku dopisano: »Zu haben als rechtmässige Ausgabe in Laibach bey dem Verfasser, Platz No 9 im 2. Stock.« Gl. Tobias Widmaier, »Walzer«, *Handwörterbuch der musikalische Terminologie*, zv. 6, ur. Albrecht Riethmüller (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002), 8–9.

vojaškemu uradniku.²³ Oznake inštrumentov med notnim tekstom razkrivajo, da je ohranjen izvod služil za dejansko izvedbo. Za valček je značilen vzorec akordične spremljave v levi roki. Skromna, celo banalna, glasbena faktura razkriva ustvarjalčev namen zapisati nezahtevno uporabno glasbo za ples, trivializacija je bila odraz jasne funkcionalnosti.

Model pisanja zaporedja kratkih plesnih skladb v tridobnem taktu, kot se je uveljavil pri nemških plesih v dvajsetih letih, se je pri nas obdržal vse do srede 19. stoletja. Ustvarjalci so po letu 1830 sledili vzorcu, ki ga utrdil Joseph Lanner, skladatelj takrat izredno popularnih plesnih skladb. Število plesov v ciklu se je zmanjšalo na pet kratkih valčkov.²⁴ Takšnemu kompozicijskemu modelu je sledil skladatelj G. Mašek v klavirski skladbi *An der grünen Laibach*.²⁵ Dinamična in agogična znamenja na prvi pogled razkrivajo, da je bila skladba namenjena poslušanju in ne več kot spremljava za ples, tempo je označen le na začetku uvoda. Niz valčkov uvede programsko zasnovan uvod v šestosminskem taktu. Posamezni valčki so klasicistično členjeni, dvodelno obliko sestavljata veliki periodi. Preprosto melodijo podpira značilen tričetrtinski valčkov ritem s poudarjenim basovim tonom. Daljša koda z reminiscencami na glasbeno gradivo vseh valčkov v zaključku skladbe razkriva prizadevanje za večjo kompozicijsko tehtnost.

Enako obliko kot Maškova skladba imajo še valčki Fr. L. Kossa²⁶ *Serafin's Walzer*, *Seebacher Walzer* in *Stückler's Walzer* (za klavir štiriročno!) ter dva niza valčkov Johanna Baptista Dragatina: *Laibacher Congressplatz Walzer*²⁷ in v fragmentu ohranjen *Ringellocken Walzer*.²⁸

²³ Na naslovnici Maškove skladbe je zapisano posvetilo: «Quatre Valses pour le Piano-Forte composée a l'occasion d'une Soirée dansante le 8. Fevriér 1829 et dédiées a Monsieur Jos. De Maurer Capitaine a l'etat major a. S. de Sa Majeste l'Empereur d'Austriche par Gaspard Maschek».

²⁴ Rudolf Flotzinger, »Walzer«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, zv. 9 (Kassel [...]: Bärenreiter, 1998), str. 1893–1896.

²⁵ Na naslovnici Maškove skladbe *An der grünen Laibach* ni navedeno leto in priložnost nastanka kot je bilo običajno pri omenjenih pri nas ohranjenih priložnostnih plesnih skladbah. V NUK-u hranijo tudi rokopis te skladbe za orkester. Na prvi strani je s črnilom poleg naslova zapisano: »für die Slovenischen Theater-Vorstellungen zu denen zwischen Akten« in zgoraj »čitalnica«. Mašek je valčke napisal za bésedo Slovenskega društva. Arhivsko gradivo tega društva, ki ga hranijo v Arhivu Slovenije, priča o sodelovanju tega skladatelja pri društvenih prireditvah. Glede na ta dejstva, bi skladba lahko nastala najkasneje do leta 1853, ko je Slovensko društvo prenehalo delovati, lahko že prej. Skladba za klavir je bila natisnjena šele leta 1872.

²⁶ Kdo je bil Fr. L. Koss, ni bilo moč ugotoviti. Gotovo pa je, da je poznal Gašparja Maška, saj sta dve njegovi skladbi ohranjeni ohranjeni v Maškovem prepisu.

²⁷ Zapis letnice in tiskarja na naslovnici Dragatinove skladbe *Laibacher Congressplatz Walzer* manjkata. Skladba ima posvetilo, na podlagi katerega je moč sklepati o času nastanka. Posvečena je ljubljanskemu plemiču Johannu Nepomouk vitezu pl. Steinbergu, ki je bil rojen leta 1801 in se je leta 1835 poročil v Ljubljani v trnovski cerkvi. Po drugi strani pa lahko o času nastanka sklepamo tudi na podlagi naslova, v katerem je Ljubljana navedena kot mesto kongresa, ki se je odvijal leta 1821. Verjetno je skladba nastala v tridesetih letih 19. stoletja, ko je ustvarjalec služboval na Kranjskem in v Ljubljani spoznal posvečenca. Tudi dejstvo, da je posvečenec nekaj let kasneje služboval v Trstu, potrjuje omenjeno domnevo. Gl. *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, ur. Ludwig Schviz von Schvizhoffen (Gorica: samozaložba, 1905), 262.

²⁸ Dragatinov *Ringellocken Walzer* se zaključi v dvodelnem metrumu z galopom. O času nastanka lahko sklepamo na podlagi posvetila. Skladba je posvečena je »plemeniti gospodični« Katharini Jabornegg pl. Altenfels, ki je bila leta 1816 rojena v Trziču, kjer se je leta 1842 tudi poročila. Gl. *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, ur. Ludwig Schviz von Schvizhoffen (Gorica: samozaložba, 1905), 326

№ 2.

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of two staves each. The first system is marked 'Pezato'. The second system has a 'trave:' marking. The third system has 'fmo' and '2 do:' markings. The fourth system has 'sf' and 'p' markings. The fifth system has 'ff' and 'sf' markings. The sixth system has 'fmo' and '2 do:' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Primer 1: Gašpar Mašek: An der grünen Laibach, valček št. 2, t. 1–37.

Valčki za razvedrilo v plemiških in meščanskih salonih

Z razvojem meščanstva se je tudi na Slovenskem uveljavila praksa domačega ljubiteljskega muziciranja, ki je bila že v predmarčnem času značilna za dunajske meščanske salone. Takrat je bil valček del vsakdanjega meščanskega razvedrila.²⁹ Domače muziciranje se je pri nas uveljavilo z zamudo in v obliki, prilagojeni obstoječim družbenim okoliščinam. Igranje klavirja in petje ob klavirju (v narodno-zavednih domovih od sredine stoletja v slovenskem jeziku) je postalo del družabnega življenja bogatejših slojev, ki jim je bila zaradi socialnega in ekonomskega položaja omogočena zasebna glasbena izobrazba in nasploh ukvarjanje z glasbo. Dragocen vir za raziskovanje tovrstne izvajalske prakse je dnevniško in korespondenčno gradivo. Tovrstni pisni viri dokumentirajo več plemiških oziroma meščanskih salonov na Slovenskem, kjer je bilo igranje klavirja del družabnega življenja meščanov; bili so na gradu Turn pri Urbančičevih, na domu družine Terpinč na fužinskem gradu in na graščini Vilharjevih na Kalcu,³⁰ biografski viri dokumentirajo tudi domače muziciranje pri Ipvavčevih v Šentjurju.³¹

Priložnostne klavirske skladbe plesnega značaja Josipine Turnograjske, Miroslava Vilharja in Benjamina Ipvavca so nastale kot plod ljubiteljskih glasbenih prizadevanj in bile namenjene ljubiteljem za razvedrilo v domačem krogu. Ustvarjalci z njimi niso dosegli tiste stopnje umetniške občutljivosti, ki bi opazno presegla vpliv ustaljenih obrazcev plesne ustvarjalnosti. Izstopajoči glasbeni parameter v njihovih skladbah je preprosta in všečna melodija, ki je značilno bidermajersko sentimentalno obarvana.

Zapisi o glasbi v ohranjeni korespondenci mlade slovenske literarne in glasbene ustvarjalke Josipine Turnograjske³² so skromni in le delno odstirajo podobo družabnega življenja. Iz njih je razvidno, da je klavir igrala poleg Josipine že njena mama. Repertoar ni podrobno naveden, najverjetneje pa je bil tehnično bolj preprost. Pogosto je bilo igranje namenjeno plesu,³³ zato ne preseneča dejstvo, da so ohranjeni skladateljski poskusi Turnograjske plesne skladbe. Valčke *Milotinke* ter polki *Zoridanka* in *Zoranka* je ustvarjalka posvetila svojemu bodočemu možu Lovru Tomanu. Dosedaj te skladbe še niso bile objavljene.³⁴

Turnograjska je valčke napisala med letoma 1850 in 1854, v času od njene zaroke do prezgodnje smrti. Na poli malega formata je na naslovnici s črnilom zapisano le: »Milo-

²⁹ Tobias Widmaier, »Walzer«, *Handwörterbuch der musikalische Terminologie*, zv. 6, ur. Albrecht Riethmüller (Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2002), 16.

³⁰ Med tovrstnimi viri je zanimiva ohranjena korespondenca Josipine Turnograjske in biografski zapisi o Miroslavu Vilharju, ki so bili zapisani po ustnem pričevanju Vilharjevega zeta. Gl. NUK, Rokopisna zbirka, Ms 1446, IV. Korespondenca in Josip Tomišček, *Spomenska Miroslavu Vilharju* (Ljubljana: Odbor za Vilharjev spomenik, 1906).

³¹ Janko Barlè, »Ipvavci. Prilog k zgodovini slovenske pesmi«, *Dom in svet* 22 (1909), št. 2, 26–27.

³² Avtorica najnovejše monografije o ustvarjalnosti Josipine Turnograjske je slednjo že v naslovu označila kot »prvo slovensko skladateljico«. Takšno, precej razširjeno mnenje žal ne izhaja iz poznavanja kvantitativno in kvalitativno precej skromne glasbene zapuščine Turnograjske. Turnograjsko je učil na domu glasbeno teorijo in klavir upokojen učitelj Alojzij Potočnik, njene skladbice, plod tako pridobljenega skromnega znanja, so bile namenjene le zasebnemu igranju. K ustvarjanju jo je spodbudila predvsem naklonjenost do njenega moža Lovra Tomana. Prim. Mira Delavec, *Moč vesti. Josipina Urbančič Turnograjska: prva slovenska pesnica, pisateljica in skladateljica* (Brežice: Primus, 2009).

³³ Josipina Turnograjska je v pismu zapisala: »Matka je igrala na glasoviru jedno okroglo in Janko in Josipina sta se enmalo verstila [...]«. Gl. NUK, Rokopisna zbirka, Ms 1446, IV. Korespondenca, 5. 3. 1851.

³⁴ Andrej Fekonja omenja, da naj bi se ohranili še valčki (»okrogle«) *Rodoljubice* te ustvarjalke, vendar jih med njeno zapuščino, ki jo hranijo v NUK-u, ni. Gl. Andrej Fekonja, »Josipina Turnograjska, slovenska pisateljica«, *Ljubljanski zvon* 4 (1884), št. 6, 351.

tinke. Lovretu – Josipina».³⁵ Naslov *Milutinke* razkriva liričen, celo sentimentalni glasbeni izraz. Niz štirih valčkov s kratkim šesttaktim uvodom v počasnem tempu sledi uveljavljenemu modelu plesnih venčkov. Tonalitete valčkov si sledijo po kvintnem zaporedju: Des – As – Es – B. Osemtaktja so ponekod razširjena. Opuščanje osemtaktnih period lahko smatramo že za prvo stopnjo stilizacije valčka. Sentimentalni značaj je poudarjen z oznakami »nježno«, »počasno i nježno«, »zibljuje«. Melodija sloni na stereotipnem ritmu četrtinka, četrtinka s piko, osminka, v levi roki je za valček značilna akordska figura z basovim tonom na prvo poudarjeno dobo.

Poleg Turnograjske je klavirske skladbe za domačo rabo pisal tudi politik, pesnik, pisatelj in glasbeni diletant Miroslav Vilhar.³⁶ Vilharjeva ustvarjalna prvenca sta bili dve polki za klavir: *Živio polka* in *Polka Slovenka* (1848 in 1849), odmev pisanja takrat modnih plesov. Vilhar je v naslovu slednje označil še svojo idejno naravnost, ki je v takrat burnih časih jasno označevala nacionalno pripadnost. Klavirske valčke Milice okrogle, ki so nastali leta 1850, je posvetil »slavnemu Slavjanskemu društvu v Terstu.« Ker ustreznega termina v slovenskem jeziku še niso poznali, je valček poimenovali »okrogle«, kar je aludiralo na način plesa valčka z vrtenjem v krogu. V časopisnih oglasih, v katerem so ponujali naprodaj njegove valčke, je bil poleg slovenskega zapisan še nemški izraz – »Walzer«.³⁷ Istega leta je Vilhar v čast prihoda grofa Gustava Chorinskega v Ljubljano napisal serijo valčkov z uvodom in finalom z naslovom *Zvezdice*. Slovenske okroglice.³⁸ Tudi ti valčki sledijo uveljavljenemu vzorcu kratke dvodelne forme, Vilhar jo je sestavil iz dveh velikih period, šestnajstih taktov, ki se ponovita. Melodija sloni na značilnem metričnem ogrodju valčka: težka doba (basov ton akorda) – lahka doba – lahka doba. Pet valčkov uvede slavnostni koračniški uvod in zaključni daljši finale. Glasbena faktura s tercami, sekstami in posameznimi v predložki melodiji razkriva bližino alpske glasbene folklore. Podobno so zasnovani tudi valčki Savelieder, ki jih je natisnila graška tiskarna J. F. Kaiser leta 1852 in jih je Vilhar posvetil Louise von Schmidburg.³⁹

Čeprav se je že od drugega desetletja 19. stoletja začela uveljavljati praksa pisanja krajših posameznih, tudi plesnih skladb – glasbenih miniaturn (romanca, nokturno, impromptu, valček),⁴⁰ pa so pri nas še sredi stoletja nastajali ciklusi kratkih valčkov. Tudi prvi skladateljski poskus Benjamina Ipavca, valček za klavir *Knospen* (Popki), *Walzer für das Piano=Forté*, nastal leta 1843, je komponiran po Lannerjevemu modelu

³⁵ Skladbe Josipine Turnograjske so ohranjene v Rokopisni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice v mapi Urbančič Turnograjska, Ms 1445, in Fran Erjavec, inv. št. 18/66.

³⁶ Biografski viri dokumentirajo Vilharjevo glasbeno nadarjenost in njegovo melodično invencijo, zaradi katere je z lahkoto improviziral ob klavirju, pogosto spremljavo k petju in tudi plesu. M. Vilharja je prvi učil glasbo njegov oče, ki je imel doma klavir. Glasbeno znanje je pridobil kasneje kot dijak v Ljubljani, verjetno tudi med študijem v Gradcu in na Dunaju. Svoje skladbe je pošiljal v pregled Gašparju Mašku. Vilhar je imel na svoji graščini na Kalcu klavir v »prostorni dvorani«, kjer se je »dosti sviral, pelo in tudi plesalo«. Prim. Mirjana Turel, *Skladatelj Miroslav Vilhar* (Ljubljana: Društvo slovenskih skladateljev), 1963 in Josip Tominšek, *Spomenica Miroslavu Vilharju* (Ljubljana: Odbor za Vilharjev spomenik, 1906), 10.

³⁷ Niz Vilharjevih valčkov *Milice okrogle* je časopisni oglas ponujal naprodaj kot »plés, (Walzer) za glasovir«. Gl. *Kmetijske in rokodelske novice* 8 (1850), 12. Dokladni list, 32.

³⁸ Na naslovnici Vilharjeve skladbe *Zvezdice*. *Slovenske okroglice* ni navedbe, kje je bila skladba natisnjena. Navedba manjka tudi v časopisnem oglasu, kjer je bila skladba ponujena v nakup. Gl. *Kmetijske in rokodelske novice* 8 (1850), 46, 86.

³⁹ Gre za Alojzijo (Mario Aloisio) baronico Schweiger-Lercenfeld (1816–1874), ki je bila poročena Janezom Viktorjem (Johannom Viktorjem) von Schmidburgom, sinom okrajnega ljubljanskega glavarja barona Jožefa Kamila. Gl. *Der Adel in den Matriken des Herzogtums Krain*, ur. Ludwig Schiviz von Schivizhoffen (Gorica: samozaložba, 1905), 216 in 388.

⁴⁰ Gl. Rudolf Flotzinger, »Walzer«, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, zv. 9, (Kassel [...]: Bärenreiter, 1998), stp. 1887.

zaporedja petih kratkih valčkov z uvodom in kodo. Popularnost dunajskega valčka, ki je v drugi polovici 19. stoletja zaznamovala glasbeno življenje monarhije, je spodbudila nastanek še ene tovrstne Ipavčeve skladbe. *Walzer*, nastal v Gradcu leta 1869, je niz petih kratkih valčkov brez uvoda in kode. Kljub preprostem glasbenemu stavku je opazen individualen skladateljev pristop. Členjenje v mali dvodelni obliki ponekod ne sledi strogi simetriji. Valčki si sledijo brez premora in so med seboj organsko bolj povezani.

Transkripcije ljudskih in ponarodelih pesmi v valčkovem ritmu

Način življenja in občutja meščanskega sloja, kakršen je bil značilen za čas prve polovice 19. stoletja, označen kot bidermajer, se je pri nas obdržal tudi kasneje. Janko Leban, brat skladatelja Avgusta, je leta 1888 objavil v reviji *Dom in svet* pesem z naslovom *Moj klavir*. Pesemska vsebina simptomatično odraža pomen domačega muziciranja kot sredstva za posredovanje sentimentalnih občutij: »Pri svojem klavirju / prerad jaz sedim / in pesmi vesele / ter žale drobim. // In ako veselja / se duh mi vedrí, / i struna se moja / veselo glasi. // Če žalost razriva / mi revno srcé, / prežalostno pesem / mi strune doné. // Glasovi prikladni / srce mi tešé, / zdaj sladke, zdaj grenke // rodijo solzé.«⁴¹ Bidermajersko obarvan sentimentalizem je pri nas v veliki meri zaznamoval klavirsko glasbo do konca 19. stoletja in se obdržal še v naslednjem. Proces oddaljevanja od sentimentalno obarvane razčustvovanosti je potekal počasi.

Klavirska glasba je od srede stoletja ob glavnem toku zaželeno, za dvig narodne zavesti bolj potrebne, zborovske ustvarjalnosti nastajala le priložnostno. Vztrajanje pri plesnih oblikah in prevzemanju preteklih vzorcev komponiranja za klavir je bilo posledica še vedno veljavne funkcije igranja klavirja kot lahkotnega razvedrila meščanskega doma. Poleg glasbene vsebine so bile zunanji znak te funkcije tudi izdaje plesnih skladb na posameznih listih. V taki obliki so bile v ponudbi Nedvědova francoska polka *Sängergruss* (izd. 1859),⁴² Belarjeva *Concordia polka*, Arzenškova *Polka*, Ipavčeva *Kvadrilja po jugoslovanskem napevu* (izd. 1863),⁴³ Blažkova obdelava ljudskih pesmi v plesno skladbo *Ljubice. Četvorka po slovenskih napevih* (izd. 1864).⁴⁴ Vojteh Valenta, eden izmed pobudnikov za ustanovitev osrednjega slovenskega društva Glasbene matice, je leta 1872 zaskrbljeno opisal stanje slovenske klavirske

⁴¹ Janko Leban, »Moj klavir«, *Dom in svet* 1 (1888), št. 10, 151.

⁴² Zapis na naslovnici Nedvědove skladbe »den Damen Laibach's zur Erinnerung and den Sängerball am 21. Februar 1859 achtungsvoll gewidmet von Anton Nedvěd« kaže, da je bila priložnostna skladba namenjena nemškemu meščanstvu in družabnemu dogodku, ki ga je organizirala Filharmonična družba. Nedvěd je bil namreč takrat tudi družbin glasbeni ravnatelj. Oblika francoske polke, kakršna je Nedvědova plesna skladba, je počasnejša in elegantna različica polke, ki se je uveljavila na Dunaju v petdesetih letih 19. stoletja.

⁴³ Benjamin Ipavec je uporabil takrat uveljavljeno tehniko izposojanja melodike ljudskih pesmi. Skladba je bila naprodaj v Ljubljani, Mariboru, Ptujju, Gorici, Zagrebu, Celovcu in na Dunaju.

⁴⁴ Kapelnik vojaške godbe Franc Blažke je sestavil skladbo v maniri pisanja četvork, za katere so ustvarjalci prevzeli znane melodije, iz niza ponarodelih slovenskih in slovanskih pesmi. NUK hrani še dve takšni četvorki anonimnih avtorjev, sestavljeni iz priljubljenih ljudskih in ponarodelih pesmi. Posvečeni sta bili Janezu Bleiweisu in Fidelisu Terpinu. Skladba *Ljubice. Četvorka po slovenskih napevih* je primer uporabnega izdelka in ni avtorsko delo. Nastala je leta 1860. Časopisno poročilo navaja radosten sprejem poslušalcev v ljubljanski kazini in drugod, kjer je skladbo izvajala vojaška godba. Kasneje je Blažke napisal priredbo za klavir in jo posvetil Jožefini Terpin. Gl. *Kmetijske in rokodelske novice* 18 (1860), št. 14, 111.

literature. Zapisal je, da Slovenci ne premorejo drugega »razen dveh ali treh polk in dveh četvork«. ⁴⁵

Virtuoznost, ki se je najbolj značilno uveljavljala v evropskem prostoru z Lisztom, se je v prvi polovici 19. stoletja pri nas udejanjala le na poustvarjalni ravni. Pregled sporedov Filharmonične družbe (Philharmonische Gesellschaft) pokaže nekaj izvedb virtuoznih klavirskih variacij takrat popularnih, a danes večinoma pozabljenih tujih ustvarjalcev. ⁴⁶ Šele v drugi polovici stoletja zasledimo variacije v izvirni ustvarjalnosti. Tudi to(z)vrstno ustvarjalnost so na Slovenskem zaznamovale specifične okoliščine, kar se je odražalo ne le v njeni zapozneli pojavnosti, pač pa tudi v njeni specifični obliki in pomenu. Ena izmed prvih takšnih skladb so bile *Variacije* na avstrijsko himno Janeza Hineka (1853), šolski primer ornamentalnih variacij.

Variacije na prevzete teme so v glasbi velikih evropskih narodov po letu 1830 nastajale le še v 'salonski glasbi', v umetniški glasbi pa so od takrat nastajali samostojni variacijski ciklusi. Pri nas so skladatelji v drugi polovici 19. stoletja variacije ukrojili po uporabnostnih merilih v obliko, ki se je prilegala takratnim zmožnostim in potrebam. Potreba po slovenskosti je v narodnoprebudnih časih vplivala ne le na prevladujočo vokalno ustvarjalnost temveč tudi na inštrumentalno. Ljudska in ponarodela pesem je tako postala vir inspiracije tudi za ustvarjalce klavirskih skladb, ki so za teme prevzemali priljubljene napeve iz tovrstne glasbene dediščine. Član Filharmonične družbe Rudolf Degen je leta 1861 v ljubljanski Narodni čitalnici predstavil svoje variacije na ponarodelo Vilharjevo pesem *Mila lunica*. ⁴⁷ Desetletje kasneje je Valenta pisal, da je ta skladba »edino večje delo«, ki ga premorejo Slovenci. ⁴⁸ V luči takšnih razmer ni naključje, da se je lotil pisanja variacij na priljubljeno ponarodelo Vilharjevo pesem tudi poklicni glasbenik Anton Foerster. Skladbo *Po jezeru bliz' Triglava* je označil kot »koncertna ilustracija slovenske narodne pesmi« in je bila prva izdana klavirska skladba osrednje slovenske glasbene založbe Glasbena matica (izd. 1874). Kljub reminiscenci na plesno obliko v pogledu ritmičnega ogrodja, izrazitega tridobnega takta s poudarjeno prvo četrtniko, pa Foersterjeva skladba po svoji glasbeni fakturi pomeni opazno oddaljitev od uporabne glasbe za domače muziciranje in lahkotnega zvočnega ugodja.

Obdelavo iste pesmi je napisal tudi Fran Serafin Vilhar, po mnenju skladatelja in glasbenega pisca Danila Fajglja »zvezda prve vrste na obzorji slovenskega muzikalnega neba«. ⁴⁹ Leta 1876, dve leti za omenjenimi Foersterjevimi variacijami, je bila v »mesečniku izbranih kompozicij našega časa« *Die Musikalische Welt*, ki ga je izdajala založba Henry Litolff's Verlag v Braunschweigu, objavljena tudi Vilharjeva *Paraphrase über ein*

⁴⁵ Leta 1872 je Valenta v časopis *Slovenski narod* zapisal: »Sram me je vselej, kadar me kateri tujec vpraša, kje so na prodaj slovenske kompozicije za glasovir, kajti odgovoriti mu moram, da razen dveh ali treh polk in dveh četvork nimamo nič od tega. Edino večje delo 'Variacije po pesmi Mila lunica', katero je zložil Nemeč Degen in Jenkove 'Slovenske pesmi za glasovir' so pripravne za salon, ali žalibog dobiti jih ni več, ker prodani so že vsi iztisi. Če se premisli koliko igralk in igralcev na glasoviru je po celem Sloveniji, ki bi radi domače igrali, pa jih ne morejo dobiti, če se dalje preudari, koliko denarja se iz domovine potroši v Nemčijo za glasbene skladbe, kar bi se lahko ohranilo, ako bi več dobrih kompozicij imeli, reči se mora, da je Glasbena matica potrebna.« Gl. *Slovenski narod* 5 (1872), 105, 10. september 1872.

⁴⁶ Gl. NUK, arhiv Filharmonične družbe, mapa Koncertni sporedi.

⁴⁷ Skladba *Mila lunica* Rudolfa Degenja je bila dolgo časa popularna in jo najdemo na sporedu prireditve ptujske čitalnice leta 1886, to je dobrih dvajset let po nastanku.

⁴⁸ Gl. op. 45.

⁴⁹ Gl. Danilo Fajglj, »Nove muzikalije. II«, *Ljubljanski zvon* 4 (1884), št. 3, 182.

slovenisches Volkslied, transkripcija ponarodelega napeva *Po jezeru bliz' Triglava*.⁵⁰ F. S. Vilhar je prispeval v izvirno klavirsko tvornost tudi klavirske miniature plesnega značaja. Skladbe *Gavota*, *Poloneza*, *Scherzo* in *Kolo* so bile objavljene v zbirki *Skladbe*, izdani leta 1883. Prav opuščanje cikličnega principa pri komponiranju plesnih skladb je bila tista značilnost, zaradi katere se je tovrstna klavirska ustvarjalnost osvobodila uporabnosti in pridobila značilnosti umetniške glasbe.

Ločevanje klavirske glasbe za ljubitelje in za koncertni oder, ki se je v klavirskih tvornosti velikih evropskih narodov jasno kazalo že od začetka 19. stoletja, je pri nas postalo prepoznavno šele konec stoletja tako na poustvarjalni kot ustvarjalni ravni, vendar pa se želje Valente glede izdajanja izvirne klavirske literature niso v celoti izpolnile. Založba Glasbena matica je do konca stoletja natisnila le dvanajst klavirskih izdaj.⁵¹ Maloštevilne izdane skladbe so ustrezale takratnim željam: poleg plesnih skladb (B. Ipavec, A. Stöckl, V. Parma) so bile to predvsem transkripcije narodnih in ponarodelih pesmi (A. Foerster, D. Fajgelj, H. Volarič, K. Hoffmeister, H. Sattner). Na zunaj se razlika med lahkotnejšim in bolj zahtevnim repertoarjem kaže na zahtevnostni ravni izvajanja. Nekatere skladbe so bile namenjene bolj izurjenim izvajalcem, kar je bilo označeno že v naslovu skladbe, npr. Foersterjeva »koncertna ilustracija slovenske narodne pesmi« *Po jezeru bliz' Triglava* in Stöcklova »koncertna mazurka« za klavir *V spomin Anici*, druge so bile namenjene lahkotni zabavi, npr. Parmov marš za klavir *Jour fixe*.

Konec stoletja je pri nas nastajala 'lahka glasba', glasba za razvedrilo v plesnem ritmu. Modnost dunajskega valčka je v drugi polovici 19. stoletja iz prestolnice monarhije žarčila tudi v slovensko glasbeno življenje in na svojstven način vplivala tudi na del izvirne klavirske ustvarjalnosti. Primer modificirane podobe valčka v izvirni tvornosti za klavir so efektne in recepcijsko zelo uspešne skladbe Viktorja Parme *Pozdrav Gorenski* (izd. 1894), *Bela Ljubljana* (izd. 1899) in *Triglavske rože* (izd. 1900). Takrat zaželeno transkripcije ljudskih pesmi je skladatelj združil z vsečnim tridobnim plesnim ritmom dunajskega valčka. Valček je na ta način dobil drugačno zunanjo podobo, ustrezno zahtevam po slovenskosti, a obdržal značaj nepretenci-oznega ljubiteljskega plesnega razvedrila. Skladba *Bela Ljubljana* že s svojo formo, ki jo sestavlja niz štirih valčkov, uvod in finale, razkriva pretekle oblikovne vzorce. Vsi omenjeni ciklusi Parmovih valčkov so bili zelo popularni, kar dokazuje tudi njihova recepcija. Leta 1920 je njegove valčke *Pozdrav Gorenski* posnela Godba dravske divizije.⁵²

⁵⁰ Leta 1883 je bila ista Vilharjeva skladba pod naslovom *Po jezeru* objavljena še v prvem zvezku zbirke *Skladbe*, ki jo je skladatelj izdajal v samozaložbi.

⁵¹ Zoran Krstulović, »Bibliografija založbe Glasbena matica«, *Naši zbori* 1998, št. 6.

⁵² Gramofonsko ploščo z zvočnim posnetkom Parmove skladbe za orkester *Pozdrav Gorenski* hranijo v Glasbeni zbirki v NUK-u pod signature 8758.

Introduction. Valse.

f *p*

mf *p*

f *p*

f *p*

p *f* *p* *p* *p*

Fine.

Da capo al segno

L. S. R.

Primer 2: Viktor Parma: Bela ljubljana, valček št. 3, t. 1–41.

Med sentimentom in razumom: koncertni valček za klavir

Poleg zvočno dekorativnih skladb, namenjenih lahkotnemu razvedrilu, so konec 19. stoletja na Slovenskem tudi na področju plesnega žanra nastajale klavirske skladbe, ki so postopoma izgubljale svoj prvotni namen. Namesto uporabnosti, glasbene podlage družabnemu plesu, oziroma razvedrila v krogu meščanskega salona, je ustvarjalna podbuda za pisanje valčkov postopoma postala sama glasba oziroma njena umetniška vrednost. Preboj iz področja razvedrilne, tudi zabavne oziroma »lahke glasbe« na področje »resne« oziroma umetniške glasbe, je klavirskemu valčku v evropskem prostoru že v prvi polovici stoletja utrl Frédéric Chopin. Njegovi valčki so bili salonske skladbe, namenjene (le) poslušanju v krogu glasbeno dovolj izobraženih poslušalcev.⁵³ S tem so pridobili značilnosti koncertne skladbe in se ločili od trivialne ustvarjalnosti.⁵⁴ Pri nas je ločevanje uporabne in neodvisne glasbe na področju klavirske ustvarjalnosti potekalo v mnogo manj jasno ločenih tokovih.

Prevladujoča potreba po folkloriziranem glasbenem gradivu je ustvarjalce v drugi polovici 19. stoletja na Slovenskem spodbujala k pisanju obdelav ljudskih oziroma ponarodelih pesmi za klavir. Na področju plesne klavirske ustvarjalnosti so se skladatelji le postopoma oddaljevali od veljavnih norm pisanja, ki so v glasbenem smislu dopuščale le malo ustvarjalne svobode. Med sicer skromnim številom tovrstnih skladb je potrebno najprej omeniti tiste, pri katerih je opazen individualen kompozicijski pristop in rahljajne strogega vzorca. Plesne skladbe Frana Serafina Vilharja, Karla Hoffmeistera in Frana Gerbiča so bile namenjene igranju v domačem salonu in javnim izvedbam. Takšna sta tudi dva Hoffmeisterova valčka,⁵⁵ objavljena v zbirki *Scherzo, intermezzo in valček* leta 1895 in v zbirki osmih klavirskih miniatur *Bledi spevi* leta 1898. Z vidika glasbenega gradiva, izvedbene in pomenske ravni se oddaljujeta od sentimentaliziranega blagoglasja bidermajerja, kar je motilo nekatere njegove sodobnike in tudi Evgena Lampeta, ki je v reviji *Dom in svet* objavil poročilo o izidu Hoffmeisterove zbirke *Scherzo, intermezzo in valček*: »Gosp. Hoffmeistera skladbe za klavir imajo čisto moderno lice. Njegovi motivi se odlikujejo večinoma z lepim ritmom in z neko fantastično drznostjo. Včasih se nam zdi, da ta drznost izhaja iz želje po originalnosti, in takrat ni prijetna. Gospod skladatelj zna stvariti jako nežne in blagodejne motive, pa večkrat jih hipoma preseka s kakim trdim stavkom, da pokvari užitek. Tak je n. pr. konec valčka.«⁵⁶ Odmikanje od ušesom prijetne tonalnosti je bil le ena izmed načinov umetn(išk)ega poseganja v preprosto, vendar strogo strukturo valčka, prvotno ljudskega plesa. Še bolj je v ustaljeni kompozicijski vzorec posegel Hoffmeister v svojem valčku, ki je nastal tri leta kasneje in je bil objavljen v zbirki *Bledi spevi*.⁵⁷ Poleg harmonije sta v Hoffmeisterovi skladbi individualno

⁵³ Prim. Helga de la Motte-Haber, »Der Aufstieg der leichten Muse«, v: *Johann Strauss. Zwischen Kunstanspruch und Volksvergnügen*, ur. Ludwig Finscher in Albrecht Riethmüller (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995), 66–75.

⁵⁴ Barbara Zuber, »Syndrom des Salon und Autonomie. Über Chopins Walzer«, *Musik-Konzepte* 45 (1985), 17–51.

⁵⁵ Pianist, pedagog in glasbeni pisec češkega rodu Karol Hoffmeister (1868–1952) je v Ljubljani deloval kot učitelj klavirja na šoli Glasbene matice in nastopal na društvenih koncertih med letoma 1891 in 1898. Poleg klavirskih skladb je v Ljubljani napisal tudi nekaj samospelov na slovenska besedila. Gl. Stanko Premrl, »Hoffmeister Karel«, *Slovenski biografski leksikon*, 1. zv. (Ljubljana: Zadržna gospodarska banka, 1925–1932), 329.

⁵⁶ Evgen Lampe, »Glasba. Scherzo, Intermezzo in Valček«, *Dom in svet* 9 (1896), št. 1, 29.

⁵⁷ V Hoffmeisterovi zbirki *Bledi spevi* so naslednje skladbe: *Romanca, Serenada, Valček, Listek v albumu, Večerna pesem, Capriccio, V jeseni in Rokoko*.

obravnava tudi ritem in melodija. Z rabo sinkop je skladatelj razrušil za valček značilno metrično sosledje poudarjene in dveh nepoudarjenih dob. Namesto akordično grajene melodije skladatelj uvaja kromatiko. Stilizirano podobo valčka razkrivajo tudi druga sredstva: dinamično in agogično niansiranje, rubato in spremembe tempa.

3. Valček.

The image displays a musical score for a waltz, consisting of five systems of piano accompaniment. Each system contains a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in 3/8 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system begins with a tempo marking of *♩ = 66* and a dynamic marking of *p*. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a *riten.* (ritardando) marking. The fourth system features a *riten.* marking and a dynamic marking of *pp*. The fifth system concludes with a dynamic marking of *ff* and a *v* (accents) marking. The score is presented in a clear, professional layout with standard musical notation.

G. n. 28.

First system of the musical score. It consists of two staves (treble and bass clef). The music features a mix of eighth and sixteenth notes with some rests. Dynamic markings include *sf* (sforzando) and *ff* (fortissimo). There are also some slurs and accents.

Second system of the musical score. It begins with a section marked *Più lento.* (slower). The music is characterized by a more spacious feel with longer note values. Dynamic markings include *sff* (sforzissimo), *riten.* (ritardando), *p* (piano), and *rit.* (ritardando). There are also slurs and accents.

Third system of the musical score. It starts with a section marked *a tempo*. The music returns to a more regular pace. Dynamic markings include *riten.* (ritardando) and *pp* (pianissimo). The system ends with a section marked *Tempo I.* (first tempo).

Fourth system of the musical score. It features a section marked *f* (forte). The music has a strong, rhythmic character. Dynamic markings include *f* and *cre - scen-* (crescendo).

Fifth system of the musical score. It begins with a section marked *riten.* (ritardando). The music slows down significantly. Dynamic markings include *do* (do), *ff* (fortissimo), *lentamente* (rubbato), and *p* (piano). There are also slurs and accents.

G.m. 28.

Primer 3: Karel Hoffmeister: valček iz zbirke Bledi spevi, t. 1-67.

Ob izidu zbirke *Bledi spevi* je kritik Vladimir Foerster prepoznal vrednost Hoffmeisterovih skladb. Zaznal je bistveno vsebinsko razliko v primerjavi z valčki, nastalimi za razvedrilo; ta je temeljila na izrazu poglobljenih občutij ter premišljeni in obrtniško dobro zasnovani glasbeni strukturi: »[...] refleksija je njegovi bogati duši zvesta družica [...]«. ⁵⁸ Zaradi skladateljeve umetniške občutljivosti in bogatejših kompozicijskih izkušenj, ki so vplivali na vsebino in obliko glasbenega dela, je valček pridobil pomen umetniške skladbe.

Ločevanje med skladbami sentimentaliziranega zvočnega blagoglasja in kompozicijami bolj reflektivnega značaja se na prelomu stoletij značilno odraža tudi ob pregledu klavirskih skladb, objavljenih v dveh letnikih revije *Glasbena zora* iz let 1899 in 1900. Skladatelja Gerbič in B. Ipavec sta se naslonila na dediščino preteklosti in izbrala plesno formo, njuna ustvarjalnost je ukrojena po merilih 'salonske glasbe', kar naznanjajo naslovi njunih skladb (Gerbičevi *Sundečič-Koračnica* in *Salonska mazurka* op. 42, B. Ipavčevi *Mazurka* in *Vila. Salonska polka*). Po drugi strani skladbe ustvarjalcev češkega rodu Josipa Procházke in Julija Juneka kažejo bolj svojski značaj (tri Procházkove skladbe *Iz mojih pesmi št. 1, 4 in 5* ter Junekova skladba *Nokturna*). Položaj klavirske ustvarjalnosti v primeri z vokalno simptomatično odraža tudi delež objavljenih klavirskih skladb – med enainsedemdesetimi skladbami jih je le osem pisanih za klavir. ⁵⁹

V primerjavi z vokalno glasbo je razvoj klavirske ustvarjalnosti potekal počasneje. Na začetku 20. stoletja kažejo napredek v izvorni klavirski ustvarjalnosti nekatere objavljene skladbe v zborniku za vokalno in instrumentalno glasbo *Novi akordi*. Tu je delež klavirskih skladb precej večji kot v reviji *Glasbena zora*, med njimi je večja zvrstna in žanrska raznovrstnost. To je opazno tudi med klavirskimi skladbami plesnega značaja, med objavljenimi valčki B. Ipavca, E. Adamiča, J. Juneka, J. Procházke in E. Hochreiterja. Postopek stilizacije je pri teh skladbah izrazit, v njihovo glasbeno fakturo so vtisnjene bogatejše kompozicijske izkušnje in individualna občutja posameznih ustvarjalcev. Spremembe na področju klavirske glasbe na svojstven način ponazarja že površen pregled treh valčkov B. Ipavca, nastalih v različnem času njegovega ustvarjalnega obdobja: prvenca *Knospen-Walzer* iz leta 1843, ciklusa valčkov *Walzer*, nastalega v Gradcu leta 1869 in valčka, objavljenega v reviji *Novi akordi* leta 1902. Slednji se od prvih dveh, ki sta še v ciklični obliki, že na zunaj loči po formi. Valček ima podobo samostojne umetniške skladbe, glasbene miniature. Tudi Junekova skladba le še po zunanji formi, z uvodom in tremi kratkimi valčki, aludira na v preteklosti uveljavljeni model ciklusa, še bolj izrazito sta z individualnim kompozicijskim pristopom posegla v veljavni vzorec plesa Hochreiter (*Valses nobles I, II, III*) in Procházka (*Valse-Improptu, Valse iz cikla Karneval*).

V 20. stoletju je slovenske skladatelje valček le redko spodbudil h komponiranju. Duh časa in prostora je vtisnil v nastale skladbe nove oblikovne in vsebinske poteze (npr. Ravnikova valčka *Grande valse caracteristique* in *Valse melancholique*), tudi v smeri

⁵⁸ Vladimir Foerster, »Nove skladbe«, *Ljubljanski zvon* 19 (1899), št. 1, 61.

⁵⁹ V dveh letnikih revije *Glasbena zora* so bile objavljene naslednje skladbe: Gerbičevi *Sundečič-Koračnica* op. 41 in *Salonska mazurka* op. 42, B. Ipavčevi *Mazurka* in *Vila. Salonska polka*, tri skladbe Josipa Procházke *Iz mojih pesmi št. 1, 4 in 5* ter *Nokturna* Julija Juneka.

programske naravnosti (npr. Mirkov valček *Noč na Jadranu*). Drugačni estetski kriteriji so valčku razrahljali uveljavljeni togi funkcionalni kompozicijski vzorec uporabne glasbe, saj klavirska ustvarjalnost poslej ni bila namenjena le kot spremljava plesu ali nezahtevno sentimentalno razvedrilo.

Zaključek

Poleg kompozicijske izkušnosti in umetniške občutljivosti ustvarjalcev je imela nedvomno pomemben recipročen vpliv na klavirsko ustvarjalnost v 19. stoletju na Slovenskem tudi recepcija. Popularnost valčkov v tridesetih letih 19. stoletja v Ljubljani izpričujejo navedbe v časopisnih virih o ponudbi tovrstnih »priljubljenih skladb« Johanna Straussa st. in Josepha Lannerja za klavir pri ljubljanskih knjigarnarjih Kleinmayerju in Paternolliju⁶⁰ ter časopisno poročilo o navdušenem sprejemu gostujočega popularnega Lannerjevega orkestra, ki je z lahkotnim plesnim repertoarjem nastopil v ljubljanskem gledališču leta 1838.⁶¹ Norma glasbenega ustvarjanja je bila ugajati. V tem pogledu se je potrebno strinjati z ugotovitvijo muzikologinje Katarine Bedine, ki je prepoznala zaviralno vlogo glasbenega okusa na začetku 19. stoletja: »Komaj prebujeno mlado meščanstvo je bilo v začetku 19. stoletja za percepcijo glasbe nepripravljeno in okrog leta 1820 se je razvnelo ob cenениh polkah, valčkih, kadriljah, bleščočih parafrazah na pleske psevdoljudske motive.«⁶² Tudi v drugi polovici 19. stoletja je občinstvo v čitalnicah navduševal lahkotnejši klavirski repertoar.

Bistveno vprašanje, ki se zastavlja ob raziskovanju zgodovine klavirske glasbe na Slovenskem, še posebej valčka za klavir je, ali je uporabna plesna glasba prispevala k razvoju umetniške oziroma kako je hkrati s preobrazbo njenega pomena potekal tudi razvoj glasbe same. Slovenska klavirska glasba 19. stoletja kaže v primerjavi z evropsko, kjer so se izoblikovale različne vrste klavirske glasbe z jasno prepoznavnimi značilnostmi, modificirano podobo. Podroben pregled izvirne ustvarjalnosti pokaže, da je bila klavirska glasba v rabi kot spremljava za ples oziroma kot razvedrilna glasba za zasebno muziciranje ljubiteljev v meščanskih salonih. Šele konec stoletja je jasna ločnica med 'salonsko' in 'umetniško glasbo'. Zaporednost in ne sočasnost pojavov posameznih zvrsti in žanrov klavirske glasbe pojasni, zakaj klavirske glasbe 19. stoletja na Slovenskem ne moremo obravnavati z vidika glasbenega razvoja niti vpliva uporabne glasbe na neodvisno umetniško glasbo.

Z vidika rabe lahko klavirsko glasbo v širšem smislu smatramo za 'uporabno glasbo' oziroma za 'izvajano glasbo', le pogojno, s pridržki jo lahko označimo kot 'bidermajersko', 'salonsko' oziroma 'trivialno glasbo'. Zaradi njenega hibridnega značaja in bližine ljudske ustvarjalnosti se zdi ponekod morda upravičena tudi oznaka 'poljudna glasba', kot jo je opredelil Kurt Blaukopf: »K 'poljudni glasbi' [...] sodi ne le tisto, čemur pravimo 'ljudska glasba' temveč široko področje z življenjem povezane glasbene prakse, ki je

⁶⁰ *Intelligenzblatt zur Laibacherzeitung* 1838, št. 137, 900 (15. 11. 1838) in *Amsiblatt zur Laibacherzeitung* 1838, št. 150, 837 (15. 12. 1838).

⁶¹ *Carniola* 1838, št. 53, 212 (29. 10. 1838).

⁶² Katarina Bedina, »Klavirska glasba na Slovenskem v dobi klasicizma«, v: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem*, ur. Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn (Ljubljana: Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988), 111.

praviloma ne pripisujemo ne umetniški glasbi in ne narodni glasbi.⁶³ Bližina z ljudsko ustvarjalnostjo se kaže skozi vzajemni odnos glasbe in življenja, v glasbenem oziru se je to odražalo v preprostem glasbenem stavku in izbiri folklornega melodičnega gradiva v plesnih skladbah za karnevalske plesne, plesnih skladbah za domače muziciranje in v transkripcijah ljudskih oziroma ponarodelih pesmi. Šele konec 19. stoletja se tako po rabi kot tudi v strukturi jasno loči ljudska in umetn(išk)a ustvarjalnost, valček se je po eni strani ohranil kot »slovenski ljudski ples«,⁶⁴ po drugi strani pa je na področju umetne glasbe valček zaradi izrazite stilizacije pridobil pomen samostojne umetniške skladbe.

SUMMARY

Musical creativity regarding piano music in 19th century Slovenia is on one hand marked by inconstancy and on the other by the lack or rather absence of forms and genres that were typical of contemporary composing for piano in larger European centres. Musical conditions on the fringes of the monarchy pushed original creativity for piano into functional subordination, influenced by the prevailing social conditions. Among the fundamental characteristics of 19th century piano music in Slovenia utility - as the basic creative incentive - should be mentioned. The dependence of music showed itself through the communication channel between composers and performers (listeners) in the form of external incentives (commissions, taking into consideration the performing possibilities as regards certain purposes or performers) and, on the other hand, by taking into account conventions and models of composing and the current performing practice. A minute analysis of the musical content and form of waltzes for piano, composed during various periods in 19th century Slovenia, reveals the very dependence of music on external circumstances, always in keeping with respective periods, and on the other hand, on musical conditions, creative and performing levels as well as those of reception. Hence, a great amount of not very numerous piano pieces was written by non-professional musicians, intended for amateurish performers at that.

A survey of preserved musical sources in the context of their use reflects the variegated role a waltz could have had: in the second quarter of the century, waltzes were utility music (J. Mihevec, L. Lazarini, I. Ledinek, G. Masek), in mid-century, an

undemanding piece for domestic music-making (M. Vilhar, J. Turnograjska, B. Ipavec, G. Masek), whereas later the waltzing rhythm offered the basis for welcome arrangements of folk songs and art songs turned folk (A. Foerster, F. S. Vilhar). The vogue of the Viennese waltz radiated also as far as the borders of the monarchy, influencing local creativity. By the end of the 19th century pastime "light music" in three-four time was still being written (V. Parma); however, the main current of original composing for piano remained unaffected by external incentives and standardized creative principles. The analysis of Slovene piano compositions supports Helga de la Motte's assertion that the waltz for piano represents a bridge between "light" and "serious" art music. The transition from likable and quite often trivial sonic sentiments to musical reflection and aesthetic impact of music itself in piano music is symptomatically demonstrated by relevant creativity in Slovenia only by the end of the 19th century.

Due to individually pronounced interventions by certain composers or rather stylisation, the waltz did acquire the role of a piece of art, of a composition that exceeded the aim of private musical amusement (K. Hoffmeister, J. Prochazka). All this can be proven on various levels: first, on the level of musical material reflecting individual engagement or rather creativeness of individual composers, then, on the performing level due to greater technical demands, and finally, on the level of significance as a surplus to easy sonic comfort heading for greater aesthetic demands. The approach to art music was made possible by the professionalization of musical works, which offered new possibilities of development also in the field of piano music. The whole 19th century

⁶³ Kurt Blaukopf, *Glasba v družbenih spremembah. Temeljne poteze sociologije glasbe* [Musik im Wandel der Gesellschaft], prev. Štefan Vevar (Ljubljana: ŠKUC, Filozofska fakulteta, 1993), 256–257.

⁶⁴ Mirko Ramovš, »Valček kot slovenski ljudski ples«, *Traditiones* 32 (2003), št. 2, 33–49.

compositional output for piano can be viewed as an early stage in the development of piano music in Slovenia, otherwise still lagging behind that of

Europe of that time, since only by the beginning of the 20th century it could assert itself on the basis of sonatas, variations and character pieces.

UDK 780.8:780.616.433Ravnik J.

Katarina Bogunović Hočevar

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

Klavirska dela Janka Ravnika, objavljena v Novih akordih

Janko Ravnik's Piano Works, published in the New Chords magazine

Prejeto: 16. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 16th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Gljučne besede: Janko Ravnik, Novi akordi, klavirska dela, glasbena analiza

Keywords: Janko Ravnik, Novi akordi, Piano works, Musical analysis

IZVLEČEK

ABSTRACT

Janko Ravnik je ob svojem prihodu na slovensko glasbeno prizorišče veljal (ob Kogoju) za obetavno skladateljsko osebnost. Posebno pozornost so v Novih akordih pritegnila njegova klavirska dela, ki so po mnenju takratne kritike odpirala novo poglavje slovenske klavirske tvornosti. Razprava razgrinja kompozicijski ustroj posameznih skladb objavljenih v Novih akordih ter iz le-teh izpelje značilnosti skladateljeve poetike zgodnjih klavirskih del.

Janko Ravnik was, when entering the Slovene musical scene, considered to be (beside Marij Kogoj); a promising composer. Special attention in the New Chords was drawn by his piano works, which, according to contemporary criticism, was opening a new chapter in Slovene piano music. The article deals with the compositional structure of pieces published in the New Chords, from which the characteristics of the composer's poetics in his early piano compositions are deduced.

Janko Ravnik je s svojim prihodom na slovensko ustvarjalno prizorišče leta 1911 pritegnil pozornost maloštevilne domače strokovne javnosti. Obe največji kritiški avtoriteti slovenskega glasbenega prostora, Gojmir Krek in Anton Lajovic, sta njegovo skladateljsko delo sprejeli z navdušenjem. Krek je svoja stališča izrekel v literarni prilogi Novih akordov,¹

¹ Zanimivo je, da je Krek ob prvem prejemu Ravnikovih dveh skladb na uredništvo Novih akordov menil, da se njihov avtor »že dolgo bavi s komponiranjem« in se čudil, zakaj se ni že prej oglašil. V: Novi akordi. Glasbeno-knjižna priloga, 10, 1911, št. 4-5, 62. Ob tem je treba omeniti, da je Krek izražal mnenje o prvih Ravnikovih skladbah za zbor (*Poljska pesem in V mraku*). Krekova kritiška avtoriteta, ki je skladateljevo začetno ustvarjalnost opredelila kot »svetovno obljubo, obetajočo naši mladi umetnosti lepših dni, morda sijajnih dni svetovnega priznanja«, je Ravnikovo prvo objavljeno klavirsko delo povzdignila z mislijo, da »danes nam pač vsakdo pritrudi, da je Ravnikov *Moment* eden najsrečnejših, najglobljih, najbolj popolnih pojavov naše dosedanje klavirske literature«. V: Prav tam, 11, 1912, št. 1-2, 11-12. Ta misel je še zlasti pomenljiva, če vemo, da jo je izrekel avtor številnih klavirskih del, prav tako objavljenih v Novih akordih. Krekovo navdušenje nad »mnogo obetajočim talentom« se je z objavo

Lajovic pa pozneje Izidorju Cankarju v *Obiskih* leta 1919.²

S klavirskimi deli je Ravnik nedvomno obljubljal novo poglavje klavirske tvornosti v domačem glasbenem prostoru. Kot kažejo kritiški zapisi, je stopil korak naprej ali drugam od obstoječih klavirskih poetik, ki so po svoji zazrtosti v tradicionalne kanone ustvarjalnega mišljenja ponujale dokaj homogeno sliko dotedanje slovenske klavirske literature.³

Namen pričujoče razprave bo razgrniti glasbene značilnosti skladateljevih zgodnjih klavirskih del, torej tistih, ki so bila objavljena v glasbeni reviji *Novi akordi* v obdobju med letoma 1911 in 1914,⁴ pri čemer bo upoštevala kronologijo nastanka del in ne kronologije objav v reviji. Iz analize del bo mogoče izluščiti kompozicijske postopke in značilnosti, ki zaznamujejo in določajo Ravnikovo poetiko zgodnjih klavirskih del.

Tabela 1: Seznam Ravnikovih klavirskih skladb

naslov skladbe	datum in kraj nastanka	natis in ponatis
Večerna pesem/Nokturno	rkp., 1911 v Ljubljani, 1911*** rkp., v Ljubljani** 1910*	NA XI/1912, št. 3 ED DSS 537
Moment	rkp., 14. 1. 1912 v Pragi** 1911*	NA XI/1912, št. 1 ED DSS 537
Dolcissimo (Preludij)	rkp., 28. 9. 1911 v Pragi** 1912*	NA XII/1913, št. 2 ED DSS 537
Čuteči duši ... (Nokturno)	rkp., 19. 5. 1912 v Pragi** 1911*	NA XI/1912, št. 6 ED DSS 537
Nokturno	rkp., 1913 v Pragi**	

druga Ravnikovega klavirskega dela (*Večerna pesem*) stopnjevalo do te mere, da je kritiko nadomestil z razlago skladbe, to pa je prepustil kar samemu skladatelju. V: Prav tam, št. 3, 27–28.

Zaupanje v Ravnikovo glasbeno govorico se je pri objavi tretje skladbe, skladbe *Čuteči duši*, kazalo tako, da je Krek svoje kritiško stališče zreduciral na nasvet izvajalca, da naj »mirno in brez svete umetniške jeze preskoči to skladbo«, če se ne prišteva k »čutečim dušam«. V: Prav tam, št. 5-6, 52.

Četrto in zadnjo v *Novih akordih* objavljeno klavirsko delo *Preludij* pa je kritiko kljub kratkosti ponujalo veliko »zanimivih potez«. Ta je skladbo označil kot »Ostinato ene miniature! Stvarca kaže, da koplje skladatelj globoko.« Prav tam, 12, 1913, št. 3-4, 36.

Zanimivo je, da je Pavel Kozina v kritiki koncerta Josipa Rijavca in Janka Ravnika za Ravnika dejal, da »se celo zdi, da kot komponist daleko presega pianista Ravnika«. V rubriki *Koncerti* o Ravniku napiše še, da se »nam je predstavil v prvi vrsti kot komponist s svojimi globoko občutenimi skladbami, katere so vzbudile povsod priznanje. Pri nas se le redko kdo posveti študiju glasbe, ali nihče še ni v tako zgodnji mladosti kazal toliko dobrih sadov kot ravno Ravnik«. V: Prav tam, 12, 1913, št. 1-2, 10.

² Anton Lajovic je kot obetavne skladatelj slovenske glasbene prihodnosti označil Ravnika, Kogoja in Škerjanca. V: Izidor Cankar, *Obiski*. Ljubljana: Nova založba 1920, 105.

³ Tu je treba omeniti osrednje skladatelj klavirskih del, objavljenih v *Novih akordih*: po velikem številu objavljenih skladb sta v ospredju Josef Prochazka in Emil Adamič. Skladbe prvega so izhajale v letnikih, ko še ni bilo literarne priloge in je bilo vprašanje profesionalnih zmožnosti produkcije domače klavirske literature še močno aktualno. Adamič je bil urednikov veliki skladateljski up, to pa je Krek zapisal v dvanajstem letniku revije: »Novi akordi se hvaležno spominjajo velikih in trajnih njegovih zaslug, ki bodo v zgodovini slovenske glasbe obsegale eno glavnih točk modernega gibanja«. O skladbah Vjekoslava Rosenberga-Ružiča Krek ni veliko pisal, vsekakor pa ima med njegovimi objavljenimi klavirskimi deli pomembno mesto klavirska sonata, ki velja za rariteto v tradiciji klavirskih del revije. Omeniti je treba še Benjamina Ipavca, Vasilija Mirka, Rista Savina, Julija Junka, Viktorja Parmo, Stanka Premrla, Frana Gerbiča, Antona Lajovica in nenazadnje samega urednika revije Gojmira Kreka.

⁴ Na uredništvo *Novih akordov* je Ravnik med letoma 1911 in 1913 naslovil pet klavirskih skladb: *Večerno pesem*, *Moment*, *Dolcissimo*, *Čuteči duši* (Nokturno) in *Nokturno*. Razlog, da slednja ni doživela objave, lahko vidimo v prenehanju izhajanja *Novih akordov*.

naslov skladbe	datum in kraj nastanka	natis in ponatis
Grande valse caracteristique	rkp., 1916 v Judenburgu*** 1916*	ED DSS 147
Jugoslavija		1920, Sokolski savez SHS 1920
Valse melancholique	rkp., 1921 v Ljubljani*** 1935* (?)	Nova muzika I/1928, št. 4 ED DSS 147
List v album	rkp., 1921 v Ljubljani*** 1921*	Mala nova muzika I/1928, št. 3 ED DSS 537
Etuda (koncertna)	1926*	
Groteskna koračnica	1943 (Vir: ED DSS 537)	ED DSS 537
Nokturno	rkp., 1951 v Ljubljani*** 1947*	Slovenska glasbena revija I/1952, št. 2. ED DSS 537
Vzpon	rkp. pri Zdenki Novak 1971 (Vir: ED DSS 537)	ED DSS 537

* Delo z letnico nastanka, navedeno v seznamih del, ki jih je skladatelj popisal po letu 1960 in se nahajajo v Ravnikovi zapuščini, ki jo hrani Matej Ravnik.⁵

** Rokopis opremljen z datumom in krajem nastanka dela hrani arhiv uredništva Novih akordov. V: Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani.

*** Rokopis hrani Glasbena zbirka Narodne in univerzitetne knjižnice v Ljubljani. V: Ravnikova mapa.

Večerna pesem je Ravnikovo prvo delo za klavir; nastalo je najpozneje v letu 1911.⁶ To je bilo obenem delo, ki mu je odprlo možnost študija kompozicije pri Vitezslavu Novaku v Pragi.⁷

Že sam naslov namiguje na karakterno skladbo, ki je v tej obliki tridelna pesem s ponovitvijo prvega dela, torej klavirska miniatūra. Po značaju razpoloženska skladba izhaja iz tradicije 19. stol., to pa se kaže tako v upoštevanju principov tonalne harmonije kot v razmerju med horizontalo in vertikalo.

Skladba je pisana v D-duru, srednji del poteka v g-molu, to kaže na plagalno razmerje delov oblike. Kot osnovo za nadaljnji potek prvega dela skladbe bi lahko označili tri v

⁵ V Ravnikovi zapuščini najdemo tudi dva seznama del, ki sta sestavljena po kronologiji skladb, le da je eden razdelan še po glasbenih zvrsteh. Dela so popisana na obrazcih, ki jih je Ravnik prejel oz. prejel od Zveze skladateljev Jugoslavije (Savez kompozitorja Jugoslavije). Zveza je omenjene obrazce razpošiljala za zaščito in obračunavanje avtorskih pravic. Ravnik je seznama po vsej verjetnosti pripravil nekako v 60. letih prejšnjega stoletja. To potrjujejo tudi datumi dopisov, ki jih je prejel od Zveze skladateljev. Gl.: Zapuščina Janka Ravnika, hrani vnuk Matej Ravnik.

⁶ Ni povsem jasno, ali je *Večerna pesem* nastala leta 1910 ali 1911; gotovo pa je, da je to Ravnikova prva klavirska skladba, nastala pred odhodom na študij v Prago. To potrjujejo letnice zapisane v seznamih Ravnikovih del, ki jih je pripravil sam skladatelj.

⁷ O sprejemnem izpitu na Prškem konservatoriju jeseni 1911 se je Ravnik spominjal takole: »Ko sem vse [to] preigrall, sem zaprosil, da bi zaigral še svojo skladbo *Večerna pesem*. Po nekaj taktih pa me Kaan ustavi in odide iz sobe. Tisti hip me je spreletela huda misel: 'Fant, polomil si ga, ne bodo te vzeli!' Toda čez nekaj trenutkov se direktor konservatorija vrne z nekim gospodom in mi pravi, naj skladbo še enkrat zaigram do konca. Oni drugi gospod me nato vpraša, ali bi se želel vpisati na kompozicijski oddelek, on da me je pripravljen sprejeti v mojstrski razred. S slabim znanjem češkega jezika se mu zahvalim za naklonjenost in povem, da želim študirati klavir. Sprejemni izpit sem s tem opravil. Izvedel pa sem takoj, da je bil oni gospod slavni skladatelj Vitezslav Novak.« Gl.: Radijska oddaja o Janku Ravniku z naslovom »Naši umetniki pred mikrofonom«, predvajana 26. 5. 1980 na Tretjem programu Radia Ljubljana, v okviru uredništva kulturnih in literarnih oddaj. Kopijja oddaje se nahaja v skladateljevi zapuščini, ki jo hrani Matej Ravnik.

začetnem dvotaktnem motivu združene plasti: (1) intervalni potek dvotaktnega motiva označuje melodično gibanje navzdol (dve zaporedni sekundi in terca); vloga vmesne menjalne sekunde dobi vsebinske razsežnosti v drugem delu skladbe; melodija je v najvišjem glasu, preostali, razen basa, jo podpirajo; (2) umerjen in enakomeren ritem vsebuje punktirano ritmično vrednost; (3) bas prinaša sinkopirano ponavljanje enega tona; to nakazuje na rabo latentnega basa.

Primer 1:

Sentimento, lento

V tem motivu je Ravnik združil izhodiščne vsebinske momente, ob katerih je gradil in stopnjeval nadaljnji potek skladbe.

Začetnemu motivu sledi njegova rahlo variirana ponovitev (t. 3 in 4), nato pa štiritaktna perioda, ki je pravzaprav variirana in razširjena glasbena misel začetnega motiva – melodični potek motiva se v rakovem zaporedju intervalov obrne navzgor:

Primer 2:

Ker je izhodiščna glasbena poved (osemtaktna perioda) edini vsebinski moment, na katerem gradi Ravnik prvi del skladbe, je ves nadaljnji glasbeni potek osrediščen na proces variiranja, stopnjevanja in nato umiritve obstoječega glasbenega gradiva.

Na kakšen način oz. s katerimi kompozicijskimi postopki uresničuje Ravnik stopnjevanje in glasbeno dramaturgijo, bo prikazano v nadaljevanju. Poudarjeni bodo posamezni, za graditev in gradacijo ključni kompozicijski principi posameznih variiranih ponovitev osnovne glasbene povedi.

A (Sentimento, lento)

a (t. 1-8)

a1 (t. 9-16)

dramaturgija glasbenega poteka: spremljamo karakterno nekoliko predrugačen motiv, ta odpira periodo kot nekakšen dinamični vrhunec; sledi mu postopna umiritev glasbenega poteka;

kompozicijski postopki: motiv v višjem registru, ojačen s triglasno harmonsko podporo v dinamiki forte, se postopno spušča v nižji register; glasbeni potek, postavljen v vzporedni mol (d-mol), se s kromatično modulacijo zasuka v Es-dur in ustavi na septakordu A-dura; predrugačen latentni bas v obliki razloženega akorda v prvem delu združuje funkcijo ležečega tona in statične harmonije, v drugem pa ponavljanje tona b; ritem ostaja kljub priostreni punktirani figuri nespremenjen;

a2 (t. 17-31)

dramaturgija: ponovitvi začetnih štirih taktov sledi naglo stopnjevanje k vznesenemu vrhuncu, ki se razblini v pasažnih kromatičnih postopih navzdol;

postopki: spreminjanje (pr. 3) in krčenje (pr. 4) intervalne podobe motiva, zgoščevanje ritmičnega poteka z diminucijo motiva in drobljenjem ritmičnih vrednosti; spremeni se harmonski potek (H - C - a ... - A), ki še pred kromatičnim zdrsom utrjuje a-molovo harmonijo;

Primer 3:

Primer 4:

a3 (32-39) - dobesedna ponovitev *a*

a4 (40-47) - rahlo variirana ponovitev *a1*

a5 (48-61) - variirana ponovitev *a* (48-51), ki ji sledi kromatično stopnjevanje motiva in nekaj taktni rapsodični zaključek (razložene pasaže in akordi).

Drugi del (*B*) skladbe je karakterno kontrasten, vendar pa gradivo ter stopnjevanje le-tega izhajata iz prvega dela. Še preden skušamo odgovoriti, kako dosega skladatelj kontrastnost celot, bomo opredelili značilnosti glasbenega gradiva.

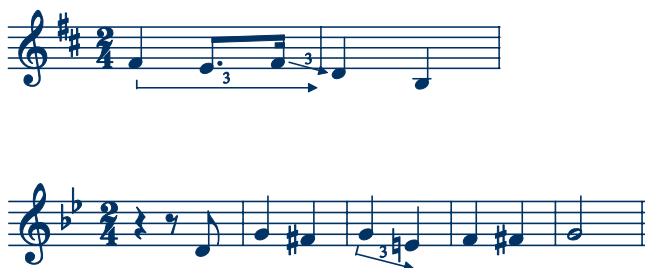
V glasbenem poteku spremljamo dve teksturi: prva poteka v nižjem registru (levi roki) in ima funkcijo ostinata, druga pa v višjem registru (desni roki) in prinaša štiritaktni motiv.

Dvotaktni ostinato karakterizira interval kvinte, priostren z zvečano kvarto. Če pogledamo ostinatni potek prvega dela skladbe, ugotovimo, da je tudi tu kvinta imela osrednjo vlogo:

Primer 5: B del

Primer 6: *A del*

Izvor motiva v desni roki drugega dela skladbe pa je treba iskati v začetnem motivu: nekoč vmesna menjalna sekunda dobi v drugem delu, torej drugem motivu strukturno težo:

Primer 7: *motiv 1 in motiv 2*

Motiv 2 bi lahko razumeli kot v ambitusu skrčeno izpeljavo *motiva 1*. Tok glasbenega gibanja *motiva 1* teče navzdol, pri *motivu 2* pa navzgor.

Vendar pa poleg variiranja ali mogoče celo izpeljevanja motiva in ostinata kaže izpostaviti še drugačen kontekst, v katerem se pojavlja gradivo dela *B*: ostinato dela *A* skladbe je imel predvsem harmonsko funkcijo, v delu *B* pa se ta predružači v motorično. Poleg tega ostinato neposredno vstopa v ospredje glasbenega dogajanja, s tem pa se spremeni njegova vsebinska raven.

Vsebinski kontekst *motiva 2* se spremeni toliko, da se harmonsko bogatenje *motiva 1* umakne dvoglasnemu in potem enoglasnemu stopnjevanju *motiva 2*, v katerem prevladuje horizontalni moment z značilnim intervalnim gibanjem.

Ne samo da novi ritem in tempo močno določata značaj ostinata in *motiva 2*, temveč ju umeščata v nov glasbeno-vsebinski kontekst, tj. omogočata kontrastno glasbeno celoto prvemu delu.

Način dela z gradivom v srednjem delu *B* se pravzaprav ne spremeni, saj osnovno vodilo ostaja stopnjevanje izhodiščnega motiva oz. gradiva. To se kaže v širjenju ambitusa, naraščanju v dinamiki, bogatenju motiva z akordskimi strukturami. Podobo ponavljajočega se motiva je Ravnik nekoliko popestril s postopnimi oktavnimi premiki navzdol, s sekvenčno ponovitvijo tega pa pripeljal k zgoščeni in obloženi ponovitvi motiva *B*, ki ji sledi vrh srednjega dela skladbe. Dogajanje je do vrha uresničevalo stopnjevanje dveh horizontalnih momentov, vrh pa prinese postopno umiritev postopnim gibanjem motiva navzdol (gre za ponovitev postopnih oktavnih/akordskih premikov navzdol) v desni roki in razloženimi akordi v levi roki. Motorično glasbeno dogajanje obeh tekstur se torej umakne zaporedju akordskih struktur.

Umiritvi sledita virtuoza pasaža in skoraj dobesedna ponovitev dela *B*. Nanj se navezuje ponovitev dela *A* s to shemo: *a* in *a1* prinašata dobesedno ponovitev, *a2* pa na mestu pričakovanega stopnjevanja prinese hipno naraščanje, ki vodi v zaključek.

Doslej smo pokazali, da gradivo drugega dela skladbe izhaja iz prvega, vendar je vsebinski kontekst le-tega nekoliko spremenjen. To pomeni, da je skladatelj predrugičil funkcijo glasbenega gradiva, način dela z njim pa je ostal nespremenjen. Nekoč harmonski potencial motiva in ostinata je prevzela motorična prvina, ki je postavila v ospredje nekoliko bolj horizontalen način mišljenja dveh plasti – leve in desne roke (ostinata in motiva). Kljub spremenjeni funkciji glasbenega gradiva je enoten harmonski ritem še vedno uravnaval motorični utrip obeh plasti.

Kar zadeva harmonski stavek, lahko rečemo, da skladatelj ostaja v mejah tonalno-funkcijskih razmerij, čeprav v posameznih situacijah z rabo alteriranih tonov povzroča manjšo negotovost.

Čeprav skladba sloni na prepoznavnem oblikovnem modelu, tradicionalnem strukturiranju, tj. načinih dela z gradivom, pričakovanih stopnjevanjih in ponovitvah, pa skladatelj preseneča s predrugičenjem funkcije glasbenega gradiva. Ta ugotovitev vzbuja dvom: da je skladatelj do te kompozicijske rešitve prišel instinktivno ali pa je izhajal iz poznavanja dosežkov klavirskih poetik 19. stol? Dejstvo je, da je Ravnik *Večerno pesem* napisal kot učenec šole Glasbene matice, torej brez globljega vpogleda v študij kompozicije. In če je ta skladba dejansko njegovo prvo klavirsko delo,⁸ nedvomno opozarja na avtorja z velikim umetniškim potencialom. Tako postane povsem razumljivo, da se je Vitzeoslav Novak navdušil nad njegovim kompozicijskim dosežkom in po vsej verjetnosti je prav povabilo k študiju kompozicije na Ravnika ustvarjalno učinkovalo zelo vzpodbudno.

Moment je prva skladba za klavir, s katero se je Ravnik predstavil slovenski javnosti. V Novih akordih je Krek med drugim napisal: »kakor nam je [skladatelj] naznanil, mu je zaplodil tega otroka Saint-Saëns s svojo 3. simfonijo z orglami.«⁹ Ob tem se postavlja vprašanje, v kolikšni meri in na kakšen način bi lahko Saint-Saënsova simfonija vplivala na Ravnikovo ustvarjalnost, ali natančneje, na konkretno klavirsko delo. Zdi se, da je skladatelja poleg dela samega pritegnila – kot poznavalca orgel in orgljanja – Saint-Saënsova vključitev orgel v simfonični stavek. Vloga orgel se v tej simfoniji pojavlja predvsem v funkciji harmonske spremljave bodisi melodičnemu (drugi stavek) bodisi motivičnemu gradivu (četrti stavek) ter sicer kot barvna razširitev zvočnega spektra.

Funkcijo spremljave in bogatenja zvočnih razsežnosti orkestra (melodija 2. stavka simfonije) oz. klavirja bi kljub pridržkom (o teh bo tekla beseda v nadaljevanju) lahko deloma prepoznali v začetnih taktih skladbe. Tu desna roka postavlja v ospredje melodijo, leva pa razgrinja harmonsko in barvno podporo melodiji:

⁸ Čeprav virov o obstoju kakšnega prej napisanega klavirskega dela danes nimamo, so možne tudi drugačne hipotetične domneve.

⁹ Novi akordi. Glasbeno-knjižna priloga, 11, 1912, št. 1-2, 12.

Primer 8:

Moderato, espressivo

Nizanje akordskih struktur z melodijo v najvišjem glasju najdemo v drugi 'koralni' temi četrtega stavka Saint-Saënsove Orgelske simfonije. Podoben postopek lahko prepoznamo tudi v Ravnikovi klavirski miniaturni, a s to razliko, da je vsebinski pomen gradiva tu povsem drugačen:

Primer 9:

Čeprav oba momenta vsebujeta potencialno možnost nekakšnega posrednega sklicevanja na glasbeno gradivo simfonije oz. način dela z le-tem, pa se zdi vsakršno nadaljnje razpravljanje vprašljivo.

Moment je, tako kot *Večerna pesem*, zasnovan v tridelni pesemski obliki. Prvi del karakterizira svojevrstna vsebinska fragmentarnost, drugi pa je jasno zaokrožen z enotno motiviko in ritmom valčka v melodiji in spremljavi.

Prvi del je sestavljen iz dveh različnih celot, ki pa imata različno glasbeno gradivo in vsebinski kontekst v skladbi.

Prva celota (primer 8) je štiritaktni stavek, skladatelj pa ga v nadaljevanju še dvakrat variirano ponovi. Ta stavek, ki je obenem začetek skladbe, učinkuje na način, kot da skladba nima pravega začetka oz. kot da smo vstopili v glasbeno dogajanje, ki se je začelo že pred začetkom. K temu pripomore tako melodični moment kot harmonski stavek: nihajoči potek melodije najprej v smeri navzdol in nato navzgor se ne izpoje, temveč zgolj ustavi. Harmonski potek vzbuja še večjo negotovost, saj je prva harmonija, ki jo slišimo v akordični strukturi, dominantni septakord na 4. stopnji izhodiščne tonalitete (Es-dur). Ta se razreši v septakord pričakovane dominante in enako naprej:

$$\begin{aligned} \text{As7} &\rightarrow \text{Des7} \rightarrow \text{Ges7} \\ &\text{Es7} \rightarrow \text{As (as-es)} \end{aligned}$$

Melodično postopno padanje spremljajo ponovno padajoči sekundni harmonski premiki, ki učinkujejo na drsenje harmonskega poteka navzdol.

Kantabilnost diskanta srednjega dela skladbe določata tako spevni značaj motiva kot način dela z njim. Poleg obeh pa k temu pripomore še podvajanje motiva v sinkopirani spremljavi:

Primer 12:



Del *A* sestavljata celoti vsebinsko fragmentarne narave, drugi del pa namiguje na valček. Toda metrični pulz tega nekoliko zmotijo sinkopirani udarci v spremljavi. Ob tem se postavlja vprašanje, ali se skladatelj namenoma igra s pričakovanji poslušalcev ali pa je raba sinkopiranega ritma v funkciji ritmične in harmonske popestritve. Ker je bil poudarek na vertikalnem momentu navzoč v celotnem prvem delu (*A*) skladbe, se zdi, da lahko tudi v delu *B* vidimo prej težnjo k širjenju harmonskega stavka kot pa poigravanje s pričakovanji poslušalcev.

Da je bilo Ravniku mišljenje v vertikalnih akordskih strukturah blizu, kaže skladba *Dolcissimo*, pozneje preimenovana v *Preludij*. Skladba, ki naj bi nastala tik pred začetkom študija v Pragi, po podatkih sodeč pred *Momentom*, spominja po svoji kratkosti in deloma tudi po načinu dela z gradivom na Chopinove preludije. Že naslov sam sugerira razpoloženje, ki ga bo mogoče spremljati v skladbi: *dolcissimo* je presežnik besede *dolce*, ki pa pomeni sladek, blag, prijeten, mil. To razpoloženje je podano v začetni dvotaktni motiv, ki ga v nadaljevanju Ravnik sedemkrat (varirano) ponovi. Gojmir Krek je delo posrečeno označil kot »ostinato ene miniature«. ¹⁰ V načinu dela z motivom je prepoznal »raznolične pikantne harmonizacije, smotreno dinamiko in kontrapunktično rabo (*cantus firmus* v levi roki od 5. do 8. takta)«. ¹¹

Harmonski stavek dvotaktnega motiva bi lahko opredelili kot postopno nizanje padajočih štirizvokov. Zaradi dodanih alteriranih tonov bi njihovo tonalno funkcionalno pozicijo težko enoznačno opredelili, saj se zdi, da je Ravnika vodila želja po drsenju harmonskih struktur, v katere je vpet prav tako padajoči motiv v diskantu:

¹⁰ Novi akordi. Glasbeno-knjžna priloga, 12, 1913, št. 3-4, 36.

¹¹ Prav tam.

Primer 13:

Seveda se ob sedemkratni ponovitvi izhodiščnega motiva, postavlja vprašanje oblike, če vemo, da je Ravnik doslej posegal po tridelni pesemski obliki s ponovitvijo. Do odgovora nas bo pripeljala analiza dela z gradivom. Kot smo ugotovili, Ravnik variirano ponavlja motiv, pri čemer se variiranje nanaša na: 1. premik melodičnega diskanta v nižji register, 2. dodajanje alteriranih tonov obstoječim akordskim strukturam, 3. spreminjanje zvočne barve z dinamičnimi posegi in podvajanjem tonov obstoječim harmonijam.

Ker vsak variirano ponovljeni dvotakt postavlja v ospredje katerega od navedenih postopkov, daje glasbeno dogajanje vtis različnosti enakega. Različnost je treba razumeti s pridržkom, saj so variacijski posegi minimalni. Torej predvsem kot izogibanje nevarnosti, da bi skladba zapadla v dolgočasno glasbeno dogajanje.

Če bi glasbeno strukturo dela želeli razčleniti po kriteriju:

- gibanja melodije v glasovih, bi dobili obliko: *a* (1–4) *b* (5–8) *a'* (9–12) *a''* (13–16),
- tonske barve in z njo »zaznavne«*»* strukture: *a* (1–8), *b* (9–12), *a* (13–16),
- harmonskega gibanja: *a* (1–2) *a1* (3–4) *a2* (5–6) *a3* (7–8) *a4* (9–10) *a5* (11–12) *a6* (13–14) *a7* (15–16).

Kljub ponavljanju istega pa se zdi, da je Ravnik hotel izpostaviti spreminjanje zvočne barve.¹² To je dosegel z rabo različnih registrov, kontrastnih oznak za dinamiko ter podvajanjem tonov obstoječim harmonijam. To pomeni, da struktura, ki jo slišimo, ne nastopa hkrati s strukturo melodičnega ali harmonskega poteka; čeprav se melodija v taktih 5–8 pojavi v najnižjem glasu, tega ne zaznamo kot kontrast, temveč kot nadaljevanje predhodnega, saj skladatelj ohranja enako dinamiko in primerljiv tonski obseg glasbenega gibanja.

Struktura, ki jo zaznamo, je nedvomno eno od možnih izhodišč določanja oblike, gotovo pa ni poudarjeno nadrejena preostalima dvema, saj je kontrast zvočne barve premalo transparenten.

Če bi nekatere Krekove misli ob skladbi želeli redigirati, bi lahko dejali, da je Ravniko-vo delo uspešno uresničilo idejo ponavljanja skoraj istega glasbenega poteka, v katerem pa ni bilo prostora za kontrapunktno delo, temveč predvsem za minimalno igranje z zvočnimi barvami. Ker je po vsej verjetnosti Krek v skladbi 'iskal' dinamiko tonalno-funkcijskih razmerij, se zdi, da iz harmonskega poteka motiva (in celotnega poteka) ni mogel prepoznati drugega kot »pikantne harmonizacije«. In kje bi bil Ravnik lahko dobil idejo,

¹² Gre za kompozicijski postopek, ki ga srečamo pri generaciji »romantičnih«*»* skladateljev. Rosen navaja kot primer stavek iz Schumannovega *Karnevala*, »Eusebius«, ob katerem lahko opazujemo v kolikšni meri je lahko tonska barva odločilna pri določanju glasbene oblike. Prim. Charles Rosen. *The Romantic Generation*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press 1995, 12-13.

ki mu jo je uspelo uresničiti v delu? V dobrem poznavanju klavirske literature romantikov ali v izkušnji orgelskega zvoka? Medtem ko na prvo ponuja odgovor analiza celotnega skladateljevega klavirskega opusa, pa se drugo zdi precej verjetno.

Zdi se, da tonska barva ali raba timbra stopa v ospredje tudi v naslednji Ravnikovi skladbi, v *Čuteči duši*. S stopnjevanjem dvotaktnega motiva v okviru osemtaktne stavka gradi skladatelj dinamiko melodičnega loka (t. 1-9), ki jo karakterizirata postopno gibanje navzgor in umiritev:

Primer 14:

Largo, sensibile

The musical score consists of three systems of piano music. The first system begins with the tempo and mood marking "Largo, sensibile". The left hand starts with a piano (*pp*) and legato marking. The right hand has a whole rest. The second system continues the piece, with the left hand playing a steady eighth-note accompaniment and the right hand playing chords. The third system concludes the piece with a *rit.* (ritardando) marking. The score is in 6/8 time and features a melodic line in the right hand and a steady accompaniment in the left hand.

Ker pa je melodično gibanje vpeto v akordske strukture (desna roka), bi bilo treba izpostaviti prevladujočo vertikalno plat glasbenega dogajanja. To gibanje raste na korakajočem poteku ostinata dveh sosednjih tonov (leva roka). In čeprav se sprva zdi, da je enakomerno gibanje ostinata usmerjeno v horizontalni glasbeni potek, je njegova funkcija predvsem harmonska. To potrjuje že v petem taktu kadenčno gibanje ostinata, v nadaljevanju oz. v srednjem delu *B* (t. 31–54) pa popolna opustitev ostinata v korist melodiji z nezapletenimi harmonskimi strukturami. In prav opustitev ostinata ter z njim 'razumljivejši' tok harmonskih zaporedij, ki polarizira razmerje melodija – spremljava (ob melodiji postavlja v ospredje enoznačno harmonsko spremljavo), predstavlja tisti

kompozicijski postopek, ob katerem je gradil Ravnik kontrast v tridelni glasbeni obliki. Ta raste iz izhodiščne osemtaktne celote, ki jo ob vsakokratni ponovitvi nekoliko bodisi melodično bodisi harmonsko rahlo variira.

Princip variiranja nastopi v (1) kontekstu harmonskega barvanja oz. minimalnega predrugačenja harmonskega poteka in (2) stopnjevanja melodičnega poteka.

Prvo se kaže v dodajanju ali odvzemanju alteriranih tonov obstoječim harmonijam ter v spremembi zaporedja ostinatnih tonov:

Primer 15:

Ta postopek kaže, da skladatelj postavlja v ospredje zgolj variacijskost zvočne barve. Ker pa želi glasbeno dogajanje vendarle vpeti v proces stopnjevanja, doseže to z melodičnim in dinamičnim naraščanjem (t. 18–23), katerega višek zdrsnje v kromatični niz padajočih akordskih prijemov (t. 24–30).

Enako shemo strukturiranja in členjenja delov ter doseganja stopnjevanja in umiritve kaže del *B*. Novost, drugačnost ali kontrast je dosegel Ravnik tako, da je melodijo postavil v srednji register, izločil je ostinato, harmonsko spremljavo melodiji pa je postavil nad melodični motiv in pod njega. S tem je spremljavo tako na ravni obsega kot jakosti razširil, z rabo sinkop pa še ritmično poudaril.

Primer 16:

S tem, ko je Ravnik v *B* delu skladbe ponovil glasbeno dogajanje taktov 31-42 v novem tonalnem prostoru (iz *c*-mola preidemo v *E*-dur – takti 43-54) je po eni plati vzpostavil stopnjevanje, po drugi pa *B* delu omogočil strukturo, ki je postala po obsegu in vsebinski teži enakovredna prvemu (*A*) delu skladbe.

Variacijskost v kontekstu rahlega spreminjanja in stopnjevanja zvočne barve se zdi osrednja značilnost obravnavane skladbe. Kljub temu pa celostni vpogled v skladbo in način dela z glasbenim gradivom ter ciljem, ki ga je Ravnik očitno želel doseči, poraja domnevo, da skladatelj bodisi ni hotel bodisi ni znal izrabiti potenciala izhodiščnega glasbenega gradiva. Vsako stopnjevanje, ki na določen način spodbuja način izpeljevanja ali pa variiranja, se uresniči le deloma, vsakič po istem obrazcu, tj. z razreševanjem nakazanega viška v kromatičnem zdrsru navzdol.

Čeprav se mogoče zdi, da skladbo vodi melodično gibanje, je analitični vpogled pokazal, da je vertikalni moment glasbenega dogajanja tisto izhodišče, na katerem gradi Ravnik svoj glasbeni stavek. To potrjuje tako (čeprav minimalno) variiranje zvočne barve kot vzpostavitev kontrasta na osnovi spreminjanja le-te.

Vsa štiri klavirska dela, objavljena v Novih akordih, so klavirske miniature. *Moment*, *Nokturno* (Čuteči duši), *Preludij* in *Večerna pesem* so primeri skladb, nastalih v obdobju (1910–1912), torej Ravnikovih prvih kompozicijskih poskusov. Razen *Preludija* imajo klavirska dela (malo) tridelno pesemsko obliko s ponovitvijo. Raba simetrične sintakse se pokaže kot zavezujoči kompozicijski princip, v katerem prevladuje dvotaktno členjenje (redkeje raba stavčne sintakse) in brez katerega se zdi vsakršna glasbena zamisel neuresničljiva – dvotaktna narava melodičnih motivov, ki se neposredno naslanjajo na tradicijo 19. stol., na splošno ne manifestira kompleksnejše tematike. Na osnovi dvotaktov gradi skladatelj štiritaktne ali osemtaktne celote, z variiranimi ponovitvami teh pa uresničuje posamezne dele pesemske oblike. Na podlagi oblikovnega principa graditve miniaturnih je očitno, da se Ravnik sprehaja po Chopinovih sledih. Svoj klavirski stavek gradi ob tipu najmanjše in najkrajše klavirske miniature – preludiju. Iz analiz vseh štirih kompozicij smo lahko razbrali, da je Ravnikov način dela z gradivom dokaj preprost. Poleg ponavljanj, uporabe sekvenc in manjših variiranj ne najdemo drugih načinov, s katerimi bi stopnjeval glasbeni potek. Harmonski stavek uresničuje na osnovi tonalno-funkcijskih razmerij, dinamiko njihovih zaporedij pa skuša razrahljati in zamegliti z rabo alteriranih tonov, kromatičnih in sekundnih postopov tako v vertikali kot horizontali. Poleg naštetih je v treh kompozicijah očitna nekakšen latentni ostinato, s katerim posega predvsem v harmonski stavek glasbenega dogajanja. Če bi želeli opredeliti funkcijo teh tonalno razrahljanih harmonij, bi ugotovili, da širjenje tonalnega prostora izhaja iz skladateljevih hotenj in potreb po iskanju novih harmonskih zvočnosti. To nakazuje tudi faktura glasbenega poteka, v kateri je akordski/vertikalni moment prevladujoča lastnost vseh skladb. Zdi se, da je raziskovanje harmonske barve predstavljalo Ravniku enega od osrednjih kompozicijskih vzgibov. S spreminjanjem ali rahlim variiranjem harmonske in zvočne barve, dodajanjem ali odvzemanjem ostinata in novimi/drugačnimi dinamičnimi oznakami je ustvaril bodisi minimalno variacijskost bodisi kontrastnost glasbenih delov. To utemeljuje še s spremenjeno dinamiko (*Preludij*) ali tonalnimi spremembami (*Čuteči duši*).

Dejstvo je, da je v *Večerni pesmi* gradil kontrast srednjega dela tako, da je vsebinski kontekst izhodiščnega glasbenega gradiva spremenil. Tega načina v naslednjih treh kompozicijah več ni ponovil, to pa nas ponovno napeljuje na ugotovitev, da Ravnik motivično-tematskega dela ni postavljaval v ospredje.

Vse štiri miniature bi lahko označili kot odtenke enotnega razpoloženja, v katerih izstopa harmonska prvina. Potek izpeljevanja gradiva jim je tuj, blizu pa jim je obravnavanje harmonije v funkciji tonske ali harmonske barve, ki jo je mogoče variirati, ne da bi se jo izrazito spremenilo – seveda v okvirih tradicionalnega snovanja klavirske miniature.

Razlogi, da je Ravnik klavirski stavek izpeljeval neposredno iz romantičnih vzorov, se zdijo razumljivi, če domnevamo, da je bila klavirska literatura romantike tista, ob kateri se je skladatelj začel uveljavljati kot pianist. Zakaj je v lastno ustvarjalnost prenesel zgolj zgled (najmanjše) klavirske miniature in ne sonate, scherza, balade, rondoja itn., se prav tako zdi razumljivo. Očitno je, da se je v malih oblikah počutil ustvarjalno varnega. Verjetno je menil, da bi se brez osnov kompozicije težko lotil zahtevnih in kompleksnih glasbenih oblik za klavir.

Skupna lastnost skladb je tudi to, da vse (razen srednjega dela *Večerne pesmi*) izražajo razpoloženje počasnejših, temnejše obarvanih liričnih utrinkov. Da je bilo Ravniku tovrstno čustvovanje ustvarjalno blizu, se zdi enako verjetno kot misel, da je želel ponoviti uspeh prve, v Novih akordih objavljene skladbe oz. vztrajati pri tistem, kar je bilo sprejeto kot »izvirno«.

SUMMARY

Janko Ravnik's appearance on the Slovene musical scene in 1911 drew the attention of domestic, not very numerous, professionals in the field of music. The two greatest critical authorities that time, Gojmir Krek and Anton Lajovic, welcomed his compositional work with enthusiasm. There can be no doubt that Ravnik's piano works were promisingly opening a new chapter in Slovene piano music. As one can detect from various critical writings, Ravnik made a step forward and away from existing piano poetics that, fallen for traditional canons of compositional thinking, gave a rather homogeneous image of piano literature up to that time. The article gives a survey of musical characteristics in Ravnik's early piano works, i.e. those published in the *New Chords* magazine between the years 1911 and 1914.

The article shows that all four piano works, published in the *New Chords*, are actually miniatures for piano. *Moment*, *Nocturne*, *Prelude*, and the *Evening Song*, represent compositions written in the period from 1910 to 1912, and are thus Ravnik's compositional firstlings. Apart from the *Prelude*, all the piano works make use of small song form with recapitulation. Ravnik structures his miniatures on the basis of the smallest - the prelude. His treatment

of sonic material is rather simple. Beside repetition, sequencing and slight variations, no other ways of intensifying the flow of music are to be found. The harmonic structure is based on tonally functional relations, while loosening and veiling the dynamics of their progressions through the use of altered tones and chromatic motion, both vertically as well horizontally. Furthermore, in all these compositions one can feel a latent ostinato, which above all influences the harmonic level of the works. Trying to pinpoint how these tonally loosened harmonies operate, one realizes that the broadening of the tonal space follows the composer's wishes and needs to find new harmonic sonorities. It appears that Ravnik's search for harmonic timbre was one of the composer's central creative incentives.

All four miniatures could be considered as varieties of a rather uniform mood in which the harmonic element comes to the fore. The development of material is alien to him, he prefers harmonies as carriers of tonal and/or harmonic colour that can be varied, though not explicitly changed, naturally, within the traditional ways of composing a miniature for piano.

The reasons why Ravnik structured his piano works on first-hand romantic models seem to be quite obvious, considering the fact that romantic piano literature was the very music through which

he was beginning to assert himself as a pianist. Why he modelled his works after the (smallest) piano miniature, leaving out sonatas, scherzos, ballads, rondos etc., seems clear as well. In small forms he obviously felt creatively safe. He was most likely aware that without compositional basics writing more complex music forms would be too demanding. All compositions (except the middle section

of the Evening Song) have a common trait, they all express a mood of rather slow and darksome lyrical aphorisms. No doubt that such sentiments were near to Ravnik's creative feelings; therefore, it is more than likely that Ravnik wanted to repeat the success of his first composition, printed in *New Chords*, or rather wanted to stick to what had been accepted as "original".

UDK 782Beran E.:Melusina

Jernej Weiss

Pedagoška fakulteta Univerze v Mariboru
Pedagogical Faculty, University of Maribor

Neuprizorjena opera *Melusina* Emerika Berana

Melusina – An Unstaged Opera by Emerik Beran

Prejeto: 4. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010Received: 4th October 2010
Accepted: 25th October 2010**Gljučne besede:** Emerik Beran, *Melusina*, Franz Grillparzer, Ludwig van Beethoven, Leoš Janáček**Keywords:** Emerik Beran, *Melusina*, Franz Grillparzer, Ludwig van Beethoven, Leoš Janáček

IZVLEČEK

ABSTRACT

Emerik Beran je svojo prvo in edino opero z naslovom *Melusina* napisal leta 1896 v Brnu na Moravskem. Čeprav je opera nastala na tujem in je delo češkega skladatelja, ki je večino svojega življenja preživel na Slovenskem, si Beranova *Melusina* vse-kakor zasluži bolj podrobne glasbeno-zgodovinske in analitične obravnave. Opera namreč še vedno pozabljena in neuprizorjena leži v glasbenem arhivu Univerzitetne knjižnice v Mariboru.

Emerik Beran wrote his first and only opera entitled *Melusina* in 1896 in Brno, Moravia. Although this opera was created abroad and is the work of a Czech composer who spent most of his life in Slovenia, Beran's *Melusina* by all means deserves more in-depth musical-historical and analytical treatment. Namely, this forgotten and unstaged opera still lies in the musical archives of the University Library in Maribor.

Zdi se, da bi lahko ob nadvse počasnem razvoju v slovenski operni produkciji – od spevoigre k razvitejši operni obliki – na prste ene roke prešteli opere, ki jih konec 19. stoletja uvrščamo med temeljna dela glasbeno-scenske dediščine na Slovenskem.¹ Ob izrazitem pomanjkanju slovenskih izvornih opernih del so torej toliko bolj dragocena tudi vsa tista dela, ki še neuprizorjena ležijo v domačih glasbenih arhivih. Eno izmed njih je zagotovo

¹ V času slovenske narodne prebuje sta na slovenskih tleh nastali dve spevoigri – Vilharjeva *Jamska Ivanka* (1850) in Tičnik Benjamina Ipavca (1864) – vendar pa za obe deli kot tudi za nekoliko kasnejšo Ipavčevo uglasbitev *Teharskih plemičev* velja, da gre za tako v glasbenem kot tudi dramaturškem pogledu precej neizrazita dela. Poteze nacionalne opere bi morda lahko iskali v Foersterjevem *Gorenjskem slavčku*, ki pa je bil sprva zamišljen kot opereta (1872) in šele dobri dve desetletji kasneje predelan v operno obliko (1896), za nekoliko drugačno in tudi precej samosvojo pot k nacionalni operi pa se je odločil Risto Savin s svojo drugo opero *Lepa Vida* (1907). Seveda pa se zdi potrebno omeniti tudi prva operna dela Frana Gerbiča in Viktorja Parme. Darja Koter, Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do poskusov profesionalizacije v Deželnem gledališču, *Muzikološki zbornik* 46 (2010) 1, str. 59.

velika romantična opera *Melusina* Emerika Berana (1868-1940), ki žal še vedno pozabljena leži v glasbenem arhivu mariborske Univerzitetne knjižnice. Čeprav je nastala na tujem in je delo češko-slovenskega skladatelja, je opera nadvse zanimiva tako s poustvarjalnega kot tudi muzikološkega vidika. Tako si v pričujočem prispevku Beranova *Melusina* vsekakor zasluži bolj podrobne glasbeno-zgodovinske in analitične obravnave.

Zgodba o prelepi Melusini je bila sicer že v Srednjem veku tema številnih evropskih legend. Najbolj znana srednjeveška literarna različica je izpod peresa francoskega truverja Jeana d'Arrasa in datira med leti 1382 in 1394.² Posebej v 18. in 19. stoletju je omenjena pravljična pripoved požela velikansko zanimanje in tako doživela številne predelave s strani nekaterih najpomembnejših evropskih literatov. V srednjeevropskem prostoru je posebej odmevala Goethejeva predelava v pravlji z naslovom *Die Neue Melusine*,³ iz leta 1807. Slednja je navdahnila tudi nekatere pisce libretov, med katerimi se zdi potrebno omeniti predvsem enega vodilnih dunajskih pesnikov v 19. stoletju Franza Grillparzerja, libretista Beranove opere z naslovom *Melusina*.

Grillparzer je omenjeni libreto sprva namenil nesojeni drugi operi Ludwiga van Beethovna, ki pa se po *Fideliju* seveda ni več podal v operne vode. Njuno osebno poznanstvo je izviralo že iz leta 1808, ko sta na Dunaju stanovala v isti hiši na Grinzinger StraÙe 64.⁴ Šele leta 1823, ko je Beethoven že zaključil svojo zadnjo veliko vokalno-instrumentalno mojstrovino *Missa solemnis*, sta znamenita umetnika ponovno začela intenzivneje sodelovati. Beethoven namreč nikoli ni v celoti opustil misli na svoje drugo veliko glasbeno-scensko delo. Posebno po uspešni dunajski in dresdenski uprizoritvi *Fidelija* leta 1823 pa je še bolj intenzivno obudil misli na komponiranje novega opernega dela. Tako se je z željo po libretu obrnil na svojega nekdanjega prijatelja Grillparzerja,⁵ ki je marca 1823 zanj dokončal libreto z naslovom *Melusina: Romantische Oper in drei Aufzügen* (Melusina: romantična opera v treh dejanjih).⁶

2 Leta 1456 je bilo omenjeno literarno delo prevedeno v nemški jezik, okoli leta 1500 pa še v angleški jezik. Paul K. Whitaker, The tragic artist in Grillparzer's »Melusina«, *Monatshefte für Deutsche Unterricht*, Deutsche Sprache und Literatur, vol. 1, št. 2, 1958.

3 Ludwig van Beethoven je bil kot dober Goethejev prijatelj seznanjen z legendo *Die neue Melusine* (Nova Melusina), objavljeno v Goethejevi noveli *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Donald W. Macardle, Beethoven and Grillparzer, *Music & Letters*, vol. 40, 1959, str. 45.

4 Danes se hiša imenuje Beethoven-Grillparzer Haus. Franz Grillparzer je v spomin na njuno prvo srečanje zapisal: »Das erste Mal, daß ich Beethoven sah, war in meinen Knabenjahren - es mochte in den Jahren 1804 oder 5 gewesen sein - und zwar bei einer musikalischen Abendsunterhaltung im Hause meines Onkels, Josef Sonnleithner, damaligen Gesellschafters einer Kunst- und Musikalienhandlung in Wien. Außer Beethoven befanden sich noch Cherubini und Abbé Vogler unter den Anwesenden. Er (Beethoven) war damals noch mager, schwarz und war, gegen seine spätere Gewohnheit, höchst elegant gekleidet und trug Brillen, was ich mir darum so gut merkte, weil er in späteren Zeiten sich dieser Hilfsmittel nicht mehr bediente.« (Prvič sem videl Beethovna v svojih mladostnih letih - lahko je bilo leta 1804 oziroma 1805 - in sicer na eni izmed večernih prireditev v hiši mojega strica Josefa Sonnleithnerja, takratnega družabnika umetnostne in glasbene trgovine na Dunaju. Poleg Beethovna sta bila med prisotnimi tudi Cherubini in Abbé Vogler. On (Beethoven) je bil takrat še suh, črn in je bil v nasprotju z njegovo kasnejšo navado kar najbolj elegantno oblečen. Nosil je očala, kar sem tedaj zelo dobro opazil, saj se v kasnejšem obdobju ni več posluževal tega pripomočka.« Franz Grillparzer, *Beethoven-Grillparzer Haus*, <http://www.aeiou.at/bt-hsg-k.htm> (3. oktober 2010).

5 Lady Wallace, *Beethoven's Letters 1790-1826*, <http://www.fullbooks.com/Beethoven-s-Letters-1790-1826-Vol-22.html> (3. oktober 2010), št. 331. Kasneje je Beethoven še enkrat pisal Grillparzerju, da bi se v zvezi z *Melusino* dobila na sestanku. Lady Wallace, *Beethoven's Letters 1790-1826*, <http://www.fullbooks.com/Beethoven-s-Letters-1790-1826-Vol-22.html> (3. oktober 2010), št. 361.

6 *Melusina* je bila sicer s strani Grillparzerja že leta 1817 zasnovana kot otroški balet. Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Gesamtausgabe*, ur. August Sauer, zv. 4, Dunaj 1925. Glej tudi: Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, zv. 19, Dunaj 1939 in Franz Grillparzer, *Melusina*, Romantische Oper in drei Aufzügen, <http://books.google.si/books?id=hadlmHK5h3QC&pg=PA69&pg=PA69&dq=grillparzer+melusina&source=bl&ots=IUDAZlHqTr&sig=9FscSO3bPAZtGfSiyxMjY1k1FE#v=onepage&q&f=false> (3. oktober 2010).

Vsebina omenjenega Grillparzerjevega libreta je naslednja:

V prvem dejanju se grof Emerich skupaj s prijateljem Raimundom odpravi na lov. Raimund v žaru borbe z divjim merjascem nesrečno rani Emericha. Užaloščen ob nesrečnem dogodku se glavni moški protagonist Raimund odpravi iskat srečo po svetu in ob tem zaspi v gozdu. V svojih sanjah naleti na tri prelepe nimfe v človeški podobi. Najlepša med njimi, Melusina, ga potolaži. Čeprav je s strani svojih sestrskih nimf opozorjena, naj ljudem ne zaupa, se vanj zaljubi in mu podari čarobni prstan v znak resničnosti njune ljubezni. Ko se Raimund zbudi je njegova edina želja, da bi čimprej našel prelepo Melusino. Kljub opozorilom grofove sestre in Raimundove nesojene ljubezni Berthe ter njegovega zvestega služabnika trola,⁷ se za opozorilo ne zmeni, saj je njegova ljubezen do Melusine prevelika. Na svoji roki zagleda Melusinin prstan. Z njegovo pomočjo mu ponovno uspe priklicati ljubljeno Melusino, ki mu obljubi prekrasno življenje na njenem gradu.

Drugo dejanje se odvija v fantastičnem svetu na Melusininem gradu. Melusina v njem nastopi kot kraljica. Zaplet se zgodi, ko Raimund v svoji posesivni ljubezni do Melusine izve, da mora le ta ob sobotah zapustiti grajsko idilo in se vrniti k materi naravi, sam pa se lahko tedaj vrne na zemljo. Na Raimundovo vprašanje, zakaj se morata ob sobotah ločiti, ne dobi odgovora, temveč zgolj svarilo, da njuna zveza ne more več obstajati v kolikor bi tedaj prišlo do njunega srečanja. S težavo ji obljubi, da ne bo prekršil omenjene zaveze. Raimunda vedno bolj razjeda dvom, tako naposled podleže skušnjavi, prekrši obljubo ter v soboto Melusino s prstanom prikljče k sebi. Ko jo zagleda presenečen ugotovi, da ne gre za kraljico, temveč nimfo. Melusinina skrivnost je razkrita.

V tretjem, zadnjem dejanju je Raimund, zaradi razkritja skrivnosti, primoran za vedno zapustiti fantastični svet. Melusino tako razjeda žalost ob izgubi svojega ljubimca. Raimund pa se zgrožen zaradi Melusinine prevare odloči za poroko s svojo zemeljsko ljubeznijo Bertho. Ob poroki zavrže čarobni prstan in se tako za vedno odpove Melusini. Kljub temu pa slednja po Raimundovi smrti svojega ljubimca ponovno pokliče v večno življenje.

Čeprav je torej Grillparzer Beethovnu predložil povsem nov libreto, slednji kasneje svoje namere o uglasbitvi še enega opernega dela ni uresničil. Beethoven namreč ni bil zadovoljen s premalo izrazitim dramaturškim lokom Grillparzerjevega libreta, kar je naposled pripeljalo do neuglasbitve le tega.⁸ Grillparzer nikakor ni bil glasbeni analfabet, saj je med drugim tudi s področja glasbe napisal vrsto zanimivih poljudno-znanstvenih razprav, med katerimi je najbolj odmevala njegova kritika Webrovega *Čarostrelca*.⁹ Kot libretist dunajskega »Burgtheatra« (Dvornega gledališča) je ob nastanku libreta leta 1823 vsekakor zasedal eno izmed najpomembnejših mest na področju dunajske glasbeno-scenske umetnosti.¹⁰ Vendar se zdi, da predvsem zavoljo nekaterih nekonsistentnosti v libretu, ki je na pol tragična, na pol pravljicična zgodba ni uspel prepričati Beethovna. Operni libreto namreč po eni strani izkazuje tradicijo dunajske »Schicksalsdrame« (drame usode), v kateri se mora posameznik popolnoma ukloniti višjim silam, po drugi strani pa gre v prvi vrsti

⁷ Slednji ima podobno vlogo kot denimo Leporello v *Don Giovanni* ali pa Papageno v *Tamini*. Trol namreč obožuje Raimunda zavoljo njegovih krščanskih vrednot in v Melusini ne vidi nič drugega kot hudica.

⁸ Poleg tega naj bi bil vzrok tudi v Beethovnovih številnih obveznostih, ki jih je imel tedaj ob komponiranju *9. simfonije*.

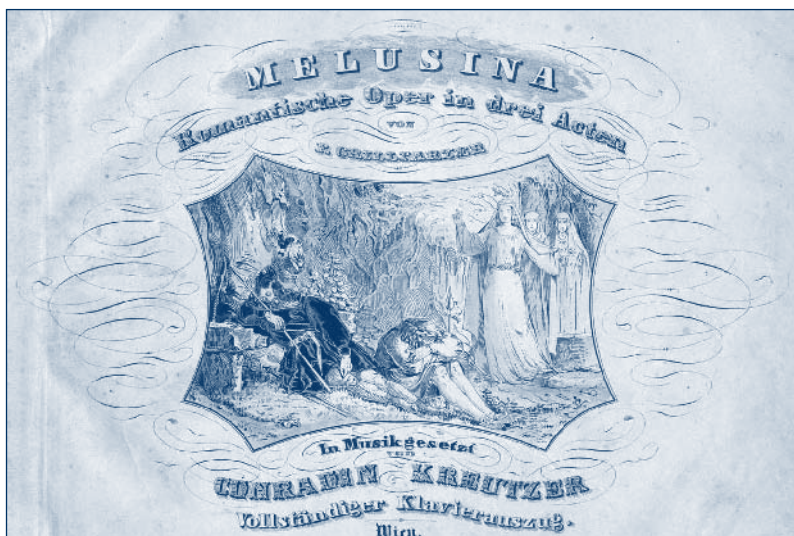
⁹ Franz Grillparzer, *Der Freischütz*, Oper von Maria Weber, Dunaj 1821.

¹⁰ Tako je lahko vplival celo na zasedbe posameznih pevskih vlog. Johann Hüttner, *Zur Aufführungspraxis im Wien des frühen 19. Jahrhunderts am Beispiel von Franz Grillparzer und Ferdinand Raimund*, *Theater und 19. Jahrhundert*, Hildesheim 2009, str. 61.

za pravljичno romantično zgodbo, v kateri je glavni junak v skladu s tedaj vodilno romantično zapovedjo o nasprotju med idealom in stvarnostjo vseskozi razpet med realnim in namišljenim svetom. Prav ta nepovezanost pravljичnega in dramatičnega značaja libreto se zdi torej tista, ki v dramaturškem pogledu deluje bolj ali manj neprepričljivo.

Grillparzerjev libreto bi torej bržkone utonil v pozabo, če v 30. letih ne bi vzpodbudil zanimanja nemškega skladatelja in dirigenta Conradina Kreutzerja¹¹, ki se je že poprej izkazal z nadvse številnim glasbeno-scenskim opusom. Slednji je natanko desetletje po njegovem nastanku, leta 1833, tudi uglasbil Grillparzerjev libreto. Njegova uglasbitev, ki je z govornimi dialogi prej singspiel kot »velika romantična opera«¹², je 27. februarja 1833 v »Königstheater« (Kraljevem gledališču) v Berlinu doživela svetovno premiero. Nadvse uspešni praižvedbi so sledile številne uprizoritve na Dunaju in drugod, ki so istega leta tudi Felixa Mendelssohna Bartholdyja spodbudile k uglasbitvi koncertne uverture »Die schone Melusine« (op. 32). Slednjo so 14. novembra 1833 z velikim uspehom praižvedli v Londonu.

Libreto *Melusine* seveda izkazuje tesno sorodnost z nekaterimi drugimi libreti, ki tematizirajo ljubezensko razmerje z nimfo. Med njihovimi uglasbitvami je seveda najbolj znamenita opera *Rusalka* Antonína Dvořáka. Tudi Emerika Berana je konec 19. stoletja Grillparzerjev libreto spodbudil k nastanku opere *Melusina*. Izvirni Grillparzerjev libreto je kasneje dopolnil Josip Manda, skladatelj pa opero iz tridejanke predelal v štiridejanko.¹³



Slika 1. Naslovnica klavirskega izvlečka *Melusine* Conradina Kreutzerja, Dunaj 1833.

¹¹ Conradin Kreutzer (22. 11. 1780, Messkirch, Baden - 14. 12. 1849, Riga), skladatelj in dirigent. Prvo glasbeno izobrazbo je dobil pri lokalnem zborovodju J. B. Riegerju, kasneje pa je pri Ernstu Weinrauchu študiral glasbeno teorijo in orgle. Leta 1798 je začel s študijem na Univerzi v Freiburgu in se po letu 1800 popolnoma posvetil glasbi. Leta 1804 je odšel na Dunaj, kjer je zdi se študiral pri Johannu Georgu Albrechtsbergerju. Po prvih večjih opernih uspehih po letu 1810 je s svojimi operami gostoval na številnih najuglednejših opernih odrih in tam deloval tudi kot kapelnik. Peter Branscombe, »Kreutzer, Conradin«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=236400747&hitnum=1§ion=music.15528 (3. oktober 2010).

¹² Conradin Kreutzer, *Melusina*, Romantische Oper in drei Acten, Dunaj 1833.

¹³ Zaradi dramaturško premalo izrazitega in predolgega konca je Beran zadnje dejanje razdelil na dve dejanji.

Čeprav je bil Emerik Beran po rodu iz Brna, je prvo intenzivnejšo glasbeno izobrazbo pridobil v Olomucu, za časa svojih srednješolskih let. Za Beranov glasbeni razvoj in odločitve za glasbeni študij je bilo tako nadvse pomembno, da je bil Olomuc tudi pokrajinsko glasbeno središče s stalnim nemškimi gledališčem (»Deutscher Theaterverein«), opero (»Městské divadlo«), dramo ter rednimi koncerti. Že v gimnazijskih letih je torej v kar dveh obsežnejših zvezkih podrobno opisal več opernih predstav, ki sta jih uprizarjali tamkajšnje nemško gledališče in mestna opera.¹⁴ Tako se je že zgodaj seznanil z najznamenitejšimi deli iz železnega repertoarja operne literature. Kaže, da je ostal operni umetnosti predan tudi po odhodu v Brno jeseni 1884, saj je vse do začetka študija na tamkajšnji Orglarski šoli, še naprej sestavljal svoj seznam s popisom glasbeno-scenskih del.¹⁵

Beranovo izredno navdušenje nad vsem kar je na takšen ali drugačen način povezano z operno umetnostjo pa je vsaj posredno verjetno spodbudilo tudi odprtje »Národného divadla« (Narodnega gledališča) jeseni 1883 v Pragi. Slednje je kot reprezentativno češko glasbeno-scensko poustvarjalno telo vplivalo ne le na povečano število opernih uprizoritev v češkem jeziku, temveč je odprtje novega gledališča pomembno pospešilo tudi nastanek domače glasbeno-scenske ustvarjalnosti. Tako je postala potreba po novih čeških glasbeno-scenskih delih bolj aktualna kot kadarkoli prej. Na odru omenjene ustanove se je torej od slovesnega odprtja 18. novembra 1883 s Smetanovo *Libušo*, zvrstilo več čeških glasbeno-scenskih del, ki so trajno zaznamovala češko operno produkcijo.

Podobno kot številne druge češke skladatelje, je tudi Berana odprtje Narodnega gledališča v Pragi spodbudilo k prvim glasbeno-scenskim poizkusom. Po začetku svojega študija na Janáčkovi Orglarski šoli v Brnu, ki je bila tedaj po kvaliteti povsem enakovredna praškemu državnemu konservatoriju,¹⁶ je jeseni leta 1884 tudi v moravski kulturni prestolnici na področju glasbeno-scenske umetnosti naletel na ugodne pogoje. Zaradi sodobne odrske opreme je namreč nemško Mestno gledališče v Brnu veljalo za najmoderneje v celotni monarhiji, saj je vse od leta 1882 delovalo v novi, nadvse razkošni zgradbi. Tamkajšnje češko gledališče pa se na takratnih lepakih pojavlja zgolj kot »Prozatimní české divadlo« (začasno češko gledališče), zato ni uspelo s kontinuiranim uprizarjanjem opernih in gledaliških predstav.

V Brnu je Beran nadaljeval s poustvarjalnim delovanjem v gledališču. Sprva se je moral zadovoljiti z mestom substituta v opernem orkestru nemškega Mestnega gledališča, ki ga je dobil s 1. februarjem 1889. Prvo operno sezono je deloval kot violončelist, v sezoni 1889/90 pa večinoma kot korepetitor.¹⁷ Službo substituta v opernem orkestru

¹⁴ Na seznamu so vseskozi podrobno navedena imena glavnih oseb in nastopajočih.

¹⁵ Med drugim je takoj po prihodu v Brno na nekdanjega gimnazijskega sošolca Jaroslava Souška v Olomucu naslovil pismo: »Kako je s Tvojim igranjem violine? Kakšen koncertni spored imate? Poročaj mi tudi, katere opere izvajajo v gledališču in vse, kar veš o nastopajočih.« Emerich Beran, Brno, 28. oktobra 1884.

¹⁶ Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 125.

¹⁷ Že po prvih petih mesecih mu je tedanji prvi kapelnik mestnega gledališča napisal priporočilo, v katerem zapiše: »Gospod Beran se je izkazal kot nadarjen in inteligenten glasbenik ter si je pri vseh svojih predpostavljanih pridobil največje zaupanje.« Carl Dumont, Brno, 27. junija 1889. Kot nadomestni violončelist je na mesec prejemal 40 guldnov, kot korepetitor pa še 50 guldnov prihodka, s katerim je bilo mogoče le težko preživeti. Treba je vedeti, da je kot substitut plačo prejemal samo, če je tudi igral. Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 25.

Mestnega gledališča je opravljal do 15. aprila 1890, ko je bil kot še ne enaindvajsetletni diplomant Orglarske šole že dobro leto dni po končanem študiju na povabilo svojega nekdanjega profesorja in takratnega ravnatelja Orglarske šole Leoša Janáčka imenovan za pomožnega učitelja omenjenega visokošolskega zavoda.¹⁸ Ob sprejemu nove službe je bil ravnateljstvu nemškega gledališča primoran poslati pisno odpoved, ki je bila 15. aprila 1890 tudi sprejeta. V orkestru pa je, kolikor mu je le dopuščal čas, sodeloval tudi pozneje. Poustvarjalna praksa z bogatim repertoarjem in visoko poustvarjalno ravniyo mu je seveda dajala veliko izzivov in osebnega zadovoljstva. Večkrat si je tudi pozneje želel vrniti v operni orkester, vendar zaradi številnih drugih obveznosti to ni bilo več mogoče.¹⁹

Tako še zdaleč ni nenavadno, da so za razmah operne produkcije nadvse ugodni pogoji v Brnu, Beranovo dolgoletno poustvarjalno delovanje in njegovo izredno zanimanje za glasbeno-scenska dela pri njem kmalu spodbudili tudi prve ustvarjalne poizkuse. Že v obdobju pred začetkom skladateljevega študija na Orglarski šoli v Brnu namreč zasledimo nekatere skice njegove kasnejše opere, ki kljub pomanjkanju elementarnega kompozicijskega znanja izkazujejo veliko potrebo po glasbenem izražanju, ki poslej ni več ugasnila. Prve skice za opero »Melusina« tako izvirajo že za časa pred Beranovim sprejemom na Orglarsko šolo.²⁰ Omenjeno delo, ki je prvo in edino operno delo v njegovem opusu, pa je dokončal jeseni leta 1896, saj je na partituri opere kot datum nastanka naveden 9. september 1896, kar pomeni da je za dokončanje opere skupaj potreboval več kot desetletje. Torej je *Melusino* dokončal že v Brnu, natanko dve leti pred prihodom na mesto glasbenega učitelja na Državnem moškem učiteljišču v Mariboru jeseni 1898.

Čeprav je bila v tedaj reprezentativnem češkem glasbenem častniku *Dalibor*²¹ že v sezoni 1897/98 napovedana tudi izvedba Beranove opere, do nje zaradi neznanih razlogov ni prišlo. Številne Beranovemu glasbeno-ustvarjalnemu in poustvarjalnemu delu večinoma naklonjene koncertne kritike iz dnevnega časopisja sicer kažejo, da je moral biti skladatelj v letih 1897 in 1898 močno prisoten v glasbeni zavesti brnskega meščanstva.²² Toliko bolj presenetljivo je, da se je ob velikih skladateljskih in poustvarjalnih (zborovodskih, dirigentskih in drugih) uspehih ter ugledu, ki ga je kot pedagog užival v moravskem glavnem mest, po letu 1898 odločil zapustiti Brno in oditi v takrat še dokaj provincialni Maribor.

Opera tudi kasneje ni doživela praižvedbe, čeprav obstajajo indici, ki kažejo na izvedbo v graškem gledališču leta 1901. Beran si je vsekakor močno prizadeval za izvedbo njegove edine opere, med drugim tudi v »Wiener Hofoper« (dunajski Dvorni operi), ki

¹⁸ Ob imenovanju je bil Beran prisiljen zapustiti službo v tamkajšnjem opernem orkestru. Položaj državnega uradnika namreč po tedanjih šolskih predpisih ni bil združljiv z zaposlitvijo v gledališču. Učitelj je bil dolžan pedagoškemu delu posvečati vse svoje sile in ves delovni čas. Tega mu potemtakem tako ali tako ni ostalo dovolj za morebitno opravljanje honorarnega dela. Ibidem.

¹⁹ Jernej Weiss, *Emerik Beran (1868–1940): Samotni svetovljan*, Študentska založba Litera, Maribor 2008, str. 25

²⁰ Prve skice za opero natančneje datirajo z dnem 2. julija 1885.

²¹ Beran je bil dve desetletji do začetka 1. svetovne vojne naročen na praški glasbeni časopis *Dalibor*, s katerim se je seznanjal z najnovejšim glasbenim dogajanjem v čeških deželah. Časopis je izdajal založniški glasbeni zavod Mojmira Urbánka, s sedežem na Jungmannovi 14 v Pragi. Beran je bil naročen tudi na nekatere druge glasbene časopise, kot so *Moravske hudebne noviny* in *Hudba*.

²² Odbor društva »Brünner Musikerbund« je Beranu pisno čestital »za veliki uspeh« ob izvedbi simfonične skladbe *Legenda I* v mestnem gledališču in dodal, da si društvo šteje v čast imeti Berana v vrstah svojih članov.

pa je bila tedaj, kot reprezentativna operna hiša avstro-ogrske monarhije, manj znanim skladateljem težko dostopna. Tako ravnateljstvo dunajske Dvorne opere Beranove opere ni uvrstilo na koncertni spored tamkajšnje operne hiše z argumentom, da naj bi bil spored za operno sezono 1900/01 že sestavljen. Po dunajski zavrnitvi *Melusine* je skladatelj ubogal nasvet tamkajšnje operne uprave in z izvedbo poskusil pri Združenih mestnih gledališčih v Gradcu. Po pregledu pisma iz Beranove zapuščine z dne 7. septembra 1901, si je prizadeval, da bi *Melusino* v graškem gledališču izvedel kapelnik Weissleder, vendar po pregledu tamkajšnjih gledaliških listov ugotovimo, da do izvedbe v Gradcu ni prišlo.²³ Sledilo je še več neuspešnih poizkusov, da bi opero plasiral na operne odre v Brnu, Pragi in Bratislavi, neuspešen pa je bil tudi poizkus izdaje operne partiture pri založniški hiši Breitkopf & Härtel.

Posebno Beranov nekdanji profesor ter kasnejši učiteljski kolega in prijatelj Leoš Janáček, je kot eden izmed najpomembnejših opernih skladateljev v začetku 20. stoletja Berana vseskozi spodbujal k praižvedbi *Melusine*. Tako ga je večkrat pozval k dokončanju klavirskega izvlečka opere,²⁴ ki pa ga je Beran zavoljo nadvse številnih pedagoških obveznosti uspel dokončati šele po Janáčkovi smrti, 18. novembra 1928. Beran tako v njuni nadvse obsežni korespondenci²⁵ Janáčka večkrat sprašuje, ali bi morda lahko bila *Melusina* premierno uprizorjena v Brnu, kjer je kot skladatelj, za časa svojega delovanja že dosegal lepe uspehe. Janáček je bil namreč tedaj v brnskih glasbenih krogih na opernem področju že nesporna avtoriteta in bi s svojim ugledom lahko vplival na tamkajšnjo gledališko upravo, da bi v program sprejeli Beranovo *Melusino*.²⁶ Od nastanka *Melusine* leta 1896 si je torej Beran vseskozi prizadeval za njeno uprizoritev in jo pošiljal na različne naslove, vendar je bil ob tem vsakokrat zavrjen.

Podobna usoda je po praižvedbi *Jenufe* leta 1904²⁷ doletela tudi Janáčka, ki si je pri tedanjem direktorju Opere narodnega gledališča v Pragi, Karlu Kovařovicu, več kot desetletje zaman prizadeval za praško uprizoritev omenjene opere. Kovařovic se je pri svoji odločitvi vseskozi skliceval na tehnične pomanjkljivosti opere in premiero dovolil šele po lastni reviziji partiture. Opero so tako pod njegovim vodstvom v Pragi premierno uprizorili šele 26. maja 1916. Prav omenjena praška uprizoritev pa je *Jenufi* na stažaj odprla vrata drugih evropskih opernih odrov. Zanimivo je, da med prvimi uprizoritvami opere na tujem, 28. oktobra 1922, najdemo tudi premierno uprizoritev *Jenufe* na odru ljubljanske Opere.

Janáček je torej na lastni koži izkusil Beranovo stisko. Tako ni presenetljivo, da skoraj celotno korespondenco med Janáčkom in Beranom zaznamujejo skrbi, ki jih je Beranu povzročala (ne)uprizoritev *Melusine*. Nazadnje jo je tik pred začetkom prve

²³ <http://www.gewi.kfunigraz.ac.at/muwi/GrazerOper/ua.htm> (5. december 2007).

²⁴ Leoš Janáček, Brno, 4. junija 1914.

²⁵ Jernej Weiss, The forgotten correspondence between two friends: Leoš Janáček (1854–1928) and Emerik Beran (1868–1940), *Muzikološki zbornik* 41 (2005), str. 91–98.

²⁶ »Ansambel je zadosti velik in zadosti zmogljiv, da sodeluje pri izvedbah oper, kot so Fidelio, Dalibor ali Carmen.« Emerik Beran, Maribor, 8. junija 1914.

²⁷ 21. januarja 1904 je praižvedbo dirigiral dirigent in skladatelj Cyril Metoděj Hrazdíra, Beranov študijski kolega in kasnejši dirigent Slovenske filharmonije, John Tyrrell, »Hrazdíra, Cyril Metoděj«, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=1032436173&hitnum=1§ion=music.13445 (3. oktober 2010).

svetovne vojne ponudil opernemu gledališču v Zagrebu, vendar opera tudi tokrat ni bila uvrščena v gledališki program. Po zadnjem neuspelem poskusu je Beran za dobro desetletje opustil vsa prizadevanja za njeno uprizoritev. Tako je šele za časa njegovega zadnjega obiska Brna januarja 1925, ob podelitvi častnega doktorata Janáčku s strani Masarykove univerze v Brnu, ponovno obudil misli na praizvedbo. V pismih iz tega časa namreč ponovno omenja *Melusino*, ki naj bi jo naposled poslal Janáčku. Poskusi za uprizoritev opere na tujem so namreč predvsem zavoljo spremenjenih kulturno-političnih razmer po koncu prve svetovne vojne, ko je med drugim tudi nemško gledališče prešlo v češke roke, ponovno oživel.²⁸ Vendar iz korespondence ni videti, da bi Beran *Melusino* tudi zares poslal Janáčku. Verjetno je izgubil zaupanje v tamkajšnjo gledališko upravo.

Da je bila v Beranu resnično prisotna velika želja za praizvedbo njegove edine opere, kaže tudi nadaljnja korespondenca z Janáčkovo soprogo Zdenko Janáček v 30. letih, torej po Janáčkovi smrti leta 1928. Beran v pismih slednji ne le poroča o družinskih in poklicnih zadevah temveč jo med drugim prosi tudi za posredovanje v zvezi z izvedbo njegove opere. Tako v enem izmed pisem zapiše, da bi bil resnično srečen, če bi končno izvedli njegovo *Melusino*.²⁹ O možnosti uprizoritve naj bi se po njenem posredovanju pogovarjal celo s takratnim ravnateljem brnske opere Františkom Neumannom, ki pa je bil do izvedbe v tamkajšnjem gledališču precej zadržan. Beran je v pismu Janáčkovi soprogi zapisal še, da še vedno upa na operi prijaznejše čase. Tudi v zadnjem pismu gospe Janáček je omenil *Melusino*, ki doma »še vedno leži v predalu«.³⁰ V istem pismu je tudi priznal, da obupuje nad tem, da bi lahko sam še doživel njeno praizvedbo.

Beranovo veliko željo za izvedbo svoje edine opere izkazuje tudi dejstvo, da je kljub neštetim zavrnitvam sam izdelal celoten izvedbeni material (partituro, klavirski izvleček in celo vse posamezne instrumentalne parte) za morebitno uprizoritev *Melusine*.³¹ Čeprav natančnejši vzroki za njeno neuprizoritev s strani omenjenih gledališč nikoli niso bili natančneje podani, gre verjetno predvsem skladateljevi anonimnosti na glasbeno-scenskem področju pripisati glavni razlog za številne zavrnitve s strani različnih gledališč. Čeprav je torej vse od svojih gimnazijskih let Beran predvsem kot poustvarjalec kazal izrazito zanimanje za opero, je poleg *Melusine* na glasbeno-scenskem področju leta 1890 napisal zgolj balet *Ples nimf*,³² ki prav tako ni doživel praizvedbe. Beran se torej nikoli ni intenzivneje posvečal glasbeno-scenski ustvarjalnosti. Drugi pomemben razlog pa se verjetno skriva v dejstvu, da opera

²⁸ Tako je Janáček v enem izmed pisem Beranu zapisal, da sta »tako mestno gledališče kot mesto nasploh poslej v njihovih rokah.« Leoš Janáček, Luhačovice, 25. julija 1919.

²⁹ Nadaljnje tesne vezi med Beranom in Janáčkovo soprogo so presenetljive, saj sta bila zakonca Janáček zadnja leta skupnega življenja v dokaj slabih odnosih, predvsem zaradi Janáčkovega tesnega prijateljstva s Kamilom Stössl, John Tyrrell, *Intimate Letters*, Faber and Faber, London 1994. Glej tudi: Charles Susskind, *Janáček and Brod*, Yale University Press, New Haven and London 1985, str. 54–57.

³⁰ Emerik Beran, Ljubljana, 22. decembra 1936.

³¹ Leta 1957 je Društvo slovenskih skladateljev natisnilo partituro Predigre k operi *Melusina*. Partitura nosi oznako: Ed. DSS 1295*. Predigro k operi je 19. marca 2007 za potrebe RTV Slovenija na novo posnel Simfonični orkester RTVS pod vodstvom dirigenta Marka Hribernika (posnetek nosi oznako: S – 6258), med drugim pa so prizadevanja za oživitve zavesti o Beranovem pomenu za glasbeno kulturo na Slovenskem pripeljala tudi do koncertne praizvedbe Beranove predigre k operi *Melusina* (23. slovenski glasbeni dnevi, 21. aprila 2008, Simfonični orkester RTV SLO pod vodstvom Antona Nanuta).

³² Slednji je bil napisan 30. marca 1890.

kljub nemškemu libretu, zavoljo skladateljevega češkega porekla ni bila v skladu s programsko politiko takrat prevladujočih nemških opernih gledališč. V takrat izjemno redkih čeških opernih hišah pa prav tako ni bila izvedena, ker so na repertoar večinoma uvrščali zgolj najpopularnejša dela iz češke operne literature. Treba je vedeti, da sta bili vse do konca prve svetovne vojne gledališči v mestih, ki ju je Beran s svojim glasbeno-pedagoškim, poustvarjalnim in nenazadnje ustvarjalnim delovanjem najbolj zaznamoval – Brnu in Mariboru – trdno v nemških rokah.³³ Ne le, da je bilo v njih na prehodu iz 19. v 20. stoletje skorajda nemogoče pričakovati izvedbo opere širši javnosti bolj ali manj neznanega češkega skladatelja, tudi stalna zaposlitev v tamkajšnjih mestnih gledališčih se je zdela za Berana kljub občasnim angažmajem izjemno težko dosegljiva. Eden izmed vzrokov za neuprizoritev *Melusine* bi seveda lahko bile tudi nekatere pomanjkljivosti v partituri, vendar se zdi manj verjetno, da so si v opernih gledališčih ob pravi poplavi glasbeno-scenskih del konec 19. stoletja bili pripravljene vzeti čas za boljše analizo le te. Tako so do Berana večinoma nastopali s pozicije moči in ob zavrnitvah njegove partiture niti niso poizkušali natančneje argumentirati razlogov zanje.

V Beranovem skladateljskem ustvarjanju je sicer mogoče spoznati močno individualnost, ki v kompozicijskih in idejnih ter estetskih vprašanih vseskozi sledi svojim lastnim zakonitostim. Tako Beran kot Janáček sta se zavedala različnih estetskih nazorov in iz njih izhajajočih skladateljskih usmeritev. Zato sta v svoji nadvse obsežni korespondenci le redko razpravljala o konkretnjših kompozicijskih ali estetskih vprašanih. Beran je namreč vseskozi ostajal v območju tradicionalnega glasbenega stavka. Kljub temu pa je Janáček cenil Beranovo skladateljsko samoniklost.

Kljub nekaterim pomanjkljivostim, ki se kažejo predvsem v okornem sekvenciranju in pomanjkanju motivično-tematske invencije, že predigra k operi *Melusina* nakazuje nekatere bistvene značilnosti Beranove operne ustvarjalnosti. Predvsem se zdi, da skladatelj iz wagnerjanskega glasbenega stavka prevzema sekvencno nizanje s preprostimi vzporednimi tonalnimi preskoki, brez zadostnega izpeljevanja, kar v sami uverturi pripelje do izrazito kvadratne formalne strukture. Tudi njen nadvse dramatičen začetek, v svoji izdatnosti instrumentacije spominja na nekatere Wagnerjeve glasbene drame. Z živim in prepričljivim glasbenim izrazom učinkuje nadvse prepričljivo kot razpoloženski uvod v opero. Posebej velikopotezna instrumentacija je tista, s katero je znal skladatelj doseči prepričljive barvne efekte z večšim izmenjavanjem godal in pihal. Njihove nastope markantno uvaja emocionalno impulziven orkestralni stavek z dvema karakterističnima, ob melodičnih in harmonskih spremembah hitro ponavljajočima se motivoma.

33 Manica Špendal, *Iz mariborske glasbene zgodovine*, Založba Obzorja, Maribor 2000, str. 267. Kljub nemški prevladi pa je Beran tudi v Mariboru še naprej zvesto obiskoval glasbeno-gledališke predstave. Iz tega obdobja je namreč ohranjena njegova abonentna izkaznica Narodnega gledališča v Mariboru.

in petje nimf v katerem gre za ples pravljčnih bitij, ki je s svojo kratko ponavljajočo se motiviko izrazito slovanskega značaja. Beran sicer pred komponiranjem *Melusine* ni imel večjih izkušenj na področju vokalne glasbe. Skladatelj je tako presenetil z zahtevnostjo sicer bolj ali manj lirično-koloraturnih pevskih partov. Zdi se, da je tudi Beran še vedno zaupal preverjeni formuli z značilno belcantistično pevsko melodiko. Tako je že v prvi Raimundovi ariji, s kar tremi drugimi b-ji v pevskem partu, pred tenoristom vse prej kot lahka naloga.

Drugo dejanje tako po glasbeni kot tematski plati večinoma ne predstavlja izrazitega kontrasta k prejšnjemu dejanju. Tudi nadaljevanje opere se odvija v izmenjavanju krajših epizod solistov in zbora, kar je vsekakor bolj značilnost verističnih kot wagnerjanskih oper. Za zборе je posebej značilno nizanje ponavljajočih se motivov in izraznosti, ki je blizu češki romantiki. Drugo dejanje se v celoti odvija v pravljčnem, vilinskem svetu na gradu, ki ga je znal skladatelj nadvse živo upodobiti. Tudi v tem dejanju se pojavljajo nekatere pastoralne reminiscence – predvsem z *Majsko pesmijo* podeželanov, ki kažejo na skladateljevo zgodnjeromantične vzore.

V začetku enotno zadnje dejanje, ki ga z zanosno in široko sopransko kantileno zaznamuje predvsem prizor Melusinine kopeli, je skladatelj ob kasnejšem revidiranju partiture zavoljo večje dramaturške prepričljivosti razdelil na dva dela. Medtem ko lahko v tretjem dejanju občudujemo Melusinino kantileno, pa četrto dejanje v vsebinskem smislu zaznamuje predvsem razkritje Melusinine skrivnosti in njeno slovo. S simfoničnim razpredanjem, ki ga v omenjenem dejanju glasbeno karakterizira predvsem motiv Melusinine skrivnosti, tako Beran v zadnjem dejanju nakaže naslonitev na Wagnerjevo tehniko vodilnih motivov. Beran seveda pri delu z vodilnimi motivi ni tako konsistenten kot Wagner – nastop protagonista ali omemba predmeta namreč nista vedno opremljena z vodilnim motivom. Torej gre v resnici bolj za uporabo spominskih motivov, ki prav tako izkazujejo Beranovo zavezanost tradiciji. Prevladujoče turobno vzdušje zadnjega dejanja še poglobljajo značilni harmonski postopi s sorazmerno pogosto uporabo zmanjšanih septakordov. Finale kljub temu ne kaže zahtevnejše ansambelske zasnove. Nastopi solistov so redki, pretežno epizodne narave in ne predstavljajo izrazitejšega kontrasta nasproti zboru. Razen tega pogrešamo postopno gradacijo, zaradi česar finale ne napravi močnejšega dramatičnega vtisa, tipičnega za »veliko romantično opero«.

V tej zvezi se zdi potrebno poudariti, da skladatelju včasih primanjkuje moči pri snovanju dramatsko bolj izrazitih mest, za kar je v prvi vrsti iskati vzrok v že omenjeni dramaturški nekonsistentnosti libreta. Po drugi strani pa slednji prepriča predvsem s svojo aktualnostjo. Predvsem Raimundova razpetost med svetom namišljenih ljubezenskih idealov in včasih ne tako privlačno stvarnostjo se zdi v današnji z lepotnimi in drugimi ideali zasvojeno družbo še kako aktualna. V operi je tudi kar nekaj prepričljivejših in muzikalno lepih arioznih pasusov, kjer se znatno razširi skladateljeva harmonska paleta s prehajanjem v oddaljenejšo tonalitete. Na pomen orkestrskega snovanja v omenjeni operi kažejo številni instrumentalni uvodi, medigre in poigre ter ves čas precej samostojno oblikovana spremljava ter nenazadnje uporaba reminiscentne motivike. Slednja je tudi jasen dokaz za Beranovo prizadevanje, da svojo kompozicijo psihološko intenzivira in poglobi. Seveda v tej zvezi nikakor ne smemo pozabiti na obsežno predigro, ki bi jo zavoljo zvočne efektnosti in celovitosti lahko imeli kar za samostojno kompozicijo.

Sicer pa je orkestracija vseskozi nadvse prepričljiva in kaže na skladateljevo težnjo, da s primernim izborom instrumentov podčrta vsebinski moment dogajanja.

Postavlja se torej vprašanje smiselnosti uprizoritve Beranove *Melusine*. Gotovo bi opera, predno zagleda luč sveta, potrebovala določene strokovne posege v partituro in operni libreto. Kljub omenjenim pomanjkljivostim pa gre nedvomno za eno prvih velikih romantičnih oper, ki jih je konec 19. stoletja moč pripisati kateremu od na Slovenskem delujočih skladateljev. Opera bi si torej že zavoljo svoje historične vrednosti zaslužila praižvedbo. Nedvomno je v Beranovi *Melusini* moč zaslediti poizkus združevanja velike in romantične opere, izmed katerih se vsaka veže na svoj element opere kot sestavljene umetnine. Velika opera na kompozicijsko tehniko in romantična opera na mitološko obarvano snov. Da je oznaka »romantična« bolj tematska kot slogovna ni mogoče ugovarjati, saj je takšen v marsičemuh suhet, ki vključuje nastop pravljličnih bitij in element čarobno skrivnostnega. Beran je torej *Melusino* upravičeno poimenoval »velika romantična opera«.

Skladatelj je v njej skušal zadostiti ideji glasbene drame in mitološki snovi, obenem pa se ni odpovedal oblikam veristične opere. Glede na to, da je bil takšen zalogaj zares velik in ambiciozen, je mogoče zatisniti oči pred katero izmed skladateljevih in nedoslednosti v partituri. Vsekakor je Beran obvladal orkestralni stavek in znal spretno povezovati glasove in instrumente. Med njegovimi tedanjimi sodobniki sta mu bila verjetno najbližja Smetana in Dvořák, izjemno pa je občudoval tudi Wagnerja, s čigar načeli je povsem soglašal in jih kot je razvidno iz partiture na svoj način tudi skušal posnemati.

Vsekakor je bil Beran široko razgledan glasbenik z nadvse temeljito glasbeno izobrazbo, ki je kot občasni substitut v operi ter velik operni zanesenjak dobro poznal klasično in sočasno operno literaturo, kar je v obdobju formiranja slovenske operne produkcije prej izjema kot pravilo. Kljub velikim naporom za uprizoritev, Beran ni doživel praižvedbe svoje edine opere. Pravzaprav opera, več kot stoletje po njenem nastanku, v glasbenem arhivu mariborske Univerzitetne knjižnice še vedno čaka na svojo prvo uprizoritev. Opera bi si vsekakor zaslužila več pozornosti obeh slovenskih opernih gledališč, ki pa žal do zdaj še nista pokazali zadostnega zanimanja za njeno svetovno praižvedbo.

SUMMARY

It seems that in view of the very slow developments in Slovenian opera production – from the singspiel to the more developed opera form, we can count on the fingers of one hand the operas which, at the end of the 19th century, are ranked among the fundamental works of stage music heritage in Slovenia. Given the explicit lack of original Slovenian opera works, all those works lying unstaged in domestic musical archives are all the more valuable. One of these is undoubtedly the large romantic opera *Melusina* by Emerik Beran (1868–1940), which unfortunately lies forgotten and unstaged in the musical archives of the University Library in Maribor.

The libretto for this opera about the beautiful nymph Melusina was written as early as in 1823 by one of the leading Viennese poets of the 19th century, Franz Grillparzer, and was intended for the never-to-be second opera of Ludwig van Beethoven who, after *Fidelio*, never again dipped his toes into operatic waters. It was not until 1833 that Grillparzer's libretto was put to music as a singspiel by German conductor and composer, Conradin Kreutzer (1780–1849), who had previously impressed audiences with a very large music-stage opus. In 1896, Emerik Beran was the last to put Grillparzer's libretto to music as a »large romantic opera«. In particular Beran's former professor at the Organ School in Brno and later on his teaching

colleague and friend, Leoš Janáček, constantly supported Beran to produce the opera. In the latter, the composer's strong individuality can be strongly felt, which in compositional, conceptual and esthetic issues always follows its own laws.

Although Beran's opera has throughout remained within the boundaries of the traditional frames, its musical-historical value alone is certainly reason enough for a premiere production of this opera more than a century after its creation.

UDK 929Schneeweiss-Joachim A.
78.071.2Schneeweiss-Joachim A.

Manica Špendal

Pedagoška fakulteta, Univerza v Mariboru
Pedagogical Faculty, University of Maribor

Nekdanja slovita operna in koncertna pevka Amalie Schneeweiss-Joachim (1839–1899) je bila rojena v Mariboru

The opera and concert singer Amalie Schneeweiss-Joachim (1839-1899) was born in Maribor

Prejeto: 1. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 1st October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: operna in koncertna pevka,
Amalie Schneeweiss-Joachim, Maribor

Keywords: opera and concert singer, Amalie
Schneeweiss-Joachim, Maribor

IZVLEČEK

ABSTRACT

Med najpomembnejše osebnosti, ki so se rodile v Mariboru, štejemo tudi nekdanjo slovito operno in koncertno pevko, mezzosopranistko, altistko in kontraaltistko Amalie Schneeweiss (psev. Weiss) - Joachim (roj. 10. maja 1839 v Mariboru).

The opera and concert singer, mezzo-soprano, alto, and contralto, Amalie Schneeweiss (pseudonim Weiss) - Joachim (b. on May 10, 1839) is to be regarded as one of the most important personalities born in Maribor.

Ker je življenje in umetniško delo Amalie Schneeweiss zunaj naših meja že dokaj raziskano, se bom v prispevku osredotočila predvsem na njeno povezanost z Mariborom in na njeno prijateljstvo ter sodelovanje z Johannesom Brahmsom.

Na pobudo naše mednarodno priznane umetnice, mezzosopranitske Marjane Lipovšek je bil 7. novembra 2007 (leto prej pa v Berlinu) v mariborski Unionski dvorani koncert - posvečen Amalie Schneeweiss-Joachim in Josephu Joachimu z naslovom: *Vokal in violina. Amalia in Joseph Joachim. Prizori iz življenja zakoncev umetnikov.* Idejno in programsko zasnovano za mariborski koncert je izdelal Goetz Teutsch. Poleg

Lipovškove so nastopili še violinistka Saskia Roczek, violončelist Leonhard Roczek, pianist Antony Spiri. Kot recitatorja sta sodelovala igralca, zakonca Peter Simoniscek in Brigitte Karner.

V 53. knjigi Avstrijskega biografskega leksikona iz leta 1886 moremo prebrati med drugim: »*Weiss Amalie (pevka roj. v Marburgu na Štajerskem 10. maja 1839). Pravo ime slavne koncertne pevke je Schneeweiss, ki ga je zamenjala z Weiss po poroki s slavnim violinistom Joachimom [...] Pevka od leta 1866 živi v Berlinu, kjer se je pod zanesljivim moževim vodstvom razvila v koncertno pevko prvega ranga. Kot interpretinja Schumannovih skladb je neprekosljiva. Zadnja desetletja dosega s svojimi stvaritvami v oratorijih in v nemških pesmih najvidnejša priznanja, nič manjša kot njen mož na violini [...]*«. ¹

Po smrti Amalie Schneeweiss, 3. februarja 1899 v Berlinu, je spomin nanjo (v nasprotju z njenim možem) zbledel. V nekaterih pomembnejših leksikonih so ji namenili le krajše članke. Kot prva je - na nekoč veliko umetnico - ponovno opozorila pred dvema letoma nemška muzikologinja Beatrix Borchard (z Visoke šole za glasbeno in gledališko umetnost v Hamburgu). V svoji monografiji *Glas in violina (Stimme und Geige)* - biografija in poustvarjalna zgodovina, ki je izšla leta 2005 pri Založbi Böhlau (Wien Köln Weimar) je raziskala življenje in delo obeh umetnikov Joachim. Oprla se je zlasti na avtobiografske zapise Amalie in na dopisovanja med Joachimom in Amalie, pa Brahmsom in Joachimom, Brahmsom in Amalie ter Clare Schumann in Amalie. Kot ugotavlja avtorica Borchard, je Amalie Schneeweiss doletela enaka usoda kot veliko drugih velikih umetnic: v času življenja so dosegle svetovni sloves, po smrti pa se je na njih pozabilo. Tudi pisci glasbene zgodovine jih niso upoštevali.

Za nas je posebno zanimiv opis v avtobiografskih zapisih o otroštvu Amalie Schneeweiss, kjer je med drugim zapisano: »*Bilo je v petek ob 9. uri; pravkar so zazvonili zvonovi v spomin na našega odrešenika v majhnem mestecu Marburgu, ko se je zaslisljalo kričanje. Moralo je biti jezno, glasno kričanje, ker je naš družinski zdravnik dr. Jütter osupnil in vzkljnil: 'O, Bog, takšnega kričanja še nisem slišal pri novorojenčku ...' Moja mati je bila slabotna in se je komaj lahko nasmehnila ob kričanju. Tri dni je trajalo kričanje, dokler ni dr. Jütter rekel: 'Otrok mora na deželo... Mati je smrtno bolna in se ne more pozdraviti, če mora nenehno poslušati otrokovo kričanje'!.. Bilo je v prekrasnem mesecu maju in odpeljali so me k neki kmetici ... Ko je mati prišla po otroka in ga odpeljala domov, se je kričanje ponovilo. Končno je rekel dr. Jütter: 'Pustite otroka kričati, ko bo odrasel, bo pel ...' Oče je bil navdušen in vzkljnil: 'Bog daj, da bo deklica nekoč dobra pevka. Vse bom storil za to.' Tako je bila moja usoda sklenjena - še preden sem se zavedla -« je še zapisala. ²*

¹ *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Ur. C. Wurzbach, 1886, št. 53, 89-90.

² Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim, Biographie und Interpretationsgeschichte*, Böhlau Verlag Wien-Köln-Weimar 2005, 145. O pevkinem otroškem času v Mariboru piše avtorica še: »*Aufgewachsen ist Amalie Joachim, geborene Schneeweiss in Marburg an der Drau/Steiermark, damals ein kleiner idyllischer Ort im Vielvölker-Staat Österreich, heute eine grosse Industriestadt in Slowenien. Der Vater war Beamter und ein grosser Musikliebhaber. Er spielte Geige und hatte sein eigenes Quartett. Die Mutter sang, die ältere Schwester spielte Klavier, der Bruder Cello. Musik war also immer im Haus präsent, und während der Quartettabende durften die Kinder nicht nur, sondern sollten auch zuhören [...] Auf einer Konzertreise mit Brahms besuchte Joseph Joachim einmal Marburg und schickte seiner Frau eine Ansichtskarte ihrer Geburtsstadt (Privatbesitz Göttingen). Heute heisst die Stadt Maribor*«, prav tam, 148.

The image shows a two-page spread from a church register book. The left page is titled 'Tauf- und' (Baptism) and the right page is titled 'Geburts-Buch' (Birth Book). Both pages contain handwritten entries in German. The right page is a detailed table with columns for date, name, parents, and other details. The entries are written in a cursive script. The page number '149' is visible in the bottom left corner of the left page.

Slika 1: reprodukcija strani iz krstne knjige z vpisom krsta Amalije Schneeweiss

Amalie je v avtobiografiji opisala tudi zanimiv dogodek: ko je bila stara štiri leta in pol in je zapela pesmico pred mariborskim županom in uglednimi meščani: »Zapela sem pesmico ponosno iz not in še danes vidim debelega župana - pred katerim sem morala zapeti pesmico - pred seboj. Hudobni mož se je tako smejal, da sem bila žalostna in menim, da mu moj umetniški nastop ni imponiral.«³

V avtobiografskih zapisih je tudi opisan njen obisk vaje za uprizoritev Bellinijeve opere Norma (to so izvajali mariborski ljubitelji, člani Diletantskega društva in člani Musikvereina, premiera je bila 25. julija 1843 in je bila prva celovečerna operna uprizoritev v mariborskem gledališču). O obisku vaje piše A. Schneeweis takole: »Iz neznanega razloga so diletanti naštudirali opero Norma ... stara sem bila okoli tri leta in smela sem prisostvovati vaji. Bil je to dogodek. Vtis, ki ga je name naredila, je bil velikanski in prvič sem se zavedla očetove želje, da bi postala pevka. Prišla sem domov pozno zvečer in sem igrala veliko sceno, v katero hoče Norma ubiti svoje otroke ... Ponoči sem ležala kot v vročici in sem v sanjah začela prepevati. Potem sem več mesecev pela le Normo ...«⁴

Amalijin oče, pravnik, je bil v Mariboru cesarski svetnik in je bil sem premeščen iz Eisenerza. Mati je po svojem očetu podedovala posestva na Koroškem, v Wolfsbergu in v Celovcu, a ji je nepošten upravitelj le-ta v celoti zapravil. V družini so bili vsi glasbeno nadarjeni. Oče je igral violino in je imel svoj kvartet. Brat je igral klavir in violončelo,

³ Prav tam, 149.

⁴ Prav tam, 638.

starejša sestra pa klavir, tako se je v hiši, ki je bila (po opisu) v predmestju takratnega Maribora, veliko muziciralo. Leta 1850 so očeta premestili iz Maribora v Bruck an der Mur, kjer pa je oče aprila 1851 umrl. Slovo od Maribora je Amalie v avtobiografiji nostalgичno opisala tako: »Jeseni 1850 smo se preselili iz našega, ljubega, sončnega Marburga v hladen, globoko v hribih ležeč Bruck an der Mur«. ⁵ Po očetovi smrti je z materjo in sestro živela v veliki revščini. V Gradcu, kamor so se preselile, je mati upala, da jim bodo pomagali sorodniki, a ti se zanje niso zmenili. Preživljati so se morali z ročnim delom (vezenjem in pletenjem). Za nadaljnji razvoj Amalie je poskrbela mati tako, da jo je vpisala v mestni konservatorij, kjer pa iz finančnih razlogov ni mogla študirati. Težkega časa se spominja v avtobiografiji: »Mati me je vpisala na konservatorij, kjer sem se udeleževala vaj, a naučila se tam nisem veliko ...«. Nekega dne jo je kapelnik povabil, da mu zapoje: »Bila sem srečna« - je zapisala - »saj od ljubega Marburga nisem nobenemu zapela ...« ⁶



Slika 2: Amalia Schneeweiss, ok. 1864

Po uspešnem nastopu na nekem koncertu se je zanjo zavzela pevska učiteljica Julie von Frank, s katero je v kratkem času naštudirala obsežen program. Ko je bila stara 14

⁵ Prav tam, 640.

⁶ Prav tam, 641.

let, jo je dunajski agent angažiral v Mestnem gledališču v Opavi (takrat Troppau) na Češkem. Leta 1854 je nastopala v gledališču v Sibiu na Sedmograškem v današnji Romuniji (takrat Hermannstadt) in še isto leto so jo povabili na Dunaj, kjer je v gledališču Kärntnertortheater ostala do leta 1862. Debitirala je v vlogi Rezie v *Oberonu* C. M. von Webra. Poslej je pela le manjše vloge. Pomembnejše uspehe pa je dosegala v Dvorni operi v Hannoveru, kjer je leta 1863 poustvarila glavne vloge Orfeja v Gluckovi operi *Orfej in Evridika*, Fides v Meyerbeerjevem *Preroku* in Lenoro v Beethovnovem *Fideliju*. V Hannoveru je spoznala Josepha Joachima in se z njim leta 1863 poročila. Imela sta šest otrok. Še pred poroko je Joachim sporočil Brahmsu, da je zaročen z A. Schneeweiss.⁷

Na zahtevo moža je prenehala nastopati v Operi in se posvetila koncertnemu petju. Postala je vrhunska izvajalka altovskih partov v oratorijih in samospevov. Skladatelji so zanjo komponirali skladbe in arije v oratorijih, na primer Max Bruch v oratorijih *Odysseus* in *Achilleus*. Velik sloves si je A. Schneeweiss pridobila kot izvajalka Schumannovih in Brahmsovih samospevov. Njene izvedbe samospevov in njeni koncertni recitali so bili vrhunski dogodki v koncertnem življenju nemških mest. Od leta 1870 do 1878 tudi v Londonu. »Tragični nesporazumi« med Amalie in Joachimom - kot so napisali njuni biografi - so leta 1884 bili vzrok njune ločitve. Amalie so (nasprotno od moža) javno kritizirali in je le s težavo uspela nastopati. Velik prijatelj obeh umetnikov, Johannes Brahms je še v letu ločitve (1884) komponiral dve skladbi *Pesmi za alt, violo in klavir*, op. 91, da bi dosegel spravo med partnerjema. Brahms je sočustvoval z Amalie, kar kaže njegovo pismo, ki ga ji je pisal decembra, leta 1880: »*Draga gospa Joachim! Ko bi le slutili, kako zelo sem si zadnjič v Berlinu želel, da bi se Vam lahko iskreno in prisrčno izpovedal. Vaše zadeve so mi znane že od samega začetka in naj Vam rečem predvsem tole: niti z eno samo besedo, niti z eno samo mislijo nisem nikdar dal prav Vašemu možu oz. mi nisem mogel kar tako samoumevno pritrditi. Pač pa sem ves čas v sočustvovanju mislil na Vas. Mislim, da Vaše zadeve ne more nihče videti jasneje in pravičneje od mene. To se Vam bo morda zdelo vprašljivo, čeprav veste, da je moje prijateljstvo starejše od Vašega zakona. A vendar Vam je morda kdaj zbudilo pozornost dejstvo, da sem kljub tridesetletnemu prijateljstvu, kljub vsem občudovanju in vsej ljubezni do Joachima, kljub vsem umetniškim interesom, ki bi me morali vezati nanj, še vedno previden v njegovi družbi, da se tako redko dlje časa in zaupno pogovarjam z njim in da sploh ne pomislim na to, da bi živel v nekem mestu, povezan z njim v skupni dejavnosti. Zdaj lahko komaj še rečem, da sem nesrečno značajska lastnost, s katero Joachim tako neodgovorno trpinči sebe in druge, poznal prej kakor Vi. Prijateljstvo in ljubezen hočem dihati preprosto in svobodno kakor zrak ...*«⁸

⁷ Prav tam 248. V pismu, datiranem 19. februarja 1863 v Hannoveru, piše Joachim Brahms: »*Mein lieber Johannes, ein grosser Bogen - aber es wird doch wenig darauf kommen; das wenige aber ist wert von Dir gelesen zu werden: Du musst meine Braut bald kennen lernen, teuerster Freund! Ich bin verlobt, ja, ja, ja dreimal gesegnetes Wort. Meine Ursi heisst mit Mädchenamen Schneeweiss, ist eine Steyerländerin, und hat eine Altstimme, die man nur zu hören braucht, um von der Tiefe und Reinheit ihres Wesens zu wissen. Und nun erwarte nicht, dass ich Dir vorschwärme, von ihrer Lieblichkeit und Schönheit, von ihrer Güte und ihrem Übermut, von allem was mich im Ernst und Schmerz glücklich macht, von Stund zu Stunde mehr. Und lasse Dich von den gewöhnlichen Ideen, die leider mit unserer tief gesunkenen Opernwelt zusammenhängen, nicht beirren, liebster Johannes, wenn Du hörst dass meine Braut der Bühne angehört seit ihrem 16ten Jahre (sie ist jetzt 23); Du wirst nichts davon merken, so einfach und rein ist ihr Sinn, ihre Erscheinung geblieben. Ich bin unaussprechlich glücklich. Adieu alter, ältester, liebster Johannes. Dein Joseph.*«

⁸ Prav tam, 371. V pismu, datiranem decembra 1880, piše Brahms A. Schneeweiss: »*Liebe Frau Joachim! Wenn Sie eine Ahnung hätten, wie sehr ich neulich in Berlin wünschte, mich vertraulich und herzlich auszusprechen. Mir ist ihre Angelegenheit*



Slika 3: Amaila in Joseph Joachim, ok. 1873

so lange bekannt als sie existiert, und lassen Sie mich vor allem sagen: mit keinem Wort, mit keinem Gedanken habe ich je Ihrem Mann recht gegeben d.h. selbstverständlich recht geben können. Wohl habe ich all die Zeit mit Teilnahme Ihrer gedacht. Ich glaube nicht dass irgendjemand Ihre Sache so klar und richtig einsehen kann wie ich. Das mag Ihnen fragwürdig erscheinen, trotzdem Sie wissen, dass meine Freundschaft älter ist als Ihre Ehe. Immerhin aber mag Ihnen aufgefallen sein, dass ich trotz dreissigjähriger Freundschaft, trotz aller Liebe und Verehrung für Joachim, trotz aller künstlerischer Interessen, die mich fesseln sollten, doch so vorsichtig im Umgang mit ihm bin, so selten länger und vertraulich verkehre und gar nicht daran denke, in einer Stadt zu gemeinschaftlicher Tätigkeit mit ihm verbunden leben zu wollen. Jetzt brauche ich wohl kaum noch zu sagen, dass ich die unglückliche Charaktereigenschaft, mit der Joachim sich und andere so unverantwortlich quält, früher als Sie kannte. Freundschaft und Liebe will ich einfach und frei atmen wie die Luft. Ich gehe scheu aus dem Wege, kommt die schöne Empfindung kompliziert und gekünstelt entgegen, soll sie gar unterhalten und gesteigert werden durch krankhaft peinliche Aufregung. Durch das trostlose Hin- und Hergrübeln Joachims wird das Einfachste so aufgebauscht, so weiltäufig, dass man nicht weiss anzufangen und fertig zu werden. Er dreht sich eben dann so eigensinnig in jedem kleinsten Kreis wie leider sonst in jedem grossen Kreis von Einbildungen und Irrungen, der ihn um all sein Glück bringen kann. Ich will es Ihnen also nur ausdrücklich und deutlich sagen, wie ich es Joachim schon unzählig oft tat, dass er, meiner Ansicht und Meinung nach, Ihnen und Simrock schwerstes Unrecht getan und dass ich auch nur wünschen kann, er möge von seinen falschen und entsetzlichen Einbildungen lassen. Aber es ist schwer ihm gegenüber nicht bitter zu sein und leider auch nicht zu hoffen, dass er Gutgemeintes nicht gar bitter und gar falsch empfindet. Glauben sie denn, dass Sie an mir einen ersten, treuen Freund haben. Verfügen Sie über mich, wie und wann Sie glauben, dass ich Ihnen nützen kann. Sie sehen, ich habe wenig Hoffnung, es zu können. Von ganzem Herzen Ihnen ergeben. Johannes Brahms.

Poleg duetov za alt, bariton in klavir op. 28 in omenjenih pesmi, ki jih je Brahms obema zakoncema posvetil, je Amalie krstno izvedla še veliko drugih njegovih skladb, tako na primer *Ciganske pesmi* in *Altovsko rapsodijo*. Bila je tudi prva, ki je kmalu po Brahmovi smrti priredila Brahmsov večer v njegov spomin (11. aprila 1897). Na koncertih je izvajala tudi samospeve večine sodobnih skladateljev, posebno Huga Wolfa, Richarda Straussa. Praizvedla je tudi obe Mahlerjevi pesmi iz zbirke *Dečkov čudežni rog* za glas in orkester (1892 v Berlinu). Skupaj z glasbenim kritikom in publicistom Heinrichom Reimannom je sestavljala programe za zgodovino nemškega samospeva in prirejala od leta 1891 »historične koncerte« nemških pesmi tudi na Švedskem in v Združenih državah Amerike. V ZDA pa se je udeleževala tudi kot pevska pedagoginja. V Berlinu je ustanovila Pevsko šolo in na njej poučevala skupaj s terapevtkama za dihalne vaje Claro Schlaffhorst in Hedwig Andersen.

Amalie Schneeweis je umrla 3. februarja 1899 v Berlinu. V časniku *Südsteirische Post* (št. 12) je izšlo obvestilo o smrti, kjer je med drugim zapisano: »*Pred dnevi je v 60. letu preminila v Hannoveru (sic!) slavna pevka oratorijev in samospevov, gospa Amalie Joachim. Kot hčerka cesarskega svetnika R. Schneeweiss rojena v Marburgu, je že kot dekllica pokazala velik dar za opero ..*«.⁹ V *Vossiškem časniku* (*Vossische Zeitung*) pa so 5. februarja objavili: »*V noči s petka na soboto je tu umrla odlična pevka Amalie Joachim. Že dolgo je trpela zaradi bolezni, prestala je operacijo, ki je odločala o 'biti' in 'ne-bitu' - tedaj pa je oslabilo telo odpovedalo pomoč pri zdravljenju in pevka brez primere je podlegla. Dejansko lahko rečemo »brez primere«, kajti komajda lahko precenimo, kaj pomeni gospa Joachim za nemško umetniško petje. V njenem nastopu je bila tolikšna veličina občutja in prikazovanja, kakršne nismo srečali še pri nobeni pevki. Vse se je odvijalo v močnih linijah in v plastičnem oblikovanju ter delovalo na srce in čute s prepričljivo silo. Enostranskosti ni poznala. Globoka resnoba Brahmsa ali Schumannja je imela v njeni umetnosti isti prepričljivi izraz kot nedolžna vedrina francoske ali nemške ljudske pesmi. Kdor je doživel njene legendarne večer samospevov, kjer je z vedno enakim zanesljivim mojstrstvom interpretirala pesmi najrazličnejših razpoloženj in celo nasprotujoče si vsebine, je ne bo nikoli pozabil ... Toda tudi podoba odlične žene, ki je s svojim soprogom dolgo ustvarjala tako lepo zakonsko in umetniško zvezo, vzgojila v svojih šestih otrocih trumo služabnikov umetnosti, ki je resnobo usode prenašala z dostojanstveno veličino, in ki se je tako pogosto izkazala z dobrodelnostjo, si zasluži, da jo ohranimo z vsem obzirom. Ob strani kralja violinistov stoji kot kraljica v kraljestvu petja.*«¹⁰

⁹ *Südsteirische Post* 1899, št. 12. Kraj smrti je napačno naveden. Umrla je v Berlinu. Gl. *MGG* 9, str. 1066; *Riemann Musiklexikon*, str. 907.

¹⁰ *Vossische Zeitung* 1899 (5. 2.); M. Špendal, prevodi K. Šter: *Vokal in violina. Amalija in Joseph Joachim. Prizori iz žuljenja zakoncev umetnikov*. Koncertni list 2. abonmajskega koncerta (6. 11. 2007). Koncertne poslovalnice Narodnega doma Maribor.

SUMMARY

The opera and concert singer, mezzo-soprano, alto, and contralto, Amalie Schneeweiss (pseudonym Weiss) - Joachim (b. on May 10, 1839) is to be regarded as one of the most important personalities born in Maribor.

Her data can be found in the parish register of the Archdiocesan Archives in Maribor. She was mar-

ried to the famous violin virtuoso, pedagogue and composer, Joseph Joachim, of Jewish-Hungarian background (b. 1831 in Kitsee in Burgenland, d. 1907 in Berlin). Both of them were friends of Johannes Brahms, Clara Schumann, and many other notable musicians. Amalie was considered to be the best performer of Schubert's, Schumann's, and Brahms's lieder.

UDK 792(497.4Ljubljana)»1892/1914«

Špela Lah

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

Slovensko-nemška dihotomija v Deželnem gledališču v Ljubljani med letoma 1892 in 1914

Slovene-German Dichotomy in Provincial Theatre in Ljubljana between 1892 and 1914

Prejeto: 7. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 7th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: opera, Deželno gledališče v Ljubljani, leto 1892, slovenska direkcija, nemška direkcija

Keywords: opera, Provincial Theatre in Ljubljana, year 1892, Slovene directorate, German directorate

IZVLEČEK

Prispevek skuša osvetliti delovanje novega Deželenega gledališča v Ljubljani med leti 1892 in 1914, ko sta pod isto streho domovali slovenska in nemška gledališka direkcija. Avtorica približa bralcu temeljne značilnosti ene in druge (tehnično-organizacijske, repertoarne in izvajalske), ju skuša vzporediti, oziroma opozoriti na bistvene razlike med njima.

ABSTRACT

The article tries to illuminate the effects of the newly new-constructed Provincial Theatre in Ljubljana between 1892 and 1914. This was the time, when the two directorates shared joint theatre premises: Slovene and German. The author draws attention to the main characteristics (technical, organizing, repertory and performing) of the two national managements and tries to compare them and to point out the principal distinctions between them.

Slovenska gledališka reprodukcija do danes še ni celostno obravnavana, saj zaenkrat ne obstaja študija, ki bi sistematično popisala in kritično ovrednotila dosežke slovenske dramske ter z vidika glasbene zgodovine in muzikologije pomembne operne umetnosti od njenih začetkov dalje. Tudi delovanje nemškega gledališča v zadnji četrtini 19. stoletja je zaenkrat še neobdelano polje glasbene zgodovine.¹ Pričujoči prispevek seveda ni

¹ Z delovanjem nemškega gledališča v Ljubljani sta se podrobneje ukvarjala Dušan Ludvik in Jože Sivec. Dušan Ludvik, *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*, disertacija na FF, Ljubljana 1957. Jože Sivec: *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana: Slovenska matica, 1971. Isti, *Nemška opera v Ljubljani od leta 1861 do 1875*, *Muzikološki zbornik VIII* (1972), str. 86-111.

namenjen odpravi te praznine, ampak odpira nekatera vprašanja, ki bi zahtevala dve temeljiti, obsežni in samostojni raziskavi.² Različni avtorji so se v krajših prispevkih sicer že ukvarjali s posameznimi segmenti delovanja slovenskega in nemškega gledališča, splošen pregled slovenske glasbene zgodovine pa v grobih orisih zabeleži (tudi) glavne značilnosti prvih samostojnih korakov slovenskega Deželnega gledališča. S tem so do določene meje že razkriti temelji prvih desetletij delovanja slovenske institucije oziroma poslednje obdobje nemške, poglobljeno védenje pa naj bi razkrilo tudi pogoje, značilnosti ter kvalitativni parameter ene in druge. Namen članka je soočiti dve nacionalni strani, poiskati skupne značilnosti, predvsem pa opozoriti na tiste bistvene razlike med njima, ki so najpomembnejše in najbolj opazno zaznamovale glasbeno-gledališko produkcijo v Ljubljani.

Nemško gledališče je imelo do 90-ih let 19. stoletja že bogato tradicijo, vkoreninjeno v glasbeno življenje Ljubljane in zavest njenih prebivalcev. Nasprotno pa je prve resnejše gledališke poskuse Slovincem omogočilo leta 1867 osnovano Dramatično društvo, ki je predstave pripravljalo na čitalniškem odru. Že leta 1869 si je društvo izbrilo prostor na odru nemškega Deželnega gledališča, vendar za le nekaj večerov mesečno. Ob tem so nemški gledališki podjetniki brez večjega nasprotovanja odstopili gledališke prostore v slovenske namene, kakor jim je narekoval četrti člen najemne pogodbe.³ Večina igralnih dni je bila še vedno nemških, lastniške lože so bile med slovenskimi večeri zaklenjene – in prazne. Tako strpno sožitje je trajalo vse do izbruha požara februarja 1887, ki ni uničil le stavbe starega Deželnega gledališča, pač pa z leti tudi nemški primat znotraj tega.

Po požaru je v gledališki dejavnosti zavlada praznina, ki jo je zapolnila šele izgradnja novega gledališča. Otvoritev jeseni 1892 ni pomenila le pridobitev novega, modernega kulturnega doma, pač pa je nujno sprožila tudi nekatere tehnično-organizacijske spremembe. Te sicer niso pomembno vplivale na sam potek dela, kakršno je bilo pred tem značilno v okviru nemškega gledališča. Bistvena novost je bilo sobivanje slovenske in nemške direkcije pod skupno gledališko streho, kar je pomenilo delitev skupnih gledaliških prostorov, to je odra, zaodrja, avditorija, garderobe. Vodstvu pa sta še naprej razpolagali z lastnim fundusom, biblioteko, kostumi in tehnično opremo. Prav tako sta morali spoštovati s pogodbo določeno razporeditev uporabe odra v namen »*skušenj*«. Pomembno je vplivala tudi odločitev za odpravo pravice do lastninjenja lož, kar je pomenilo velik napredek predvsem za oba podjetnika, sprva nemškega in po letu 1869 tudi slovenskega, ki sta bila v starem gledališču prav zaradi posebnih pravic lastnikov lož marsikdaj ob zaslužek. Največjo spremembo pa je pomenila delitev igralnih dni: medtem ko so bili gledališki večeri do požara skoraj izključno nemški, se je zaradi slovenskih predstav v novi gledališki hiši število nemških zmanjšalo.⁴ S sezono 1909/10 so se neugodne razmere, ki so že dalj časa pestile nemško gledališko vodstvo, še poslabšale, saj je deželni odbor ugodil želji dramatičnega društva in mu odobril štiri

² Repertoarni popis in kritično ovrednotenje delovanja nemškega Deželnega gledališča po letu 1875 je že v pripravi v okviru raziskovalnega procesa avtorice članka.

³ Arhiv Republike Slovenije. Deželni zbor in odbor, Pogodba z dne 27. 7. 1875, a.e. 5552, š. 333.

⁴ Prvo leto uprizarjanja na velikem gledališkem odru sta bili v slovenske namene dodeljeni dve predstavi tedensko. Že v sezoni 1894/95 so Slovenci pridobili še dan več, torej tri tedensko, kar je veljalo vse do leta 1909. AS 33, akti 7551 (1892), 2714 in 3536 (1894).

igralne dni v tednu.⁵ Nemškemu gledališkemu podjetju so bili tako namenjeni le trije dnevi: ponedeljek, sreda in petek; odvzeti so mu bili vikendi in prazniki.⁶

Gledališko življenje, ki je potekalo po skupni, dvonacionalni tirnici, je bilo sprva enakopravno le na papirju. Slovenska vztrajnost in spremembe v vladni politiki, ki so vplivale tudi na sestavo deželnega zbora, pa so začele kazati rezultate tudi v gledališkem življenju tedanje Ljubljane. Namen Slovencev, ki ga je pravzaprav napovedala že otvoritvena predstava septembra 1892, je bil popoln prevzem kulturne institucije. Cilj je bil dosežen leta 1911, ko je s cesarjevo pomočjo ter s pomočjo kranjske hranilnice in prostovoljnih prispevkov ljubljanskih Nemcev nemško gledališko društvo zgradilo novo, nemško gledališko hišo.⁷ Ljubljana je s tem dobila dve, nacionalno in organizacijsko povsem ločeni gledališči.

Temeljni in hkrati najbolj zanesljiv vir pričujočega prispevka je rekonstrukcija repertoarne sheme, ki jo omogočajo v celoti ohranjeni dokumenti. Repertoarna politika nemškega vodstva se je pokazala za povsem primerljivo z drugimi provincialnimi gledališči avstrijskih dežel. Pri oblikovanju programa se je vodstvo usmerilo predvsem na splošen in prevladujoč okus ljubljanskega občinstva, ki je narekovalo slogovno in žanrsko zasnovo gledaliških prireditev. Kot drugod so tudi v Ljubljani prevladovale lahkotne zvrsti – veseloigre, burke, farse. Daleč najbolj priljubljena pa je bila opereta, fenomen evropske glasbene tvornosti, eden vodilnih žanrov množične kulture v industrijski epohi in kot najpomembnejša značilnost – bila je zvrst široke palete prebivalcev, od buržoazije do delavcev. Njena formalna odprtost, 'nezahteven' glasbeni jezik in težnja po aktualnosti so ji odprli pot iz Offenbachovega Pariza na Dunaj, v London in Berlin, pa tudi na vzhod.

Poleg te vedre, lahko umljive in pojmljive glasbene produkcije je imela opera posebno mesto. Pomenila je izjemen dogodek, ki je pritegnil, posebno, če je bilo javno znano, da je angažiran sposoben vodilni operni kader. Pa vendar, medtem ko so ljudje drli v gledališče, ko je bila na sporedu nova opereta, predstave pa so bile lahko tudi več večerov zapored povsem razprodane, je uprizoritev opernega dela sicer vzbudila zanimanje, ki pa je po reprizi ali dveh navadno povsem zamrlo. Podjetniki so, razumljivo, prisluhnilni željam in zahtevam obiskovalcev, saj se je z razprodanimi večeri polnila tudi gledališka blagajna. Zavaljo tega so marsikdaj povsem opustili uprizarjanje finančno močno obremenilnih opernih del, saj so predstave pred napol prazno dvorano pomenile le deficit – umetniški užitek je bil z vidika direkcije postranski, manj pomemben dejavnik.

Iz vpogleda v repertoarno shemo enega in drugega gledališkega vodstva je razvidno, da so Nemci opero gojili priložnostno, v soodvisnosti od višine vsakoletne subvencije (ki ni bila stalna) in od finančne zmogljivosti posameznega podjetnika, s katerim je bil tesno povezan tudi angažiran pevski kader. Prave operne sezone sta v novem ljubljanskem Deželnem gledališču pripravila le podjetnika Adolf Oppenheim (1896/97) in Berthold

⁵ Prošnjo za večje število slovenskih igralnih dni je Dramatično društvo utemeljilo z naraščanjem števila prebivalstva slovenske narodnosti, saj je bilo Nemcev na prelomu stoletja na Kranjskem le 5%. Pri tem je društvo navedlo dejstvo, da so bile slovenske predstave večinoma razprodane, nemške pa se odvijale pred prazno dvorano; da pa se mu prepusti vse proste dni v tednu, se je zdelo nadvse pravično, saj *svečji del slovenskega naroda lahko pride v gledališče le ob sobotah, nedeljah in praznikih, [...]. Brez nedeljskih predstav naše gledališče ne more biti ljudsko in narodno ter se ne more dvigniti v finančnem smislu.* AS 33, akt 1865 (1909).

⁶ Laibacher Zeitung (LZg) 1909 II, št. 223, str. 2002.

⁷ LZg 1911 II, št. 228, str. 2156.

Wolf, ki je obudil gojitev opere v sezonah 1902/03, 1903/04, 1905/06, 1907/08 in 1908/09. Bogat operni repertoar je pripravil tudi zadnji nemški gledališki podjetnik v Ljubljani, Hermann Roché, vendar so bile uprizoritve teh popolnoma v rokah gostujočih pevcev iz Celovca. V ostalih gledaliških sezonah med leti 1892 in 1914 je bil angažiran operetni ansambel, v ospredju pa so bile postavitve operetnih del. Tu in tam so se operetni pevci soočili tudi z opernimi vlogami, vendar kvalitete teh uprizoritev pogosto niso bile na ustrezni umetniški ravni.

Nasprotno so se Slovenci zavzeli za sistematično gojitev opernih del, s katerimi so postopoma širili iz leta v leto pestrejši in bogatejši repertoar. Kontinuirano umetniško rast, ki so jo predvsem v prvem desetletju obstoja izpričale slovenske operne uprizoritve, so bile v prvi vrsti odraz ciljno usmerjenega vodstva, ki si je še pred otvoritvijo nove gledališke hiše zadalo jasno načrtano vizijo, da dobi Ljubljana slovensko operno hišo, katere umetniška raven bi bila primerljiva z drugimi sorodnimi institucijami. K prvim korakom so jo pospremili sposobni, izobraženi člani; za uspešen začetek sta bila še posebej zaslužna glasbenika Fran Gerbič in Josip Noll.

Najpomembnejša razlika med slovenskim in nemškim vodstvom je bila torej ciljna naravnost enega in drugega: medtem ko je bil glavni namen nemškega podjetnika pridobiti si naklonjenost občinstva, zadovoljiti njegove potrebe, ugoditi njegovim željam in ob koncu sezone beležiti dobiček, je imelo slovensko vodstvo pred očmi daljnoročni razvoj institucije, ki ni bila zgolj v službi obiskovalcev, temveč se je še posebno osredotočila na vzgojo podmladka in s tem na napredek v domači odrski tvornosti.

Tako zastavljene naloge so nujno vplivale na repertoarno, pa tudi na organizacijsko politiko. Zavaljo svojega glasbeno-vzgojnega poslanstva so želeli Slovenci že na samem začetku zatreti prevlado operete. Zato so se ji skoraj v celoti povsem odpovedali, da bi s tem preprečili poplitvenje okusa slovenskih obiskovalcev. To jim je v večji meri tudi uspelo, vse do menjave vodstva in finančne krize na prelomu stoletja, ko so se bili prisiljeni vedno pogosteje zatekati k uprizarjanju operetnih uspešnic. Tudi slovensko občinstvo namreč ni bilo imuno na lahkotno, duhovito in sproščujoče dogajanje, ki ga je nudila opereta, katero so gotovo z zanimanjem spremljali še v starem Deželnem gledališču v okviru tedaj edinega, nemškega podjetnika. Kar jim ni nudila domača direkcija, so tudi tokrat dobili pri konkurenčnih Nemcih, kjer je ta zvrst večinoma močno prevladovala. To je bilo seveda v korist nemški direkciji, saj so bile dvorane še naprej polne tudi po zaslugi slovenskega prebivalstva. Pri tem velja poudariti, da je bilo v okviru slovenskega gledališča tudi kasneje operetnih predstav vendarle bistveno manj. Medtem ko so nemški podjetniki posegli po malodane vsakemu, še tako 'cenenemu' produktu, je slovenski ravnatelj uprizarjal večinoma izbrana dela, ki so v drugih avstrijskih gledališčih in s strani nemškega Deželnega gledališča že izpričala uspeh in vsaj v določeni meri zagotovila ustrezno raven kakovosti. Razen uspešnic vodilnih skladateljskih imen dunajske in francoske operete so seveda uvrstili na program tudi izvirna domača dela te zvrsti in operete drugih slovanskih avtorjev.

Zavaljo bogate operne podnudbe je zanimanje za slovenske glasbeno-scenske uprizoritve naraščalo, posebno v sezonah, ko je bilo nemško vodstvo primorano povsem opustiti gojitev tega gledališkega žanra. Ker sta bila v ospredju družbeno-kulturni dogodek in umetniški užitek, ne pa manifestacija nacionalnih teženj, smemo

domnevati, da so bili tako na nemških kot na slovenskih večerih obiskovalci v veliki meri isti. Pester in privlačen program slovenske opere je tako pritegnil tudi številne, sicer nemškim gledališkim prireditvam zveste obiskovalce. Kljub temu pa je bila ena primarnih nalog slovenskega gledališča vzgoja lastnega občinstva, brez katerega bi bil vprašljiv in praktično nemogoč obstoj ustanove, ki je bila še v povojih. Prebivalci mesta Ljubljane so bili do uničujočega požara vajeni predstav nemškega gledališkega podjetja in verjetno so bili le redki tako močno pod vplivom narodnostnih teženj in prepričanj, da se ne bi odzvali tudi privlačnemu nemškemu programu. Ne glede na kvaliteto nemških prireditev je bilo gledališče vkoreninjeno v zavest določenega sloja prebivalstva in imelo status sociološko-kulturnega dogodka, večernega druženja in zabave. Da z dolgoletno tradicijo ni bilo moč prekiniti kar čez noč, pričajo številne slovenske kritike, ki obžalujejo in predvsem obsojajo slovenske obiskovalce na nemških večerih. Vrhunec nacionalnega pritiska na slovensko javnost pa je bilo gotovo poročilo ob začetku sezone 1908/09, ko se septembrski nemiri še niso povsem ohladili. Časopisna notica namreč oznanja, da se bodo vršili ukrepi, ki naj bi omejili, če že ne povsem izkoreninili, slovenski obisk nemških predstav: »*Preskrbljeno je, da se bodo nadzorovali obiskovalci nemškega gledališča in sicer v svrhu, da se dožene, kateri Slovenci obiskujejo nemške predstave*«⁸.

Vodstvu slovenskega gledališča je k pridobivanju stalnega občinstva pripomoglo dvoje: na eni strani pester in raznolik repertoar, katerega so si prizadevali izenačiti z nemškim ter ga celo preseči; na drugi pa pozitivna kritika, ki je bila vedno dober manipulator javnega mnenja. Kot že rečeno, so se Slovenci v prvi vrsti odpovedali 'plehki' opereti, ki je zasvojila občinstvo malih in velikih evropskih gledaliških hiš, saj naj bi bila ta zvrst ustvarjena predvsem za »*hipni užitek, katerega vtisk je tako plitek in neznaten, da ga izbrišemo s prvim požirkom piva, ki ga izpijemo po gledališki predstavi*. ... [Zato] vsa Čast ... *intendanci, da je zametala opereto in si z veliko opero izobrazila in vzgojila mnogobrojno, verno in zvesto občinstvo*«.⁹ Namesto tega so se zavzeli za sistematično gojitev operne umetnosti, kar je bilo sicer 'voda na mlin' nemškega direktorja, ki se je s provincialno repertoarno politiko posvečal predvsem opereti, s katero je bil zagotovljen tudi slovenski obisk (kljub naporom slovenske strani se slovenski ljubitelji zabave niso hoteli odpovedati priljubljenemu žanru). In obratno: ker je bila opera stalnica slovenskega repertoarja, je slovensko gledališče upravičeno med obiskovalci pričakovalo tudi ljubljanske Nemce, ki so bili zelo dobrodošli.¹⁰ V prid slovenski Operi je bila tudi skrb za pridobitev in prevoz prebivalstva iz daljne okolice Ljubljane in drugih slovenskih krajev, zlasti z Gorenjske, Štajerske in Dolenjske. Posebni železniški prevozi, ki so bili organizirani prav v namen obiska slovenskega Deželnega gledališča, so namreč zagotavljali številne polne dvorane repriznih prireditev, katerim je vodstvo prilagodilo tudi čas začetka.¹¹ Vsekakor je bila ta plast obiskovalcev, na katere Nemci niso mogli staviti, povsem slovenska.

⁸ Slovenski narod (SN) 1908, št. 232.

⁹ SN 1898, št. 257.

¹⁰ Tako na primer poroča Slovenski narod, da je bilo na uprizoritvi *Cavallerie rusticane* zapaziti »*zlasti tudi mnogo ljubljanskih Nemcev*«. SN 1893, št. 240.

¹¹ Povzeto po kritikah iz Slovenskega naroda.

Med prvimi glavnimi nalogami časopisne kritike¹² je bila pridobitev vpliva na zavest bralca oziroma gledališkega obiskovalca ter hvaliti, s tem vzpodbujati in polniti gledališko dvorano. V tem oziru so bila objektivnejša poročila v Laibacher Zeitung,¹³ ki so slovenskim predstavam sicer namenjala manj pozornosti kot nemškim, a bila vendarle bolj nepristranska od tistih v Slovenskem narodu. Recenzent je pomankljivosti slovenskih gledaliških uprizoritev največkrat opravičeval z dejstvi slabih finančnih in organizacijskih razmer, neustezne odrske opreme, nezadostnih rekvizitov ipd. Povsem enako lahko beremo v poročilih o nemških gledaliških predstavah, vendar s pomembno razliko: recenzent nemških dogodkov se je za omiljeno kritiko odločil zavestno na podlagi lastnih prepričanj, poročevalec s slovenskega odra pa je bil ali pod vplivom ambicioznega ravnateljstva ali podrejen njegovim zahtevam. To dokazuje javni dopis¹⁴, objavljen v Slovenskem narodu, v katerem neznani poročevalec razkrije dejansko stanje slovenske kritike. Zanimivo in značilno je, da je postala po objavi tega članka bolj konstruktivna in verodostojna ter realnejša. Vse to seveda ne pomeni, da so bile slovenske operne uprizoritve slabe. Nasprotno, z več dobrimi solisti ji je uspelo pripraviti marsikatero solidno, celo dobro predstavo. O tem pričajo tudi polne dvorane – nasprotno od nemških opernih prireditev, ki so pritegnile le prvič, morda drugič – so bile slovenske reprize večkrat razprodane, včasih so bili v parterju polno zasedeni celo ob strani dodani stoli. Vsekakor so leta trdega dela, velike vneme in požrtvovalnosti obrodili sadove, ki se kažejo v izboljšanju uprizoritev, izpopolnjeni odrski opremi in vedno bolj bogati lastni knjižnici.

Tako nemška kot slovenska direkcija sta se nenehno soočali z velikimi ekonomskimi in organizacijskimi težavami. Uprizarjanje operne umetnosti ni bilo le velik finančni zalogaj, saj je poleg zanesljive in dobre materialne osnove zahtevalo tudi ustrezno usposobljen kader. Bistvenega pomena pri uresničevanju ambicij je bil stalen ansambel, ki

¹² Na tem mestu se prispevek osredotoča na kritiko liberalno usmerjenega Slovenskega naroda in nemškega Laibacher Zeitung. Pri tem pusti odprto vprašanje primerjalne kritike (predvsem s časopisnimi poročili klerikalnega Slovenca), ki bo zanimiva pri morebitnih nadaljnih in bolj poglobljenih razmišljanjih o zgodovini Slovenskega gledališča.

¹³ Dramatično društvo kot upravitelj slovenskega Deželnega gledališča, ki se je že od samega začetka pritoževalo nad poročili ljubljanskega nemškega dnevnika, si je naposled pri deželnem odboru izborilo, da se poročevalcu Laibacher Zeitung odvzame pravica do ocenjevanja slovenskih predstav. V njegovih objavah so namreč prepoznali politične intencije, »v prvi vrsti namen, škodovati slovenskemu gledališču na korist nemškemu. [...] Ker poročila uradnega lista razburjajo tako občinstvo kakor gledališko osobje, vprašamo, ali je opravičen uradni list [...] sistematično uničevati velevažni slovenski kulturni Zavod, in iz zasobne mržnje hujskati proti posameznim članom slovenskega gledališča«. Poročil o slovenskih dogodkih v Laibacher Zeitung zato ni moč zaslediti med leti 1897 in 1908. Zanimivo je, da je kljub vsemu ocene slovenskih predstav v sezoni 1908/09 zopet prevel taisti avtor, podpisan z inicialko -n-. SN 1897, št. 272.

¹⁴ Časopisni članek je tako kompleksen, da ga velja objaviti v celoti: »Pravo zlo je, da se skuša onemogočiti vsaka prava odkritosrčna kritika, češ, kar je našega ne smemo zmanjševati in trgati – in kar ni hvala, se smatra za oškodovanje. Zlasti vidimo to pri gledališki kritiki. Res, občudovanje zasluži moške, ki zatajujejo sami sebe v toliki meri, da pišejo dostikrat proti svojemu pravemu prepričanju. Kdor hoče is kritike spoznati, kako je kaka predstava uspela, mora znati med vrstami čitati. Preštudirati mora vsako besedo in jo skrbno pretehtati. Samo žurnalistični virtuozji znajo tako pisati. Če je o kakem igralcu rečeno, da je bil izvrsten, pomeni to, da je bil dober; če je rečeno, da je bil dober, potem pomeni to, da je komaj za silo rešil svojo nalogo; če je rečeno, da je zadoščal, potem lahko strup vzamemo na to, da je bil pod vsako kritiko. Nadaljni žurnalistični »trik« je to, da poročevalec časih prav interesantno in pregnantno popiše dobre strani kake predstave, slabe strani predstave in posameznih igralcev pa – zamolči. S takimi žurnalističnimi finesami si zavaruje poročevalec hrbet in doseže vendar svoj namen: predstava je pohvaljena. In gledališka predstava se mora pohvaliti, na vsak način, ker sicer bi se reklo, da je poročevalec dotično igro ubil. Ščasoma se tega seveda vsakdo naveliča in opusti poročanje o gledališču. Ali je pa res potrebno, da se tako poroča. Intendanca je pač tega mnenja. Morda je bilo nekoč to mnenje tudi resnično opravičeno, namreč v začetku slovenskega gledališča. Danes pa ni več tako. Danes je slovensko gledališče tako ukoreninjeno, vzgojilo si je tako številno in zvesto občinstvo, da poročevalec pač nima več samo naloge, z ugodnimi recenzijami vabiti ljudi v gledališče.« SN 1904, št. 283.

je pomembno vplival na ugoden razvoj: s stalnim pevskim kadrom so namreč reprize oper zahtevale manj vaj in bile s tem manjše finančno breme. Hkrati je bilo več časa za študij novih vlog, kar je omogočilo postopno širitev opernega repertoarja. Medtem ko se je nemško vodstvo iz sezone v sezono soočalo s problematiko novoangažiranih članov, je bilo stanje slovenskega opernega ansambla vendarle ugodnejše: nekateri vodilni člani slovenskega opernega ansambla (ki so bili večinoma tujci) so ostali v Ljubljani po več sezon, kar je direkciji med drugim omogočalo tudi stalno bogatitev opernega repertoarja.

Ocena kakovosti pevcev, obravnavana z daljše časovne distance, je mogoča le na podlagi kritiških zapisov, katerih objektivnost pa je močno relativna. Na ljubljanski oder je namreč stopilo le malo takih umetnikov, ki bi z vidika sodobne glasbeno-zgodovinske stroke sodili med mednarodno priznane glasbene osebnosti in bi našli svoje mesto v obstoječi leksikalni literaturi.¹⁵ To pa ne pomeni, da so bili rezultati teh, danes nepoznanih, neuveljavljenih operistov in drugih sodelujočih glasbenikov svoj čas manj pomembni ali manj kakovostni. Nasprotno: po mnenju tedanjih kritikov so bile operne predstave marsikdaj dobre, tudi zelo dobre, nekatere naj bi celo presegle okvire provincialnega gledališča.

Na splošno so pevci izkazovali različno raven interpretacije. Med angažiranimi solisti nemškega in slovenskega opernega ansambla so bili pogosto pevci, ki so prišli v Ljubljano kot začetniki, brez potrebne odrske rutine in z neustrezno izobraženim glasom. Pogosto pa so dobili mesto v ansamblu že vpeljeni in zreli, a povprečni pevci, ki pa se niso uspeli uveljaviti na večjih, pomembnejših odrskih deskah. Le redki so izpričali ustrezno glasbeno izobrazbo in višjo raven opernega petja. Nadaljnjo prepreko za večji razcvet opernih uprizoritev je pomenila stalna menjava opernega kadra, saj so pevci pogosto zapustili kranjsko prestolnico po koncu sezone, še preden so uspeli dokončno vzpostaviti ustrezen stik z drugimi solisti, orkestrom in nenazadnje z občinstvom.

Za kakovost uprizoritev niso bili odgovorni le pevci solisti, ki so bili največkrat v središču pozornosti laičnega občinstva. Kritika je posebno pozornost namenila tudi dirigentu, ki je imel svoj čas osrednjo vlogo pri pripravi glasbeno-scenskih del. Največkrat je bil odgovoren za celoten glasbeni del predstave, katere uspešnost je bila odvisna od njegove temeljitosti, vestnosti in glasbene inteligence. Dirigentove naloge so bile študij uprizorjenega dela, priprava orkestra, pevcev, korepeticije in drugo. Njegova vključenost v celovito pripravo glasbeno-scenskega dela je bila torej mnogo širše zasnovana, kot je praksa danes. Seveda je bila tudi tu stalnost angažmaja bistvenega pomena, saj je bil dirigent eden najpomembnejših, če ne kar najpomembnejši člen glasbenega ansambla. Tudi s tega vidika so bile organizacijske možnosti slovenskega vodstva ugodnejše, saj se je v dveh desetletjih zvrstilo le nekaj dirigenstkih imen, med katerimi je bil na primer Hilarij Benišek slovenskemu gledališču zvest skoraj petnajst let.

H kvaliteti nemških in slovenskih opernih večerov so veliko prispevali tudi gostujoči solisti, med katerimi je bilo kar nekaj velikih imen tedanje glasbeno-gledališke scene (omenimo le Georgino Januschowsky, Grete Forst, Amalio Materna, Julio Kopacsy-Karc-

¹⁵ Avtorica se pri tem opira na dostopno leksikalno literaturo: Karl-Josef Kutsch, *Großes Sängerlexikon* (2000); Wilhelm Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon: biographisches und bibliographisches Handbuch* (1953,1960,1992); Rudolf Flotzinger, *Oesterreichisches Musiklexikon* (2002-2006); Gracian Černušák et al., *Česko slovenský hudební slovník osob a institucí* (1963-1965).

zag, Gustava Landauerja, Emmericha Schreinerja, Františka Pacala in Bohumila Ptáka). S svojim znanjem in visoko umetniško ravno interpretacije so lahko neposredno vplivali na ostale soliste, ki so ob boku eminentne glasbene osebnosti pogosto od sebe dali najboljše možno in bistveno pripomogli k splošnemu ugodnemu vtisu prireditve. Hkrati so lahko sloveča imena dober pokazatelj, kakšen naj bi bil ugled ljubljanske gledališke hiše in hkrati dokaz o finančnih zmogljivostih direkcije.

Repertoarni prerez razkrije, da je bilo dvojno, konkurenčno in med seboj povsem neodvisno vodstvo celo dobrodošlo. Programa ene in druge nacionalne strani namreč nista le sovpadala, pač pa sta se medsebojno tudi pomembno dopolnjevala.¹⁶ S tem se je bogatilo kulturno življenje mesta Ljubljane in širilo umetniško obzorje njegovega prebivalstva, saj je gledališče še vedno pomenilo osrednjo obliko družabnega življenja. Primerjalna analiza obeh repertoarjev pokaže, da je predvsem slovenska direkcija naredila pomemben korak naprej in uprizarjala ne le dela, ki so bila občinstvu znana že s strani nemškega deželnega gledališča in so preverjeno privlačila, pač pa je, kar je pomembnejše, Ljubljano obogatila s predstavitvami nepoznanih, novih glasbeno-scenskih opusov. Taka politika s strani Slovencev je bila povsem razumljiva, saj je moralo Dramatično društvo konkurirati uveljavljeni instituciji z bogato in dolgoletno tradicijo, ki je imela svoj krog zvestih in nikakor ne nezahtevnih obiskovalcev, med katerimi so bili seveda tudi Slovenci. Če je torej želelo domače vodstvo pritegniti pozornost, je moralo ponuditi nekaj novega.

Tako nemško kot slovensko vodstvo je ostalo zvesto uprizarjanju glasbeno-scenskih del starejših italijanskih in francoskih opernih skladateljev, med katerimi zasledimo na sporedu največkrat dela Verdija, med obiskovalci pa je bil najbolj priljubljen njegov *Trubadur* kot največkrat izvajana opera v obravnavanem obdobju. Poleg Verdija so med italijanskimi skladatelji mesto na repertoarju dobili še Donizetti, čigar glasba je zaradi spreminjajočega se okusa tudi med občinstvom izgubljala svojo nekdanjo privlačnost, ter Rossini in Bellini, ki pa sta bila na sporedu bolj izjemoma. Izmed starejših francoskih snovalcev opere je bil še vedno najbolj uveljavljen Meyerbeer, čigar najuspešnejša opera *Hugenoti* je dominirala tudi v ljubljanski gledališki hiši. Razen njega so Ljubljančani poslušali še dela Gounoda, Boieldieuja, Halevyja, Adama in Auberja. Gounodev *Faust* je veljal za eno najbolj priljubljenih glasbeno-scenskih del v Ljubljani in je bil, poleg Verdijevega *Trubadurja*, najpogosteje izvajana opera do izbruha prve svetovne vojne.

Posebno pozornost velja v pričujočem prispevku nameniti tistim ljubljanskim opernim premieram, ki so bile zanimivejše tako za tedanje obiskovalce kot tudi za sodobne muzikologe in glasbene zgodovinarje. V okviru slovenskega in nemškega gledališča je bil repertoar Verdijevih oper do prve svetovne vojne pri obeh dopolnjen z *Aido* (1898 in 1905) in *Otello* (1903 in 1914). Že iz teh podatkov lahko uvidimo, s kakšno taktiko so Slovenci konkurirali za naklonjenost občinstva in marsikdaj prehiteli nemške kolege. Ker sta se obe vodstvi soočali s finančnimi ovirami, se seveda postavlja vprašanje, kako je uspelo slovenski strani določene novosti predstaviti prej kot nemški. K temu sta gotovo pripomogli že omenjena ciljna naravnost k sistematični gojitvi operne

¹⁶ Programska shema nemške direkcije je povzeta po napovednikih v Laibacher Zeitung, slovenske pa po monografski publikaciji *Repertoar slovenskih gledališč 1867-1967*.

zvrsti in 'priviligiranost' stalnega opernega ansambla, ki so jo v določeni meri uživali Slovenci. Poleg tega je omembe vredna tudi opora, ki jo je slovenskim kolegom večkrat nudila hrvaška operna hiša v Zagrebu. Tako si je lahko direkcija domačega gledališča predvsem v prvem desetletju delovanja priložnostno sposojala dekoracijsko in drugo odrsko opremo, kostume in notno gradivo, kar je seveda bistveno razbremenilo boren proračun.¹⁷

Nasprotno je bilo nemško gledališče odvisno od zasebnega inventarja, ki ga je imel v lasti aktualni podjetnik, spet to pa je bilo odvisno od njegovega finančnega stanja. Številni nemški direktorji niti niso razpolagali z ustreznim fundusom, ki bi jim omogočal gojitev opere, niti niso bili za to usposobljeni. Na tem mestu velja poudariti, da sta bila deželni odbor in gledališko društvo, ki sta odločala o primernosti kandidatov za prevzem gledališča, dovolj stroga in izbirčna, a izbira – spričo ravni provincialnega gledališča – ni bila vedno bogata in včasih so se morali zadovoljiti tudi z manj ustreznim. Od tod tudi nihanja v repertoarni ponudbi, kvaliteti ter posledično zasedenosti avditorija, značilnega za nemško gledališko hišo, saj so nemški podjetniki prihajali v Ljubljano zgolj za sezono, dve, le izjemoma več. Vodstvo – »*intendanca*« – slovenskega gledališča pa je bilo vsaj v prvem desetletju delovanja bolj ali manj stalno in je lahko postopoma dopolnjevalo zbirko lastnih gledaliških del.

Zato ni presenetljivo, da so bile marsikatero opere v novem ljubljanskem gledališču uprizorjene najprej v domačem jeziku. Slovensko Dramatično društvo je tak 'boj' za uveljavitev in nenazadnje za svoj obstanek napovedalo že v prvi sezoni pod novo streho, ko je februarja 1893 postavilo na oder *Cavallerio rusticano*, ki je bila zavoljo kratkosti in asketske opreme gotovo dostopnejša mladi slovenski instituciji. Leoncavallovi *Glumači* so bili na nemškem sporedu že naslednjo sezono, medtem ko so omenjeno Mascagnievo uspešnico uprizorili prvič šele proti koncu leta 1903.

Zavoljo konkurenčnosti se je repertoar (nehote) širil in bogatil. S tem je vplival na umetniško razgledanost obiskovalcev in njihov okus, hkrati pa so se večale tudi njihove zahteve. Z italijanskim verizmom, ki ga je v Ljubljano 'pripeljala' *Cavalleria*, se je ljubljancanom predstavil tudi Puccini. Njegove uspešnice so prevzele ljubitelje lepe umetnosti po vsem svetu in tudi na Slovenskem, najbolj pa sta prepričali *La Boheme* in *Madame Butterfly*. Prva je bila v Ljubljani prvič uprizorjena v okviru nemškega gledališča v sezoni 1898/99 (slovenska premiera je bila novembra 1903), drugo pa so najprej predstavili Slovenci jeseni 1908, proti koncu iste sezone pa še Nemci. Razen teh je nemško vodstvo v sezoni 1913/14 uprizorilo Puccinijevo še danes manj cenjeno, 'zahodnjaško' *Deklico z zahoda*, katere na slovenskem repertoarju do prve svetovne vojne ne zasledimo. Nasprotno se je v obravnavanem obdobju, in sicer januarja 1910, zgolj v slovenščini pela skladateljeva *Tosca*.

Medtem ko so Nemci z omenjenimi premierami izčrpali 'bero' italijanskih del, so Slovenci repertoar obogatili še z dvema sodobnima operama. Prva je bila prvenec italijanskega skladatelja Alberta Franchettija, ki je leta 1888 zaslovel z veliko opero *Asrael*, legendo v štirih dejanjih. Ljubljancani so jo spoznali marca 1903. Drugo so postavili

¹⁷ Iz časopisnih kritik je razvidno, da so si Slovenci sposodili potrebno opremo ter kostume vsaj za opere *Afričanka*, *Norma* in *Carmen*. Domnevati smemo, da pa je bilo podobnih primerov predvsem na začetku delovanje slovenske opere še več. SN 1895, št. 242, SN 1896, št. 293, SN 1897, št. 257.

na oder novembra 1911. Izbran je bil intermezzo v enem dejanju *Susanina skrivnost*, s katerim je leta 1909 Ermanno Wolf-Ferrari dokočno utrdil svoj mednarodni sloves.

Podobno stanje razkrije tudi vpogled v premierne uprizoritve francoskih opernih del, predstavljenih v Ljubljani po letu 1892. V sezoni 1906/07 je slovenska direkcija na repertoar dodala Bizetev prvenec *Lovci biserov*, opero, ki se je s tem pridružila skladateljevi *Carmen*, po premieri leta 1886 eni najbolj priljubljenih francoskih oper v Ljubljani. Težko pričakovana je bila tudi Offenbachova nedokočana operna uspešnica *Hoffmannove pripovedke*, ki je zaradi velike tragedije v dunajski Ringoper leta 1881 osvajala gledališke odre z večjo časovno zamudo. V Ljubljani se je prvič pela ob vstopu v leto 1901, in sicer v nemškem, dve leti kasneje pa še v slovenskem jeziku. Francoskim novostim sta se pridružili še Massenetevi mojstrovini *Manon* in *Werther*. Obe sta bili jeseni 1907 oziroma januarja 1909 v Ljubljani najprej predstavljeni v slovenskem jeziku, medtem ko so Nemci v začetku sezone 1913/14 uprizorili le *Wertherja*.

Tudi v francoski operni literaturi je slovensko gledališko vodstvo našlo priložnost, da pritegne širšo ljubljansko javnost. Premierno je namreč pripravilo še dve operni deli, katerih na programu ljubljanskega nemškega gledališča do konca njegovega obstoja ne zasledimo. Najuspešnejša opera francoskega skladatelja Ambroisa Thomasa *Mignon* je bila postavljena na oder januarja 1905, tri leta in pol kasneje pa še *Samson in Dalila* Camilla Saint-Saënsa.

Iz obdobja predwagnerjanske nemške opere so se na repertoarju nemškega gledališča v Ljubljani obdržale redke uspešnice, ki so se v večji meri ohranile do danes: najbolj privlačno med njimi je bilo Webrovo mojstrsko delo *Čarostrelec*, ki je vedno polnilo gledališko dvorano. Ugajali so tudi Lortzing, Flotow in Nicolai. Čeprav že izpete, niso bile njihove romantične opere niti v slovenskem jeziku nič manj uspešne. Slovensko deželno gledališče je bilo sicer v rokah protinemško usmerjenih liberalcev, ki pa s svojo temeljno idejo niso bili tako radikalni, da bi ne upoštevali do tedaj tudi med slovenskimi ljubitelji operne umetnosti poznane in uveljavljene nemške operne produkcije.

Drugače je bilo z opusi postwagnerjanskih skladateljev. Medtem ko se je v tem oziru repertoar nemških opernih del v okviru nemškega Deželnega gledališča občutno razširil, so bili Slovenci bolj selektivni. Med premierami nemških opernih del izstopata svoj čas veliki, v wagnerjanskem duhu napisani uspešnici *Evangeljnik*, s katero je zaslovel Wilhelm Kienzl, in pravljica opera *Janko in Metka*, prvenec Engelberta Humperdincka. Seveda so v nemško govorečem prostoru izjemno popularni deli uvrstili na svoj program tudi Slovenci, saj je moralo domače vodstvo, kot že rečeno, najprej prisluhnuti željam obiskovalcev, šele nato pa se prepustiti aktualnim nacionalnim težnjam. Slovenski ljubitelji umetnosti v Ljubljani so bili namreč dobro seznanjeni tako z dogajanjem v evropskem in svetovnem kulturnem prostoru, kot tudi z delovanjem nemške gledališke institucije pri nas, katere občinstvo so v večji meri še vedno bili (kljub morebitnim nasprotnim nacionalnim prepričanjem). Obe novosti sta se še pred prvo svetovno vojno peli tudi v slovenskem jeziku, prva v začetku leta 1907, deset let po ljubljanski premieri, druga pa leta 1910, petnajst let za tem, ko so jo v Ljubljani prvič poslušali v nemškem jeziku. Svoj čas je veliko popularnost užival tudi skladatelj madžarskega rodu Karl Goldmark, čigar prvenec in hkrati najuspešnejša opera *Sabska kraljica* je našla pot le na slovenski oder, in sicer ob koncu sezone 1909/10. Nemško

vodstvo pa je na program vključilo le skladateljevo manj znano, po Dickensovem romanu napisano opero *Čriček na ognjišču*, ki je hitro poniknila v pozabo. Kot zadnja med velikimi uspešnicami iz nemške operne literature je prišla v Ljubljano glasbena drama *Nižava*, napisana pod vplivom italijanskega verizma, prepletena z duhom nemškega severnjaštva in edina izmed dvajsetih opernih del Eugena d'Alberta, kateri je uspelo prodreti na mednarodni operni prostor in se obdržati do danes. Tudi ta se je v Ljubljani prvič pela v nemškem jeziku, a ji je takoj v naslednji sezoni, oktobra 1909, sledila še slovenska postavitev. Razen omenjenih so nemški repertoar obogatila tudi dela danes manj pomembnih nemških skladateljev, kot so bili Hummel, Hausmann in Marschner.

Poseben umetniški dogodek so pomenile uprizoritve Wagnerjevih glasbenih dram,¹⁸ ki so bile izziv tako za nemško kot slovensko vodstvo. Četudi naj bi dal veliki skladatelj jasno vedeti, naj se njegove glasbene drame raje ne uprizarjajo, kot pa, da se uprizarjajo nepopolne, so jim posvečali veliko pozornosti tudi na odrskih deskah provincialnih gledališč, kakršno je bilo ljubljansko.¹⁹ Wagnerjeve mojstrovine so veljale za svojevrsten statusni simbol, četudi so zahtevale ogromen izvajalski aparat in bile tehnično zahtevne za celoten kader, tako za instrumentaliste, pevce in zboriste, kot za režijo, scenografijo, dekoracijo in ostalo odrsko opremo, prinašale pa so tudi velike organizacijske, finančne in kadrovske težave velikim in malim gledališkim odrom. A vendarle so se ti in oni s temi težavami spopadali bolj ali manj uspešno. Prireditve Wagnerjevih opusov so bile pravi magnet za obiskovalce, ki pa so vedno in povsod potrebovali čas, da dozoriijo za to, za svoj čas nenavadno in drugačno glasbo. Po ocenah kritike so ljubljanski ljubitelji operne umetnosti dozoreli šele ob vstopu v novo stoletje in prav tedaj se je reprodukcija Wagnerjeve umetnosti tudi na slovenskih tleh dejansko šele razmahnila.²⁰

Iz nemških, pa tudi iz slovenskih gledaliških recenzij je razvidno, da je bilo svoj čas splošno veljavno mnenje, da uprizoritve Wagnerjevih glasbenih dram na provincialnem odru ne morejo biti popolne, saj so takšne lahko le na prvovrstnih odrih oziroma na odru bayreuthske hiše. S tem so pisci vnaprej opravičevali nepopolnost izvedbe in svojo, večinoma prizanesljivo oceno. V Ljubljani so se skupno pele štiri Wagnerjeve stvaritve (*Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Leteči Holandec* in *Valkira*), kar je bilo povsem primerljivo na primer s celovškim, pa tudi z zagrebškim gledališčem (v obeh se je poleg omenjenih pela še skladateljeva prva prodornejša opera *Rienzi*). (Za primerjavo: v Gradcu so celo tetralogijo *Nibelunški prstan* uprizorili že v sezoni 1882/83 in bili skladateljevim mojstrovinam ves čas izredno naklonjeni).

V Ljubljani so Wagnerjevim glasbenim dramam veliko pozornost posvečali predvsem Slovenci. Najbolj priljubljeno med vsemi, *Lohengrin*, so Nemci pripravili v treh sezonah s skupno sedmimi, Slovenci pa kar v petih sezonah z devetnajstimi ponovitvami. *Letečega Holandca* so na nemški repertoar uvrstili v dveh, na slovenski pa v treh sezonah.

¹⁸ Z uprizoritvami Wagnerjevih del na ljubljanskem odru sta se podrobneje ukvarjala že Jože Sivec in Katarina Bedina. Jože Sivec, "Wagner na slovenski glasbeni sceni", *Slovenska opera v evropskem okviru: ob njeni 200-letnici* (Ljubljana: SAZU, 1982), str. 73-91; Katarina Bedina, "Slovenska percepcija Richarda Wagnerja, wagnerjanstva in wagnerizma do tridestih let dvajsetega stoletja", *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*, ur. Jurij Snoj et al (Ljubljana, 2000), str. 193-204.

¹⁹ LZg 1907 I, št. 27, str. 235-236.

²⁰ LZg 1907 I, št. 44, str. 387-388.

Tudi tu je bilo številčno razmerje predstav podobno: prvi so opero izvedli skupno petkrat, drugi pa štirinajstkrat. *Valkire* slovenska direkcija do leta 1914 ni uvrstila na repertoar, v izvorniku pa so jo Nemci predstavili šestkrat v dveh sezonah. Nasprotno je bilo s *Tannhäuserjem*: nemški gledališki podjetniki ga pod novo gledališko streho niso več uprizorili (opera je bila v okviru nemškega Deželnega gledališča predstavljena le v sezoni 1873/74), v slovenskem jeziku pa so jo izvajali v treh sezonah, in sicer skupno trinajstkrat.

Poleg Wagnerja je v Ljubljani pozornost kritike in občinstva vedno vzbudil tudi Mozart. Njegove uspešnice, ki so še danes del železnega opernega repertoarja, v obravnavanem obdobju seveda niso bile več novost. Pa vendar je Mozartova glasba zadonela v prostoru ljubljanskega gledališča tako zelo poredko, da je vedno pritegnila kot noviteta. Zanimivo je, da so se Mozartove opere do prve vojne na ljubljanskem odru Deželnega gledališča pele le v nemškem jeziku, saj se Slovenci vse do leta 1926 niso soočili s tehničnimi zahtevami, ki so bile pevcem provincialnih gledališč največkrat povsem tuje. Tudi nemškimi interpretom je bila Mozartova glasba slogovno močno oddaljena in je zahtevala od njih veliko truda in vneme, da bi se njihovo podajanje vsaj približalo skladateljevemu duhu. V novi gledališki stavbi sta se do prve svetovne vojne peli le *Figarova svatba* (z dvema postavitvama v sezoni 1906/07) in le enkrat *Don Giovanni* dve sezoni kasneje. Posebno mesto med nemškimi opernimi skladatelji ima še danes Beethoven s svojo edino opero *Fidelio*, ki je bila v več kot sto letih, od nastanka leta 1805 pa do leta 1914, v okviru nemškega deželnega gledališča uprizorjena le trikrat (!), in sicer v sezonah 1873/74, 1896/97 in 1903/04, slovensko vodstvo pa jo je uvrstilo na repertoar šele leta 1927.

Z opernimi deli italijanskih, francoskih in nemških skladateljev so Nemci izpolnili svoj repertoar. Njihova repertoarna politika se je izkazala kot povsem primerljiva z drugimi provincialnimi gledališči avstrijskih dežel. Primerjalna analiza z Gradcem zgovorno prikaže dejansko stanje tedanje ljubljanske kulture, ki se je, kljub številnim, predvsem finančno pogojenim težavam, zadovoljivo približalo štajerski prestolnici. Že res, da je bila operna dejavnost v Gradcu neprimerno bogatejša in se je še posebno razmahnila ob otvoritvi nove operne hiše na prelomu stoletja. A vpogled v tamkajšne sezonske sporede razkrije skladateljska imena, katerih pomembnejše umetnine so spoznali tudi obiskovalci ljubljanske Talije. Šele v prvem desetletju novega stoletja je s Straussovima *Salomo* in *Elektro* graški repertoar doživel večji slogovni odmik od ustaljene prakse, katere Ljubljana do izbruha prve svetovne vojne ni preseгла.²¹

Repertoarno shemo so Slovenci v okviru nacionalnega programa znatno razširili in svojo pozornost usmerili tudi v uprizorjanje oper bolj ali manj uveljavljenih slovenskih in slovanskih avtorjev. V želji, da bi k produkciji izvornih del vzpodbudili domače avtorje, so vključevali dela hrvaških, čeških in poljskih skladateljev, ki si v svetovnem glasbenem merilu sicer niso pridobila vidnejšega mesta, za slovensko glasbeno-scensko ustvarjanje pa so pomenila zgledne primere, vzore tudi za slovenske skladatelje. Razen teh je slovensko vodstvo na domačem občinstvu uspešno preizkusilo tudi privlačno moč velikih skladateljskih imen z vzhoda in postavilo na oder odmevna dela kot so Čajkovskega

²¹ Pri primerjalni analizi z graškim gledališkim repertoarjem se avtorica opira na pregledano arhivsko gradivo v graškem Opernem arhivu.

Evgenij Onjegin in Pikova dama; Glinkova Ruslan in Ljudmila; Dvořakova Rusalka ter Smetanove *Prodana nevesta, Dalibor in Poljub*.

Nasprotno pa nemško vodstvo na svoj repertoar ni uvrstilo niti enega opusa vzhodnoevropskih skladateljev – niti Smetanove *Prodane neveste* ne, čeprav so jo, na primer, uspešno uprizarjali tudi v Celovcu in v Grazu. Razloga za to prav gotovo ne gre iskati v nacionalnih, protislovanskih težnjah. Gledališki podjetnik je bil v službi občinstva, ki je vplivalo na njegovo finančno stanje. Nacionalno in politično prepričanje je moralo biti in je bilo s tega vidika povsem nepomembno. Bolj verjetno je, da so imeli aktualni direktorji v Ljubljani v lasti predvsem tista dela, ki so preverjeno pritegnila pozornost na večjih in na manjših avstrijskih odrih ter so lahko obetala uspeh in dobiček. Tudi v tem oziru je bilo ljubljansko nemško Deželno gledališče v svoji programski politiki primerljivo z graškim. Slednje se je prav tako omejilo na dela zahodnoevropskih opernih skladateljev, vendar le z redkimi izjemami (poleg omenjene Smetanove uspešnice lahko zasledimo še njegovega *Daliborja* in *Pikovo damo* Čajkovskega). S tega vidika je bila konkurenčnost nacionalno nasprotnih si vodstev v Ljubljani prav tako dobrodošla, saj se je gledališki repertoar mesta Ljubljane zavoljo slovenske strani močno razširil, z vključitvijo slovanskih opernih del pa je postala gledališka dejavnost kranjske prestolnice stičišče vzhodne (kakršno je poznal na primer Zagreb) in zahodne prakse (primerljive na primer s koroško prestolnico Celovcem).

Jeseni 1911 je z otvoritvijo novega Jubilejnega gledališča cesarja Franca Jožefa nemško gledališko društvo uresničilo svoje dolgoletne ambicije, da se izvije iz primeža slovenskega gledališkega pola, ki ga je vse bolj omejeval pri njegovem delovanju in ga postopoma izrinjal iz prvotne gledališke hiše. Z otvoritvijo novega kulturnega doma so bili Nemci po dveh desetletjih zopet samostojni in – vsaj prostorsko in organizacijsko – neodvisni, Slovencem pa se je prav tako izpolnila dolgoletna goreča želja. A tudi nov kulturni tempelj niti enim niti drugim ni zagotavljal eksistence. Medtem ko se je slovenska, liberalno usmerjena direkcija soočala z velikimi notranje-političnimi pritiski in z nenaklonjeno klerikalno večino v deželnem odboru, so se Nemci izgubljali v vedno bolj slovenski Ljubljani, premajhni za dve gledališki instituciji. To potrjuje tudi nova vodstvena praksa, saj sta oba nemška gledališka direktorja v novi stavbi, Karl Richter in Hermann Roché, primarno delovala kot ravnatelja celovškega Mestnega gledališča, ljubljansko pa jima je bilo sekundarna dejavnost.

Kot je razvidno iz kratkega vpogleda v prva leta glasbeno-gledališke poustvarjalnosti v okviru nove kulturne institucije, se je dejavnost slovenskega Deželnega gledališča bistveno razlikovala od nemškega. Cilji, ki si jih je zastavila slovenska direkcija, so bili povsem drugačni od ciljev nemškega podjetnika. Gledališki dejavnosti, čeprav pod skupno streho in s podobnimi problemi, sta bili dva povsem različna svetova. Poznavanje enega je zato nujno za razumevanje drugega – in obratno. Četudi je v zavesti vkoreninjeno splošno veljavno mnenje, da so bili Nemci tisti, ki so ovirali slovensko kulturo na poti k njenim ciljem, nova spoznanja kažejo, da je bil obstoj nemškega gledališča z rojstvom slovenskega obsojen na propad, ki se je zdel neizbežen ne glede na izbruh prve svetovne vojne.

SUMMARY

The opening of the Provincial Theatre in 1892 brought a new era to the stage performing arts in Ljubljana. It marked a new beginning of Slovene cultural life, and as regards German theatre production, up to that time firmly rooted in the conscience the Ljubljana burghers, an unexpected end. Up to 1887, the year of the devastating fire, German theatre performances had had complete monopoly in the capital of Carniola; from then on, with this new cultural institution, they were joined by their Slovene counterparts. The Slovene directorship set ambitious goals that were, conditions permitting, conscientiously and ever more successfully realized.

The question of the binational character of the theatre administration has been so far documented only in fragments, and for the most part separately, in keeping with the two nationalities. The article therefore tries to achieve a systematic insight into

the organisational, repertorial and performing characteristics of both sides, while drawing attention to the differences between them. These lay not so much in the management itself, since both directorships, the Slovene and the German, were being confronted with similar financial, spatial as well as cultural-political problems. Above all, they affected questions of programming; while the German side cultivated operatic art only occasionally, Slovenes decided on systematically programmed performances in this genre, which also included works by Slovene and Slavic composers, not to be found on German programmes. A comparison between their repertoires reveals that the two programme schemes did not coincide. On the contrary, they actually supplemented each other. Which enriched the social and cultural life of Ljubljana, broadening the artistic horizons of its inhabitants, all the more since the theatre was still the central scene of social life.

Darja Koter

Akademija za glasbo, Univerza v Ljubljani
Academy of Music, University of Ljubljana

Razvoj profila gledališkega in opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama*

Development of the Theatre and Opera director's Profile in Slovenia Between the Two Wars

Prejeto: 21. september 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 21st September 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: gledališka režija, operna režija, ljubljanska Drama, ljubljanska Opera, Osip Šest, Bratko Kreft, Ciril Debevec

Keywords: theatre direction, opera direction, Ljubljana Drama Theatre, opera, Osip Šest, Bratko Kreft, Ciril Debevec

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prispevek obravnava razvoj in profil opernega režiserja na Slovenskem med obema vojnama, pri čemer se avtorica naslanja na ljubljansko Opero, v povezavi s tamkajšnjo Dramo. Pri tem ugotavlja vpliv gledališke režije na razvoj v operni hiši, interakcijo z evropskimi gibanji ter obravnava najpomembnejše osebnosti, ki so vplivale na oblikovanje režije v Operi v Ljubljani.

The article deals with the development of opera directing and director's profile in Slovenia between the two wars, taking into consideration Opera and Theatre in Ljubljana. The author states specific influences of theatre directing upon the development of Opera, as well as the interaction with European movements, and treats the most distinguished personalities in the domain of opera directing in Ljubljana.

O sinergiji med gledališkimi in glasbeno-scenskimi predstavami v slovenskem gledališču lahko govorimo vsaj od druge polovice 19. stoletja, ko je bilo leta 1867 ustanovljeno gledališče Dramatičnega društva, ter v času delovanja Deželnega gledališča med leti 1892 do 1914. Svojevrstno simbiozo je narekovalo več dejavnikov. Slovensko gledališče je združevalo uprizoritve dramskih in glasbeno-gledaliških del, med katerimi

* Projekt št. P6-0376 je sofinancirala Javna agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije iz državnega proračuna.

je bila vrsta takšnih, ki so od akterjev zahtevala igralske in pevske spretnosti. Čeprav sta profila igralca in pevca združevala spretnosti enega in drugega, temu pa so sledile tudi t.i. dramatične šole, je dolgo prevladovala praksa prehajanja akterjev med Dramo in Opero. Tako igralci kot pevci so ob nastopu službe v gledališču podpisali pogodbo, v kateri so se obvezali, da bodo po potrebi sodelovali tudi v operi in opereti oziroma v »igri s petjem« ali podobni predstavi, ki je temeljila na dramskem uprizarjanju s petimi deli. Takšna praksa je veljala do začetka prve svetovne vojne. Intenzivne povezave najdemo tudi skozi razvoj profila režiserja, ki je bil do prve vojne in deloma še naprej prav tako hkrati igralec in/ali pevec, po ustaljenih navadah pa je deloval na obeh umetniških poljih. Pregled repertoarja kaže, da so se posamezniki glede na interese bolj posvečali režiji ene ali druge veje predstav, profilirane režiserske osebnosti pa smo na Slovenskem dobili šele v času med obema vojnoma. V času delovanja gledališča Dramatičnega društva gledališka scena na Slovenskem še ni poznala profesionalno šolanega režiserja. Po čeških zgledih je do 80. let 19. stoletja vlogo vodje predstav opravljal gledališki diletant, ki je v eni osebi združeval vlogo ravnatelja, igralca, pevca in režiserja oziroma kreatorja celotnega odrskega dogajanja. Takšno vlogo sta med prvimi opravljala Josip Noll (1841–1902), operni pevec, režiser, dramatik in publicist, ter Josip Gecelj (1834–1907), prevajalec, igralec in režiser. Prvi profesionalno šolani igralec in režiser, ki je presegel diletantizem, je bil šele Ignacij Borštnik (1858–1919) v drugi polovici 80. let 19. stoletja. Z njim je v slovensko gledališče začela prodirati sodobnejša režija dunajske smeri z značilnostmi realistične in naturalistične metode Rudolfa Tyrolta, znanega igralca dunajskega Burgtheatra. Z dunajskimi vplivi in Borštnikom kot profesionalnim režiserjem se je v slovenskem gledališču končno začela doba uresničevanja profesionalizacije tetra, ki je skušala odpraviti in preseči zastarele poglede na režijo. Toda Borštnik s svojimi idejami in znanjem ni bil povsem uspešen, zato je le dve leti po odprtju Deželnega gledališča odšel v Zagreb, da bi tam uresničeval svoje napredne zamisli. Borštnik sicer ni bil med tistimi režiserji, ki so dejavnije posegli na polje glasbeno-scenske režije. Njegovi nasledniki, večinoma Čehi, ki so od leta 1894 do prve svetovne vojne obvladovali slovensko gledališče v dramskih in glasbenih predstavah, so pod vplivom praškega pedagoga in režiserja Josefa Šmaha zagovarjali podobne prijeme v režiji kot Borštnik. V zadnjih letih pred prvo svetovno vojno se je v režiji slovenske glasbeno-gledališke scene odražala stilna raznolikost, ki je bila posledica številnih režiserjev različnih generacij in šol. Nova generacija slovenskih akterjev, ki se je šolala na Dunaju, njena predstavnik sta Hinko Nučič in Josip Povhe, je na ljubljanski oder prinašala vplive priznane dunajske dramske šole Otto, nadaljnji razvoj pa je za nekaj let prekinila ukinitve gledališča in kmalu zatem prva svetovna vojna.¹ Intenzivno prehajanje članov obeh ansamblov in vzporedno delovanje režiserjev na dramskem in glasbenem področju je vplivalo tudi na prepletanje estetskih idealov. Temu so pripomogle razmere v gledališču, odvisne od pomanjkanja kadra, nato dovolj široka izobrazbena raven akterjev gledališča in ne nazadnje je bila sinergija prisotna tudi v razvoju evropske gledališke scene, ki ni strogo ločevala med dramsko in glasbeno naravnostjo.

¹ Prim. Darja Koter, Glasbeno-gledališka režija na Slovenskem: od diletantizma Dramatičnega društva do (poskusov) profesionalizacije v Deželnem gledališču, v: *Muzikološki zbornik* 46 (2010), zv. 1, str. 57–72. Avtorica navaja tudi obsežno literaturo.

Vojni čas so slovenski umetniki preživeli zelo različno. Nekaterim je bilo dano, da so ustvarjali tudi med vojno. Dragocene umetniške izkušnje so si kot vojni ujetniki pridobivali na ruskih odrih ali na študijskih potovanjih in gostovanjih v velikih evropskih središčih, kot so bila Dunaj, Praga, Berlin, Dresden, Pariz, London, Milano, Rim in druga. Povojni čas je na polje režije prinesel večjo stilno raznolikost, ki se je vzporedno odražala v dramskih in glasbeno-gledaliških predstavah. Vplivi najpomembnejših režijskih šol so se kmalu po vojni poznali tudi na slovenskih odrih. V Ljubljani in Mariboru na primer so večkrat gostovali gledališčniki različnih narodnosti, gledaliških šol in izkušenj. Med najvplivnejšimi so bili gostje iz moskovskega umetniškega gledališča, ki ga poosebljata Konstantin Stanislavsky in Vladimir Nemirovič-Davčenko, nato člani Narodnega divadla iz Prage, pariškega La petite Scène, dunajskih teatrov in drugi.² Poleg gostujočih predstav pa so bila vplivna tudi strokovna potovanja pri nas delujočih režiserjev, kot so bili Osip Šest, Milan Skrbinšek, Boris Potjata in drugi, ki so redno obiskovali pomembna evropska kulturna središča, svoje pa je doprinesla tudi migracija. V Ljubljani se je v 20. letih močno odražal val ruske gledališke emigracije.

Tako imenovani naturalizem, ki ima korenine v zadnji tretjini 19. stoletja, se je razvijal v dramski šoli dunajskega konservatorija in nato v Moskvi, kjer je sloviti Konstantin Sergejevič Stanislavsky leta 1898 skupaj z Vladimirom Nemirovičem-Dančenkom ustanovil vplivni umetniški teater, v katerem je postala funkcija režiserja priznana kot samostojna disciplina in umetnost. Nova ruska gledališka šola je uveljavila gledališko režijo, katere estetika je temeljila na viziji izkušenj v sanjah, danem trenutku in v duhovnem razpoloženju posameznega akterja. Iz tega se je razvila značilna metoda, ki je bazirala na refleksiji igralčeve osebne izkušnje in identifikaciji z vlogo, in sicer v smislu človekovih notranjih in zunanjih zaznav. Utelesena je bila v Opernem studiu Bolšoj teatra, ustanovljenem leta 1918. Partitura je bolj kot libreto postala gibalo odrskega dogajanja, kar se je objektiviziralo v združitvi besede, glasbe in gibanja.³ Metoda Stanislavskega, ki jo je sam poimenoval »duhovni realizem«, je imela širok vpliv na modernizem in avantgardo v smislu naturalizma, simbolizma in konstruktivizma, in sicer v Evropi ter v Združenih državah Amerike.⁴

Še bolj revolucionaren je bil moskovski glasbeno-gledališki studio. Leta 1919 ga je ustanovil Vladimir Ivanovič Nemirovič-Dančenko, ki je bil naklonjen abstrakciji. Njegova inspiracija so bile kreacije švicarskega oblikovalca Adolpha Appia (1862–1928), ki so ga opisovali kot »očeta ne iluzionističnega glasbenega gledališča«. Appijevo oblikovanje predstave je temeljilo na konstruktivističnih principih; na razvijanju svetlobe in sence, uporabljal je tudi stilizirane kostume, kvazi simboliko, nerealistično odrsko gibanje ipd. Njegove ideje so bile že v dvajsetih letih 20. stoletja s pridom uporabljene v številnih Wagnerjevih predstavah po Evropi, v Bayreuthu pa zaradi odklonilnega odnosa same Cosime šele po drugi svetovni vojni. Appijeve ideje in teorije so inspirirale pomembne kreatorje opernih in gledaliških predstav, kot so bili Gustav Wunderwald v berlinski operi, Alfred Roller na Dunaju, Hans Wildermann v Kölnu in drugi.⁵ Še izrazitejšo

² Filip Kalan, Evropeizacija slovenske gledališke kulture, v: *Linhartovo izročilo* (ur. L. Filipič), Ljubljana, 1957, str. 66.

³ *The New Grove, Dictionary of Opera*, Vol. 4 (ur. S. Sadie), Production, 4; The Enlightenment, str. 1122.

⁴ Dostopno na naslovu: http://en.wikipedia.org/wiki/Constantin_Stanslavski, 29. 3. 2010.

⁵ *The New Grove, Dictionary of Opera*, n. d., str. 1122–1123.

avantgardo je vpeljal Vsevolod Emilevič Meyerhold (1874–1940) med leti 1907 in 1917, veliki ruski gledališki direktor in režiser, ki izhaja iz šole Vladimira Nemiroviča, ko je deloval v St. Petersburgu. S svojim eksperimentalnim in psihološko ter simbolistično obarvanim pristopom je postal vzor številnim opernim in gledališkim režiserjem. Po ruski revoluciji in po letu 1922, ko je zasnoval lastno šolo, je pozornost pritegnil tudi z uvajanjem gledaliških vrtečih se mehanizmov.⁶

Naslednji gledališki direktor, ki je v operno uprizarjanje praktično vključeval vse, kar sta razvijala Appian in Craig in ju nadgradil, je bil Max Reinhardt (1873–1943), delujoč v Berlinu in nato na Dunaju. Kot direktor in impresarij je tesno sodeloval z R. Straussom in njegovim libretistom Hugom von Hofmannsthalom ter velja za utemeljitelja moderne režije. Hofmannsthal se je z Reinhardtom spoprijateljil v Berlinu leta 1903, fasciniran s spektakularnimi efekti Reinhardta kot režiserja. V naslednjih letih sta nato skupaj oblikovala vrsto predstav v smislu Wagnerjeve celostne umetnine, med njimi tudi nekaj Straussovih del, ki jim je Hofmannsthal pridal njemu lastno estetiko.⁷ Osrednji Reinhardtov razvojni korak je bil storjen z vključevanjem različnih elementov – od tradicionalno realističnih do simbolizma in ekspresionizma, s čimer si je poleg odobravanja prislužil tudi kritične reakcije. To so najzgodnejši primeri ostrega javnega nasprotovanja režijskim metodam oblikovanja opernih predstav. Gledališka šola *Lehrgang für Declamation und Mimik* je bila ustanovljena na Dunaju že leta 1852 in je delovala do leta 1928, ko je Max Reinhardt na povabilo tamkajšnje Visoke šole za glasbo in upodabljaljočo umetnost v teatru v Schönbrunu ustanovil t. i. »Scahuspiel- und Regieseminar«. Komorne in velikopotezne uprizoritve, intimne scene in masovne režije, sodobna dramatika in nemi spektakli, sodelovanje z igralci in novodobne scene, pomen velikih zvezd in ansambla, spreminjanje gledaliških institucij in kasneje tudi filma, so najpomembnejši dosežki tega velikega režiserja. Po njegovi emigraciji leta 1938 so z njegovim delom nadaljevali, dokler ga ni po drugi svetovni vojni nasledila vdova Helene Thimig in delovala do leta 1954.⁸

Naslednje avantgardno gibanje, ki je zaznamovalo tudi operno uprizarjanje, je funkcioniralo v okviru Bauhauasa med letoma 1919 in 1933, dokler ga ni utišal nacizem. Nagnjeno k celoviti umetnini je prekipelo od eksperimentov in naprednih idej in je potekalo skladno z ekspresionizmom oziroma novim objektivizmom in konstruktivizmom. Njegov vpliv na operno produkcijo se začne v dvajsetih letih v Kroll operi v Berlinu, posebno od leta 1927, ko jo je vodil dirigent Otto Klemperer (1885–1973). Skupaj z umetnikom in scenografom Ewaldom Dülbergom sta zasnovala številne novosti in jih predstavila v aktualnem opernem programu (I. Stravinsky - *Oedipus Rex*, *Mavra*, *L'Histoire du Soldat*, E. Křenek - enodejanke *Der Diktator*, *Das heimliche Königreich*, *Schwerkewicht* in *Das Leben des Orest*; P. Hindemith - *Cardillac*, *Neues vom Tage* in *Hin und Zurück*, J. Janaček - *Aus einem Totenhaus* in Schönberg - *Erwartung* in *Die Glückliche Hand*). Med značilnostmi prevladujejo jasno definirani odrski prostor, kompozicijsko oprt na kubizem in njegove abstrakcije, sodobna kostumografija, konstruktivistični dizajn,

⁶ Dostopno na naslovu: http://en.wikipedia.org/wiki/Vsevolod_Meyerhold, 29. 3. 2010.

⁷ *The New Grove, Dictionary of Opera*, n. d., str. 1123, o H. von Hofmannsthalu prim: <http://www.kirjasto.sci.fi/hugohof.htm>, 29. 3. 2010.

⁸ Dostopno na naslovu: <http://www.maxreinhardtseminar.at/mrs.php?Sel=7>, 29. 3. 2010.

geometrični liki, spiralni motivi v duhu Bauhauasa, ostri kontrasti v osvetlitvi, na oder pa so postavljali surrealistične figure, ki so podpirale vizionarske ideje.⁹

Sodobno operno sceno je po prvi svetovni vojni svojstveno dopolnil tudi Siegfried Wagner (1869–1930), ko je leta 1924 obudil festival v Bayreuthu (leta 1908 ga je prevzel od matere Cosime). Njegove ideje, ki so temeljile na masivni trodimenzionalnosti odrskih postavitev in nekaterih previdnejših inovativnostih, bolj ali manj skladnih s časom, so povsem izstopile iz preizkušene tradicije šele v njegovi zadnji produkciji – *Tannhäuser* leta 1930.¹⁰ Vzponom nacizma je bilo z avantgardnim gibanjem in eksperimentalno dramaturgijo na nemškem prostoru konec. Ironično, toda resnično, se je del te kreativnosti pod lupo nove oblasti čvrsto obdržal le v Bayreuthu. Ponovni vzpon Wagnerjanske režije beležimo šele po letu 1951 ob odprtju festivala, toda med tem so po Evropi vzniknile tudi povsem drugačne režijske šole.¹¹

Novi razvoj slovenske dramske poustvarjalnosti se je začel februarja leta 1919, ko se je ponovno dvignil zastor ljubljanske Drame. S tem korakom je slovenska dramska scena stopila v svet evropskega gledališča, ki ga je med obema vojnama počasi tudi dosegla. Prvi večji korak k sodobni odrskim poustvaritvam je bil storjen v dvajsetih letih in se je v tridesetih samo še stopnjeval. Ljubljanska Drama je takrat dokončno zavrgla romantično tradicijo predvojnega časa in stopila na pot novega realizma. K temu napredku je pripomogla velika zagnanost vseh akterjev gledališča in smelo raziskovanje sodobnih tokov, ki so prinašali tudi igralska tveganja, drugačne kompozicijske prijeme, najsodobnejše eksperimente, pri tem pa niso pozabljali na domačo dramatiko.¹² Najmočnejši zgledi so bila študijska potovanja na Slovenskem delujočih režiserjev in gostovanja avantgardnih gledališč pri nas. Moskovsko umetniško gledališče je na primer fasciniralo z drznimi inscenacijami, izraženimi s tako rekoč praznimi odri. Umetnostni tokovi, ki so prihajali iz Weimarja, šole Bauhaus in Rusije, so prinašali tudi konstruktivistične scene. Leta 1922 sta režiser Osip Šest in scenograf Václav Skrušny na oder ljubljanske Drame postavila moderno konstruktivistično dramo Karla Čapke *RUR* oziroma *Rossum's Universal Robots* (nastala leta 1921), v kateri je avtor kot prvi uporabil besedo *robot* in vpeljal v literaturo znanstveno fantastiko. V ljubljanski predstavi, ki je bila provokativna in šokantna in je doživela uničujoče kritike, sta v scenografiji združila kompozicije ruskega konstruktivizma in Bauhauasa.¹³ Na začetku 20. let se je v Ljubljani pojavil tudi ekspresionizem, najprej v slikarstvu z obema Kraljema, nato z Avgustom Černigojem, velikim poznavalcem Bauhauasa in ruskega konstruktivizma, v poznih 20. pa tudi v glasbi, kar se je izrazilo ne le na ustvarjalnem temveč tudi na poustvarjalnem glasbeno-scenskem področju. Modernistični prijemi so bili izraziti tudi v operni scenografiji. Ko so bile leta 1929 v ljubljanski Operi uprizorjene Kogojeve *Črne maske*, se je za scenografijo potegovalo šest aktualno usmerjenih avtorjev, od katerih so bili trije, August Černigoj, Ferdo Delak in Eduard Stepančič, izrazito zaznamovani z ekspresionizmom. Na razpis so se prijavi

⁹ Prim. na naslovih: <http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=9405>, http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Klemperer, 29. 3. 2010.

¹⁰ *The New Grove, Dictionary of Opera*, n. d., str. 1123–1124.

¹¹ Prav tam, str. 1124–1125.

¹² F. Kalan, *Evropeizacija slovenske gledališke kulture*, n. d., str. 60–63.

¹³ Iz zapisov gledališkega igralca in režiserja Rada Pregarca. Dostopno na naslovu: www.rtvsl.si/.../gledalisko-scenografijo-konstruktivizma-in-ekspresionizma/, 16. 4. 2010.

še Ivan Čargo, Ivo Spinčič in Ivan Vavpotič. Izbran je bil Vavpotič, njegova scena pa je opredeljena ko primer pravljičnega ekspresionizma.¹⁴

Nova stilna gibanja so torej dosegla tudi ljubljansko Opero, vendar ne tako hitro in ne toliko intenzivno kot je bilo to v Drami. Če je bila v 90. letih 19. stoletja Opera tista, ki je po repertoarju bolje sledila evropskim gibanjem, se je po prvi vojni ta napredek obrnil v prid dramskim uprizoritvam. Umetniško vodstvo Opere je bilo po podržavljenju Narodnega gledališča leta 1920 zaupano Frideriku Rukavini, sicer razgledanemu svetovljanu, ki je v svojem petletnem delovanju uvrstil na program pomembna dela francoske, italijanske in slovanske literature (nemške nekoliko manj), vendar med njimi ni bilo aktualnih del, kakor jih zasledimo v Drami. Tudi operna režija prvih povojnih let ni presegla časa pred vojno, enak je ostajal tudi profil režiserja, ki je bil večinoma tudi igralec. Prvi režiser v sezoni 1918/19 je bil igralec češkega rodu Vladimír Marek (1883–1939), za katerega je Vilko Ukmar zapisal, da njegov stil ni temeljil na ponotranjeni režiji.¹⁵ Ob njem je deloval že omenjeni scenograf češkega rodu V. Skrušny, takrat še naklonjen »ustaljeni realistični tradiciji«. ¹⁶ Le dobri dve leti kasneje se je ta isti scenograf skupaj s Šestom izpostavil z avantgardno scenografijo že omenjene Čapkove drame, kar je pomenilo obrat k najnaprednejšim evropskim vzorom. Skrušni, ki je prišel v Ljubljano kot izkušen scenograf, si je prizadeval, da bi imel scenograf pri postavitvah predstav vidnejšo vlogo. V prvih povojnih sezonah je bila scenografija v ljubljanskem gledališču še dokaj postranska zadeva, saj so gledališki konzorcij zadovoljila že »pleskarska« opravila, ki niso imela nič skupnega z avtorskimi zamislimi scenografa. Podobno je bilo tudi v kostumografiji, ki je bila plod improvizacije. O tem Osip Šest, ki je leta 1928 zapisal, da »se pri nas kostimira še vedno posamezno stvar, opero ali dramo – in ne dobe, časa ... pri nas sleče popoldne princ v Drami triko in z jadrnim korakom ga nese garderober v Opero, kjer ga hitro obleče vojvoda mantuanski«. ¹⁷ Zadovoljila je torej povprečna scenografija, improvizirana in prirejena kostumografija, podobno pa je bilo tudi v režiji, saj Opera ni imela profiliranega opernega režiserja. To delo so opravljali igralci oziroma pevci in bolj kot ne priučeni režiserji, ki so se v veliki večini poglabljeno posvečali Drami.

V času med obema vojnoma se je tako kot med leti 1894 in 1914 v Operi zvrstila prava plejada režiserjev, Slovencev in drugih, ki so bili različnih metod in šol. Med njimi je bilo nekaj takšnih, ki so se izkazali že pred prvo svetovno vojno, kot sta bila Franjo Bučar (1861–1926) in Josip Povhe¹⁸, medtem ko Hinko Nučič (1883–1970) po vojni v Operi ni režiral. Nučič, ki je bil v prvi povojni sezoni 1918/1919 umetniški vodja, pedagog, režiser in prvi igralec obnovljenega gledališča, v katerem je opravil ekstremno pomembno vlogo, je zaradi nesoglasij z gledališkim konzorcijem v naslednji sezoni odšel v Maribor, kjer je postavil na noge tamkajšnje gledališče. Bučar se je pred prvo svetovno vojno kot pevec šolal na dunajskem konservatoriju, nato zasebno v Pragi in v

¹⁴ Iz pričevanj Rada Pregarca, dostopno na naslovu: www.rtvsllo.si/.../gledalisko-scenografijo-konstruktivizma-in-ekspresionizma/, 16. 4. 2010.

¹⁵ Vilko Ukmar, Podoba slovenske opere (1919–1939), *Kronika slovenskih mest* (1940), l. 7, št. 3, str. 173.

¹⁶ Prav tam. V. Skrušny je bil pri Narodnem gledališču zaposlen kot scenograf in vodja »gledališke slikarne«, in sicer od leta 1918 do 1928. Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 232, op. 399.

¹⁷ Povzeto po D. Moravec, *Slovensko gledališče...*, n. d, str. 232.

¹⁸ Josipa Povheta omenjajo različni viri, vendar o njem ni objavljene biografije.

Milano ter postal evropsko znan tenorist in režiser. Domov se je vrnil po prvi svetovni vojni in bistveno prispeval k razvoju šole solopetja na konservatoriju Glasbene maticice v Ljubljani, v gledališču pa je tudi režiral. Kot operni režiser se je najbolj udeleževal v prvih povojnih sezonah. Na oder je postavil vrsto velikih oper, med njimi tudi dve premierni uprizoritvi slovenskih del – leta 1920 Savinovo *Lepo Vido*, naslednje leto pa Parmovega *Zlatoroga*.¹⁹ Pri svojem delu se je opiral na izkušnje, pridobljene na evropskih odrih, na polje avantgarde pa ni posegal. Njegov kolega Povhe, prvotno prav tako igravec, je bil že od svojih začetkov bolj operetni režiser. Od leta 1909 do 1913 je v Operi režiral kar 20 operet, med njimi je na oder premierno postavil tudi Parmove *Amazonke* (premiera februarja 1912).²⁰ Po vojni je najprej na kratko režiral v Slovenskem ljudskem gledališču v Celju, nato pa ga od jeseni istega leta redno srečamo na ljubljanskem odru, kjer je v naslednjih dveh sezonah režiral domala vse operete. Leta 1920 tudi Parmovo *Ksenijo*. V Prvi polovici 20. let se je nato angažiral v Slovenskem narodnem gledališču v Mariboru, po letu 1925, ko je krmilo Opere prevzel Mirko Polič, pa ga redno srečamo ponovno v Ljubljani, kjer je imel vodilno vlogo operetnega režiserja. Standardnemu repertoarju so do pomladi leta 1931 dodali le noviteto Pavla Šivica *Oj, ta prešmentana ljubezen*, burleskno opereto. Povhetova zadnja režija je bila uresničena v Mariboru, leta 1938 je krstil Parmovo opereto *Nečak*.²¹

Med režiserji ljubljanske Opere je bilo predvsem veliko Čehov in ruskih emigrantov, ki so v Ljubljani delovali le krajši čas.²² Režiranje oper in operet za dramske režiserje, kakor so bili deklarirani, ni bil pravi izziv. Tako namreč razumemo opazke posameznih režiserjev, ki so večkrat z negotovanjem sprejemali odločitev vodstva gledališča, ker je le-to od režiserjev pričakovalo tudi vodenje glasbenih predstav. Šele z vsestranskim delovanjem so si namreč pridobili ustrežnejši oziroma višji rang v plačnih razredih.²³ V prvih povojnih letih je bilo vodenje glasbeno-scenskih predstav za posameznike nujno zlo ali celo »čakalnica« na priložnost v Drami. V tem času je bila režija večinoma zasnovana na tradicionalnih načelih realističnega oblikovanja predstav, kjer se je skušalo ustvarjati iluzijo stvarnega življenja. Znotraj takšnih prijemov je bil še zmeraj prostor za baročno virtuoznost prvih solistov, ki so velike arije peli v poljubnem jeziku, kar je zagovarjal tudi Rukavina, ki je nekaj del tudi sam režiral.²⁴ Rukavina je bil izjemno široko izobražen, v režiji in izboru programa pa je ostal tradicionalist.²⁵ Ko se je v Ljubljani razširil duh evropske modernistične scene, je narasel tudi pritisk na Rukavinovo umetniško vodenje Opere, kar je sredi leta 1925 povzročilo njegov odhod. V Rukavinovi dobi je češko dramsko šolo med režiserji zastopal Pavel Debevec (1885–1939), deloval med letoma 1922 in 1925, ki je režiral večinoma slovanske opere in bil znan po tradicionalnih elegičnih predstavah.²⁶ Večjega pomena je bil Boris Putjata (1871–1925), sicer igravec ruskega rodu in velikega formata. To se je odražalo tudi v njegovih režijah, za katere je bilo tudi v glasbenih delih značilno poudarjanje igralskih manir posameznih

¹⁹ Prim. Repertoar..., n. d., str. 204–216.

²⁰ Prav tam, str. 198–228.

²¹ Prav tam, str. 216–228, 445.

²² Prim. Repertoar..., n. d., str. 204–245.

²³ D. Moravec, *Slovenski režiserski kvartet (z gostom)*, Ljubljana: Slovenski gledališki in filmski muzej, 1996, str. 50.

²⁴ Repertoar, str. 209–214.

²⁵ Prim. Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 4. 5. 2010.

²⁶ V. Ukmar, n. d., str. 174.

akterjev, pri čemer pa naj bi tudi pretiraval z grotesknostjo in pretirano rabo zunanjih efektov.²⁷

Opero je v 20. letih 20. stoletja najbolj zaznamoval Osip Šest (1893–1962), ki se je z leti profiliral v opernega režiserja in imel na tem polju primat do leta 1930, ko se v ljubljanski Operi začne nova doba režiserjev. Šest sprva ni imel resnih namenov delovati kot operni režiser²⁸, ko pa so ga kritiki začeli hvaliti, da je glasbene predstave »navdahnil z duhom modernega gledališča«, je svoje delovanje na tem polju celo intenziviral. Nanj je poleg ostalega precej vplival tudi Milan Skrbinšek (1886–1963), veliki igravec, ki velja tudi za prvega modernega režiserja na Slovenskem. Tako kot Šest tudi on izhaja iz znane Ottove šole na Dunaju, ki sta jo oba absolvirala še pred prvo svetovno vojno. Kljub temu da Šest velja za Skrbinškovega učenca, se ni posvečal ponotranjenosti posameznih likov, kot je bilo to značilno za učitelja Skrbinška. Šest je štiri vojna leta preživel v ruskem ujetništvu. V tem času se je srečal z režijo takrat že slavnega Stanislavskega, kar gotovo ni ostalo brez vpliva. Po vrnitvi v Ljubljano je sprva precej igral, nato pa se je izključno posvetil režiji. O svojem odnosu do opere je ironično zapisal, da o glasbi nič kaj ne razume, niti ne zna šteti taktov, da ni »muzikalen režiser« ter da je človek »od drame«. Kljub temu je veljal za uspešnega opernega režiserja, saj naj bi »s srečno roko ustvaril prav posrečene originalne tipe« ter prevetрил scenografijo, ki je pod njegovim vodstvom dobila večjo veljavo.²⁹ V Operi je na oder med številnimi znanimi deli svetovne literature postavil vrsto domačih del, kot so predelava Foersterjevega *Gorenjskega slavčka* (1922, 1953), premierno pa Rista Savina *Gospodovski sen* (1923) in *Matijo Gubca* (1936), Sattnerjevo *Tajdo* (1927) in Osterčevo minutno opero *Iz komične opere* (1928). Od leta 1929 do 1938 se je podpisal pod 55 režij glasbeno-scenskih del.³⁰ Šest je med vsemi domačimi režiserji največ potoval in se seznanjal z uveljavljenimi režijami v Berlinu, Parizu in Pragi, kjer se je aktivno udeleževal gledaliških konferenc in kongresov.³¹ Novosti je prenašal tudi k nam, vendar so mu radi očitali, da je bil kot posnemovalec evropskih odrov nekoliko preveč nedosleden in stilno raznolik ter ne dovolj profiliran. Na dramskem polju je nedvomno zaslužen za uprizoritve najaktualnejših del Karla Čapke in Luigija Pirandelle.³² Njegovo delo je mlajši kolega Ciril Debevec, kasneje tudi rival in naslednik v operni režiji, ocenil zelo kritično. Debevec piše, da je Šest kreator oblike, mojster fantazije in zunanjih efektov, pri tem premalo ponotranjen, v uvajanju sodobnih trendov pa premalo dosleden.³³ Šest ni skrival svojih vzorov, sam je omenjal ruske in dunajske. Prvi so bili posledica ruskega ujetništva med prvo svetovno vojno, med drugimi pa je v svojih koserijah, objavljenih v *Gledaliških listih*, v katerih se je rad poigral s kritiko, večkrat omenil režije Maxa Reinhardta. Sklepna ugotovitev pa vendarle kaže, da je imel pri razvo-

²⁷ Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 121–122.

²⁸ O svojem omalovažujočem odnosu do glasbeno-scenskih del je celo javno spregovoril, in sicer v eseju *Opera in jaz*, objavljenem v *Gledališkem listu Narodnega gledališča v Ljubljani*, 1923/24, št. 11., kjer pravi »da o muziki popolnoma ničesar ne razume...., da ni »muzikalen režiser« ter da je opera zanj samo »tako mimogrede – če ostane čas«. Prim. v. D. Moravec, *Slovenski režiserski...n. d.*, str. 50.

²⁹ Prim. D. Moravec, *Slovenski režiserski...n. d.*, str. 50–51.

³⁰ Repertoar..., n. d., str.

³¹ D. Moravec, *Slovenski režiserski...n. d.*, str. 48.

³² Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče od vojne do vojne (1918–1941)*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1980, str. 120.

³³ Ciril Debevec, Vprašanja režiserjev v ljubljanski Drami, *Mladina* 1925/26, str. 172; povzeto po D. Moravec, *Slovensko gledališče...n. d.*, str. 121.

ju dramske in operne režije vidne zasluge. Prizadeval si je za evropeizacijo slovenskega gledališča, se boril proti diletantizmu, uvedel je sistematično delo, harmonijo v konceptu predstave, izogibal se je psihološkemu analiziranju in kot nasprotje temu preferiral jasna dejstva.³⁴ Prav slednji dve značilnosti sta bili kamen spotike mlajši generaciji, ki ji je načeloval Debevec. Največji uspeh je tako pri občinstvu kot pri kritikih Šest dosegel z uprizoritvijo opere Sergeja Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (1927), ki je doživela za tiste čase rekordnih 22 ponovitev. Po ustaljeni navadi je tudi to uprizoritev in njene značilnosti javno opisal in napovedal v *Gledališkem listu*, kjer napoveduje spektakel in vrsto presenečenj.³⁵ To je bil čas, ko so mu bili najbližji teksti z ekspresionističnimi prvini, kot nasprotje pa je bil najzaslužnejši kot režiser prenovljenih uprizoritev Shakespearjevih del, s katerimi je imel v Drami precej uspeha.³⁶ Svetovljanski nadih je Šestovim režijam pridal tudi scenograf Ivan Vavpotič (1877–1943), slikar, ilustrator in scenograf.³⁷ V Operi je skupaj s Šestom leta 1927 oblikoval sceno za Sattnerjevo opero *Tajda* in Prokofjeva *Zaljubljen v tri oranže* (v sodelovanju z arhitektom z R. Kregarjem), s Poličem leta 1928 Stravinskega *Oidipus Rex* in Křeneka *Jonny spielt auf* ter leto kasneje že omenjene Kogojeve *Črne maske*. Osip Šest je bil med prvimi slovenskimi režiserji, ki je s svojim svetovljanstvom na slovenske dramske in glasbeno-gledališke igre odpiral pot sodobni režiji, ki so jo po letu 1930 uresničevali Ciril Debevec, Bratko Kreft in Bojan Stupica. Šest, ki je bil v prvem obdobju režiser Drame in Opere, je bil dve sezoni (1936 do 1938) »le« operni režiser, kar pomeni svojevrstno prelomnico v zgodovini operne režije. V tistem času se je že zavedal moči mladih naslednikov, s katerimi se ni mogel kosati. Kljub drugačni naravnosti oziroma notranji pripadnosti dramski režiji, je tudi po vojni ostal zavezan operi.³⁸

Dvajseta leta so v ljubljanski Operi zaznamovana še z nekaterimi uprizoritvami najsodobnejših opernih del. Mirko Polič, ki je krmilo Opere prevzel za Rukavino in ga čvrsto držal do »politično obarvane« odstavitve leta 1939, je občasno tudi režiral in leta 1928 na oder postavil *Oidipus rex* I. Stravinskega, Savinovo *Lepo Vido* in Ernesta Křeneka *Jonny spielt auf*. V njegovem času so bile premierno uprizorjene tudi že omenjene Kogojeve *Črne maske* (1929), ki pa jih je režiral Boris Krivecki (1883–1941), ruski emigrant, režiser, ki je bil v Ljubljano povabljen prav za to opero in je v Ljubljani ostal le eno sezono.³⁹ Krivecki ni veljal za avantgardista.⁴⁰ S Poličem se začne drugo razvojno obdobje ljubljanske Opere, ki ga je kot umetniški vodja v primerjavi z Rukavino zaznamoval z uprizoritvami aktualnih glasbenih del najmodernejših trendov, kot so bila dela Prokofjeva, Stravinskega, Křeneka, Kogoja, Šoštakoviča in drugih, s čimer je tudi operni

³⁴ Prim F. Kalan, Evropeizacija slovenske gledališke kulture, *Linhartovo izročilo*, Ljubljana: Drama Slovenskega narodnega gledališča, 1957, str. 91–94.

³⁵ Osip Šest, Jaz in »Oranže«, *Gledališki list Narodnega gledališča*, 1927/28, str. 38.

³⁶ D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 37–42; isti, *Slovensko gledališče...*, n. d., str. 217–221.

³⁷ Vavpotič je predstavnik slovenskega slikarskega realizma in je bil sodobnik slovenskih impresionistov in vesnanov, ki so se izobraževali predvsem na Dunaju in v Münchnu. Obe ustanovi sta bili naravnani na sodobno secesijo, medtem ko je bil praška, šola, kjer se je šolal Vavpotič, bolj tradicionalna in nagnjena k dekorativnosti. Zanj sta značilni natančna risba in trdna kompozicija, kar je morda povezano tudi z njegovo glasbeno nadarjenostjo, saj se je najprej vpisal na konservatorij. Deloma je njemu lastni realizem nadgradil s sodobnejšimi vplivi. Prim. Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 4. 5. 2010.

³⁸ D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 51.

³⁹ Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 633.

⁴⁰ V. Ukmar, n. d., 174.

repertoar zlagoma dosegel stopnjo razvitejših evropskih sredin. Čeprav je imela hiša v njegovem času uspehe, so mu nasprotniki očitali preveliko nagnjenost k operetnim predstavam. Vsem pa je bilo jasno, da so prav operete, v njegovem izboru po nastanku sodobnejše⁴¹, zaznamovane z elementi muzikala in jazza, še vedno pritegnile največ publike in da je bila takšna repertoarna pot najbrž nujna.⁴² Poličev čas je zaznamovan tudi z intenzivnim menjavanjem režiserjev, ki so tako kot v preteklosti še vedno prihajali in odhajali ter bili bolj kot ne prisiljeni delovati tudi na opernem področju, čeprav jim to ni bilo primarno. Med režiserskimi metodami so še naprej šablonski prijemi, kot so razporejanje akterjev po prostoru brez duhovno poglobljenih karakternih likov oziroma prizorov. Kot takšen je opredeljen tudi Krivecki, medtem ko je Robert Primožič (1883–1943), evropsko uveljavljeni operni pevec (v *Črnih maskah* je interpretiral Lorenza), in kasneje režiser, z operno režijo nadgradil skladnost med odrsko igro in glasbo. Kot režiser se je začel uveljavljati že v Budimpešti, kjer je leta 1928 služboval kot pevec, predvsem pa leto kasneje po prihodu v Ljubljano, kjer je v smislu modernih načel skušal uskladiti odrsko igro z zahtevami orkestra. V Ljubljani je zrežiral opere *Boris Godunov*, *Knez Igor*, *Othello*, *Tosca*, *La Bohème* in naposled *Sneguročko*. Leta 1943 je bil imenovan za šefa ljubljanske operne režije, potem ko je to mesto zapustil Ciril Debevec, ki je prevzel vodenje Drame. Primožič je umrl jeseni leta 1943, zadet od strela vinjenega nemškega vojaka.⁴³

Leta 1930 je prišel v ljubljansko gledališče avantgardni navdušenec Bratko Kreft (1905–1996). Njegova prva želja je bila postati režiser v Drami, vendar mu splet okoliščin, na katere so vplivale peripetije okrog zaplenitve njegovega romana *Človek mrtvaških lobanj* in spor s Pavlom Goljem, ravnateljem Drame, tega ni takoj omogočil. Kreft se je kot publicist neprizanesljivih glos o ljubljanskem teatru marsikomu zameril, tudi Golji. Kritiziral je tudi Šesta, za katerega je zapisal, da zanemarja ponotranjeno režijo in mu očital preveliko zgledovanje pri tujih vzorih. Kreftu je bil vzor Milan Skrbinšek, ki ga je odkrito občudoval.⁴⁴ Kot režiser se je najprej kalil na ljubljanskem Delavskem odru, ki je nase opozoril že pred vojno, po njej pa je bil zibelka sodobnega »proletarskega teatra«. Nanj je posebej vplivala nova ruska šola, ki je dobila zagon v post revolucionarni Rusiji in je blestela do nove diktature. Poosebljala sta jo Aleksander Tairof in Vsevolod Meyerhold. Zagovarjala sta večjo odrsko dinamiko, povezanost igralca z gledalcem, izvirnost v opremljanju in osvetljevanju prostora. Kreft se je s temi značilnostmi seznanil na Dunaju. Kljub naklonjenosti do sodobnega ruskega teatra je ostal zvest sebi in lastnim pogledom na gledališče, ki naj bi bilo »kolektivna umetnost mnogih, ki jo skupno ustvarjajo«.⁴⁵ Vodenje Delavskega odra je prevzel leta 1928, star komajda triindvajset let. Izkazal se je z avantgardno usmeritvijo v repertoarju, s premišljeno interpretacijo dramskih besedil ter z organiziranjem strokovnih predavanj in dramskih tečajev.⁴⁶ Pot v Opero mu je priporočal prijatelj Matija Bravničar, ki je slutil,

⁴¹ Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 218–242.

⁴² Med javnimi polemičnimi kritiki Poličeve naravnosti je bil tudi V. Ukmar, kasneje kot ravnatelj njegov naslednik. Prim. V. Ukmar, n. d., str. 174.

⁴³ Prim. Slovenski biografski leksikon 1925–1991. Elektronska izdaja. SAZU, 2009, 4. 5. 2010.

⁴⁴ D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 184.

⁴⁵ Prav tam, str. 180.

⁴⁶ Prav tam, str. 187.

da bo Kreft v glasbenem okolju tistega trenutka lažje uresničeval svoje avantgardne ideje. O tem je prepričal tudi opernega ravnatelja Poliča. Kreft je menil, da je ljubljanska glasbena Talija pojem zastarelosti, zato ji je želel vtisniti novejši pečat, Polič pa ga je pri tem spodbudil z besedami, naj naredi »nekaj modernega, nekaj novega, kar bo razburilo in razvnelo.«⁴⁷ Delovanja v Operi se je oprijel zavzeto, čeprav ga je razumel kot »čakalnico« na priložnost v Drami. V operni hram je prinesel dragocene izkušnje iz avantgardnega Delavskega odra, ki je bil njegovo polje improvizacije in delovanja pod vplivom Tairova, Mejerholda in Erwina Piscatorja. Pri režijah je temeljil na spoznanju, da naj bo misel na odru jasna, dramaturška predelava besedila pa utemeljena.⁴⁸ Že Kreftova prva režija, sicer tradicionalna glasbena komedija Audrana Edmonda *La Mascotte* (uprizorjena novembra 1930), je bila režijska senzacija, medtem ko sta njegovi postavitvi Massnejevega *Wertherja* (uprizorjena januarja 1931) in Bizejeve *Carmen* (uprizorjena decembra 1931), prirejena v stilu boljševizma, sprožili val negotovanj in ogorčenj tako med publiko kot pri kritikih.⁴⁹ V stilu tako imenovane »kolektivne režije« kot nasprotje zvezdnitva, ki ga ni odobral, je zagovarjal enakopravnost vseh akterjev: pevcev, zbor, baleta in orkestra. Uvedel je poglobljenost in grotesknost s stiliziranimi gibi ter figuralnimi kompozicijami, situacijsko komiko, s katero je nadgradil togost dunajske operete, cirkuške atrakcije plesalcev ter se tako približal sodobni »commedii dell'arte.«⁵⁰ Novosti so šokirale in razdvojile tako javnost kot kritiko. Kreft je v Operi sicer deloval še do poletja 1932 in v tem času med drugim postavil na oder tri Osterčeve novitete: operno enodejanko *Medea*, baletno pantomimo *Maska rdeče smrti* in grotesko *Dandin v vicah* (februarja 1932), kot zadnjo pa je režiral Dvořakovo *Rusalko*.⁵¹ Pri krstnih uprizoritvah Osterčevih miniatur je še posebno užival, saj so dela že po naravi ponujala sodobne režijske prijeme. Konstruktivistični poudarki, odmik od vsakršne tradicije, satiričnost in črni humor so glasbena izhodišča, ki jih je Kreft s pridom uporabil pri odrskih postavitvah.

Naslednji režiser, ki je tako kot Osip Šest svojo kariero začel v ljubljanski Drami in se kasneje profiliral za opernega režiserja, je bil Ciril Debevec (1903–1973), brat že omenjenega Pavla Debevca.⁵² Tudi on je bil najprej igralec in se je šolal na praški, nemško usmerjeni gledališki akademiji (Deutsche Akademie für Musik und darstellende Kunst). Nase je opozoril že zelo zgodaj, in sicer kot pisec ostrih kritik in napadov na ljubljansko gledališko vodstvo. Danes velja, da je morda prav zaradi takšnih kritik leta 1927 dobil priložnost v Drami. S kritičnim in razmišljujočim pisanjem je nadaljeval tudi kasneje in postal eden najživahnejših in hkrati najbolj kritičnih, celo črnogledih piscih o aktualnem gledališkem življenju v Ljubljani. Med redkimi, ki so ga zagovarjali in bili zaslužni za njegov preboj v gledališče, je bil prav Osip Šest, ki mu je Debevec kasneje namenil toliko ostrih besed.⁵³ Najprej se je uveljavil v Drami, kjer je uspešno nastopal kot igralec in nato poleg Šesta in Milana Skrbinška tudi kot tretji redno nastavljeni režiser.⁵⁴ Večina

⁴⁷ Prav tam, str. 193.

⁴⁸ O Kreftovem življenju in delovanju glej: D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 177–233.

⁴⁹ D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 177.

⁵⁰ Prav tam, str. 193–194. Povzeto po B. Kreft, O režiji komične opere Mascotte, v: *Slovenski narod*, 6. 11. 1930.

⁵¹ Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 225–229.

⁵² Za biografijo glej: *Slovenski gledališki leksikon* (ur. S. Samec)...str. 116–117.

⁵³ D. Moravec, V. Predan, *Sto slovenskih dramskih umetnikov*, Ljubljana: Prešernova družba, 2002, str. 82–83.

⁵⁴ Prim. D. Moravec, *Slovenski režiserski...*, n. d., str. 73–139.

avtorjev, ki se ukvarja z zgodovino gledališča na Slovenskem, meni, da se je v zgodovino bolj kot igralec zapisal kot režiser. V času Debevečevega najintenzivnejšega dramskega obdobja so na evropskih odrih dominirali vplivi Reinharda, Meyerholda, Piscatorja in drugih. Njihovim dosežkom in metodam se je Debevec odkrito posmehoval in na njihov račun zapisal par pikrih označb.⁵⁵ Debevec je s svojimi režijskimi prijemi presenetil in postal sinonim za »poglobljenega, navznoter obrnjenega 'literarnega' režiserja, asketskega zagovornika odrske enostavnosti, resnega, resnobnega in kdaj pa kdaj premračnega razlagalca sodobnih evropskih besedil, posebej še tistih s tematiko iz nedavnih let strahote, odrskega čarodeja, ki je avditorij umel ukleniti v negibno tišino«. ⁵⁶ Debevec ni bil zagovornik odrskih učinkov, temveč moči besede in igralskega talenta, prav rad pa je zašel v »grozotnost, demoničnost, misticizem«. ⁵⁷

Kmalu se je izkazalo, da je Debevečev karakter tako kot so nekateri slutili še preden je prišel v teater, izrazito konflikten, tako v odnosu do kolegov v hiši kot do kritikov. To se je zelo odražalo med vsemi tremi »hišnimi« režiserji, pa tudi v javnih občilih. Kljub vrsti uspehov, s katerimi je potrdil vsestransko nadarjenost tako pri igri kot v režijah, je s svojim odnosom do nadrejenih in kolegov sprožil vrsto konfliktov in javnih polemik. Čeprav je bil leta občudovan, je tudi njegova era v drugi polovici 30. let ugašala, saj so mu očitali stagnacijo, ponavljanje, preveč mistike in nagnjenost k patetiki. Vplivni kritik Koblar mu je očital »naravnost katastrofalno oddaljitev od življenja in resničnosti« ter da ne pozna razlike med tragiko in komiko, zato naj bi njegove predstave ne glede na vsebino zašle v »docela iracionalistični odrski misticizem«. ⁵⁸ Po dvanajstih letih dela na obeh poljih, v Drami in Operi, se je jeseni leta 1939 odločil, da prestopi h glasbi. Novopečeni direktor Opere, Vilko Ukmar, ga je postavil za »šef-režiserja« in mu je obljubil samostojno odločanje pri režijskem in repertoarnem delu. Prav samostojnost pri vodenju je bila njegova glavna neuresničena želja v Drami. Ljubljanska Opera je s tem naredila odločilni korak k profilaciji ansambla. Navidezno zadovoljen, a ne prav potešen, je na tem mestu ostal do jeseni leta 1943, ko je prevzel za mnoge moralno sporno vodstvo Drame pod jurisdikcijo nemških oblasti. Njegovo mesto je prevzel že omenjeni Robert Primožič, ki je nato kmalu nesrečno umrl.

Debevec je svoji prvi matični hiši pogosto očital programsko togost, vsečnost občinstvu ter premalo smelo zastavljene režije. V svojih režijah se je postavil nad vsakdanji realizem, kakršnega je zagovarjal Šest, ter zagovarjal meditativnost in poetičnost predstav. V prvih dveh sezonah je doživel popoln uspeh in odobravanje publike, čeprav je s svojim pristopom popolnoma presenetil. Za tisti čas je bil poseben pri izbiri besedil, kje so prevladovali temačno obarvani teksti (najprej je bil zapisan simbolistični drami), ki so spodbujali k razmišljanju o človeku, izraz njegovih predstav pa je odražal mistiko, patetičnost, demoničnost, imel je smisel za stilizacijo, ki se kaže v uprizoritvah del daljnega vzhoda, ter za stopnjevanje ekspresionističnega in melodramatičnega vzdušja, značilno za uprizoritve Strindbergovih del (čas med 1928 do 1938) ipd. ⁵⁹ Cenjen je bil tudi kot igralec, saj je veljalo, da je bila njegova igra »sugestivna, četudi razumsko hladna,

⁵⁵ Prim. D. Moravec, *Slovensko gledališče...*, n. d., str. 353–355.

⁵⁶ Prav tam, str. 285.

⁵⁷ Prav tam, str. 286.

⁵⁸ Prav tam, str. 351.

⁵⁹ D. Moravec, *Slovensko gledališče...*, n. d., str. 222–225.; prim tudi F. Kalan, n. d, str. 94–95.

psihologija njegovih likov pa pretehtana in izostrena.«⁶⁰ Igral je pod režiserskim vodstvom Šesta, Skrbinška ter mlajših, radikalnejših, kot so bili gostujoči Zagrebčan Branko Gavella ter domača Bratko Kreft in Bojan Stupica. Vsi trije so bili kasneje prav tako tarče njegovih polemičnih odzivov.

O Debevčevih pogledih na igranje in režijo so kasneje pisali, da je bil preveč monoton, razumski, mračni retorik ipd. Proti takšnim maniram se je izrekal mladi rod sredi 30. let, ki je zagovarjal novi realizem z družbenokritično tendenco, ob tem pa velja, da je Debevec izoblikoval več zglednih realističnih upodobitev.⁶¹ Leta 1930 je prvič režiral glasbeno predstavo. Polič mu je zaupal premierno uprizoritev opere Matije Bravničarja *Pohujšanje v dolini Šentflorjanski*, nato je med leti 1932 in 1937 vsako leto pripravil po dve ali tri operne predstave, med njimi Janačkovo *Jenufo* in *Katjo Kabanovo*, med aktualnimi skladatelji pa opereto Roberta Stolza *Der verlorene Walzer* in sodobno opero Rudolfa Wagner-Régenya *Der Günstling*, leta 1940 je zrežiral Švarovo *Kleopatru* in leto kasneje Bravničarjevo *Hlapec Jernej in njegova pravica* (1941). V petnajstletnem obdobju je Debevec v ljubljanski Operi zrežiral več kot 40 predstav.⁶² Vilko Ukmar, ki ga je izjemno cenil, ga je predstavil kot režiserja, ki je znal ubrano združiti »klasične, romantične in zmerno ekspresionistične elemente«. Celoto je urejal po dinamiki duševnih doživetij, ki jih je črpal tako iz drame kot iz glasbe.⁶³ Debevec je bil tudi aktiven eseist. Njegovi gledališki članki, v katerih je pisal oziroma pojasnjeval in predstavljal svoje režije, so izhajali v *Gledaliških listih*. Prispeval je h kakovostnemu dvigu igre v glasbenih predstavah in v tem smislu vzgojil vrsto slovenskih pevcev, od katerih je zahteval tudi igralsko in psihološko poglobitev pri študiju vloge. Pod njegovo taktirko je bilo konec efektov učinka, raven dotlej premalo upošteevane operne režije pa se je strmo dvignila in pripravila temelje novi dobi povojne generacije režiserjev. Ciril Debevec je v Opero prinesel vzore sodobnega dramskega gledališča, pri čemer pa ni bil toliko avantgarden kot nekaj časa ob njem delujoči Bratko Kreft. Tako Šest kot Debevec, ki sta med vojnama režirala daleč največ glasbenih predstav, potrjujeta sinergijo med estetiko gledališča in estetiko opernih predstav. Njima ob bok pa lahko postavimo tudi Bratka Krefta, ki je v svojem sicer kratkem obdobju v Operi, glasbeno Talijo zaznamoval z režiserskimi prijemi takrat najbolj avantgardnih evropskih tokov, ki jih je Kreft razvijal v Delavskem teatru in jih nato med leti 1930 in 1932 za dve sezoni prenesel v Opero.

⁶⁰ Prav tam, str. 226.

⁶¹ F. Kalan, n.d., str. 95.

⁶² Prim. *Repertoar...*, n. d., str. 224–252.

⁶³ V. Ukmar, n. d., str. 175.

SUMMARY

Synergy of theatre and music theatre performances as well as the influence of European movements upon opera directors' profile seemed to be a characteristic of Slovenian cultural area. After the World War I, stage directing saw more varieties in style, which reflected on both theatre and music theatre staging. The most important European influences came from Národní divadlo in Prague, La petite Scene, Viennese and Russian theatres, Weimar, Bauhaus, etc. The Russian theatre emigration marked the 20's in Ljubljana. Right after the World War I, the Opera still did not have a profiled stage director. The directing was carried out by the actors or singers and by semiskilled directors who were profoundly dedicated to Drama. The Opera saw a real pleiad of directors of Slovenian and other nationalities. They represented various methods and schools. The directing was based on traditional principles of realistic approach to staging and the attempts to create the illusion of reality. Osip Šest (1893-1962), who gradually defined his professional profile, was the most prominent among the directors in the Opera in the 20's of the 20th century. He maintained his primacy until 1930. He exerted himself upon Europeanization of the Slovenian theatre and fought against dilettantism. He introduced systematic work in production, harmonized the concept of the play and preferred facts over psychological analysing. The Opera in Ljubljana was marked significantly in the 1920's by the artistic leadership of Mirko Polič who staged the most modern European and Slovenian works

(Prokofiev, Stravinsky, Křenek, Kogoj, Shostakovich, etc.). Bratko Kreft (1905-1996) distinguished himself by working in the Opera between 1930 and 1932 and implementing his experiences from the avant-garde theatre Delavski oder where he had been working under the influence of Tairov, Mejerhold and Erwin Piscator. Kreft sustained an equal status of all performers: singers, choir, ballet and orchestra, setting his own vision of "collective stage directing" as opposed to the status of star performers, of which he strongly disapproved. In his productions, he introduced the profundity and grotesqueness of stylized movements and figural compositions as well as the situation comedy thus approaching the performance to "commedia dell' arte". In the area which is today Slovenia, Ciril Debevec (1903-1973) was the first Opera director with a permanent post. Above all, his work contained meditativeness and poetics thus reaching beyond common realism. He chose symbolist texts and his staging reflected mysticism, pathos and demonical features. His directing characteristic in stylization as well as in gradation of expressionist and melodramatic atmosphere met split reactions of the audience and theatre critics. One of his most important contributions was the improvement of acting in musical performances as he educated a number of Slovenian singers demanding from them to study with a comprehensive approach to psychological features of their parts. His work brought along an important improvement in opera directing and set the foundations for a new era of post-war stage directors' generation.

Aleksandar Vasić

Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, Belgrade, Serbia
Muzikološki inštitut, Srbska akademija znanosti in umetnosti, Beograd, Srbija

The Essay Genre in Serbian Musicography of the First Half of the 20th Century: The Case of the *Serbian Literary Magazine*

Oblika eseja v srbski glasbeni publicistiki prve polovice 20. stoletja: primer *Srpskega književnega glasnika*

Prejeto: 5. oktober 2010
 Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 5th October 2010
 Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: Srpski književni glasnik, glasbena esejistika – Srbija, Stevan K. Pavlović, Miloje Milojević, Branko Lazarević

Keywords: Srpski književni glasnik, Music essayistic – Serbia, Stevan K. Pavlović, Miloje Milojević, Branko Lazarević

IZVLEČEK

V Srpskem književnem glasniku je bilo med 1903 in 1941 objavljenih 23 prispevkov o evropski glasbi. vsebinsko so se posvečali glasbenemu klasicizmu, romantiki in modernizmu. Članek prinaša pregled, tipologijo in analizo teh prispevkov.

ABSTRACT

From 1903 until 1941 twenty three essays on European music were published in the Serbian Literary Magazine, on the subject of music classicism, romanticism and modernism. This article aims to present a survey, a typology and the analysis of those essays.

The *Serbian Literary Magazine* [*Srpski književni glasnik*] (1901–1914; 1920–1941), the most important newspaper of Serbian literary modernism, played the key role in establishing modern Serbian music criticism and music essayistic. Although it was predominantly a literary magazine, the *SLM* constantly published reviews on concerts and music institutions. In almost forty years, about 800 music writings were published in the *SLM*, which amounts to cc. 2.500 pages. The following music genres were represented: music criticism, essayistic, study, notice, necrology and polemic. The *SLM* had many cor-

respondents on the subject of music: Stevan Stojanović Mokranjac, Božidar Joksimović, Cvetko Manojlović, Petar Krstić, Stanislav Binički, Stevan Hristić, Jovan Zorko, Kosta P. Manojlović, sisters Danica and Ljubica Janković, Petar Konjović, Vojislav Vučković etc. The most influential and prolific of all was Miloje Milojević. Amateurs with good knowledge on music also wrote for the *SLM* (Dragomir M. Janković, a translator from English; Gustav Mihel, a pharmacist and a viola player; Stevan K. Pavlović, a translator from French; writers like Milan Grol, Branko Lazarević, Isidora Sekulić, Stanislav Vinaver; Viktor Novak, a historian; Đorđe Živanović, an expert in slavistics, and many others). Music writings in the *SLM* did not rouse scholars' interest until recently.¹ This article addresses only one segment of music writings in this magazine.

From 1903 to 1941 twenty three essays on European music and musicians of the 18th, 19th and 20th centuries were published in the *SLM*. These essays can be divided in four types. The first and most numerous type deals with the life and work of European composers of the age of classicism, romanticism and modernism. The second type, somewhat less numerous, is a thematic essay. The third one is a mixed type, between the polemic and the thematic essay. Finally, there are a handful of literary essays on music, written by renowned Serbian writers who had no pretensions to using the methods of musicology.²

This article deals with the methodology of essays on European music in the *SLM*, and tries to give an answer to two questions: firstly, what was their role and significance at the time they were published, and secondly, are they of any interest for contemporary career musicologists.

* * *

Most of the essays on European music in the *SLM* were written on some social occasion. The *SLM* published articles on European composers mainly on the occasion of either their anniversaries, or some premiere in the Belgrade National Theatre.

The first in the long line of writings on European musicians is the voluminous text on Georges Bizet, by Stevan K. Pavlović, a lawyer, a diplomat and a translator from French.³ In terms of methodology, this article represents the first type of music essays in the *SLM*, on the life and work of European composers. In his essay, S. K. Pavlović followed the positivistic model of biography ("life and work"). He was not a professional musician.⁴ He wrote the essay on Bizet by using the French musicological literature,

¹ Aleksandar Vasić, *Literatura o muzici u „Srpskom književnom glasniku“ 1901–1941*. [The writings on music in the „Serbian Literary Magazine“ from 1901 to 1941], the MA thesis (Department for Comparative Literature and Literary Theory, Faculty of Philology, University of Belgrade, 2004, 274 pp, mentor: Prof. Dr. Danica Petrović).

² This article does not deal with essays in the *SLM* on avant-garde music of the 20th century, nor with those of Marxist writers. These were dealt with in the following studies by the same author: *Položaj avangarde u srpskoj muzičkoj kritici i esejistici prve polovine XX veka: Srpski književni glasnik* [The Serbian Literary Magazine and Avantgarde Music], Muzikologija, Belgrade 2005, No. 5, pp. 289–306; „Vojislav Vučković u Srpskom književnom glasniku“, [in:] *Sto godina Srpskog književnog glasnika. Aksiološki aspekt tradicije u srpskoj književnoj periodici*, zbornik radova, ed. Staniša Tutnjević, Marko Nedić, Matica srpska – Institut za književnost i umetnost (Serija: Istorija srpske književne periodike, 14), Novi Sad – Beograd 2003, str. 213–224. [„Vojislav Vučković in the Serbian Literary Magazine“, in:] *100 years of the Serbian Literary Magazine. The Axiological Aspect of Tradition in Serbian Literary Periodicals*, A Collection of Works, (eds.) Staniša Tutnjević and Marko Nedić, Matica srpska – Institute for Literature and Arts (Edition: History of Serbian Literary Periodicals, No. 14), Novi Sad – Beograd 2003, pp. 213–224.

³ Stevan K. Pavlović, *Žorž Bize*, SKG, I. II 1903, Vol. VIII, No. 3, pp. 191–201; 16. II 1903, Vol. VIII, No. 4, pp. 283–289.

⁴ According to his late daughter, Ms Leposava St. Pavlović, a painter and a professor, he took private lessons in music as a high-school and university student in Belgrade and Paris. He also took violin lessons. (We are grateful to Prof. Dr. Ivo Tartalja who

with the intention to present basic data about this composer and his work.⁵ Following the tradition of musicians' biographies of the 19th century, this writer and a connoisseur of music presented an elaborate story of Bizet's life. He wrote about compositions and music technique of Bizet as much as, being an amateur, he was able to, and as much as the readers of a literary magazine, with poor music education, could understand. This essay does not lack for exact dates and comments on Bizet's works, in terms of their structure, their composition method, and their value. However, they are presented in prose, literary style. His writing method was to give information by a narrative. His text is well composed. He deliberately chose a narrative over a theoretic approach, therefore, the lack of argumentation cannot be considered as a fault. The professional component of his essay, however, does not seem deficient (although in terms of quantity, it does not match the biographic data), mainly because it naturally fits in his predominantly narrative approach. Another important quality of this essay is that the author did not interpret the works of art music by so-called "biographical method". Life and work are presented separately. He suggests that Bizet's life and growth as a composer should be studied, since he achieved a high artistic level in the European music.

After Stevan Pavlović the essays on music in the *SLM* were mainly written by professional musicians. Until 1914, the essays on European musicians were written by a pianist Cvetko Manojlović (on Dvořák and Grieg) and a violinist, Jovan Zorko (on Rimsky-Korsakov). All three of them were published on occasion of the demise of those romanticist composers. Compared with the essay of Stevan K. Pavlović, they are shorter. This is, however, the only essential difference from Pavlović's essay. These authors also chose to present their ideas in the prose style (as opposed to problematisation), and the use of music terminology here does not surpass that of Pavlović. The correspondents of the *SLM* were obviously very keen to meet the expectations of their readers. The level of music education in Serbian cultural milieu was gradually heightened by the *SLM* music writers.⁶

Miloje Milojević, the leading music writer in the *SLM*, wrote nine out of twenty three essays on European music. He was a professor of music history at the Faculty for Philosophy in Belgrade and the first person in Serbia to acquire a Ph. D. in musicology. As an essay writer, he did not abandon the method of Stevan K. Pavlović. He continued to elaborate in minute details on the life and work of the European composers of the 18th, 19th, and 20th centuries – certainly for educational purposes, among other reasons. However, Stevan Pavlović and Miloje Milojević differ in two aspects. First, as the future expert in music and musicology, Milojević did not entirely accept narration as a predominant style of his essays. He was more audacious, more concrete and more eager in using technical terms of musicology and in advocating the professional approach, than his predecessor. But, on the other hand, there is a surprising difference to Pavlović – the essays of Milojević are distinctly unbalanced in terms of presentation.

in 2003. arranged the interview with Ms Pavlović.)

⁵ Stevan K. Pavlović consulted the book by Charles Pigot, *Georges Bizet et son oeuvre*, Librairie Ch. Delagrave, Paris s. a.

⁶ See: X. X. X. [= Cvetko Manojlović; cf. Ljubica Đorđević, *Bibliografija Srpskog književnog glasnika 1901–1914*, Narodna biblioteka Srbije, Beograd 1982, p. 503.] *Anton Dvoržak*, SKG, 16. III 1905, Vol. XIV, No. 6, pp. 439–442; X. X. X. [= Cvetko Manojlović; cf. Ljubica Đorđević, *Op. cit.*, p. 504.] *Edvard Grieg*, SKG, 1. I 1908, Vol. XX, No. 1, pp. 63–68; Jovan Zorko, *Nikolaj Rimski-Korsakov*, 16. XII 1909, Vol. XXIII, No. 6, pp. 461–464.

He constantly preferred writing about life than about work of musicians although, being an expert of high standing, unlike the amateur writers, he was well qualified to write about the structure and historical aspect of the compositions of classicism and romanticism. In his essays the biography with all its pomp and pathos prevails over historical and theoretical analysis and characterization of works in terms of style. This resulted in a discord between his two different capacities – one of an admirer of romantic biographies of the 19th century, and the other, of a good, but silent, connoisseur of musicology. Asymmetric and illogical in terms of presentation, torn between the use of two different methods, the essays of Milojević on European composers lay half-way between prose and scholarly work.⁷

These deficiencies are less noticeable in his essays on Césaire-Auguste Franck and Antonin Dvořák. Here the balance between narrative biography and a scholarly study in musicology is much better than in his other essays in the *SLM*.⁸

* * *

There are five thematic essays on European music that have been published in the *SLM*.

The Modern Music Drama by Milojević appeared in 1914.⁹ After the introductory notes on the history of relation between poetry and music (at the time of renaissance, in the music of Gluck and Wagner), on music expressing more and more the inner world of the individual since Beethoven's time onward, Milojević presented to his readers a very informative essay on the state of contemporary opera production, loaded with data and names.

The essay on Richard Wagner's music drama by Milojević (a survey and, at the same time, an argumentative essay), has the same faults as his essays on European composers.¹⁰ However, in this case, the disbalance of form is not caused by dwelling on episodes of Wagner's life (since the subject is treated argumentatively, and not by methods of prosopography) but by unnecessary long elaboration of the fact that the composer of *Tristan and Isolde* was not only a musician, but also a poet, and an author of libretti for his music dramas. Later in his essay Milojević treats the idea of the *Gesamtkunstwerk*, the importance of Wagner's abolition of illogical traditional opera form for the history of music, and then points out the three pillars of Wagner's reform: the rejecting of operas written in separate numbers in favour of free drama scene, the elaborate use of leitmotifs and the "symphonyzation" of orchestra. But, his presentation is somewhat deficient in form. The reader is distracted by unnecessary elaboration on a certain data which, given the chosen subject, cannot be too important, even if we accept Milojević's controversial opinion on Wagner as "possibly a great poet as well".¹¹ If Milojević wanted to underline that the composer of *Der Ring des Nibelungen*

⁷ See: Miloje Milojević, , SKG, 16. III 1924, Vol. XI, No. 6, pp. 464–466; , SKG, 16. IV 1927, Vol. XX, No. 8, pp. 614–618; 1. V 1927, Vol. XXI, No. 1, pp. 52–60; 16. V 1927, Vol. XXI, No. 2, pp. 131–138; , SKG, 16. II 1930, Vol. XXIX, No. 4, pp. 298–300; , SKG, 1. II 1941, Vol. LXII, No. 3, pp. 218–227.

⁸ Miloje Milojević, , SKG, 1. I 1923, Vol. VIII, No. 1, pp. 64–68; , SKG, 1. XI 1928, Vol. XXV, No. 5, pp. 377–383.

⁹ Miloje Milojević, , SKG, 16. III 1914, Vol. XXXII, No. 6, pp. 456–465.

¹⁰ Miloje Milojević, , SKG, 16. XII 1923, Vol. X, No. 8, pp. 594–603. Reprinted in: Miloje Milojević, , Vol. I, Izdavačka knjižarnica Gece Kona, Beograd 1926, pp. 23–35.

¹¹ Miloje Milojević, *Muzička drama Riharda Vagnera*, SKG, 16. XII 1923, Vol. X, No. 8, p. 597.

believed in synthesis of music and drama in the opera, he should better have done it in a more concrete manner.

In the essay on Mozart's place in the history of European opera there is much to be desired as to the style of author's narration. From a contemporary readers's point of view the narration sometimes lacks the point, and is loaded with digressions that tend to distract readers' attention. The article lacks clarity in terms of presentation and is full of empty phrases, unfit for a magazine of such high standing like the *SLM*. On the other hand, Milojević was here, as always, very skillful in communicating his ideas in an easy and understandable way to his audience, which lacked music education.¹²

Petar Konjović also wrote a thorough and detailed essay on Leoš Janáček, like Milojević did on Franck and Dvořák.¹³ Konjović presented all the necessary biographic data on this Czech expressionist composer. However, this essay is a proper musicological study. After giving a survey of Janáček's biography, Konjović discusses the following aspects of his work: the comparison between Janáček and Smetana, between Janáček and Dvořák, Janáček's attitude to contemporary music, his capacity as both a composer and a folklorist, his works on theory of music, his engagement in collecting and arranging the folklore music, his study of spoken melody, his drama like style. This essay is the most studious and the most elaborate writing on European music ever published in the *SLM*.

In writing his essay on Janáček Konjović was motivated by "elective affinity". As an opera composer, he was predominantly influenced by Janáček and Mussorgsky. That is why Konjović was assigned by the editors of the *SLM* to mark a 100th anniversary of Mussorgsky's birth in 1939 with the essay on this Russian composer.¹⁴ When writing about Mussorgsky, the Serbian essayist informed his readers on the basic biographic data, but his argumentation was directed towards the use of music folklore in Mussorgsky's compositions, which was Konjović's preoccupation as a composer as well. In this short essay, he discusses the above mentioned problem in three music dramas of this Russian realist – *Boris Godunov*, *Khovanshchina* and *The Fair of Sorocinski*. This concise argumentation essay revealed to the readers what was essential in Mussorgsky's music, and at the same time, something about the work of Konjović himself as a composer.

* * *

There were not many amateur authors in the *SLM* who wrote essays on European music in the interwar period. However, only one of them followed the tradition of informative, biographic essay writing of this magazine. The historian of medieval law, Aleksandar Solovjev (who wrote in many Belgrade music magazines between the world wars), published an essay on Rimsky-Korsakov.¹⁵ This is a bio-bibliographical survey with

¹² Miloje Milojević, *Mocart i njegovo mesto u istoriji opere. Povodom premijere komične opere Figarova ženidba, u operi Narodnog pozorišta u Beogradu 5 II 1936*, SKG, 16. II 1936, Vol. XLVII, No. 4, pp. 317–325; reprinted in: Miloje Milojević, *Muzičke studije i članci*, Vol. III, ed. Gordana Trajković-Milojević, Štamparija „Proleter“ (Stari Bečež), Beograd 1953, pp. 27–37.

¹³ Petar Konjović, *Leoš Janáček – odlomak iz skice jedne studije*, SKG, 1. I 1937, Vol. L, No. 1, pp. 47–51; 16. I 1937, Vol. L, No. 2, pp. 130–134; 1. II 1937, Vol. L, No. 3, pp. 227–232. Reprinted in: Petar Konjović, *Knjiga o muzici, srpskoj i slavenskoj*, Matica srpska, Novi Sad 1947, pp. 136–154.

¹⁴ Petar Konjović, *Musorgski i ruska narodna muzika*, SKG, 1. V 1939, Vol. LVII, No. 1, pp. 36–39; reprinted in: Petar Konjović, *Knjiga o muzici, srpskoj i slavenskoj*, Matica srpska, Novi Sad 1947, pp. 127–132.

¹⁵ D-r A. Solovjev, *Nacionalna stihija u stvaranju Rimskog-Korsakova. Povodom 25-godišnjice njegove smrti 21 jula 1908*, SKG,

observations on the general context of the Russian 19th century music – the history of 19th century Russian culture, science and ideas. The technical terms of musicology are completely absent in this essay, and the music of Rimsky-Korsakov is presented only indirectly – through remarks on the role of fantasy and pagan mythology in the libretti of his operas. Solovjev used the autobiography of Rimsky-Korsakov as a source, which was cited at the beginning of his essay.

The other amateur essay writers of the *SLM* had different preoccupations. Stanislav Vinaver, for instance, communicates his impressions on Toscanini's and Furtwängler's performance at the 1931 Wagner-Festspiele in Bayreuth in his usual free style, full of associations.¹⁶ His style was very similar to the writings of Ksenija Anastasijević, a philosopher who also graduated from the Music School in Belgrade.¹⁷ Isidora Sekulić published two essays on Wagner, discussing the ambivalent attitude of Friedrich Nietzsche towards Wagner and the philosophic questions raised by Wagner's art. She also wrote about famous Russian ballet dancer, Ana Pavlova. Ms Sekulić did not present an expert analysis of Pavlova's dancing, and did not use any technical terms in her essay. She was interested in the metaphysic aspect of the art of ballet dancing. Her poetic and reflective essay is a result of philosophic associations inspired by the art of the Russian ballet dancer.¹⁸

In the line of music writers of the *SLM*, Branko Lazarević, a writer, an expert in aesthetics, certainly stands out. He is the author of the most extensive writing on music in this magazine. His essay-like treatise on Beethoven was published in five consecutive issues of the *SLM* and, by volume, comes close to a monography.¹⁹

Lazarević also conforms to the established methodology and presentation style of other essays on music in the *SLM*. He also sticks to the "life and work" pattern. Being a critic of a modern sensibility, a self-reflective person, he decidedly rejected the so called "biographical method" and gave reasons for his dwelling on the life of Beethoven. However, he broke his own rule on several occasions, by interpreting Beethoven's compositions within the context of his biography.²⁰

In the largest part of his essay – four out of five sections – he, unlike other essay writers in the *SLM*, discusses the work of the last among the Vienna classicist composers. Also unlike other music writers, he used to elaborate extensively on certain compositions (in this case, on Beethoven's nine symphonies and on the *Missa Solemnis*), instead

1. VII 1933, Vol. XXXIX, No. 5, pp. 345–351.

¹⁶ Stanislav Vinaver, *Bajrojt, 1931*, SKG, 1. IX 1931, Vol. XXXIV, No. 1, pp. 40–45. There is a study on Vinaver's position in the *SLM* by Aleksandar Petrov: „Vinaver i Srpski književni glasnik (nove serije)“ [Vinaver and the *Serbian Literary Magazine* (the new edition)], published in author's book *Srpski modernizam: glasnici, glasila, sudije* [*The Serbian Modernism: Its Heralds, Its Newspapers, Its Critics*], Prosveta – IP „Signature“, Beograd 1996, pp. 298–313.

¹⁷ Ksenija Atanasijević, *Ovogodišnji Salcburski festival*, SKG, 16. IX 1936, Vol. XLIX, No. 2, pp. 140–146.

¹⁸ Isidora Sekulić, *Vagner – Niče*, SKG, 16. V 1933, Vol. XXXIX, No. 2, pp. 105–113; Eadem, *Analički momenti. Bajrojt*, SKG, 1. IX 1940, Vol. LXI, No. 1, pp. 23–31; Eadem, *Beleška. (Za dobar spomen Ane Pavlove)*, SKG, 1. VI 1931, Vol. XXXIII, No. 3, pp. 176–187.

¹⁹ Branko Lazarević, *Betoven*, SKG, 1. XII 1927, Vol. XXII, No. 7, pp. 499–514; 16. XII 1927, Vol. XXII, No. 8, pp. 589–596; 1. I 1928, Vol. XXIII, No. 1, pp. 42–52; 16. I 1928, Vol. XXIII, No. 2, pp. 99–109; 1. II 1928, Vol. XXIII, No. 3, pp. 181–186.

²⁰ *Ibid.*, p. 508: “The Fourth Symphony, the Sonata in F sharp Major, like some other pieces, are the blossom of this period of happiness and joy”. Here Lazarević refers to Beethoven's love for Therese, Countess von Brunswick, and the reflection of his feeling of exaltation in his orchestra and piano works. He also interpreted the Fifth Symphony by the biographical method: “It is full of autobiographic character. Here Beethoven expressed all his intimate thoughts, dreams, the pain and the bliss from the time he experienced many erotic, spiritual and social changes”. (See: Lazarević, *Op. cit.*, the third part, p. 48.)

of giving a short survey of the main features of a composer's style and work (as Miloje Milojević used to do in his essays on foreign composers).²¹

The essay on Beethoven is based completely on author's impressions. Technical terms referring to Beethoven's music are scarce and random.²² The author's overbearing exaltation makes it very difficult for the reader to discern the facts and arguments. The whole presentation of the essay, as well as the rhythm, dynamics and composition of its sections, display a serious lack of contrast and pauses. As a result of this "impressionist" method of presentation, this essay is mainly concerned with author's impressions of Beethoven's music, instead of the music itself. In spite of being very extensive and pretentious, this essay of Branko Lazarević is one of the least inspiring of all writings on music in the *SLM*.

* * *

The *SLM* had no inclination for polemics. The sole example of this genre in the magazine is the anti-wagnerian "manifesto" written by Antonije Đorđević Voves, a Serbian military bandmaster of the Czech origin, who was a passionate admirer of the *bel canto* and of the traditional Italian and French 19th century opera.²³ He resented the fact that, due to Wagner's reform, the vocal technique had to be changed. However, his attitude towards Wagner's music was also very ambivalent. He used to praise the composer as an unsurpassed genius of originality and creation, but at the same time, to label his work as "difficult to digest".²⁴ Richard Wagner's qualities were usually undisputed in the *SLM*. Therefore, this essay stands out from the general opinion shared by the majority of the *SLM* correspondents.²⁵

* * *

At the time these essay writers wrote on the European music in the *SLM*, the study of art underwent a change from traditional, positivistic historiography on literature to the so-called intrinsic approach (the interpretation of style and literary method, instead of historical-biographical approach). The above mentioned argumentation on essays written by Miloje Milojević and Branko Lazarević shows that, in terms of method, the music essayistic in the *SLM* is certainly not inspiring for a contemporary musicologist. Nevertheless, the standards of our epoch cannot be applied to the past. We are trying to interpret the significance of these essays at the time of their appearance.

The Serbian music writing, as well as the professional approach to music, gained a footing only gradually, at the turn of the century. In this respect, the *SLM* provided its readers with useful and reliable information on different aspects of the European music, generally unknown to the Serbian society. This is how the magazine fulfilled its educational task. In addition to information, the music writers influenced the music education and music culture of their readers by their argumentation.

²¹ The author randomly referred to other Beethoven's compositions: piano sonatas op. 2, no. 1, op. 10, no. 1, op. 13, 53, 110, and 111, The Violin Concerto, Piano Concerto No. 1, the late String Quartets, and many others.

²² On the instruments in the orchestra and their technical potential see: Branko Lazarević, *Op. cit.*, the second part, p. 594.

²³ A. [Antonije] Đorđević-Voves, *Stara i nova škola pevanja*, SKG, 1. X 1903, Vol. X, No. 3, pp. 201-13.

²⁴ A. [Antonije] Đorđević-Voves, *Stara i nova škola pevanja*, SKG, 1. X 1903, Vol. X, No. 3, pp. 209, 203.

²⁵ On the attitude of the *SLM* towards Wagner and the Italian 19th century opera, see: Aleksandar Vasić, *Recepcija evropske muzike u muzičkoj kritici „Srpskog književnog glasnika“ (1901–1941)*, Naučni sastanak slavista u Vukove dane, Beograd 2005, knj. 34/2, str. 218–220. [*The Reception of European Music in the Music Criticism of the Serbian Literary Magazine (1901-1941)*], The Slavistic Conference „Vukovi dani“, Belgrade 2005, Vol. 34/2, pp. 218–220.]

Together with music critic, the essay is a predominant genre of Serbian music writing in the interwar period, which marks the beginning of the Serbian musicology and ethnomusicology. The extensive and instructive essays on music in the *SLM* blazed the trail for the Serbian music historiography after the Second World War.

(Translated from Serbian by Dr. Ranka Gašić.)

POVZETEK

Srpski književni glasnik (1901–1914, 1920–1941), eden od najpomembnejših časopisov v zgodovini srbske književnosti, je odigral odločilno vlogo v procesu oblikovanja sodobne srbske glasbene kritike in publicistike. V petintridesetih letih izhajanja je *Glasnik* objavil okrog 800 besedil o glasbi, na skupno okrog 2.500 straneh. Članki o glasbi obsegajo kritike, eseje, etnomuzikološke študije, programske napise, polemike, bibliografije in raznovrstne beležke o glasbi. U *SKG*-u so objavljali najpomembnejši srbski glasbeniki prve polovice 20. stoletja.

V pričujočem članku je analiziranih 23 prispevkov iz *Glasnika*, ki se posvečajo evropski glasbi in glasbenikom iz obdobja klasicizma, romantike in moderne. Razdelimo jih lahko v štiri skupine: članke o življenju in delu evropskih skladateljev, obravnave posameznih problemov, eno besedilo polemično-problemskega značaja in končno, skupino literarnih esejev, katerih avtorji so znani srbski literati tedanjega časa (Isidora Sekulić,

Stanislav Vinaver, Branko Lazarević), in katerih namen ni bil strokovna muzikološka obravnava izbranih tem.

Ob obletnicah rojstva ali smrti velikih skladateljev, ali ob novostih v repertoarju Narodnog pozorišta u Beogradu so esejisti pisali skladateljih kot so Georges Bizet, Edvard Grieg, Nikolaj Rimski-Korsakov, Cesar Franck, Antonin Dvořák, Ludwig van Beethoven, Josef Bohuslav Foerster, Wolfgang Amadeus Mozart, Leoš Janáček, Vítězslav Novak, Richard Wagner in Modest Musorgski. *Glasnikovi* esejisti so upoštevali dve odločilni dejstvi: skromno raven glasbene izobrazbe mlade srbske kulture tistega časa in dejstvo, da objavljajo v literarnem časopisu. Zato so redko posegali po strokovnih glasbenih izrazih in se v večji meri posvečali biografijam skladateljev. Tak pristop vsekakor ni sprejemljiv za sodobnega muzikologa, je pa bil popolnoma ustrezen v času, ko so ta besedila nastajala. *SKG* je srbskim bralcem na jasn in dostopen način približal najpomembnejše pojave evropske glasbene zgodovine od 18. do 20. stoletja.

UDK 78.071.1Krek U.

Gregor Pompe

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

»Klasik« glasbe 20. stoletja – vprašanje modernega in tradicionalnega v opusu Uroša Kreka

The »Classic« of 20th Century Music – The Question of Modern and Traditional in the Works of Uroš Krek

Prejeto: 7. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 7th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Ključne besede: Uroš Krek, slovenska glasba, glasba 20. stoletja

Keywords: Uroš Krek, Slovenian music, 20th century music

IZVLEČEK

ABSTRACT

Članek skuša razrešiti slogovna vprašanja, ki nastanejo ob preučevanju opusa Uroša Kreka. Navidezno neskladje med visoko estetsko vrednostjo del in njihovo neinovativnostjo je razrešeno s pomočjo oznake »klasik slovenske glasbe 20. stoletja«, kar je recepcijska oznaka, ki prevzema tako vrednostne kot tudi zgodovinske in lokalne determinante. Kot osnova razpravi služijo analize štirih skladateljevih del za godala.

The article tries to resolve the questions raised in the course of investigating of Uroš Krek's work. The seeming discrepancy between the high aesthetic value of his works and the indifference towards innovation is solved with the help of the designation "the Slovenian classic of 20th century music". The designation has receptional value, but assumes also historical and local determinants.

Problemska izhodišča

Raziskovalci sodobne slovenske glasbe skoraj soglasno izpostavljajo visoko estetsko vrednost opusa Uroša Kreka (1922–2008). Ivan Klemenčič uporablja za Krekovo glasbo

oznake »odličnost« in »izbranost«,¹ Marija Bergamo govori o »velik[i] osebnosti slovenske glasbe 20. stoletja«,² Niall O'Loughlin pa je prepričan o »visoki kvaliteti«³ Krekove umetnosti, »njegova glasba izrazito sodi v ospredje moderne slovenske kompozicije«,⁴ medtem ko nekatera izmed njegovih del celo »stojijo zelo visoko v evropski glasbi 20. stoletja«.⁵ Hkrati s tako visokim estetskim priznanjem pa raziskovalci že tudi ugotavljajo, da si je Krek takšen status zaslužil kljub temu, da je bil »navidez nazadnjaški skladatelj«⁶ ali, kot to poantirano formulira Matjaž Barbo, da je za njegovo pozicijo znotraj zgodovinskega razvoja slovenske glasbe značilna nekakšna »nezgodovinskost«.⁷

Opredelevanje Krekovega položaja torej razkrije skladateljevo ambivalentno vlogo, ki niha med visokim estetskim dometom in izključenostjo estetike »napredovanja« pa tudi med eklektičnim sintetiziranjem najrazličnejših slogovnih vplivov in lastno glasbeno govorico. Tako je kar težko razumeti misel, da je Krek »s svojim edinstvenim kompozicijskim jezikom samohodec, ki ni obvladljiv z običajnimi kategorijami«,⁸ in jo nato povezati z dognanji, da lahko v Krekovih delih najdemo številne »delc[e], značilne za posamezne 'tokove'«,⁹ »presenetljivo različne, skorajda nezdružljive elemente«¹⁰ in da prevzema tako poteze glasbenega jezika nekaterih modernističnih skladateljev kot tudi značilnosti preteklih slogov in ljudske, arhetipske modele.¹¹ Določanje značilnosti Krekovega kompozicijskega sloga in njegovo uvrščanje v glasbeno-zgodovinsko logiko postane plen dveh težko umljivih paradoksov: njegova glasba je estetsko izstopajoča, kljub temu, da se izogiba duhu inovacije, njegov kompozicijski jezik je individualen, a hkrati sestavljen iz mnogih jasno razločljivih tokov vplivov.

Oba problema se zdita ključna in značilna za raziskovanje slovenske glasbe 20. stoletja. Ob njiju sem trčil že ob pripravljanju monografije Pisna podoba glasbe na Slovenskem, ko sem Kreka uvrstil v širok in izmuzljiv »predal« z naslovom »Slovenski klasiki 20. stoletja«.¹² Termin »klasiki« ni bil izbran z znanstveno previdnostjo, temveč bolj intuitivno in nika kor ni želel vzpostavljati ožje zveze z neoklasicizmom, čeprav izkazujejo dela mnogih skladateljev, ki sem jih uvrstil pod to oznako, izrecne neoklasicistične slogovne vplive. Gre za oznako, ki je recepcijska in vrednostna: »slovenski klasiki 20. stoletja« naj bi bili tisti skladatelji, ki so živeli in ustvarjali v 20. stoletju in so si že zagotovili izstopajoč status v domači glasbeni kulturi, slogovno pa niso bili zavezani nobenemu sodobnejšemu toku, temveč so tradicionalni glasbeni stavek, ki je slonel na tonalni terčni funkcijskosti, motivično-tematskem delu in formalno-ritmični periodiki, le deloma in večinoma plaho dopolnili tudi s kakšnimi sodobnejšimi kompozicijskimi tehnikami.

¹ Ivan Klemenčič, *Slovenski skladatelji akademiki*, ur. Lojze Lebič, Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 2003, str. 115.

² Marija Bergamo, »Ustvarjalni duh metafizične naravnosti«, v: *Muzikološki zbornik* 44 (2008), št. 2, str. 5.

³ Niall O'Loughlin, »The Music of Uroš Krek: Towards a Definition of its Style«, v: prav tam, str. 17.

⁴ Isti, *Novejša glasba v Sloveniji*, prev. M. Menart, Ljubljana, Slovenska matica 2000, str. 153.

⁵ Isti, »The Music of Uroš Krek«, str. 28.

⁶ Isti, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 153.

⁷ Matjaž Barbo, »Zgodovinskost' skladateljskega opusa Uroša Kreka«, v: *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 21–26.

⁸ Prav tam, str. 24.

⁹ Leon Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, v: *Muzikološki zbornik* 44 (2008), št. 2, str. 13.

¹⁰ Marija Bergamo, »Krekov 'Pegaz na uzdi'«, v: *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 29.

¹¹ M. Barbo, nav. delo, str. 25.

¹² Jurij Snój in Gregor Pompe, *Pisna podoba glasbe na Slovenskem*, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU 2003.

V svojih parcialnih raziskavah glasbe Vilka Ukmarja in Matije Bravničarja sem že pokazal, kako sta oba skladatelja selektivno sprejemala vplive sodobnejših kompozicijskih tehnik in jih mestoma kombinirala s tradicionalnim metjejskim izročilom – za Ukmarja je tako značilna želja po tem, da bi bil sodoben, a v resnici ni sočasen,¹³ Bravničar pa med sodobnimi slogovnimi impulzi izbira in se ne prepušča skrajnostim, temveč previdno išče sredinsko, »zlat« pot.¹⁴ Še posebej je zanimiv odnos obeh skladateljev do dodekafonije, konec šestdesetih let že preteklemu in tako skorajda »klasičnemu« (!) kompozicijskemu slogu, saj je pri obeh mogoče najti poizkuse sestavljanja nekakšnih dvanajsttonskih vrst (v Ukmarjevem samospevu »O, saj ni smrti« iz cikla Astralna erotika, izdanemu leta 1968, in v istem letu nastali Bravničarjevi skladbi *Fantasia rhapsodica*), ki pa imajo le melodičen, »linearen« pomen in nikoli ne pridobijo širše harmonske, glasbeno-stavčne ali celo strukturalne veljave. Bravničar in Ukmar torej zaupata le preverjenemu.

Nekaj podobnega velja tudi za ostale skladatelje, ki sem jih v monografiji označil kot »klasike«: za B. Arniča, L. M. Škerjanca, D. Žebreta, M. Kozino, M. Lipovška, D. Švaro, Z. Cigliča, P. Šivica, P. Ramovša in D. Škerla. Seveda je že na prvi pogled očitno, da našteje skladatelje poleg izrazitih generacijskih prelomov (najstarejši med naštetimi, M. Bravničar, je bil rojen leta 1897 in najmlajši, D. Škerl, leta 1931) ločijo tudi slogovne poteze – medtem ko je Škerjančev opus skoraj v celoti mogoče uvrstiti v moderno, pa se je Ramovš po začetni neoklasicistični fazi trdno zavezal modernističnemu iskateljstvu. Prav zaradi tega sem v monografiji oznako »slovenski klasiki« še nadrobneje razločil v tri podkategorije, ki pa na metodološko neuskladen način najprej prinašajo zgolj zgodovinsko razmejitev – »klasiki« med obema vojnama in povojni »klasiki – in nato še slogovno zaznamovanost (»umik v neoklasicizem«). Izkaže se, da je ob vseh razlikah zgoraj naštetim skladateljem skupna prav ta nenavadna, ambivalentna poteza, ki jo je mogoče odkriti tudi pri raziskovalcih Krekovega opusa: večinoma gre v slogovnem pogledu za konservativne skladatelje, ki odklanjajo novatorske težnje, pa vendar njihovemu delu pripisujemo znatno estetsko vrednost in zgledno obrtniško dodelanost. Takšna diskrepanca zna biti ena izmed karakteristik slovenske glasbe 20. stoletja.

Ekskurz: moderno in tradicionalno v slovenski poeziji 20. stoletja

Namen tega prispevka ni prediranje v problematiko metodologije zgodovinopisja in njene povezave z aksiologijo, niti ne natančno razčlenjevanje celotnega pomenskega območja termina »klasik« (SSKJ poleg antičnega umetnika navaja še avtorja »del, ki imajo (umetniške) značilnosti, izhajajoče iz določenega naroda, jezika«), temveč s pomočjo analitičnega prediranja v opus Uroša Kreka jasnejše definiranje v prejšnjem razdelku izpostavljene ambivalentne razcepljenosti.

¹³ Gregor Pompe, »Poizkus slogovne določitve samospevov Vilka Ukmarja«, v: *Vilko Ukmar. Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo v Ljubljani 2006, str. 57-68.

¹⁴ Isti, »Violinske skladbe Matije Bravničarja in vprašanje 'klasičnosti' v glasbi 20. stoletja«, v: *Matija Bravničar. Tematska publikacija Glasbeno-pedagoškega zbornika*, ur. Darja Koter, Ljubljana, Akademija za glasbo v Ljubljani 2008, str. 67-85.

Še pred tem pa velja pozornost nameniti podobnemu problemu, s katerim se sooča slovenska literarna veda ob preučevanju slovenske poezije 20. stoletja. Janko Kos je diskrepanco med estetsko vrednostjo in estetsko »nenaprednostjo« nekaterih literarnih del 20. stoletja razrešil s pomočjo dvojice pojmov moderno in tradicionalno, ki jo je prevzel od švicarskega komparativista Maria Andreottija.¹⁵ Kos je na problematiko trčil ob poizkusu definiranja pojma moderna lirika – ugotovil je, da je mogoče zometke moderne lirike iskati že pri avtorjih slovenske moderne z začetka 20. stoletja, da pa v tem stoletju nikakor ni vsa lirika moderna.¹⁶ Pri razločevanju med pojmom tradicionalno in moderno si je najprej pomagal z značilnostmi v zunanji formi (struktura verzov, kitic, skladnja, ritem, jezik), nato pa je znake modernosti poiskal tudi v notranji formi (vsebinska raven literarnih motivov). Ker je ugotovil, da oba kriterija ne zadostujeta, je bistvo moderne lirike odkril v njeni duhovno-tematski zasnovi, ki naj bi bila zavezana metafizičnemu nihilizmu.¹⁷ V skladu s svojo delitvijo je Kos pripravil tudi dve ločeni antologiji slovenske poezije – Slovenska lirika 1950 do 1980 in Moderna slovenska lirika –, pri čemer zadnja seveda izpušča tiste avtorje (npr. J. Menart, T. Pavček), katerih lirika ne izkazuje modernih potez.

Na prvi pogled se zdi, da bi Kosova razdelitev lahko pomagala razrešiti tudi muzikološko dilemo ob opisovanju sloga Uroša Kreka, toda ob prenašanju literarnih določil v glasbo se vzpostavi, da muzikologija težje ločuje med zunanjo in notranjo formo glasbenega dela. Ločevanje, ki ga je v slovensko literarno vedo vpeljal Janko Kos,¹⁸ poenostavljeno ločuje med formalnimi in vsebinskimi potezami literarnega dela. Že preprosta Hanslickova »glasbena« enačba vsebina glasbe=njena forma pa nam pove, da v glasbi notranje forme ni ali vsaj, da je njeno določevanje zelo oteženo. Glasbena analiza se tako večinoma omejuje na strukturalne značilnosti kompozicijskega stavka (po Kosovi logiki na zunanjo formo), medtem ko ostaja vsebina glasbenih del (torej notranja forma) – posebej »čistih«, instrumentalnih – zmuzljiva.

Tudi zato so glasbene slogovne označbe večinoma tesno povezane z značilnimi kompozicijskimi tehnikami – glasbena zgodovina se razkriva tako predvsem kot zaporedje sprememb v glasbenem stavku in kompozicijski tehniki. Prav zaradi tega postajajo pereča vprašanja, kako slogovno ovrednotiti Klasično simfonijo Sergeja Prokofjeva iz leta 1917 in številna dela, ki so nastala pod vplivom te kompozicije še globoko v drugi polovici 20. stoletja – literarni vedi namreč ob podobnih problemih ostaja še možnost preučevanja notranje forme dela: tako je tudi danes še vedno mogoče napisati sonet, ki bo po strukturi kitic in verzov, verzni shemi in tipu rim identičen Prešernovim sonetom, vendar pa bo slogovna »drugačnost« otipljiva prek notranje forme, tj. vsebine, ki lahko v staro formo vnaša motive in teme iz sodobnega sveta. Tudi zato se zdita simfonija Prokofjeva in leta 1951 nastala Krekova neoklasicistična Simfonietta »sumljivo« podobni, medtem ko Jesihovi soneti v staro formo vnašajo izrazito sočasno problematiko. Ali še drugače: v glasbi Lojzeta Lebiča, torej skladatelja, katerega slog naj bi se gradil na »ozadju modernizma,

¹⁵ Mario Andreotti, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Bern, Stuttgart, Haupt ²1990.

¹⁶ Janko Kos, »Moderna slovenska lirika«, v: *Moderna slovenska lirika. 1940–1990*, ur. isti, Ljubljana, Mladinska knjiga 1995, str. 174–193.

¹⁷ Prav tam, str. 181.

¹⁸ Isti, *Morfologija literarnega dela*, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1981.

iz katerega izhaja,¹⁹ bi zelo težko iskali sledi metafizičnega nihilizma, čeprav je jasno zavezan estetski »modernosti«. Prej nasprotno: skladateljve glasbe ne gre razumeti zgolj kot nekakšne akustične igre, saj je v njej moč iskati »duhovno razpoloženje«,²⁰ »celotna struktura skladb[e] [pa ima] pravzaprav globlji, esencialni pomen.«²¹ Kategorije notranje forme in duhovno-tematske vsebine so iz glasbe težko razberljive, kar je posledica njenega zapletenega semantičnega statusa.

»Klasično« = »vmesno«?

Kljub mamljivi možnosti, da bi Krekovo glasbo označili kot tradicionalno, se zaradi zgornjih dilem velja takšnemu označevanju ogniti in bolj natančno premisliti, kakšne poteze pridobiva podobno nejasna oznaka »klasično« ob preučevanju skladateljevega opusa. Iz pregledovanja literature o Krekovi glasbi je mogoče izluščiti, da je klasičnost pravzaprav nekakšno stanje vmesnosti, kar najbolj jasno izpostavlja Borut Loparnik, ki skladateljev zgodnji opus postavlja na »sred[o] med Ostercem in Škerjancem«,²² podobno pa naj bi Krek ostajal »na sredi« tudi v kasnejših ustvarjalnih obdobjih. Spet imamo torej opravka z ambivalenco, ki se je je očitno zavedal tudi skladatelj sam, ko je priznal: »Nikoli nisem bil modernist. Sem pa razvijal svoj slog do te mere, da se lahko reče, da skladam sodobno.«²³ Na nenavaden način se torej skladatelj hkrati odreka inovativni eksperimentalnosti, a hkrati želi aktivni stik s sodobnim trenutkom. In še bolj paradoksalno se zdi, da takšno sočasnost Krek išče s pomočjo »dialoga z znanim«,²⁴ da »išče novum v starem, klasičnem.«²⁵ Takšno razklanost L. Stefanija smiselno izpelje v misel, da Krek »izraša iz glasbene zgodovine, a se hkrati izmika zgodovinskosti«,²⁶ Andreja Rijavca pa navidezno neskladje pripelje celo do parafraze znamenite Lyotardove misli o tem, da lahko »neko delo [...] postane moderno zgolj pod pogojem, če je najprej postmoderno«,²⁷ saj ob slogovni oceni Krekovega dela zapiše, da skladateljeva »koncertantna dela osemdesetih let dokazujejo, da je bil Krek vedno postmodernist (še pred nastopom postmoderne)«. ²⁸

Toda Krekov »dialog z znanim« ni nikoli usmerjen v glasbeno samorefleksivnost, v poudarjeno izražanje lastne slogovne brezzgodovinskosti ali prebujanje izrazitih semantičnih potencialov. Krek je tudi v tem pogledu »klasičen«, zato bi njegov opus le s težavo postavljali v območje postmodernizma; možna bi bila celo antitetična priortitev Rijavčeve oz. Lyotardove misli, namreč da Krek prav gotovo ni postmodernist, ker nikoli ni bil modernist.

¹⁹ Lojze Lebič, *Od blizu in daleč*, Prevalje, Kulturno društvo Mohorjan 2000, str. 146.

²⁰ Leon Stefanija, »Kompozicijske zasnove v slovenski instrumentalni glasbi zadnje četrtnine 20. stoletja«, v: *Muzikološki zbornik* 37 (2001).

²¹ Matjaž Barbo, *Pro musica viva*, Ljubljana, Znanstveni inštitut Filozofske fakultete 2001, str. 202.

²² Borut Loparnik, »Premislek o Urošu Kreku«, v: *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 9 (1997), str. 9.

²³ Jože Humer, »Uroš Krek in slovensko zborovstvo«, v: *Naši zbori* 52 (2002), št. 2, str. 4.

²⁴ M. Bergamo, »Ustvarjalni duh metafizične naravnosti«, str. 8.

²⁵ L. Stefanija, »Uroš Krek: ustvarjalna izhodišča in zapuščina«, str. 13.

²⁶ Prav tam, str. 15.

²⁷ Jean-François Lyotard, *Postmoderna za začetnike*, Ljubljana, Analecta 2004, str. 22.

²⁸ Andrej Rijavec, »Uroš Krek«, v: *Enciklopedija Slovenije*, zv. 6, ur. Marjan Javornik, Ljubljana, Mladinska knjiga 1992, str. 5.

Krekova »nezgodovinskost« je gotovo posledica treh jasnih paradoksov, ki jih odpira vpogled v njegovo ustvarjalnost. Najprej je tu v začetku omenjeno neskladje med visoko estetsko vrednostjo njegovih del in sočasnim zanikovanjem estetike napredka, temu se pridružuje določevanje izrazitih osebnostnih slogovnih potez, ki pa naj bi izraščale iz sintetiziranja znanega, in končno še želja po aktualni sodobnosti s hkratnim odpovedovanjem v drugi polovici 20. stoletja vodilnemu slogovnemu toku: modernizmu. Prav v razpetosti med zgornjimi paradoksi, v hkratnem izmikanju skrajnosti – v tem smislu je treba razumeti tudi Klemenčičevo misel, da sta Kreku tuja tako »polna abstrakcija in poduhovljenost modernizma kot tudi konkretnost in idealiziranje tradicije«²⁹ – je mogoče ugledati Krekovo tipiko. Krek »ne sodi ne sem ne tja«,³⁰ je nekje na »sredini«. Prav zaradi takšne »vmesnosti« Kreka razumem kot klasika glasbe 20. stoletja.

Toda ta oznaka ni statična, temveč dinamična kategorija – klasičnost skladatelja v petdesetih letih 20. stoletja se razlikuje od klasičnosti ob koncu 20. stoletja v tem pogledu, da so v petdesetih letih postali splošno sprejeti, nič več eksperimentalni in modno inovativni številni kompozicijski postopki, tehnike in materiali, ki so se sprva odlikovali prav po svoji radikalnosti. Od tod možnost, da sta lahko klasika slovenske glasbe 20. stoletja navidez slogovno tudi tako različna skladatelja, kot sta na primer Lucijan Marija Škerjanc in Uroš Krek – prvi je ostajal globoko v 20. stoletja zavezan predvsem estetiki moderne, drugi pa je, kot bomo spoznali v nadaljevanju, prevzemal tudi neoklasicistične in ekspresionistične impulze, blizu mu je bil Bartókov tip folklorizma in nenazadnje v drobcih tudi gostejša zvočnost zvočnih kompozicij in nekateri aleatorični postopki.

Prav pregledovanje Krekovega opusa nas lahko utrdi v prepričanju o dinamičnosti kategorije klasičnega – odnos do sodobnih in tradicionalnih kompozicijskih izrazil je Krek ves čas spreminjal: v svojo »klasično« govorico je postopoma sprejemal tiste kompozicijske tehnike oz. materiale, za katere se je izkazalo, da imajo lahko trajnejšo vrednost in da torej prestopajo modno eksperimentalnost. Prav zato premene v Krekovem slogu precej nadrobno odražajo tudi postaje v zgodovini slovenske glasbe po drugi svetovni vojni – Krek je pač slogovno reagiral na tiste impulze, ki so postopoma in počasi prek posameznih skladateljskih opusov, festivalov ali drugih informacij vdiral v Slovenijo. Seveda pa je bil Krekov »reakcijski« čas vedno zavezan »ideologiji« klasičnega: v svoj glasbeni »jezik« je sprejel samo tisti novum, za katerega je ocenil, da ni več zgolj formalističen, eksperimentalen, nasilno revolucijski – skratka, da je »že« postal »klasičen«.

Analitični primeri

Prav zaradi dinamične slogovne prilagodljivosti zunanjim impulzom Niall O'Loughlin Krekov opus deli v štiri obdobja. (1) V zgodnji neoklasicistični fazi (1946–58) naj bi iskal svojo osebnostno govorico, (2) v naslednjem desetletju (1958–69) naj bi bil zaradi svojega službovanja na Glasbenonarodopisnem inštitutu pod vplivom ljudske glasbe, (3) v tretjem obdobju (1970–80) naj bi bilo v središču poudarjeno ekonomično delo z majhnimi melodičnimi celicami, (4) medtem ko naj bi zadnje obdobje (od leta 1980

²⁹ I. Klemenčič, nav. delo, str. 115.

³⁰ M. Barbo, »Zgodovinskost« skladateljskega opusa Uroša Kreka, str. 25.

naprej) prinašalo sinteze vseh prejšnjih.³¹ Kljub temu, da se zdi takšna periodizacija mestoma nekoliko nasilna in neizenačena, saj je mogoče poteze združevanja različnih slogov najti v vseh fazah Krekovega skladateljskega razvoja in ne šele po letu 1980, podobno pa velja tudi za izredno ekonomično motivično delo, pa vendarle velja O'Loughlinovo razlikovanje preveriti na izbranih analitičnih primerih. Sam sem izbral štiri skladbe za godala – po eno izmed vsakega izmed zgoraj omenjenih obdobj.

Sonatina iz leta 1956 kaže najbolj razločno neoklasicistične poteze. Neobremenjen glasbeni »diskurz«, osrediščen na muzikantski zamah, je I. Klemenčiča celo vodil do misli, da gre za »razvedrilo in ne izpovedi namenjeno skladbo«.³² Skladatelj je pazljivo izbral že naslov – sonatina kot »mala sonata« prinaša v obrisih poteze sonatnega ciklusa: prvi stavek je napisan v sonatni obliki z močno skrčeno reprizo (prva in druga tema nastopita polifono združeni), počasni drugi stavek je klasična tridelna pesemska oblika (ABA'), pri čemer kontrastni B del prinaša karakterne poteze scherza, medtem ko je finale oblikovan kot sonatni stavek z izpeljavo, ki je reducirana na mimobežno epizodo (nima motivično-tematske izpeljevalne vloge). Toda neoklasicistična ni le izbira tradicionalnih formalnih modelov, temveč tudi zavezanost ekonomičnemu motivično-tematskemu delu. Prva tema prvega stavka je tako dosledno izpeljana iz enostavnega motiva (gl. primer 1), ki je v značilni klasicistični maniri pravzaprav kombinacija razloženih akordov, skladatelj pa deloma ohranja tudi idejo monotematskosti, saj v razvoj druge teme jasno vstavi reminiscenco na motiv prve teme (gl. primer 2), sorodnost obeh tem pa končno izdaja skrajšana repriza z njuno sopostavitvijo. Podobno sta motivično povezana tudi sicer kontrastna dela A in B v počasnem stavku – krajši motivični drobec se iz prve, široko razpete teme naseli tudi v motivično bolj fragmentarno zasnovani B del (prim. primer 3 in 4) – že v sami prvi temi pa si pri melodičnem izpeljevanju Krek pomaga z inverzijami motivičnega gradiva. Idejo motivične povezanosti Krek ohranja tudi na ravni cikla, saj koda finala prinaša reminiscence na motivični material prvega stavka.

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of a sonatina. It is written for four instruments: Violin I, Violin II, Violin, and Violoncello. The score is in 2/4 time and features a complex rhythmic and harmonic structure. The first measure is marked with a forte (f) dynamic. The second measure is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Violoncello part is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The score is written in a standard musical notation with a treble clef for Violin I and II, and a bass clef for Violin and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major or D-flat minor).

Primer 1: začetek prvega stavka Sonatine z značilnim motivičnim delom, spremembami taktovskega načina in vzporedno terčno harmonijo

³¹ N. O'Loughlin, »The music of Uroš Krek«, str. 18.

³² I. Klemenčič, nav. delo, str. 119.



Primer 2: motivična zveza med prvo in drugo temo prvega stavka Sonatine

A full orchestral score for the beginning of the second section. It includes staves for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a *trc.* (trill) marking.

Primer 3: začetek drugega stavka Sonatine



Primer 4: motivična povezava med A in B delom drugega stavka Sonatine

Kljub takšni formalni preglednosti, ki v marsičem spominja na klasicistične postopke, se Krek zgodnjemu slogu tudi jasno izmika: metrični utrip daje občutek ponavljajoče se periodičnosti, toda ob natančnejšem pregledovanju se vendarle izkaže, da Krek slednjega s številnimi in nenadnimi spremembami taktovskega načina vendarle ves čas subtilno ruši (gl. primer 1). Podobno velja tudi za harmonski stavek – Krek pretežno uporablja molove in durove trizovke (včasih jih »obogati« tudi s harmonsko tujimi toni), redkeje še štirizvoke in zmanjšane akorde, toda skoraj nikoli harmonskega sosledja ne podvrže funkcijski logiki; še največkrat imamo opravka z zapovrstnim, vzporednim nizanjem trizvokov (v primeru 1 si tako sledijo od četrtega takta dalje C-dur, D-dur in e-mol), ki postane celo glavna teksturna značilnost finala (gl. primer 5: vzporedno si sledijo E-dur, sekstakord C-dura, g-mol, A-dur, C-dur, D-dur in E-dur).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The score is divided into three measures. The first measure starts with a forte (f) dynamic. The second measure features a piano (p) dynamic and includes harmonic changes: C dur, G-dur pizz., A-dur, C dur, D-dur, and E-b7. The third measure returns to a forte (f) dynamic. The Violoncello and Contrabasso parts are marked with forte (f) dynamics throughout. The Violin I and II parts have dynamic markings of p, f, and mf. The Viola part has dynamic markings of f and mf.

Primer 5: začetek tretjega stavka Sonatine z značilni vzporednimi harmonijami

Krekov kompozicijski stavek v Sonatini tako jasno kaže tipično neoklasicistično »vmesnost« – skladatelj prevzema klasicistične modele (motivično-tematsko delo, formalni modeli sonatnega ciklusa, periodičnost, terčne harmonije), vendar jih tudi ves čas »potuje« (formalni modeli niso nikoli samo izpolnjeni, temveč vedno prinašajo kakšen izmik, posebnost – skrajšana repriza, epizoda namesto izpeljave, združitev počasnega stavka in scherza –, harmonija se kljub terčni gradnji izmika funkcijskosti, periodično-metrični impulz je mestoma podprt z nenadnimi spremembami taktovskega načina).

Če je takšno vmesnost v Sonatini še mogoče razložiti z neoklasicistično tehniko potujevanja, pa postanejo zadeve bolj zapletene ob pregledovanju Krekovega verjetno najbolj pogosto izvajanega dela *Inventiones ferales* iz leta 1962, nekakšnega koncerta za violino in godalni orkester. Delo je nastalo ob smrti skladateljevega očeta, zato se je neobremenjenost, »razvedrilnost« Sonatine umaknila poudarjeni izraznosti, z njo pa so se v skladbo poleg tipičnih Bartokóvskih tendenc naselile tudi ekspresionistične poteze in celo zametki dvanajsttonske tehnike.

Tako se skladba odpira z dvanajsttotskim kanonom (godala prinašajo desettonsko »temo« z značilnim intervalnim zaporedjem zmanjšane oktave, male sekunde in velike sekste, ki se nato še sekvenčno ponovi, preostala dva tona dvanajsttonske »vrste« pa sta prenešana v naslednji kanonični vstop; gl. primer 6). Kljub tej jasni odmaknitvi od diatonike Sonatine h kromatičnosti dvanajsttotskosti, pa se zdi, da Krek približevanje dodekafoniji ves čas blaži: skupni kanonični nastopi so namreč postavljeni v vzporedne terce, dvanajsttonska vrsta pa ostaja bolj na ravni tematskega gradiva in podobno kot v primeru Ukmarja in Bravničarja ne preraste v sistem. Na »omiljeno« verzijo dodekafonije kažejo tudi prvi nastopi solistične violine, ki so spet oblikovani dvanajsttotsko (opravka imamo s štirimi dvanajsttotskimi nastopi, ki pa niso izpeljani iz začetnega kanona oz. iz skupne vrste), vendar pa vsaj v začetku potekajo nad jasno harmonijo c-mola, kasneje pa nad bikordičnimi tvorbami.

The image displays a musical score for a 12-part canon, organized into three systems. The instruments are listed on the left of each staff:

- System 1:** Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The Violin I and Violoncello parts include fingerings (1-8, 9-12) and a *ppp* dynamic marking.
- System 2:** Violin, Flute I, Flute II, Viola, Cello, and Double Bass. The Violin part includes fingerings (1-12) and a *ppp* dynamic marking. The woodwind and string parts feature various articulations and dynamics.
- System 3:** Flute I, Flute II, Viola, Cello, and Double Bass. The Flute I part includes fingerings (1-4) and a *ppp* dynamic marking.

The score is written in a common time signature and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Primer 6: dvanajsttinski kanon iz začetka prvega stavka *Inventiones feriales*

Ker dvanajsttinska logika ne prerašča v sistem, lahko Krek ostaja zavezan tradicionalni tridelni pesemski obliki, pri čemer je srednji del oblikovan kot *passacaglia* (za osnovo ji je belokrajnski dekliski napev) z devetimi variacijami, nato pa se vrnejo tema

kanona in vnovična dvanajsttonska zaporedja, ki jih Rijavec označuje kot »linearno dodekafonijo«.³³

Že iz takšne kratke analize prvega stavka mora biti razvidno, kako je Krekova glasba sestavljena iz najbolj raznorodnih elementov: drug poleg drugega bivajo »okus« po dodekafoniji, bartókovska obdelava ljudskega gradiva, starinski formi kanona in passacaglie, ekspresionistična izraznost in tradicionalna tridelna forma s koncertantnim dialogom. Toda kljub takšni navidezni dispartatnosti glasbeni tok ne vzbuja občutka močne heterogenosti, prej nasprotno, zdi se zlit iz enotnega gradiva. Bolj natančno analitično oko lahko opazi vzrok za takšno poenotenost v osnovi raznolikega materiala in tehnik: Krek ostaja zvest motivično-tematskemu delu in tako vse tri glavne motivične celice stavka (tema kanona, nadaljnja kratka melodična misel in tema passacaglie) izkazujejo jasne motivične povezave (zaznamuje jih skok navzgor in nato nadaljnje spuščajoče se gibanje – intervalne razdalje se od začetnega kanona do teme passacaglie drastično ožajo):



Primer 7: motivična poenotenost v temah prvega stavka Inventiones ferales

Drugi stavek prinaša novo združevanje raznolikih slogovnih impulzov. Bolj svobodno zasnovana forma je domišljena na ozadju sonatnosti: kot je to spoznal že I. Klemenčič, imamo opravka s sonatno obliko brez reprize.³⁴ V prid sonatni obliki govori predvsem tematska bipolarnost, ki predstavlja izhodišče za motivična izpeljevanja. Toda poleg takšnega neoklasicističnega formalnega nastavka, vdirajo v drugi stavek tudi Bartókovi vplivi – ob izpostavljeni vlogi kvarte (gl. primer 8) še tisti tip folklorizma, po katerem se ljudsko gradivo enakovredno staplja s skladateljevim umetelnim kompozicijskim stavkom. Tak postopek zaznamuje v veliki meri prvo temo, v kateri mnoge pasaže in motivne enote prežema istrska lestvica:

³³ Andrej Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, v: *Muzikološki zbornik* 12 (1976), str. 97–109, str. 104.

³⁴ I. Klemenčič, nav. delo, str. 119.

Primer 8: začetek drugega stavka *Inventiones ferales* z izpostavljeno kvarto in istrsko lestvico

Zadnji stavek je v oblikovnem pogledu precej soroden prvemu – ne le, da je oblikovan klasično tridelno (ABA'), značilno je tudi, da je srednji del izpolnjen s ponavljanji ostinatnega obrazca (v prvem stavku imamo na podobnem formalnem mestu *passaggio*). Tekstura stavka je poenostavljena, saj večino časa nad počasi utripajočimi godalnimi akordi solistična violina razpenja melodično misel, ki je zelo sorodna tematiki iz počasnega stavka *Sonatine* (gre za inverzijo – gl. primer 9), harmonski postopek pa je značilno »krekovski«: v zaporedju si sledijo trizvoki (C-dur, kvartsesktakord Es-dura, b-mol, c-mol itd.), ki pa niso več zvezani s tradicionalno funkcijsko logiko. Prav opazovanje harmonije, ki je glede na *Sonatino* v skladbi *Inventiones ferales* razširjena s pogosto uporabo bikordike in mnogimi »zamazanimi« harmonijami, nam kaže eno izmed potez *Krekove* »klasičnosti«: tudi za nekatere najbolj goste harmonije, ki na prvi pogled izdajajo povsem svobodno harmonsko logiko, se izkaže, da v ozadju ostajajo zavezane osnovnim kadenčnim obratom. Kot je to opazil že tudi N. O'Loughlin tak tipični primer predstavlja začetek zadnjega stavka,³⁵ ki ob izpuščanju harmonsko tujih tonov razkrije celo povsem običajno kadenco (primer 10).

Primer 9: motivična sorodnost med *Inventiones ferales* in *Sonatino*

³⁵ N. O'Loughlin, *Novejša glasba v Sloveniji*, str. 148.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in common time (C) and features a traditional cadence starting from the beginning of the third measure. The dynamics are marked with a piano (*p*) dynamic. The Violin I part consists of a series of chords. The Violin II, Viola, and Violoncello parts feature melodic lines with some chromaticism and slurs. The Contrabass part provides a harmonic foundation with chords and a melodic line. The score is presented in a standard musical notation format with five staves.

Primer 10: tradicionalna kadenca z začetka tretjega stavka *Inventiones ferales*

Število vplivov, ki vdirajo v skladbo *Inventiones ferales*, je glede na Sonatino bistveno povečano in ni omejeno zgolj na potujevanje tradicionalnih, večinoma klasicističnih formalnih obrazcev. Toda kljub sopostavljanju neoklasicističnih vplivov, ekspresionistične izraznosti, dodekafonskih nastavkov, vdorov ljudske glasbe, »starinskih« (*passacaglia*) in »arhetipskih« (*ostinato*) kompozicijskih postopkov teče stavek celotne skladbe nenavadno gladko in homogeno. Spet smo pri Krekovi tipiki, ki jo lahko označimo kot klasično: nobenega izmed omenjenih prevzetih postopkov Krek ne uporablja dogmatsko, šablonsko dosledno in vedno ga zanimajo le zvočni rezultati tehnike, ne njena zgodovinska pozicija. Še najbolj jasno je to razvidno v odnosu do dodekafonije: Krek jo v skladbo *Inventiones ferales* sprejema v obliki poudarjene dvanajsttonske kromatičnosti, a zanemarija njeno sistematičnost – zanima ga torej njen izrazni, ekspresionistični potencial in ne njena strukturalna doslednost.

Še bolj gosta postane pri naštevanju vplivov in prevzetih impulzov *Sinfonia per archi* iz leta 1973, za katero naj bi bila po Rijavcu značilna prav sinteza različnih izraznih potencialov.³⁶ Poenostavljeno rečeno bi bilo mogoče trditi, da je šel, kar se vplivov tiče, Krek v tem delu najdlje – nekaj odsekov se spogleduje z aleatoriko, gosta akordika mestoma spominja na clustrske harmonije, ob začetnem osrediščenju na en sam ton bi smeli pomisliti celo na Scelsija. Toda ob bok takšnim modernističnim impulzom stojijo tudi nekateri povsem tradicionalni postopki: Krek ostaja zavezan motivičnemu delu, prek motivičnih reminiscenc in tonske (ne tonalne!) osrediščenosti (v vseh stavkih ima centralno vlogo ton e) je delo zasnovano kot tipični cikel, stavki nosijo poteze sonatne oblike in rondoja, pogosti so ostinati.

Dvojno igro med »novim«, sodobnim in tradicionalnim skriva že naslov – *Sinfonia* – vendar pa se skladatelj v primerjavi s Sonatino ali *Inventiones ferales* bolj izmakne podedovanim oblikovnim šablonam. Morda tudi zato čuti potrebo, da daje posameznim stavkom opisne naslove: »Pozivanje«, »Prebujenje«, »Odziv«. Toda pod takšno navidezno

³⁶ A. Rijavec, »Klangliche Realisierungen im Werk von Uroš Krek«, str. 107.

»programskostjo« se skrivajo usedline tradicionalnih oblik oz. značilna »vmesnost«. Prvi stavek se tako pričena z ritmičnim kanonom na tonu e, ki pa se nato harmonsko razširja v bližino clustra. Prav ponavljajoče repetitije kanona je mogoče povezovati s »pozivanjem«, toda nadaljnje nizanje epizod (sledi odsek, v katerem izstopa motiv z oktavo, nastop nekakšnega ljudskega okruška v značilni bikordiki – gl. primer 11 –, izpeljevanje iz motiva uvoda in motiva oktave, ponoven nastop ljudske reminiscence, ki se v nadaljevanju še dvakrat izmenja z izpeljavalnimi odseki) nas prestavlja v bližino klasičnih form instrumentalne glasbe:

»poziv«	motiv oktave (A)	ljudski »okrušek« (B)	izpeljevanje iz materiala »poziva«	izpeljevanje iz motiva oktave	ljudski »okrušek«	izpeljevanje	ljudski »okrušek«	izpeljevanje	ljudski »okrušek«
---------	------------------	-----------------------	------------------------------------	-------------------------------	-------------------	--------------	-------------------	--------------	-------------------

Zgornja oblikovna shema izdaja, da Krek v prvem stavku združuje dve klasični obliki – na sonato nas spominja kontrast v materialu (motiv oktave in ljudski okrušek) ter njegovo izpeljevanje, konstantno vračanje reminiscence na ljudsko glasbo pa prinaša rondojske poteze.

Primer 11: ljudski »okrušek« z značilno bikordiko (kvartsektakord D-dura + H-dur; kvartsektakord F-dura + b-mol, sekstakord c-mola + a-mol)

Podobno navidez bolj svobodno je oblikovan tudi drugi stavek, v osnovi katerega pa lahko vendarle odkrijemo tipične poteze koncertantnosti (pretežni del stavka se solistična godala zapletajo v dialog s celotno godalno sekcijo), hkrati pa je na začetku zelo jasno ekspaniran motivični material, iz katerega skladatelj v nadaljevanju izpeljuje glasbeni tok, namesto tematske reprize pa nato sledi slogovni preskok z nizom terčnih harmonij (E-dur, sekstakord Cis-dura, kvartsektakord H-dura, Es-dur, kvartsektakord F-dura), ki izrazito izstopajo iz bolj goste harmonske podobe dela in tako prinašajo poudarjeno semantično vrednost, zaradi česar bi jih lahko razumeli v smislu naslovnega »prebujenja«.

Tudi zadnji stavek se zdi na prvi pogled oblikovno fragmentiran, toda pod navideznim verižnim nizanjem raznolikih idej se vendarle skriva premišljena osrediščenost: sprva se kaže v ponovnem kroženju okoli tona e (v obliki pedalnega tona in središča hitrih melodičnih arabesk) in nato v nizu ostinatnih vzorcev, ki se nalagajo, dokler skladatelj na višku ne ponovi »poziva« iz prvega stavka. Sklepni stavek je tako zasnovan kot nekakšen finale – usmerjen je v gradacijo in »vračanje« gradiva, ki zagotavlja oblikovno simetričnost.

Slogovni lok, ki ga napenja Sinfonia per archi je tako zelo širok – razteza se od tradicionalnih oblikovnih vodil (sonatnost, rondo, koncertantni dialog, ostinatne tehnike, motivično-tematsko delo) do aleatorike in gostih clustrskih harmonij. Toda takšna širina ponovno ne zapada nehomogenosti – Krek ne »nabira«, ampak »izbira«, njegov postopek ni zavezan nekritičnemu nizanju raznolikega, temveč pozorni selekciji materiala. Sodobnejših tehnik pri tem ne uporablja zavoljo njihove sodobnosti ali aktualnosti, temveč vedno glede na njihovo potencialno izraznost, zato so vedno kombinirane s povsem tradicionalnimi postopki. Tako nas ne more presenetiti, da so uvodne clustrske harmonije vpete v sonatno/rondojsko obliko in da lahko ob bok aleatoričnim epizodam postavimo povsem tradicionalno motivično-tematsko delo. Prav slednje kot osrednja značilnost tradicionalnega stavka ostaja Krekovo najmočnejše slogovno »lepilo«, kar nenazadnje dokazuje izpostavljena motivična vloga intervala oktave, ki ga je mogoče srečati v tematskem gradivu vseh stavkov:

The image displays a musical score for 'Inventiones ferales'. It consists of five systems of notation. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a corresponding line. The second system continues the melodic line in the treble clef and adds a bass clef staff with a pizzicato (pizz.) marking. The third system shows a change in time signature to 3/4 and features a melodic line in the treble clef and a bass clef staff with a pizzicato marking. The fourth system continues the melodic line in the treble clef and the bass clef staff with a pizzicato marking. The fifth system shows a final melodic line in the treble clef and a bass clef staff with a pizzicato marking. The score illustrates the transformation of an octave motif across different staves and registers.

Primer 12: transformacija motiva oktave v vseh stavkih Inventiones ferales

Če je v korakih, ki jih je Krek prehodil od zgodnje Sonatine do dela Sinfonia per archi, mogoče razpoznati postopno dotekanje raznorodnih vplivov, pa Godalni sekstet na temo Franka Martina iz leta 1990, torej delo iz skladateljevega »četrtga« obdobja, ne izdaja več jasnih sledi raznolikih vplivov. Sinteze, o katerih govori O'Loughlin, je potrebno v tem primeru razumeti na povsem samosvoj način: Krekov glasbeni stavek se tudi v Godalnem sekstetu napaja iz različnih slogovnih impulzov, toda viri so zakriti in pomešani do te mere, da jih ni več mogoče razločevati. Na paradoksalen način so se posamezni vplivi v Krekovem poslednjem ustvarjalnem obdobju stopili v enoten slogovni amalgam – šele na ta način je mogoče razumeti v začetku izpostavljene ideje o tem, da ima »Krek razločen glas« in da obenem »njegov slog vključuje več razločnih struj«. ³⁷

³⁷ Niall O'Loughlin, »Expressive Emotion and Symphonic Economy: A Note on Recent Works by Uroš Krek«, v: *Muzikološki zbornik* 38 (2002), str. 85.

Krek je Martinovo temo iz Koncerta za violončelo in orkester najbrž izbral zaradi slogovne bližine (že temo zaznamuje minuciozno motivično delo, v središču katerega se znajde interval terce in v harmonskem pogledu tritonusni padec – npr. kombinaciji harmonij B-dur – e-mol, as-mol – d-mol), hkrati pa je Martinovo nizanje molovih trizvokov, osvobojenih funkcijskih vezi, sorodno Krekovim harmonskim postopkom (gl. primer 13). Tema, ki je že sama razvita s pomočjo ekonomičnega motivičnega dela, v nadaljevanju skladatelju seveda ponuja še številne transformacijske možnosti. Zanimivo je, da je Krek svoj sekstet razdelil v niz variacij, ki jih ločujejo trije intermezzi, vendar pa ni mogoče natančno določiti, v čem naj bi se slednji ločevali od variacij – tudi intermezzi črpajo motivično iz uvodoma predstavljene teme, oblikovno so ukrojeni po istih modelih kot variacije, razlik ni tudi v dolžini.

The image shows a musical score for six strings, arranged in two systems of three staves each. The top system contains Violin 1, Violin 2, and Viola 1. The bottom system contains Viola 2, Cello 1, and Cello 2. All staves are in 3/4 time and feature a melodic line with dynamic markings (p) and phrasing slurs. The notation includes various intervals and articulations, such as slurs and accents, indicating a complex melodic structure.

Primer 13: Martinova tema iz *Godalnega seksteta*

Najprej velja pozornost nameniti Krekovemu formalnemu oblikovanju. Tema je oblikovana kot klasična prehodna dvodelna oblika aa'ba", jasne poteze tridelnih pesemskih oblik pa nosita tudi druga variacija in tretja medigra. Ostale variacije in medigre so oblikovane kot sosledje odsekov, pri čemer se Krek drži vodila, po katerem se posamezni odseki vedno ponavljajo in tako navidez svobodni, skoraj rapsodični formi dajejo tudi bolj zaokroženo podobo. Ideja kontrastnega nizanja odsekov zaznamuje tudi makroformo celotnega dela, pri čemer kot povezovalno gradivo služi Martinova tema. Sekstet torej v celoti preveva hkraten občutek sodobne formalne raztrganosti (zaporedno nizanje raznolikih odsekov; bikordika, močno disonantne harmonske tvorbe) in klasične izbrušenosti (uporaba pesemske oblike, ponavljanje oblikovnih enot; zaporedje terčnih akordov), le da se skladatelj v celoti ogne slogovnim skrajnostim – navidezni enostavnosti neoklasicizma in »radikalnosti« nekaterih modernističnih postopkov iz dela *Sinfonia*

per archi. Prav zato je v Sekstetu težje prepoznati množico slogovnih referenc – v tej končni fazi se Krekov opus kaže v luči enovitega stapljanja klasicistične preglednosti in močne ekspresionistične izraznosti, ali kot je to smiselno formuliral N. O'Loughlin: »Prav ta kombinacija motivične ekonomije in ekspresivnega zvoka daje Krekovi glasbi njen poseben karakter in edinstveno moč.«³⁸

Sklep: klasičnost in slovenska glasbe druge polovice 20. stoletja

Analizirane štiri skladbe za godala kažejo jasne slogovne razlike – od neobremenjenega neoklasicizma Sonatine do modernističnih vdorov v skladbi Sinfonia per archi – toda obenem tudi skupne poteze, povezane s pozornim selekcioniranjem slogovnih potez in težnjo po njihovem homogeniziranju. Krek ubira isti postopek tako v skladbi *Inventiones ferales* kot tudi v delu *Sinfonia per archi* – očitne raznolike vplive skuša povezati v enotno gmoto (največkrat s pomočjo motivično-tematskega dela ali usedlin tradicionalnih glasbenih oblik), ki se izogiba skrajnostim, osnovni vodili pa ostajata ekspresivnost in obrtniška dodelanost glasbenega stavka.

Toda Krekovo »klasično« predruženje raznorodnih slogovnih vplivov glasbe 20. stoletja bi bilo mogoče razumeti tudi v ožji regionalno-zgodovinski luči. Ni namreč mogoče spregledati, da so novi vplivi v Krekovo glasbo vdiralih vzporedno z njihovim sprejemanjem v slovenskem glasbenem okolju, ki pa se je vršilo glede na evropske tokove vedno v določenem zamiku oz. v časovnem intervalu, v katerem je radikalno-avantgardni slog že postal »klasičen«. Tako Krekova zgodnja *Violinska sonata* (1946) nosi poteze moderne in impresionizma, ki se jih je moral skladatelj navzeti v času študija pri L. M. Škerjancu in ki so v povojnem slovenskem glasbenem okolju, izrazito zaprtem za tuje, sodobnejše vplive, prevladovali. Sonatino že lahko razumemo kot odjek neoklasicističnih prizadevanj, ki so imele svoj izvor v Osterčevi »šoli« in v času socialističnega realizma s svojo navidezno izrazno nevtralnostjo in optimizmom niso predstavljala ideoloških groženj, v šestdesetih letih (*Inventiones ferales*) pa so se temu pridružili še Brittnovi, Šostakovičevi, Hindemithovi in najbolj očitno Bartókovi vplivi. Prav s temi skladateljskimi imeni je sprva stopila na pot nova generacija slovenskih skladateljev, zbranih v skupini *Pro musica viva*, ki je s svojo decidirano željo po sodobnem po obisku Varšavske jeseni v slovensko glasbo konec šestdesetih let prinesla tudi okus po modernizmu,³⁹ še najbolj v obliki zvočnih kompozicij in aleatoričnih poizkusov, manj pa serialnosti. Prav gotovo so koncerti s skladbami skladateljev skupine *Pro musica viva* tudi Kreka vzpodbudili k prevzemanju nekaterih modernističnih tehnik, kar se zrcali v skladbi *Sinfonia per archi*. Toda tudi »umirjenost« in slogovno zastrtost Godalnega seksteta je mogoče povezati s premiki v slovenski glasbi. Ta se je v devetdesetih letih že pričela izmikati prevzetim modernističnim modelom – tudi nekateri skladatelji iz skupine *Pro musica viva* so se odpovedali modernistični radikalnosti svojih del iz sedemdesetih let, mlajša generacija, ki sploh nikoli ni bila v stiku z modernizmom, pa se je pričela spogledovati s privlačnostjo

³⁸ Prav tam, str. 95.

³⁹ Prim. M. Barbo, *Pro musica viva*.

postmoderne. V tej luči je najbrž potrebno razumeti Krekovo opuščanje modernističnih tehnik, ki so že zaznamovale nekatera njegova dela v sedemdesetih letih.

Krekova trdna vpetost v premike slovenske glasbe po drugi svetovni vojni kaže na to, da je bil predvsem občutljivi sopotnik svojega glasbenega okolja in manj zvedavi pionir, toda ob vsej skladateljevi obrtniški natančnosti, zavezanosti klasični popolnosti, je mamljivo spekulativno vprašanje, kakšen bi bil slogovni pogled na Krekov opus, če bi skladatelj pripadal kakšnemu drugemu glasbenemu okolju. Prav zaradi tega je potrebno slogovno oznako »klasiki slovenske glasbe 20. stoletja« brati precej natančno: poleg vrednostne in časovne oznake prinaša tudi lokalno determiniranost.

SUMMARY

Uroš Krek belongs to the group of the most esteemed Slovenian composers of the 20th century, although many scholars point out that his style was in fact reactionary. But this is not the only discrepancy connected with the Krek's works: noticeable is also the incongruity between the notion of his personal style and the fact that in his music one can discern many different stylistic strands even that he wants to be contemporary though rejecting modernism.

Therefore one is tempted to label Krek's music as traditional, as it is a common practice in Slovenian literary criticism. Janko Kos has namely developed a typology which distinguishes between traditional and modern lyrics according to the inner and outer form and, which is most important, according to the main thematic strand that is in a broader sense connected to metaphysical nihil-

ism. But musicology can not differentiate between outer and inner form, therefore it is difficult to analyse whether a piece contains also nihilistic connotations. Therefore the designation "classic of 20th century music" is suggested.

Four analyses of Krek's compositions for string instruments from different periods of his life - Sonatina, Inventiones ferales, Sinfonia per archi, String Sextet on Frank Martin's Theme - reveal that Krek derives from different stylistic strands, reaching from neoclassicism, expressionism, Bartók's folkloristic style to some modernistic features. But these different stylistic influences are always melted in a unified amalgam. It is also important that Krek was reposed to different influences parallel with the historical development of Slovenian music in the second half of the 20th century; therefore the designation "Slovenian classic of the 20th century music" represents not only a value judgment but also a historical and local determinant.

UDK 781.6Rojko U.:Tongenesis

Larisa Vrhunc

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
*Philosophical Faculty, University of Ljubljana*Organizacija in svoboda – analiza
skladbe *Tongenesis* Uroša RojkaOrganization and Freedom - An Analysis of
Uroš Rojko's *Tongenesis*Če izgubim ključne do svoje skladbe,
celo sam ne morem več vstopiti vanjo.
*F. Ch. Yeznikian*¹Prejeto: 15. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010Received: 15th October 2010
Accepted: 25th October 2010**Ključne besede:** Uroš Rojko, Tongenesis, teorija
glasbe 20. stoletja, glasbena analiza**Keywords:** Uroš Rojko, Tongenesis, theory of 20th
century music, music analysis

IZVLEČEK

ABSTRACT

Skladba Uroša Rojka *Tongenesis* je med njegovimi deli morda najbolj dosledno organizirana. Ob analizi dela se pokaže, s katerimi sredstvi si je avtor »izboril« dovolj svobode pri apliciranju sistemov, da je v končni podobi partiture njegova glasbena volja močnejša od logike s pomočjo sistemov generirane glasbene materije.

Among the pieces by Uroš Rojko *Tongenesis* is probably the most consistently organized. The aim of the analysis is to show by what means the author »fought his way out« to sufficient freedom in working with systems, so that in the final realization of the score his music prevailed over the logic of system-generated music matter.

Skladba *Tongenesis*² (1985) Uroša Rojka (1954) spada med njegova najbolj natančno organizirana dela. Nastala je v času njegovega študija pri Klausu Huberju v Freiburgu (1983 – 1986) in mu je tudi posvečena. Klaus Huber meni,³ da je prav to delo najbolj

¹ Francoski skladatelj, zadnji učenec Klausu Huberja. Misel je bila izrečena v neobjavljenem pogovoru (Lyon, 2000) o tem, ali je mogoče za vsako delo ugotoviti, kako je nastalo, ne da bi imel analitik dostop do skic; avtorica prispevka se s trditvijo načeloma strinjam, z opombo, da je seveda mogoče vsako delo analizirati tudi iz tistih zornih kotov, za katere vpogled v kompozicijski postopek ni nujno potreben. Za namen tega prispevka pa je bil uvid v zasnovno skladbe temeljnega pomena.

² Prva nagrada na mednarodnem skladateljskem tekmovanju »Premio Europa 1985«, partitura: Milano: Ricordi št. 134158, 1986. Krstna izvedba: Simfonični orkester radia iz Hilversuma, dir. Arturo Tamayo, Amsterdam, 1986.

³ Pogovor na individualni uri kompozicije, Royaumont 1996

prikladno za opazovanje Rojkovega iskanja pravšnje mere organizacije materiala: Rojko izhaja iz kulturnega okolja, v katerem naj bi prevladovalo intuitivno pristopanje h glasbeni materiji, v Nemčiji pa se je seznanil z drugačnim, bolj strukturiranim načinom razmišljanja. Pravšnja mera organizacije pomeni tisto ravnotežje, ki skladatelju omogoči urejenost, konsistentnost glasbene materije, hkrati pa mu dovoljuje, da izpelje svojo umetniško idejo na način, kot si ga je zamislil. Torej sistem naj ne bi postal močnejši od skladateljeve ustvarjalne volje, hkrati pa mu omogoči logično urejanje glasbenih parametrov. S tem problemom⁴ se na različne načine soočajo vsi skladatelji, rezultat razmisleka pa v dobršni meri določa in oblikuje osebni glasbeni jezik. Pousseur⁵ si ob tem zastavlja vprašanje, ali je morda vdor razuma v spontanost, primarnost in naravnost glasbe povzročil, da ta ni več »božanska« ampak podvržena kritiki in analizi. Če je glasba umetnost, za katero se je nekoč zdelo, da jo obvladuje intuicija in ji je zato uspelo ulti intelektualnemu preizpraševanju, mar ne bi bilo bolje odreči se analitičnemu seciranju, ki nas le oropa tistega najdragocenejšega v glasbi? Bi bilo morda bolje vrniti se k intuitivni občutljivosti, ki naj bi bila edina sposobna razkriti pravi pomen glasbe?

Konkretnejši vpogled v različne trenutke preteklosti pokaže, da je potrebno tako razmišljanje relativizirati. Res je, da so skladatelji (in interpreti, pogosto oboje v eni osebi) nekoč imeli predvsem praktična znanja o snovi, s katero so se ukvarjali, tudi njihova izobrazba je potekala predvsem ob praktičnih zgledih, res pa je tudi, da je vedno, celo v starih kulturah, ob tem – pogosto celo v isti osebi – obstajalo poglobljeno znanstveno-tehnološko raziskovanje (npr. pri izdelovanju godal) in tudi razmislek, čeprav bolj ozko usmerjen, o didaktičnih vprašanjih. Res je, da se zdita Mozart ali Chopin »božanska« in da sta papir in pero morda prej zavirala njuno fantazijo, ne smemo pa pozabiti, da je hkrati obstajalo tudi mnogo skladateljev, katerih postopki so dosti bolj konstruktivistični in celo eksperimentalni (kot primer navedimo Haydna ali Schumanna).⁶

Predvsem pa nam opazovanje preteklosti lahko pomaga pri razumevanju sedanjosti: praktično neprekinjeno obstaja glasbena obrt, pri kateri so bili deloma vpleteni tudi postopki izračunavanja, empiričnega preizkušanja, celo sistematične kombinatorike. Tako je poleg v celoti verbalizirane teorije obstajala tudi tista, ki je bila zaobjeta v praksi, verbalizirana pa šele precej kasneje. Lep primer je pojem akorda: predstavlja osnovni gradnik nauka o harmoniji, pojavil pa se je razmeroma pozno, čeprav je v resnici obstjal že prej kot rezultat sozvenečih intervalov med toni, izhajajočimi iz linearne logike polifonije. Homofonija brez predhodnega, zelo počasnega in postopnega razvoja polifonije od srednjega veka do renesanse in še naprej do Bacha ne bi obstajala v taki obliki, kot jo najdemo v klasicizmu in romantiki: v resnici so mehanizmi polifonije skoraj neopazno prehajali v homofonsko mišljenje.⁷ V tem procesu prehajanja predstavljajo instrumenti s tipkami z izvajanjem šifriranega basa logični povezovalni element.

⁴ Klaus Huber ga je ponazoril s prisposodbo o pentagramu, pri katerem z eno samo potezo zapremo lik tako, da ne dopušča izhoda, vendar pa mora vedno obstajati tudi »miška«: ta odgrizne vogalček, skozenj je mogoče iz sistema izstopiti, kadar je to potrebno (skica v osebnem arhivu avtorice prispevka).

⁵ *Musiques croisées*, str. 214.

⁶ Prav tam, str. 215.

⁷ Prav tam, str. 216.

Doseženo ravnotežje med posameznimi gradniki v homofoniji ni zagotovilo trajne vrednosti in večne vitalnosti sistema: kmalu se je izkazalo, da je sistem sam generiral prav tiste težnje, ki so ga na koncu razgradile in pripeljale do precej bolj nestabilnega in problematičnega stanja, kakršno zaznamo v 20. in 21. stoletju.⁸ Poudariti je potrebno, da to velja le za manjši del »resne« glasbe, ob kateri je v začetku 20. stoletja sobival neoklasicizem in kasneje še drugi neo- in post- pojavi, vsi predvsem ponavljajo stare, preizkušene modele »posrečenih« glasbenih praks preteklosti, in popularna glasba, ki se napaja pri bolj ali manj poenostavljenih vzorcih pretekle sintakse in asimilira elemente drugih kultur. Seveda ne poteka pretakanje idej le v popularni glasbi, je pa to pretakanje eden od vzrokov, da ne moremo več govoriti o enem samem splošno veljavnem glasbenem jeziku. V taki situaciji je poglobljeno in sistematično samospraševanje edini način izbora med vsemi možnostmi, varno zavetje enotno veljavnega sistema pa le še iluzija. V zadnjih desetletjih lahko opazujemo postopno ponovno zблиževanje razmislekov o prej med seboj ločenih vprašanjih o sistemih organizacije in njihovi zvočni artikulaciji ter slušni zaznavi na drugi strani. Pri tem je analiza nedvomno koristno in nepogrešljivo orodje, in to predvsem pri usmerjanju kreativnega procesa ter interpretaciji le-tega. Analiza skladbe *Tongogenesis* želi predvsem pokazati, kakšen je Rojkov odnos do nakazane problematike.

Delo je napisano za simfonični orkester, njegova osnovna glasbena ideja pa je postopno prehajanje od šumov k sintetiziranemu tonu (orkestracija tonske višine in njenega alikvotnega niza) in prek alikvotnih tonov (zdaj brez osnovnega) k tišini kot ničelni točki, praviru zvoka. Od tod tudi ime skladbe: *Ton* (nemško zvok, zven kot akustični pojav in nasprotje šuma, ton) in *genesis* (grško in latinsko nastanek, rojstvo, v sodobni rabi tudi nastajanje, razvojni proces).

1. Organizacija

V nadaljevanju bodo navedeni sistemi, s katerimi je Rojko urejal posamezne glasbene parametre. Najbolj dosledno in enovito je urejena oblika, sledita ji ureditvi ritma in tonskih višin, po nekoliko svobodnejšemu sistemu pa se ravna distribucija instrumentov.

a. Izdelava grafične sheme

Načrt za obliko skladbe temelji na grafično-geometrijski shemi⁹. Ista shema je uporabljena tako za določanje razmerij med posameznimi oblikovnimi enotami (makro-raven) kot za zaporedje tonskih trajanj znotraj teh enot (mikro-raven). Gre za princip fraktalov:¹⁰ glasbeni čas na različnih ravneh organizira en sam model.

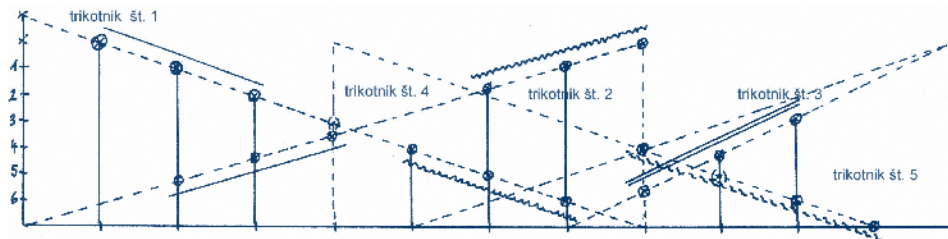
Prostor grafične sheme zamejujeta dve osi: vodoravna, ki predstavlja trajanje skladbe in je razdeljena na dvanajst enako velikih enot, in navpična z osmimi enotami, od katerih zgornji dve služita izdelavi grafične sheme, ostalih šest pa ima tudi glasbeni pomen. V

⁸ Prav tam, str. 216.

⁹ Zelo podoben način grafične organizacije s pomočjo projiciranja iz izbranih točk uporablja tudi Huber.

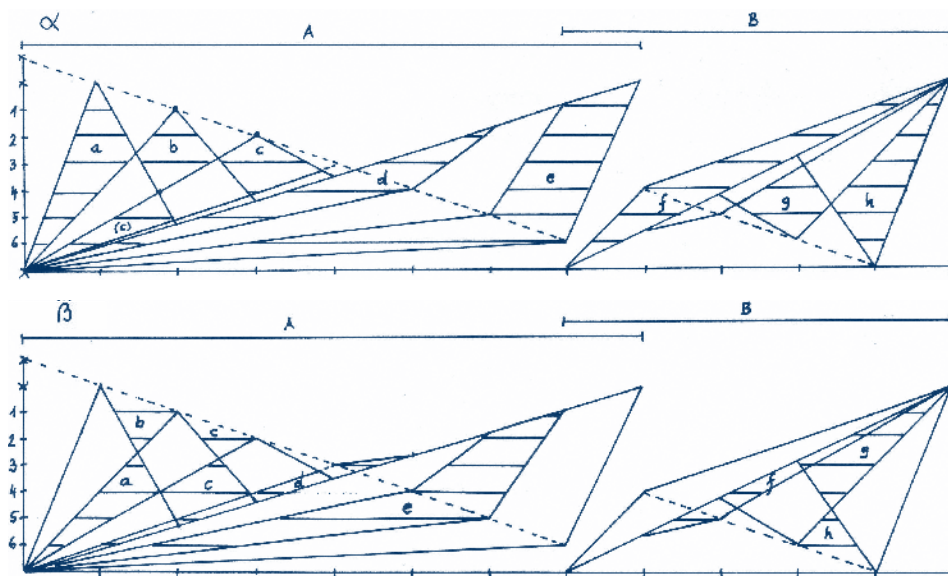
¹⁰ Postopek je značilen za Ligetija, pri katerem je Rojko študiral po končanem študiju pri Huberju.

ta koordinatni sistem so zarisani trije primarni trikotniki, od katerih vsak določa eno tretjino skladbe: prvi s pravokotnima stranicama 8x8 enot, drugi 8x7 in tretji 7x7 enot. Sledita še dva sekundarna: četrti je zrcalna podoba tretjega, torej prav tako 7x7 enot, peti pa je najmanjši, 5x7 enot. Služita členitvi primarnih trikotnikov na manjše like. Naslednji korak pri izdelavi sheme je bil izbrati nekatera presečišča med enotami na vodoravni osi in stranicami trikotnikov: skladatelj je na trikotniku št. 1 izbral dve skupini točk s po tremi zaporednimi presečišči, enako velja za trikotnik št. 2, pri trikotnikih št. 4 in 5 pa je izbral po tri stičišča, za katera ni nujno, da si sledijo. S povezovanjem vseh izbranih točk nastanejo manjši geometrijski liki, prevladujejo trikotniki, pa tudi štiri- in petkotniki.



Primer 1: Grafična shema oblike in tonskih trajanj

Skladatelj je nekatere od dobljenih manjših likov izpolnil z vodoravnimi črtami, izhajajočimi iz enot 1 - 6 na navpični osi: te črte predstavljajo glasbeno materijo, prazni liki pa tišine. Rojko je izdelal dve varianti, poimenovani sta α in β , pri čemer je druga negativ prve. Iz skice lahko razberemo tudi, da je skladba iz dveh velikih delov: dela A in B sta v razmerju 8:5 enot na vodoravni osi, pri čemer je stična, osma enota skupna obema deloma.



Primer 2: Končni obliki α in β grafične sheme

Opazimo lahko, da so vsa števila med 8 in 1 pomembna za izdelavo sheme:

8:

- velikosti stranic dveh osnovnih trikotnikov (dve pri trikotniku št. 1 in ena pri trikotniku št. 2),
- v vsaki varianti grafične sheme je izpolnjenih osem manjših likov ($a - h$),
- število enot dela A (eno od števil iz Fibonaccijeve vrste, enako velja za dolžino dela B),
- simbolni pomen: oktava kot drugi ton alikvotnega niza, katerega orkestracija predstavlja vrh in idejo skladbe.

7:

- velikosti stranic trikotnikov št.2 (navpičnica), št. 3 (navpičnica in vodoravnica), št. 4 (navpičnica in vodoravnica) in št. 5 (navpičnica).

6:

- šest od osmih enot na navpični osi, iz njih izhajajo vodoravne črte, ki zapolnjujejo manjše like in predstavljajo prisotnost zvoka.

5:

- vodoravna stranica trikotnika št. 5,
- število vseh trikotnikov,
- število enot v delu B,
- uporaba prvih petih števil iz Fibonaccijeve vrste (1, 2, 3, 5, 8).

4:

- število enot v vsaki od tretjin celotne skladbe: vsako od teh najmočneje določa eden od treh primarnih trikotnikov.

3:

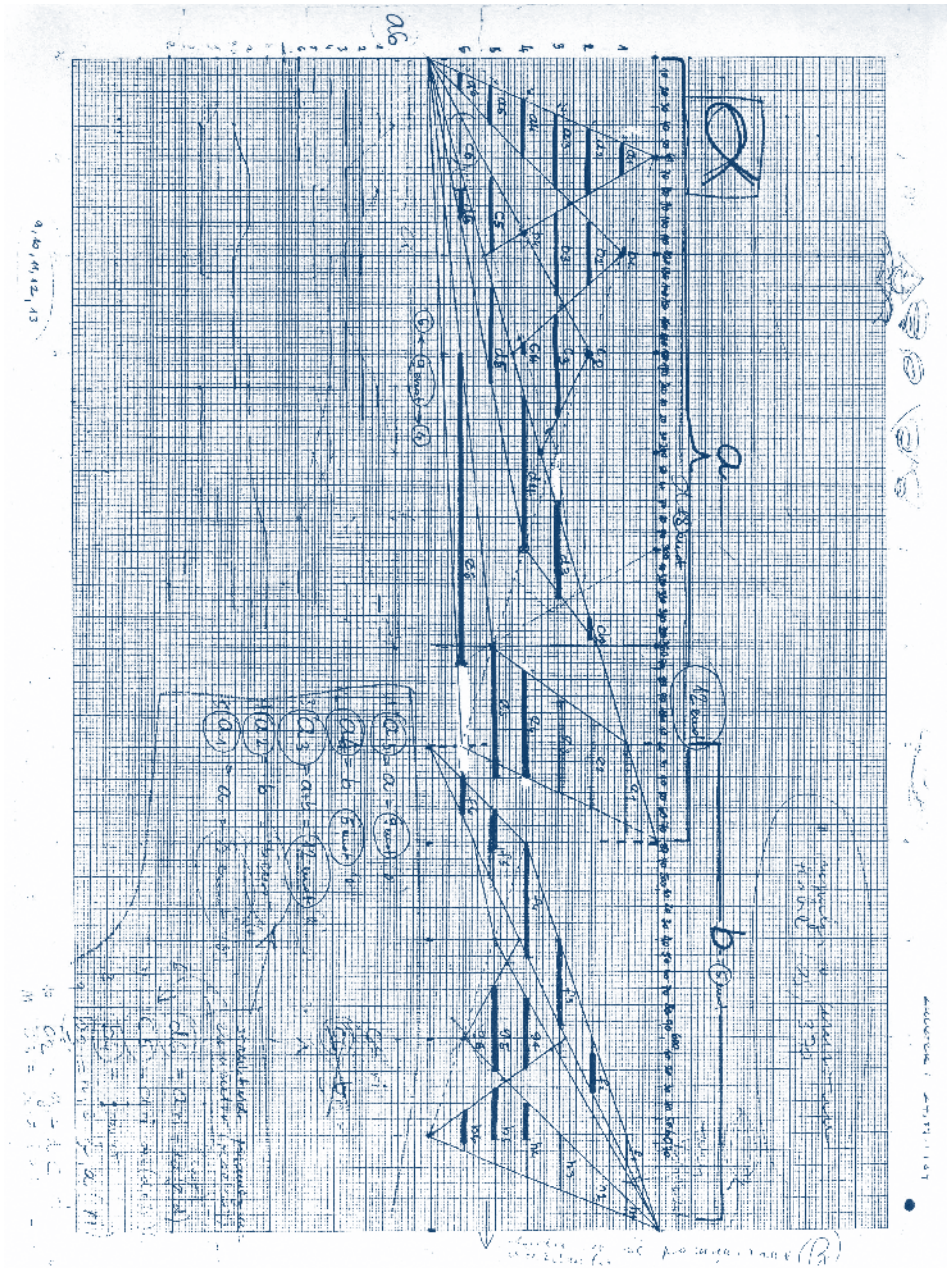
- trije primarni trikotniki, ki obliko razdelijo na tri odseke,
- za graditev sheme najpomembnejši geometrijski lik ima tri kote in tri stranice (trikotnik),
- prekrivanje trikotnikov št. 1 in 3, ki imata skupne tri enote,
- skupine treh presečišč enot na vodoravni osi in stranic trikotnikov.

2:

- celotna skladba je razdeljena na dva velika dela (A in B),
- shema je izdelana v dveh dopolnjujočih se variantah,
- najmanjši trikotnik ima najkrajšo stranico (5 enot) za dve enoti krajšo od naslednjega najmanjšega (7 enot).

1:

- prekrivanje dveh velikih delov skladbe A in B za eno enoto,
- simbolni pomen: rojstvo enega samega tona (osnovna frekvenca in njeni alikvoti).



Primer 3: Rojkova skica α





b. Uporaba sheme na makro-ravni (oblika)

Ta postopek je v partituri izpeljan najbolj dosledno. Ob poslušanju lahko zelo jasno zaznamo oba velika oblikovna dela, notranja organizacija delov pa je na prvi pogled manj očitna. Na skladateljevi skici so nad grafično shemo zapisane številke (10, 20, 30 ...). Te pomenijo število četrtnik od začetka do konca skladbe. Vsaka enota na vodoravni osi torej traja 60 četrtnik. Na navpični osi vsaka črta pomeni eno od zvočnih plasti, vsaka od teh plasti pa ima svoj značaj, ki ga določajo vrsta in število instrumentov, tekstura, organizacija tonskih višin ali druge kombinacije parametrov.

Poskus branja sheme ob primerjavi z njeno realizacijo v partituri pokaže, da začetne tišine, ki naj bi po shemi trajala do desete četrtnike, v partituri ni. Skladba se začne z enajsto četrtniko sheme, in sicer z elementom **a6**, ki traja do devetnajste četrtnike (takt 3, konec druge četrtnike), kot predvideva shema. Ta element izvajajo viole, violončeli in kontrabasi. Branje sheme ni vedno tako natančno, zato so nekateri vstopi in zaključki posameznih elementov nekoliko zamaknjeni.

Element **a5** se začne malo pred koncem prejšnjega (osemnajsta četrtnika, začetek takta 3) in traja do konca osemindesete četrtnike, konec takta 8. Prejšnji skupini instrumentov Rojko doda še violine in po eno pihalo in trobilo – z izjemo dveh rogov. Godala se od prejšnje teksture ločijo tudi po drugačni tehniki igranja.

Element **a4** se začne na sedemindvajseti četrtniki (tretja četrtnika v taktu 5) v tolkalih, element **a3** na petintrideseti četrtniki (začetek takta 8) v godalih, **a2** na petinštirideseti četrtniki (tretja četrtnika takta 10) v trobilih in **a1** na enainpetdeseti četrtniki (začetek takta 12) v pihalih. Na enak način lahko precej natančno sledimo shemi vse do kode. Že pred začetkom pisanja partiture pa se je Rojko odločil za nekaj sprememb, te je v shemi ponazoril z različnimi debelinami in odenki črt:

-  element realiziran tako, kot je predvideno v shemi
-  element je realiziran le delno, in sicer v obsegu, kot ga določa debeli del črte (prvi način odstopanja, npr. **d6**, **e6**, **f5**, **h4-6**)
-  element ni realiziran (drugi način odstopanja, npr. **c6**, **f1**, **h3-1**)
-  element je vključen v druge plasti (tretji način odstopanja, **e3-1** v shemi).

Spremembe so vedno smiselne: namenjene so jasnejši strukturi, uravnavanju gostote teksture ali sprostitvi instrumentov za naslednji vstop. Ob koncu skladbe lika f in h nista realizirana, saj na tem mestu že nastopi koda.

V partituri lahko na nekaterih mestih opazimo poudarke, ki ne sodijo v nobeno od zvočnih plasti. Pojavijo se na stičiščih črt iz sheme, npr. timpan v taktu 20 (štiriinosemdeseta četrtnika) v shemi predstavlja stičišče likov a in b.

c. Uporaba sheme na mikro-ravni (tonska trajanja)

Za organizacijo tonskih trajanj znotraj posameznih zvočnih plasti Rojko prav tako uporablja prej opisano shemo, saj gre tudi v tem primeru za členitev glasbenega časa, čeprav drobnejšo.

Glede na to, da je ritem lažje slušno zaznati in prepoznati kot slediti členitvi forme, je bilo na ravni organizacije tega parametra potrebno uvesti več odstopanj od sistema. O njih bomo govorili kasneje, tu si bomo ogledali splošni sistem, ki ga Rojko pogosto tudi dosledno uporabi.

Vsak od elementov oz. zvočnih plasti (**a6**, **a5**, **a4** itd.) je izdelan posebej, in sicer s pomočjo izbranega izseka prej opisane grafične sheme. Postopek si oglejmo na primeru elementa **a3**. Kot izhaja iz sheme, ta traja od petintridesete do osemdesete četrтинke, torej 45 četrтинk. Rojko se je odločil, da bo v tem elementu uporabil shemo v celoti, torej dela A in B, ki skupaj trajata dvanajst enot. Na ravni oblike je enota obsegala šestdeset četrтинk, tu bo seveda veliko krajša (3,75 četrтинke). Ker bi bilo zelo težavno delati z decimalnimi števili, sledijo devetim enotam s štirimi četrтинkami tri enote s tremi. Elementi so različno dolgi, prav tako izbrani odseki sheme, zato se spreminja tudi dolžina enote: od 1,5 četrтинke v zelo kratkem elementu **c4** do desetih četrтинk v elementu **d5** in izjemoma celo dvajset četrтинk na začetku **e6**. Na tako dobljeno skalo je nanešen izbrani del sheme, pri čemer oblika posameznih manjših likov določa trajanje vsakega od tonov v posameznem zvočnem dogodku.

The image displays two pages of handwritten musical notation. The left page is titled 'a3' and features a complex arrangement of staves with various notes, rests, and annotations. A circled '8' is visible on the left side. The right page shows the orchestration for this element, with multiple staves representing different instruments, including woodwinds and strings, with notes and dynamics markings.

Primer 4: Skica elementa **a3** in pripadajoče orkestracije

Tudi v ritmični strukturi opazimo akcente, ki ne pripadajo manjšim likom grafične sheme, npr. na enainsedemdeseti osminki v elementu **a3**; na tem mestu se konča zadnja

enota s štirimi četrtrinkami in se začne prva z le tremi. Na tem mestu je akcent predviden le v skici, v partituri ga ni.

Za organizacijo vseh elementov v prvem velikem delu (A) je uporabljena varianta sheme α , v delu B pa β . Izseki sheme so občasno uporabljeni retrogradno, lahko tudi originalna in retrogradna oblika hkrati, nekateri elementi pa niso ritmično artikulirani ali pa so organizirani na drugačen način, z uporabo novega sistema.

d. Organizacija tonskih višin

Izbor tonskih višin temelji na dveh postopkih:

- zvočni grozd (cluster) in njegova širitev s pomočjo postopnega povečevanja intervalov, transpozicij, dodajanja tonskih višin in potem filtriranja itd., ti prijemi so lahko uporabljeni na celotnem zvočnem grozdu ali le na njegovem delu,
- en ton in njegov alikvotni niz (harmonski spekter).¹¹

Nazoren primer uporabe prvega postopka je razporeditev tonskih višin v zvočni plasti **e6**. V njej Rojko v izhodišče postavi štiritonski zvočni grozd *fis-g-gis-a*, v vsakem naslednjem koraku pa se vsak od intervalov med toni poveča za polton. V vsakem novem akordu je en ton, ki je skupen s prejšnjim akordom (enkrat celo dva skupna tona). Za izbor skupnega tona ni določenega pravila, velja pa, naj obleži ton, ki bo zagotovil čim enakomernejšo širitev zvočnega grozda v globino in višino. Opisani proces se odvija najprej v godalih, nekaj taktov kasneje pa se začne tudi v pihalih, tokrat počasneje in pol tona nižje.

Primer 5: Širitev začetnega zvočnega grozda v plasti **e6**

¹¹ Vprašanje je, ali tu prevladuje vpliv Scelsija, ki ga je glasbena Evropa »odkrila« prav v času nastanka te skladbe, ali spektralne glasbe, kot so jo začeli v 70-tih letih prejšnjega stoletja pisati nekateri francoski skladatelji.

Odločitev, kateremu instrumentu dodeliti določen ton iz akorda, je večinoma svobodna, prav v primeru elementa **e6** pa je Rojko izdelal precej zapleten sistem permutacij: vsak akord permutira štirikrat tako, da njegov prvi ton ostane na istem mestu, ob vsaki permutaciji pa hkrati spremeni po en ton akorda v ton akorda, ki mu sledi. Tako ob četrti permutaciji že vsi toni pripadajo naslednjemu akordu, ta pa je nato permutiran in spremenjen na enak način.

Na tej točki se postopek širjenja zvočnega grozda izčrpa in ga je potrebno nadomestiti z novim. Odsek, ki je namenjen »rojstvu tona«, predstavlja vrh skladbe, prehod pa najavi že akord št. 12 iz pravkar opisanega elementa **e6**; sestavljen je iz samih oktav, ki jih lahko razumemo tudi kot dele alikvotnega niza (osnovni ton ter drugi, četrti in osmi alikvot).

Za razvrstitev zaporedja in tudi trajanj posameznih alikvotnih tonov v območju določenega osnovnega tona je Rojko izdelal sistem, ki se opira na mesta in zaporedje pojavljanja alikvotnih tonov na prazni struni.¹² Rezultat (na tonu a, do polovice strune) je:



Primer 6: Zaporedje alikvotnih tonov na struni

V zvočni plasti **e5** sledita tonu *a* še tona *as* in *g*. Pri distribuciji alikvotov tona *as* je shema uporabljena v rakovem postopu, tako dobljeni toni pa ustrezajo zaporedju alikvotov na drugi polovici strune.

Poleg opisanih dveh osnovnih postopkov je potrebno omeniti še enega, najdemo ga v elementu **f2**, zadnjem z organizirano razporeditvijo tonskih višin. Gre za linearni sistem (dosledno je uporabljen v taktih 196-199), ki temelji na zaporedju simetrično razporejenih intervalov: [č4, v2, m2, v2, č4] [T, v2, m3, č4, m3, v3] [v3, m2, (v3), v2, v3]. Tako dobljena vrsta osemnajstih tonov (v njej se pojavi vseh dvanajst poltonov kromatične lestvice) je uporabljena v svoji osnovni, inverzni, retrogradni in retrogradno-inverzni obliki. Iz vsake od oblik je izpeljana še varianta, v kateri prva in druga polovica (vsaka z devetimi tonskimi višinami) zamenjata svoji mesti. Od takta 199 naprej se ambitus širi: vsi instrumenti začnejo v srednje nizkem registru, od tod pa se dvignejo oz. spustijo v ekstremne lege.

Koda je preslikava elementa **e5**. V **e5** instrumenti z običajnimi zvoki in alikvoti skušajo imitirati dogajanje na struni, koda pa prinese fenomen v svoji izvorni obliki: vsa godala izvajajo počasen glissando naravnih flažoletov, ne da bi ob tem kdaj zazvenel tudi osnovni ton.

¹² Rojko je sistem »odkril« in uporabil že v skladbi za kitaro *Passing away on two strings* leta 1984.

e. Drugi parametri

S precej svobodnim sistemom je urejeno tudi razmerje med številom instrumentov na posamezno zvočno plast, izbor instrumentov znotraj predvidenega števila pa ne sledi nobeni logiki. Sistem, ki je bil prvotno predviden v ta namen, je skladatelj pri realizaciji partiture opustil, kar je razvidno iz skic.

Število instrumentov na posamezni element se spreminja v zaporedju:

del A 1234562745368357469373
 št. interpoliranih enot: 1 4 5 3

del B 149 x 49 3 4

Opazimo lahko, da se v prvem delu skladbe število instrumentov postopoma povečuje od 1 do 9 (najprej postopno, nato v valovih¹³), v drugem delu pa prevladujejo števila 1, 4 in 9.

2. Svoboda

Nakazano je že bilo, da celo najstrožje organizirani parameter, glasbena oblika, deloma odstopa od predvidene geometrijske sheme, odstopanja pa so opazna tudi v ritmični strukturi in distribuciji tonskih višin. Ostali parametri so že v izhodišču organizirani svobodno, nekateri z lokalno veljavnimi sistemi, pri nekaterih pa so prvotno predvideni sistemi opuščeni. Spremembe lahko razdelimo v nekaj kategorij, znotraj teh pa še v skupine.

a. Transformacije sistema

Najmanjše spremembe so tiste, ki zadevajo svobodo pri notranji organizaciji elementov. Glede na tip oziroma parameter, ki se spremeni, jih lahko razvrstimo v več skupin.

i. Orkestracija

Najpreprostejši način, kako pretvoriti geometrijsko shemo v partituro, je, da vsaki črti dodelimo en instrument. V glasbenem smislu včasih taka rešitev ni najbolj uravnotežena in je smiselno nekatere grafične elemente ojačiti (jim dodeliti več kot en instrument). V takem primeru pa vizualna gostota partiture ni več neposredno povezana s slušno ali pa je povezava vsaj manj očitna (primer je skica za element **a5**).

Nastop iste instrumentalne barve v dveh zaporednih elementih lahko služi tudi kot sredstvo za povezovanje (npr. kontrabasi povezujejo elementa **a6** in **a5**). Podobno, le močnejše sta povezani zvočni plasti **f4** in **f3** (kontrabasi in trobila).

¹³ Tudi Huber glasbene parametre pogosto organizira s pomočjo valov, največkrat nanese več krivulj eno na drugo.

Posamezna geometrijska črta je lahko tudi razdeljena med več instrumentov ali skupin instrumentov, od katerih vsak izvede le del celotne linije (npr. začetek elementa **d5**). Podobno vlogo ima pojav, ko se vodilnemu instrumentu z ritmičnim kontrapunktom pridružijo drugi instrumentalni glasovi in ga tako notranje razgibajo (npr. nekaj taktov kasneje v istem elementu).

Pogosto je mogoče opaziti, da take obogatitve ali pomnožitve posamezne linije ne nastopijo v vseh instrumentih hkrati z osnovno linijo (npr. *primer 4* – skica elementa **a3**) ali se ne zaključijo hkrati (npr. element **a5**). Isti postopek (postopnega vstopa oziroma izzvena) je občasno apliciran kar na element v celoti, ponekod pa za barvanje akcentov (npr. ob koncu elementa **b2** rogovi ustvarijo nekakšen »oblak« okrog akcenta v trombonih in tubi).

ii. Izpuščanje

Ta pojav je opazen na različnih ravneh. Najpreprostejši je, ko posamezni grafični elementi, črte, niso realizirani (npr. v elementih **a2**, **c5**, **b3**). V elementu **b2** so nekateri drobni liki izpuščeni v celoti, zvočna plast **a1** pa je skrajna stopnja tega procesa, saj sta ohranjena le zunanja lika.

Omeniti velja, da so nepopolne oblike lahko rezultat dveh različnih procesov:

- dva zaporedna elementa skupaj lahko zapolnita vse like v izbranem odseku sheme (del A, del B ali oba dela) in sta torej komplementarna (npr. **b3-b2**), oziroma je posameznemu elementu dodeljen odsek sheme, ki deloma pripada delu A in s tem shemi α , deloma pa delu B in komplementarni varianti sheme β (npr. **d5-c4**, **f6**);
- elementu je dodeljen eden od delov oblike, redukcije se zgodijo šele pri prenosu sheme v partituro (npr. pravkar opisani primer **a1**). V tem primeru pride do opuščanja zaradi približevanja želeni zvočni gostoti. Poseben primer je **b3**, v njem grafični elementi niso opuščeni ampak dodani, spet zaradi zvočnega rezultata.

Poseben primer pri vprašanju opuščanja je vloga tolkal: v vsej partituri je mogoče opazovati precejšnje poenostavljanje grafičnih izhodišč. Rojko je zelo skrbno izdelal vse skice, njihova končna podoba v partituri pa je zelo okrnjena (najpogosteje v obliki tremola, torej predvsem barvni bloki; npr. **a4**, **c3**, **e4-3**).

Tudi zadnja odseka vsakega od velikih delov, **e1** in **h5**, sta ritmično neartikulirana, vendar je bila taka izbira predvidena že na začetku ustvarjalnega procesa: tremolo triangelov ob koncu dela A oziroma kravjih zvoncev (še en kovinski zvok) tik pred kodo ima vlogo zvočnega signala pred koncem večje oblikovne enote.

iii. Spreminjanje ritma

Ob primerjavi skic in partiture večkrat opazimo, da so vstopi posameznih delov zamaknjeni, pogosto za eno četrtrinko (npr. **a1**, **f3**), npr. v **e5** pa se premikajo vse ritmične vrednosti, saj skladatelj želi doseči čim zanimivejše gibanje vertikal. V tej zvočni plasti zato razvije nov postopek razporejanja tonskih trajanj (podrobneje bo opisan kasneje).

iv. Spreminjanje položaja majhnih likov (a, b, c...h)

Majhni liki praviloma ohranjajo medsebojna razmerja, izjemi je mogoče opaziti le na dveh mestih: v elementu **d5** se lik e premakne za eno raven, pri čemer precej dolga črta

e6 izgine. Bolj opazna razlika pa nastane v elementih **e4-3**, in sicer je shema prerezana vodoravno, spodnji del (ravni 4-6) pa je premaknjen za dve enoti in pol v desno. Kot v drugih tolkalom dodeljenih odsekih je tudi tu prenos v partituro precej poenostavljen.

v. Prilagajanje oblike enot

Razloženo je že bilo, zakaj na ravni ritma v posameznem elementu niso vse enote enako dolge. Nanos majhnih likov na takšno skalo povzroči, da se stranice likov ukrivijo.

Čeprav smo povedali, da je forma izpeljana iz skice brez sprememb, to ni popolnoma res. Najpomembnejša oblikovna sprememba je realizacija enote 8 v shemi, v kateri se hkrati pojavita dela A in B. Ob opazovanju sheme si lahko zamislimo vsaj dve praktični rešitvi tega problema: ena je prekrivanje elementov, druga opuščanje elementov **e3-1** in podaljšanje **e5** do trenutka vstopa **f6**, rešitev v partituri pa je kompromis obeh idej. Vsi elementi lika e so izpeljani, a se končajo nekoliko prej - pri 463. četrtniki sheme (vključno z izzvenom trianglov) in ne na 470. (ali celo nekoliko kasneje), kot izhaja iz sheme. Element **f6** bi se po shemi moral začeti na 442. četrtniki, ob štetju četrtnik od začetka do ustreznega mesta v partituri pa se izkaže, da v resnici nastopi šele na 464. četrtniki. Enak zamik nato opazujemo do nastopa kode, torej je ves del B premaknjen za dva in dvajset četrtnik v desno (to sovпада z dolžino elementa **f6!**). Od elementa **g5** naprej je zamik sicer za četrtniko manjši, a gre pri tem nedvomno za napako.

b. Zamenjave z drugimi sistemi

Na ravni organizacije ritma splošni sistem na sredini skladbe (med **e6** in **f5**) ne velja. Tu se pojavita dva nova sistema.

i. Prvi sistem

Najdemo ga v zvočni plasti **e6**, kasneje pa retrogradno v **f5**. Ideja je doseči postopno zgoščevanje zvočnih dogodkov, vendar v valovih in ne linearno. Rojko trajanje elementa **e6** (120 četrtnik) razdeli na štiri in dvajset enakih delov (po pet četrtnik), vsako od teh enot pa napolni z določenim številom zvočnih dogodkov, kot je razvidno iz izračunov v skicah. Ti se naslanjajo na Fibonaccijevo vrsto, pa tudi na vrsto, ki ji je podobna: 1, 2, 5, 7, 12, 19 itd.. Izračunana števila dogodkov v enotah (po vrsti si sledijo: 4, 5, 9, 10, 8, 9, 11, 7, 18, 12, 8, 10, 20, 16, 24, 13, 21, 15, 27, 33, 25, 30, 34 in 36, torej v naraščajočih valovih), vnese v grafično shemo. Ta je izdelana na milimetrskem papirju (enako kot osnovna grafična shema), pri čemer centimeter predstavlja četrtniko, dogodki pa so razporejeni neenakomerno in izmenično v treh ravneh, od katerih vsaka predstavlja drugačno delitev dobe (na štiri, pet oziroma šest šestnajstink). Shematski prikaz druge enote s petimi predvidenimi dogodki (rimska številka pomeni dobo v enoti, arabska pa raven delitve dobe) je: I po sredini_6, II konec_5, IV začetek_4, V začetek_6, V po sredini_5. Vzorec 6-5-4 se pravilno ponavlja od začetka do konca odseka, razdalje med posameznimi dogodki pa so naključno izbrane.¹⁴

¹⁴ V partituri se opisani postopek začne v taktu 65 na strani 14.

ii. Drugi sistem

Element **e5** je edini v partituri, pri katerem je organizacija ritma neposredno povezana z organizacijo tonskih višin. V tem elementu se udejanji ideja »Tongenesis«, vključitev čim večjega števila parametrov v postopek pa naj bi idejo ojačila. Čas, v partituri namenjen tonu **a** in njegovim alikvotom, predstavlja polovico dolžine namišljene strune. Kar slišimo, je tako v resnici zelo počasen enakomeren glissando naravnih flažoletov na tej struni do njene sredine, trajanje glissanda pa je enako trajanju celotnega odlomka. Gre torej za dosleden prenos položajev posameznih alikvotnih tonov na struni na raven položajev zvočnih dogodkov znotraj časovnega poteka tega odseka partiture. Slišni so alikvoti od drugega do šestnajstega. V partituri so ti toni razdeljeni med vsa godala (prevladujejo umetni flažoleti, teksturo pa poleg občasnih sprememb tehnike igranja razgibajo predvsem dinamične spremembe) najprej na osnovnem tonu *a*, nato v obrnjeni smeri na osnovnem tonu *as*, ritem občasno rahlo odstopa od sheme.

c. Lokalni sistemi

Parametri, ki so načeloma prepuščeni svobodni izbiri, so dinamika, artikulacija, tehnike igranja, izbira instrumentalnih barv in tempo. Vendar na posameznih mestih lahko opazimo sistem organizacije, ki je veljaven le na omejenem območju. Primer take lokalne organizacije je sistem za izbiro tehnik igranja v zvočni plasti **f5**. V prvih in drugih violinah se tehnike izmenjujejo v valovih, uporabljene pa so te štiri: *col legno battuto* (clb), *sul ponticello* (sp), *sul tasto* (st) in *pizzicato* (pz). Vsaka skupina violin je razdeljena v štiri podskupine. Namen sistema je organizirati izmenjevanje tehnik tako, da zaznamo valove. To skladatelj doseže tako, da v vsakem lihem od osmih korakov iz sheme vse podskupine igrajo na isti način, sodi koraki pa označujejo trenutke, v katerih vsaka od skupin uporablja drugo tehniko, torej so med seboj najbolj oddaljene. Shema za spreminjanje tehnik igranja drugih violin je rakov postop sheme za prve violine. Koraki 1-8 v partituri niso realizirani linearno: v prvih violinah se zgoščujejo, v drugih pa redčijo. Tako končni zvočni rezultat nikoli ne prinese enotne zvočne barve, razen na začetku in na koncu odseka, kjer vse violine izvajajo clb.

Občasno so prisotne tudi drobnejše ideje za lokalno organizacijo, kot na primer dinamične spremembe v elementu **e6** (o tem odseku smo že govorili v odstavku 2.b.ii). Vsaki od štiriindvajsetih enot je pripisana določena dinamična stopnja, razpredelnica pa kaže, da gre za velik, vendar ne linearen crescendo. To pomeni, da se spremembe spet pojavljajo v valovih, ti pa skladatelju omogočajo, da ohranja občutek stalnega naraščanja: z linearnim naraščanjem bi bila največja možna dinamična stopnja dosežena prehitro. V partituri je osnovna ideja izdelana precej podrobneje, kot je razvidno iz sheme: vsako tonsko trajanje ima svoj dinamični razvoj: crescendo, diminuendo ali oboje. Do takta 81 partitura v splošnem skoraj dosledno sledi shemi, od tu naprej pa se poleg splošnih dinamičnih stopenj pojavljajo še dodatne.

d. Opuščeni sistemi

Zanimivo je pojasniti prvotno predvideni sistem orkestracije in ga primerjati s končno izvedbo v partituri.

Orkester naj bi bil razdeljen v štiri barvno sorodne osnovne skupine:

- skupina 1 z *devetimi* pihali (2+.2-.2-.3-)
- skupina 2 z *desetimi* trobili (4.2.3.1)
- skupina 3 z *enajstimi* godalnimi podskupinami (violine I in II div. a 3, viole in violončeli div. a 2, kontrabasi)
- skupina 4 s tolkali

Poleg štirih bolj ali manj homogenih skupin sta bili predvideni še dve heterogeni :

- skupina 5 z *dvanajstimi* izvajalci (po eno pihalo, trobilo in del godal, približno polovica orkestra)
- skupina 6 s *trinajstimi* izvajalci (nizki del orkestra in tolkala)

Šest skupin je predstavljalo šest ravni v grafični shemi. Elementi, ki pripadajo ravni 1, naj bi bili orkestrirani z različnim številom instrumentov iz skupine 1, elementi druge ravni s skupino 2 itd. Pri vsaki od skupin je bila določena tudi logika izbora števila instrumentov za vsako zvočno plast.

Sistem se ni obnesel, ker je bil preveč tog: ni dovoljeval reakcije na glasbeno materijo v zvočnih plasteh in z njim ni bilo mogoče slediti dramaturgiji skladbe. Skladatelj pa se je vendarle odločil ohraniti nekatere ideje: orkester je tudi v partituri razdeljen na istih šest skupin (dodana je še ena skupina, to je tutti vsega orkestra), zvrstijo pa se v drugačnem zaporedju.

Drugi opuščen sistem je povezan z drugačno uporabo grafične sheme. V partituri je uporabljen le na samem začetku skladbe, za določitev ritma v elementu **a6**. Da bi bila ritmična organizacija bolj raznolika, je Rojko izdelal skrčeno shemo: na vodoravni osi je le devet enot (prvotna jih ima dvanajst), prvi del A obsega šest enot, del B pa štiri, dela A in B se tudi v tej varianti sheme prekrivata za eno enoto. Isto shemo je uporabil tudi za določitev tonskih višin (ta način je v skladbi uporabil le še na dveh mestih: zadnja akorda elementov **e6** in **f2**). Skladatelj je želel za določitev ritmičnih vrednosti v vsakem od elementov uporabiti drugačno varianto osnovne sheme, vendar je sistem opustil, saj je iznašel drugačne načine variiranja sistema.

e. Koda

Oblikovno predstavlja protiutež osrednjemu elementu **e5**. V celoti¹⁵ temelji na fenomenu alikvotnih tonov na struni, katerega predstavitev v partituro je počasen glissando naravnih flažoletov v godalih. Ti so edine določene tonske višine (z dvema izjemama), vse ostale obogatitve teksture so rezultat instrumentalnih tehnik, katerih zvočni rezultat ne da določljivih tonskih višin. Enaki zvoki se pojavljajo že na začetku partiture: v tem pogledu gre torej za pravo kodo, saj se ponovno pojavi

¹⁵ Je edini del, ki se v ničemer ne naslanja na osnovno grafično shemo.

material »a«. ¹⁶ Mesti, na katerih se pojavijo pihala z določljivimi tonskimi višinami, sta v taktu 214 (vstop pripravijo prve violine in violončeli z drobnimi glissandi na tonih kromatičnega zvočnega grozda *c-h-b-a*, ki obkroža skupno tonsko višino *b* v pihalih) in v taktu 228 (pihala so postavljena na tone kromatičnega zvočnega grozda *d-es-e* in njihove mikrotonalne deviacije).

Glissando v godalih je organiziran na dva načina: ritmično pulziranje se v valovih redči in gosti (progresivno ali s prehajanjem med različnimi podelitvami četrтинke), spremembe pulziranja se običajno pojavljajo v kanonu. ¹⁷ Obnavljanje glissanda pa je zagotovljeno tako, da se posamezni instrumenti po krajši pavzi ponovno oglasijo v visoki legi. ¹⁸

Zaključek

Eden ciljev analize skladbe *Tongensis* je bil opredeliti odnos med strogostjo sistema in svobodo skladatelja. Izkazalo se je, da lahko v tem delu glasbene parametre razvrstimo od najstrožje organiziranih do najsvobodnejše obravnavanih:

- oblika dosledno sledi zastavljenemu procesu, ¹⁹
- trajanja in višine sledijo predvidenemu sistemu v veliki meri, občasni izstopi iz njega pa se zgodijo s pomočjo zamenjave osnovnega z drugimi sistemi;
- ostali parametri, kot so orkestracija, artikulacija, dinamika, tehnike igranja, tempo, so organizirani precej svobodno: z uporabo ohlapnega sistema, z uporabo sistemov le v nekaterih odsekih ali s prosto izbiro.

Očitno je, da je Rojko razvil več strategij, s katerimi se je izognil togosti sistema, torej je uporabil več »mišk«, ²⁰ ki so mu dovoljevale osvoboditev. Na začetku skladbe še lahko opazimo določeno zadržanost, postopoma pa se skladba razpre. To lahko deloma opraviči sam cilj, ideja skladbe (rojstvo), vendar pa gotovo tudi postopno manj strogo spoštovanje načrtovanih pravil.

Tri Rojkove »miške« so:

- spremembe sistema samega (zamenjava, opuščanje ali dodajanje posameznih komponent);
- občasna uporaba načela svobodne izbire tudi za tiste parametre, ki so sicer urejeni s sistemi;
- svobodno urejeni parametri »korigirajo« glasbeni tok, ki je rezultat uporabe sistema.

V pomoč umestitvi Rojkovih rešitev v širši kontekst velja omeniti, da so le-te tesno povezane z rešitvami, kakršne je prinašal razvoj evropske glasbe v preteklem stoletju.

¹⁶ Odločitev za uporabo takšnih zvokov je logična tudi zato, ker razen godal noben instrument ne more udeležiti fenomena alikvotnih tonov na struni.

¹⁷ Ta tehnika je morda povzeta po Ligetiju, uporablja pa jo tudi Huber (npr. skica za skladbo *...inwendig foller figur...* iz let 1970/71) (Klaus Huber, str. 189).

¹⁸ Rešitev je podobna tisti, ki jo je v svoji elektroakustični skladbi *Mutations* iznašel J. C. Risset, čeprav gre pri Rojku le za kompozicijsko-tehnični prijem, Risset pa se je ukvarjal s paradoksom višine (po Escherju) in princip neskončnega glissanda učinkuje tudi na slušno percepcijo tonskih višin.

¹⁹ To ni nenavadno, če vemo, da je metrična zgradba kateregakoli dela le model brez konkretne glasbene materije. Za nadzor nad končnim rezultatom je pomembneje imeti proste roke pri oblikovanju vsebine, s katero model napolnimo

²⁰ Po Huberju, začetek prispevka.

Schönberg in njegova učenca, posebej Webern, so odprli pot, ki je v drugi polovici 20. stoletja postopno pripeljala do totalne serializacije vseh parametrov. Vsaj desetletje je ta pot v vseh pogledih veljala za obetajočo. Poleg serialne organizacije, ki izhaja iz predpostavk omenjenih predvojnih skladateljev (izpeljanih do skrajne stopnje), so sobivali tudi drugi načini skladanja, ki niso pripadali utrjenim konvencijam (ali vsaj ne v celoti): eksperimentalna glasba, elektroakustična glasba, improvizacija in naključje. Kasneje se je splošna družbena klima spremenila in se obrnila nazaj k varnosti, k zatekanju v znano in preverjeno. Rezultat takega razmišljanja je postmodernizem, ob njem pa sobivajo še druge ideje. Opredelitve tega dogajanja so raznolike, Mahnkopf npr. navaja, da so »[...]prepričanja postmodernizma predvsem, da moderen, nov, inovativen glasbeni material ni več mogoč in da je torej vsakovrsten material, ne glede na njegovo stilistično, zgodovinsko in funkcijsko ozadje, enako uporaben, zato konsistenten osebni stil, definiran z referencami na sedanost, ni mogoč in niti ne zaželen.«²¹ Izraz »druga moderna« uporablja za označitev skladateljev, ki jih je težko kategorizirati kako drugače, usmeritve pa ne definira le negativno, kot zavračanje postmodernizma, ampak tudi pozitivno, kot »[...]solidarnost s predpostavkami klasičnega modernizma in avantgarde: te so predvsem vera v eksperimentiranje in inovacijo, in prepričanje, da je organizacija, torej tehnična veljavnost glasbenega diskurza, nujna.«²²

O uporabnosti glasbene teorije razmišlja tudi Gligo²³. Med drugim navaja, da je sicer njen namen služiti glasbi, a ji to ne uspe, saj ne more zaobjeti vseh vidikov glasbenosti. Tako »[...]vsak skladatelj ustvari svojo lastno teorijo in s tem poskuša dokazati in opravičiti glasbenost glasbe, ki jo piše.«²⁴ Prav z osebnimi razlogi za uporabo teorije sta povezana dva nasprotujoča si pristopa k uporabi sistema:

- z dosledno uporabo le-tega pride skladatelj do rezultata, ki ga samo s svojimi izkušnjami in intuicijo ne bi mogel ustvariti. Je kot otrok ob igrači, s sistemom se igra, ne da bi v naprej predvidel rezultat igre (v resnici ni veliko skladateljev, ki bi v vsem svojem opusu izkazovali absolutno pripadnost takemu načinu razmišljanja).²⁵
- Skladatelj uporabi sistem zato, da postavi zvočno osnovo z diferenciranim časovnim potekom. Ob tem pa ima tudi jasno in močno glasbeno voljo, s katero želi usmerjati glasbeni tok. Sistem uporablja kot sredstvo, ki mu zagotovi logično in povezano prehajanje med vnaprej zamišljenimi glasbenimi trenutki. Ko je zvočna osnova oblikovana, skladatelj prečeše vso partituro in odstrani ali spremeni (s pomočjo »mišk«) vse tisto, kar se izmika logiki glasbene intuicije.²⁶

Uroš Rojko zagotovo sodi v slednjo skupino ustvarjalcev. Morda je mogoče s tem pojasniti tudi razkorak med slušno predstavo, ki jo dobimo ob opazovanju grafične

21 *Facets to the second modernity*, str. 9

22 Prav tam.

23 *Problemi Nove glazbe 20. stoletja*.

24 Prav tam, str. 91.

25 Celso Boulez o svoji skladbi *Structures*, ki je med najbolj strogo organiziranimi deli nasploh, pravi, da je »materija še precej nefleksibilna, je pa že prisoten kontrast med voljo nekaj narediti z materialom in tem, kar narekuje material sam, kar je po mojem mnenju potrebno za skladbanje.« (*Par volonté et par hasard*, str.71).

26 Skladatelj Sebastian Claren npr. ob analizi svojega dela *Afer Blinky Palermo* ugotovi: »Moj namen je [...] pokazati, kako sta za skladbo lahko pomembna pred-kompozicijsko delo in načrtovanje celo takrat, ko gre končna realizacija v čisto drugo smer.« (*Facets of the second modernity*, str. 33).

sheme za skladbo *Tongenesis* (več gostotnih valov) in tistim, kar zaznamo ob poslušanju dela (en sam velik vzpon, ki mu sledi daljši spust).

V besedilu so bili nekajkrat omenjeni skladatelji, po katerih naj bi se Rojko zgledoval. Povedati je potrebno, da so ti zgledi predvsem tehnične narave in ne poetični: Huber s svojo glasbo poskuša ustvariti ogledalo, v katerem bi človeštvo uzrlo vso svojo sprijenost in strah pred smrtjo, Ligetijeva družbena kritika je nekoliko bolj zastrta, Scelsijeva poetika namenoma ostaja uganka, saj je skladatelj nikoli ni želel pojasniti, Risseta kot pripadnika spektralne usmeritve zanima zvok kot fizikalni fenomen, Rojko pa želi biti vizionar, ki s svojo publiko deli odkrivanje novih svetov.

Bibliografija

Boulez, Pierre. *Par volonté et par hasard*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.

Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Paris: Éditions Denoel-Gonthier, 1964.

Gligo, Nikša. *Problemi Nove glazbe 20. stoljeća: Teorijske osnove i kriteriji vrednovanja*.

Zagreb: MIC Koncertne direkcije Zagreb, 1987.

Huber, Klaus. *Écrits*. Genève: Contrechamps Éditions, 1991.

LaRue, Jan. *Guidelines for style analysis*. New York: W. W. Norton, 1970.

Pousseur, Henry. *Musiques croisées*. Paris, Montreal: L'Harmattan, 1997.

Ligeti - Kurtág. Contrechamps n°12-13, ur. Albèra, Phillippe. Paris: L'age d'homme, 1990.

Grisey - Murail. Entretemps n°8, ur. Pesson, Gérard idr. Paris: 1989.

Giacinto Scelsi. Musik-Konzepte Heft 31, ur. Metzger, Heinz-Klaus in Riehn, Rainer. München : Edition Text + Kritik, 1983.

György Ligeti. Musik-Konzepte Heft 53. München : Edition Text + Kritik, 1987.

The foundations of contemporary composing. New Music and Aesthetics in the 21st Century Volume 3, ur. Mahnkopf, Claus-Steffen. Hofheim: Wolke Verlag, 2004.

Facets of the second modernity. New Music and Aesthetics in the 21st Century Volume 6, ur. Mahnkopf, Claus-Steffen idr. Hofheim: Wolke Verlag, 2008.

Klaus Huber: From time – to time. New Music and Aesthetics in the 21st Century Volume 7, ur. Mahnkopf, Claus-Steffen idr. Hofheim: Wolke Verlag, 2010.

SUMMARY

What is the result of Uroš Rojko's consideration of methods and the sense of using systems? This question was particularly important to him in times of shuttling between a predominantly intuitive cultural environment at home, and a more structured, German one. In *Tongenesis* one can observe some solutions that allowed the composer to use systems and yet have control over the dramaturgy of the piece. Some music parameters

are thus organized consistently, others less so and some not at all or only locally. Even where the imposed systems are used in a strict manner, he allows himself some freedom whenever the course of music leads up to doing so: at times he changes the system from within (by replacing one system with another, by abandoning or appending certain components) and sometimes the system is replaced by a free disposition of parameter values or agitated by other parameters that are not foreseen by any system.

UDK 78.079(497.4Ljubljana)»1953/1963«

Tjaša Ribizel

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

Koncertna dejavnost Festivala Ljubljana: 1953–1963

The Ljubljana Festival Concert Management: 1953–1963

Prejeto: 5. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010Received: 5th October 2010
Accepted: 25th October 2010**Ključne besede:** Festival Ljubljana, glasbene prireditve, koncertni repertoar**Keywords:** Festival Ljubljana, music, concerts, concert repertoire

IZVLEČEK

ABSTRACT

Prireditve Ljubljanski festival je bila ustanovljena 1953, z namenom posredovanja slovenske in jugoslovanske kulture ter podaljšanja kulturne sezone v poletje. V prvih desetih letih festivala je bilo izvedenih 125 glasbenih prireditev, ki so jih izvedli tako jugoslovanski kot tudi tuji ustvarjalci. Posamezne prireditve so se iz leta v leto dopolnjevale in izpopolnjevale. Vsako programsko obdobje (1953, 1954–1959, 1960–1963) pa je vrstno prineslo nekaj novega in nadgradilo predhodnega.

Festival Ljubljana was founded in 1953, in order to promote Slovenian and Yugoslav culture and to extend the cultural season in summer. In the first ten years there were 125 music performances, conducted by Yugoslav and foreign artists. Concerts improved during the first ten years and every programme period (1953, 1954–1959, 1960–1963) represented an improvement on the previous one.

Festival Ljubljana se je pričel oblikovati v okviru prireditve Turistični teden leta 1952¹ (ta je bila ustanovljena istega leta).² 22. maja 1952 je upravni odbor Turističnega društva Ljubljana sklenil, da bodo organizirali Turistični teden v večjem obsegu kot redno letno društveno prireditev, ki naj bi postopoma dobila močnejši, manifestativno kvalitetni festivalski poudarek. Prvi Turistični teden je tako dal spodbudo, da se je v okviru Turističnega društva Ljubljana ustanovil festivalni odbor.³ Ta je bil izvoljen⁴ novembra 1952 in leto 1953

¹ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU, Festival Ljubljana, II. Ljubljanski festival (29. junija–14. julija 1954), skatla 1, delovodna št. 9.

² Neubauer, Henrik. *30 let Festivala Ljubljana 1982*. Festival Ljubljana: Ljubljana, 1982, 19.

³ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, »Ob IV. Ljubljanskem festivalu«, skatla 32, delovodna št. 250.

⁴ Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival«. *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*. 18 (1970).

velja za rojstno leto I. Ljubljanskega festivala.⁵ Pričetek prvega festivala so 4. julija 1953 naznanile fanfare z nebotičnika.⁶ Pobudo in organizacijo je nudilo Turistično društvo Ljubljana, k izvedbi pa je pripomogla tudi delna dotacija MLO-ja (Mestni ljudski odbor). Novembra leta 1954 je bil ustanovljen finančno samostojni zavod Festival Ljubljana.⁷

Namen festivala je bil predahniti Ljubljano s kulturno pobudo, jo preoblikovati v pomembno festivalno žarišče z mednarodnim prizvokom in razširiti njen sloves, posredovati dokaze kulturne ustvarjalnosti, opozarjati nanjo goste iz tujine in s tem posredno sprožiti tudi koristi slovenskemu turizmu.⁸ Čas poletja je za Ljubljano pomenil čas kulturne pasivnosti in s poletnim festivalom bi se kulturna sezona manifestativno podaljšala.⁹ Ljubljanski festival naj bi z raznovrstnimi prireditvami in razstavami manifestiral slovensko kulturno, gospodarsko, športno in turistično dejavnost,¹⁰ natančneje kulturno in umetniško ustvarjalnost na slovenskih in jugoslovanskih tleh.¹¹ Po njem naj bi Ljubljana zaslovela med jugoslovanskimi narodi in preko državnih meja.¹² Prvenstveno naj bi služil delavstvu, da bi tudi to lahko prisostvovalo opernim in baletnim predstavam, koncertom Slovenske filharmonije idr.¹³

Zavod ljubljanskega festivala se je tudi širil. V maju 1955 so ustanovili Eksperimentalni oder. Januarja 1956 je bila zavodu priključena Centralna plesna šola kot oddelek za kulturno in družbeno vzgojo. Istega leta se je začela v okrilju zavoda razvijati zabaviščna dejavnost (najemanje cirkusov in lunaparkov); festival je ustanovil lastni lunapark in pričel izvajati prireditve ob novoletni jelki ter poleti v tivolskem parku.¹⁴ V decembru 1958 je bilo priključeno tudi Mladinsko gledališče in jeseni istega leta je zavod prevzel v upravljanje Viteško dvorano.¹⁵ Tako je zavod imel sedem delovnih enot: Ljubljanski festival, Eksperimentalni oder, Mladinsko gledališče, Centralno plesno šolo, Zabavišče Tivoli, Zgradbo Soča in Tehnično službo.¹⁶ 4. aprila 1962 je prišlo do organizacijskega preobrata. Namesto prej omenjenih delovnih enot, ki so delovale v okviru zavoda Festival Ljubljana od 1955 do 1961, je nastala Prireditvena poslovalnica festival.¹⁷ Naloga te poslovalnice je bila, da je servisno najemala razne ansamble in posameznike s kulturnega območja in posredovala njihovo dejavnost v Ljubljani ter okraju. Njena dejavnost je bila za razliko od samega festivala letoletna.¹⁸ Vse leto je

⁵ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, III. Ljubljana, skatla 2, delovodna št. 10, 1955.

⁶ A. R. »Turizem si upira pot v publicistik«. Lepa Ljubljana. 2 (4. 7. 1953).

⁷ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo zavoda Ljubljanski festival: Kratek opis razvoja, skatla 31, delovodna št. 242.

⁸ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, II. Ljubljanski festival (29. junija–14. julija 1954), skatla 1, delovodna št. 9.

⁹ Avšič, Jaka. »Pozdrav I. Ljubljanskemu festivalu.« Lepa Ljubljana. 2 (4. 7. 1953).

¹⁰ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Ljubljanski festival, skatla 1, delovodna št. 1.

¹¹ Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival«. Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino. 18 (1970).

¹² Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Ljubljanski festival, skatla 1, delovodna št. 1.

¹³ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Ljubljanski festival, skatla 1, delovodna št. 1.

¹⁴ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo zavoda Ljubljanski festival: Kratek opis razvoja, skatla 31, delovodna št. 242.

¹⁵ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo zavoda Ljubljanski festival: Kratek opis razvoja, skatla 31, delovodna št. 242.

¹⁶ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo zavoda Festival Ljubljana: Organizacijska shema zavoda, skatla 31, delovodna št. 242.

¹⁷ Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival«. Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino. 18 (1970), 156, 155.

¹⁸ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Obrazložitev predloga predračuna Ljubljanskega festivala za leto 1962, skatla 43, delovodna št. 248.

organizirala koncerte domačih in tujih ustvarjalcev in jih z organiziranjem nastopov v Sloveniji in Jugoslaviji, skušala uveljaviti.¹⁹

Prireditve ljubljanskega festivala so se odvijale na različnih lokacijah. V letu 1953 so operne predstave, simfonične in vokalne koncerte izvajali in uprizarjali na vrtu doma JLA (Jugoslovanska ljudska armada) in v kinu Tivoli.²⁰ V Domu JLA so koncerte tudi snemali.²¹ Leta 1954 sta zavod Festival Ljubljana in uprava SNG v Ljubljani sklenila dogovor, da slednja omogoči izvajanje oper na Trgu francoske revolucije, torej pred Križankami.²² Leta 1955 so koncerte izvajali poleg prej omenjenih prizorišč tudi v dvorani Slovenske filharmonije²³; istega leta se je koncertna dejavnost pričela odvijati tudi na Rotovškem dvorišču (Magistrat) in v Križankah²⁴, ki so jim prav z namenom izvajanja koncertne dejavnosti v okviru festivala dogradili monumentalno poletno gledališče.²⁵ Tja se je preselila tudi pisarna festivala in v letu 1958 je zavod prevzel v upravljanje poslopje »Soča« (bivše Baragovo semenišče).²⁶ Prav tako so se operne predstave v letu 1956 uprizarjale na odru opernega gledališča²⁷, leta 1956 pa so se prireditve začele odvijati tudi v parku Tivoli.²⁸

Festival je imel svoj odbor, ki mu je od 1. januarja 1955 predsedoval Fran Vatovec; slednji je nadalje deloval kot direktor zavoda ljubljanski festival v organizacijskem sestavu Okrajnega ljudskega odbora oziroma pozneje kot načelnik zavodovega festivalnega oddelka in programski šef.²⁹ V prvih desetih letih je mesto direktorja zavoda, in sicer od razpisa 25. julija 1956 do leta 1965³⁰, prevzel Radovan Gobec.³¹ Festivalni odbor so od leta 1953 [spremembe članov odbora v gradivu niso zabeležene] sestavljali [Valens] Vodušek, [M.] Sešek, [Drago] Šubic, [Fran] Vatovec, Žbogar, Merkel, [Borut] Leskovic, [Uroš] Krek, [Igor] Andrejčič, [Samo] Hubad, Zupan, inž. Weiss, [Sl.] Klančar, Polajner in Brumen.³²

Festival je poleg svojega odbora imel še koordinacijski odbor,³³ ki je v letu 1955 pridobil dva nova člana,³⁴ komisijski odbor festivala,³⁵ odbor strokovnih sodelavcev,³⁶

¹⁹ Povzeto po: Neubauer, Henrik. *30 let Festivala Ljubljana 1982*. Festival Ljubljana: Ljubljana, 1982, 11.

²⁰ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, I ljubljanski festival, škatla 1, delovodna št. 4.

²¹ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Dogovor med Radio Ljubljana in festivalnim odborom turističnega društva Ljubljana, škatla 1, delovodna št. 4, 20. 4. 1953.

²² Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Dogovor med upravo SNG Ljubljana in festivalnim odborom Turističnega društva Ljubljana, škatla 1, delovodna št. 8, 10. 2. 1954.

²³ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Prireditve III. ljubljanskega festivala, škatla 2, delovodna št. 16.

²⁴ Povzeto po: Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival.« *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*. 18 (1970), 157.

²⁵ Povzeto po: »Ob IV. ljubljanskem festivalu«. *Ljudska pravica: Ljubljana*, 30. 6. 1956.

²⁶ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo zavoda ljubljanski festival: Kratak opis razvoja, škatla 31, delovodna št. 242.

²⁷ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, škatla 5, delovodna št. 32.

²⁸ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo zavoda ljubljanski festival: Kratak opis razvoja, škatla 31, delovodna št. 242.

²⁹ Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival.« *Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino*. 18 (1970), 155–156.

³⁰ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1, delovodna št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 25. 7. 1956.

³¹ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Direktorji festivala, škatla 31, delovodna št. 242.

³² Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1, delovodna št. 5.

³³ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 25. 10. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, Baranovičeva, Sešek, Jenko in Vrančič.

³⁴ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 19. 1. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, [M.] Sešek, Baranovičeva, [A.] Jenko, Frančič, Podraberšek.

³⁵ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. Zapisnik komisijskega sestanka. 9. 7. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Miklavič, [Smiljan] Samec, Vatovec, [C.] Debevec, inž. Kobe, inž. Pliberšek, [Pino] Mlakar, Kosec, Sancin, [Lojze] Kumer, [Slavko] Klančar.

³⁶ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 24. 4. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Brumen, Klančar, Sešek, Vatovec, Žbogar, [M.] Šubic.

festivalni finančni odsek,³⁷ komisijo za ugotavljanje finančnega stanja zavoda,³⁸ odsek za vstopnice,³⁹ odsek revijske scene,⁴⁰ odsek za okrasitev,⁴¹ oddelek III,⁴² propagandne in tehnične sodelavce,⁴³ festivalne strokovne in operativne sodelavce, nastanitveni odsek⁴⁴ in gospodarski finančni odsek.⁴⁵

Festivalni program je na začetku poleg glasbenih zvrsti, kot so opera, balet, vokalna in simfonična glasba, folklorne prireditve, vključeval tudi dramska uprizarjanja, razstave in v začetkih še športne prireditve. Izhajajoč iz časopisnih virov se je festival z ozirom na program delil na tri obdobja. Prvo obdobje je predstavljal prvi ljubljanski festival, drugo obdobje od drugega (1954) do sedmega festivala (leta 1959) in tretje od osmega (1960) do enajstega festivala (leta 1963).

Prvi festival je vključeval 72 prireditev, ki so si bile programsko med sabo zelo različne.⁴⁶ Poudarek je bil na kvantiteti, medtem ko je poudarek v drugem obdobju prešel na kvaliteto, ki je programsko vključevala dramo, opero, koncerte in folkloro.⁴⁷ Tretje obdobje, ko so v okviru festivala pričeli dajati poudarek na baletne in operne predstave, predstavlja predvsem programsko enotnost. Pri tem so še vedno obdržali tudi prej omenjene prireditve, vendar so jih razdelili na posamezne enote.⁴⁸

V prvem in drugem obdobju so glasbene prireditve v okviru festivala poimenovali kot večer opernih arij, koncert opernih pesmi in arij, sonatni ali serenadni večer [z letom 1955], balet, opera ter koncert, ki so ga poimenovali z imenom ustvarjalca ali ansambla. Že z letom 1959 je zavod pričel program dograjevati. V letu 1959 je oddelek Festivalne prireditve pri zavodu Ljubljanski festival ob sodelovanju direktorja, tajništva, računovodstva in ekonomata zavoda organiziral VII. Ljubljanski festival, od 30. junija do 13. julija, katerega prireditveni program je zajemal komično opero, opereto in zabavno glasbo;⁴⁹ poleg festivala pa še I. Vedro Ljubljano od 1. do 15. septembra in prireditve v decembru 1959.⁵⁰

³⁷ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 10. 7. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, Sešek, Brumen, Klančar, Jenko in Podberšek.

³⁸ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 5. 7. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali [A.] Jenko, [F.] Podberšek, [M.] Sešek.

³⁹ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 21. 6. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, Klančar, Sešek, Marica Lekner, Tončka Turnšek.

⁴⁰ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 1. 6. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, [A.] Jenko, [A.] Jeger, Miklavič, Vrančič.

⁴¹ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 20. 6. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, Megušar, [prof.] Melis.

⁴² Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 5. 6. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, [A.] Jenko, [C.] Vrančič, Videnič.

⁴³ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 24. 6. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, [Boris] Kopal, [Branimir] Kozinc, [prof.] Falis, [Leon] Vidic, [Igor] Hrobar.

⁴⁴ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 9. 3. 1956. Za leto 1956 je navedeno, da so ga sestavljali Vatovec, Brumen, Kumer, Vidanič.

⁴⁵ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Zapisniki sej, škatla 1. št. 5. Fascikel 3, mapa 21. 26. 2. 1955. Za leto 1955 je navedeno, da sta ga sestavljala Vatovec, Sešek.

⁴⁶ Povzeto po: Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival.« Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino 18 (1970), 155.

⁴⁷ Povzeto po: Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival.« Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino 18 (1970), 156.

⁴⁸ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo o XI. Poletnih kulturnih prireditvah, škatla 12, delovodna št. 81, 1963.

⁴⁹ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Vedra Ljubljana, škatla 5, delovodna št. 35.

⁵⁰ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Poročilo o delu Oddelka Festivalne prireditve 1959–60 za SZDL, škatla 31, delovodna št. 242, 6. 2. 1961.

Leta 1960 je sledil prvi baletni festival v sklopu VIII. Ljubljanskega festivala.⁵¹ Baletni ansambli takratne Jugoslavije so se tega leta srečali prvič. Tako se je VIII. Ljubljanski festival programsko razrasel v I. baletni festival Jugoslavije in v I. tekmovalno revijo opernih baletov glavnih mest Jugoslavije.⁵² Šlo je za uveljavitev bienalnega programskega zaporedja sodobni balet – sodobna opera.⁵³ Leta 1960 je zavod festivala izvedel tudi drugo Vedro Ljubljano, od 27. avgusta do 10. septembra 1960⁵⁴, ki je bila tudi zadnja. Prireditve Vedra Ljubljana je naletela na delen odpor občinstva in je hkrati potekala v vremensko neugodnem letnem času, saj je vreme onemogočalo izvajanje operetnih in komedijskih predstav v Križankah.⁵⁵ Poleg tega so v letu 1960 izvedli tudi program *musicla*, in sicer 9. decembra 1960 in 23. januarja 1961. V programsko ospredje X. Ljubljanskega festivala v prvi polovici julija 1962 je bil postavljen sodobni balet in ta jubilejni ljubljanski festival je v bistvu predstavljal II. baletni festival Jugoslavije.⁵⁶

V prvih desetih letih obstoja Festivala Ljubljana je bilo izvedenih 125 glasbenih prireditev, oziroma 136⁵⁷ opernih, baletnih predstav ter vokalnih, vokalno-instrumentalnih in simfoničnih koncertov. Tri obdobja, ki so že bila omenjena, se ločijo tudi po številu prevladujočih glasbenih zvrsti. V času prvega festivala ni bila izvedena nobena baletna predstava, izvedli pa so 6 oper, 3 simfonične koncerte, 2 zborovska in 2 vokalno-instrumentalna koncerta. V drugem obdobju se je število simfoničnih koncertov povečalo na 21, bilo je 17 opernih in 15 baletnih predstav, 9 vokalno-instrumentalnih in 5 vokalnih koncertov. V tretjem programskem obdobju festivala so s koncertnih programov izginili večeri opernih arij in vokalno-instrumentalni koncerti. Izvedli pa so 22 baletnih in 21 opernih predstav, 5 simfoničnih oziroma instrumentalnih koncertov in 2 vokalna, natančneje zborovska.

Eden izmed glavnih ciljev festivala je bila manifestacija slovenske ustvarjalnosti in kulture, zato je pomembno izpostaviti razmerje med slovensko in jugoslovansko ter glasbo tujih skladateljev – evropskih in izven evropskih. K temu sodi tudi slogovna umestitev na novo in staro glasbo in število nastopajočih slovenskih ter tujih ustvarjalcev, poustvarjalcev.

Na 17-ih prireditvah so v 10-ih letih koncertne dejavnosti festivala izvajali skladbe slovenskih skladateljev. Med temi so bili izvajani sledeči skladatelji: Bojan Adamič, Milan Apih, Blaž Arnič, Matija Bravničar, Bor, Anton Foerster, Radovan Gobec, Jacobus Gallus, Marij Kogoj, Marijan Korošec, Marian Kozina, Marijan Lipovšek, Alojzij Mihelčič, Vasilij Mirk, Slavko Osterc, Karol Pahor, Kuhar, Pirnik, Primož Ramovš, Paul John Sifler, Rado Simoniti, Pavel Šivic, Lucijan Marija Škerjanc, Danilo Švara, Zdravko Švikaršič, Matija Tomc, Ubald Vrabc. Izvajane skladbe naštetih skladateljev so bile za tisti čas

⁵¹ Povzeto po: Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU, Festival Ljubljana, Osnutek pravilnika o ocenjevanju baletnih ansamblov, škatla 9, delovodna št. 52.

⁵² Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU, Festival Ljubljana, Nova programska opredelitev: VIII. Ljubljanski festival, škatla 9, delovodna št. 55.

⁵³ Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU, Festival Ljubljana, Obrazložitev predloga predračuna Ljubljanskega festivala za leto 1962, škatla 43, delovodna št. 248.

⁵⁴ Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU, Festival Ljubljana, Vedra Ljubljana, škatla 8, delovodna št. 51.

⁵⁵ Povzeto po: Vatovec, Fran. »Ljubljanski festival.« Kronika: časopis za slovensko krajevno zgodovino 18 (1970), 156.

⁵⁶ Zgodovinski arhiv Ljubljana, LJU, Festival Ljubljana, Obrazložitev predloga predračuna Ljubljanskega festivala za leto 1962, škatla 43, delovodna št. 248.

⁵⁷ Ponovitve niso vštete.

nove, ni pa zabeleženo, da bi katera izmed njih – z izjemo enega koncerta – doživela v času festivala tudi krstno izvedbo. Izjemi sta, glede na »časovno« opredelitev nastanka skladb, le Foersterjeva opera *Gorenjski slavček* in Gallusov motet *In nomine Jesu*. Na koncertnih programih se je glasba slovenskih avtorjev začela pojavljati šele leta 1955; v letu 1958 se prvič in edino krat pojavi tudi koncert z naslovom *Koncert prvič izvajanih slovenskih skladb*, ki je v bistvu izjema zato, ker je celoten koncert namenjen izvedbi skladb slovenskih avtorjev. Kasneje na programih ne srečamo zgolj skladb slovenskih avtorjev; le v primeru, da je šlo za izvedbo opere, kot na primer Kozinov *Ekvinokcij* ali Švarovo delo *Slovo od mladosti*.

Med skladatelji, katerih skladbe so bile izvajane in ki prihajajo iz drugih držav takratne Jugoslavije, so Krešimir Baranović, Brandjolica, Fribec, Jakov Gotovac, Nenad Grčević, Stevan Hristić, Petar Konjović, Nikola Hercigonja, Fran Lhotka, Vatroslav Lisinski, Milošević, Josip Štalcer Slavenski, Stjepan Šulek, Branimir Sakać, Ivo Tijardović.

Med skladatelji, katerih skladbe so bile izvajane in ti prihajajo iz tujine, so bili Felix Mendelssohn Bartholdy, Ludwig van Beethoven, Georges Bizet, Aleksander Borodin, Johannes Brahms, Carlos López Bucharcho, Bukoreštliev, Bugamelli, Caldara, Giulio Caccini, Clevevi, Corelli, Peter Iljič Čajkovski, Ignazio Donati, Antonín Leopold Dvořák, Gaetano Donizetti, Girolamo Frescobaldi, Friedrich von Flotow, Morton Gould, Georg Gershwin, Giordani, Guillemain, Enrique Granados, Christoph Willibald Gluck, Joseph Haydn, Georg Friedrich Händel, Hassler, Nikolaj Rimski-Korjakov, Jules Massenet, Zoltán Kodály, Orlando di Lasso, Ruggiero Leoncavallo, Martini, Morenhout, Wolfgang Amadé Mozart, Modest Petrovič Musorgski, Pietro Mascagni, Vitezslav Novak, Nystedt, Carl Orff, Giacomo Puccini, Amilcare Ponchielli, Sergej Prokofjev, Giovanni Battista Pergolesi, Jean-Philippe Rameau, Sergej Vasiljevič Rahmaninov, de Roeck, Gioacchino Rossini, Camille Saint-Saens, Igor Stravinski, Johann Stamitz, Bedrich Smetana, Robert Schumann, Štolcer Slavenski, Franz Schubert, Seiler, Stoessel, Dmitrij Šostakovič, Thirled, Giuseppe Verdi, Vandeker, Vozzi, Antonio Vivaldi, John Towner Williams, Hugo Wolf, Richard Wagner.

Repertoar tuje glasbe je v primerjavi s slovenskim zastopan bolj kvantitativno, izvajan tudi na večini prireditev, kot bi lahko pričakovali glede na napovedi o promoviranju slovenske ustvarjalnosti. Časovno gledano so bila nova dela na programih koncertov delo skladateljev iz Srbije ali Hrvaške, torej nekdanje Jugoslavije. Prve skladbe le-teh se pojavijo že na začetku drugega obdobja, leta 1954, z letom 1961 pa so pogostejše. Med njimi sta največkrat izvajani deli opera *Ero z novega sveta* Jakova Gotovaca in balet *Ohridska legenda* Stevana Hristića. Izvajani Jugoslovanski skladatelji so v okviru ljubljanskega festivala torej zasedli večje število koncertnih prireditev in po tej plati je bil dosežen eden izmed namenov festivala – promoviranje širše jugoslovanske kulturne ustvarjalnosti.

Programi, ki so vsebovali skladbe tujih skladateljev, so bili raznoliki. V ospredju ni mogoče zaslediti težnje po izvajanju zgolj stare ali nove glasbe, temveč je bil program v določenih primerih prilagojen želji izvajalca (na primer pevca solista) ali pa določen vnaprej (baletna revija).

V prvih desetih letih je nastopilo več različnih orkestrov, ansamblov kot tudi dirigentov in pevskih solistov, ki so prihajali večinoma iz Jugoslavije, a tudi tu so izjeme.

Slovenski dirigenti, ki so nastopali z orkestri ali pevskimi zbori, so Bojan Adamič, Janez Bole, Ciril Cvetko, Samo Hubad, Radovan Gobec, Bogo Leskovic, Vilim Markovič, Uroš Prevorsek, Karlo Rupel, Rado Simoniti, Rudolf Starič, Danilo Švara, Demetrij Žebre.

Jugoslovanski dirigenti izven Slovenije so Nikša Bareza, Mladen Bašić, Oskar Danon, Jakov Gotovac, Milan Horvat, Bogdan Babič, Lovro Matačić, Fimco Muratovski, Boris Papandopulo, Milan Sachs, Ivan Štajcer, Sandro Zaninović.

Tuji dirigenti so Arnulv Hegstad, Antonio Janigro, Fritz Zaun.

Nastopajoči slovenski ansambli so bili Orkester Slovenske filharmonije, Orkester ljubljanske Opere, Ritmosimfonični orkester Ljubljana, Orkester RTV Ljubljana, Collegium musicum Ljubljana, Ansambel slovenskih solistov, Pihalni orkester LM iz Ljubljane.

Nastopajoči jugoslovanski ansambli izven Slovenije so bili Orkester zagrebške Opere, Državni simfonični orkester iz Zagreba, Collegium musicum Zagreb, Sebastian kvartet iz Zagreba, Zagrebško mestno gledališče in baletni ansambel Komedija, Hrvaško narodno gledališče Zagreb, Narodno gledališče iz Beograda, Reško narodno gledališče »Ivan Zajc«, Makedonski narodni teater Skopje, Narodno gledališče Sarajevo, Pihalni orkester LM iz Zagreba.

Tuji nastopajoči ansambli so Trio »Ars nova« Trst, Sebastian Quartett iz Luksemburga.

Nastopali so sledeči vokalni in instrumentalni solisti: Cvetka Ahlin Součkova, Vilma Bukovec, Anton Dermota, Rudolf Francl, Valerija Heybal, Jože Gostič, Marijan Lipovšek, J. Lipušček, Friderik Lupša, Marina Horak, Igor Ozim, M. Prosenik, Nada Putarjeva, S. Smrekolj, Dubravka Tomšič, Pavla Uršič, Nada Vidmar in med naštetimi so tudi nekateri, ki so bili uvrščeni med soliste ljubljanske opere [na sporedih koncertov najdemo večkrat zabeležen le naziv solisti brez imen in priimkov].

Jugoslovanski nastopajoči solisti so bili Stjepan Aranjoš, Vilko Bačić, Miroslav Čangalović, Dragutin Hrdjok, Dora Gušić, Fred Kiefer, Krsta Krstić, Tomislav Neralić, Edo Pečarić, Attilio Planinšek, Zvonimir Pomykalo, Vladimir Ruždjak, Dušan Stranić, Tomislav Šestak.

Tuji solisti so bili Gold, S. Passagio, Ivan Pinkava, I. Welland.

Nastopajoči slovenski baletni sestav so predstavljali baletni zbor SNG Ljubljana.

Jugoslovanski baletni sestavi so bili Baletni ansambel gledališča komedija Zagreb, Beograjski baletni zbor, Baletni zbor – hrvatsko narodno kazalište, Balet zagrebške opere, Narodno pozorišče Sarajevo – opera, Narodno pozorišče Beograd opera, Reško narodno gledališče »Ivan Zajc«, Skopjansko operno gledališče.

Nastopajoči slovenski pevski sestavi so bili Mešani pevski zbor Slovenske filharmonije in solisti ljubljanske Opere. Jugoslovanski so nastopili samo enkrat in sicer kot Združeni pevski zbori JLA (koncert leta 1953).

Tuji nastopajoči pevski sestavi so bili Akademski pevski zbor Oslo, Bodra smjana.

Bistvo ljubljanskega festivala je prišlo v ospredje predvsem z ustvarjalci in s poustvarjalci, manj s koncertnimi programi. Tako programsko – z baletno revijo – in nadalje tudi ustvarjalsko so se imeli priložnost predstaviti predvsem takratni jugoslovanski poustvarjalci, interpreti.

Morebitne kritike festivala, ki jih je mogoče zaslediti v obstoječem gradivu, so kritike iz javnih občil. V časopisnih kritikah, ki govorijo o začetnih festivalih, lahko zasledimo mnenja kot:

»Tudi druge razne težave tehničnega značaja so temeljito zaposlile prireditelje II. Ljubljanskega festivala, ki so si letos zopet nabrali kopico novih izkušenj.«⁵⁸

Razlog lahko iščemo tudi v dejstvu, da je bil ljubljanski festival že v začetku predstavljen kot tisti, ki bo pripomogel slovenskemu turizmu in poleg kulturne ustvarjalnosti propagiral tudi gospodarsko in športno dejavnost. V začetkih je zaradi tega prihajalo tudi do tehničnih ter programskih težav. V sledečih letih so se mnenja glede organizacije festivala spremenila in prispevki, objavljeni v javnih občilih, so poleg organizacije s pozitivnim prizvokom pričeli vrednotiti tudi koncertne izvedbe in pohvalno izpostavljati posamezne poustvarjalce.

SUMMARY

Festival Ljubljana was founded in 1953, in order to promote Slovenian and Yugoslav culture and to extend the cultural season into the summer months. The Festival events took place in various locations: at first, at the Tivoli Cinema and the Yugoslav Peoples' Army House, later in the French Revolution Square, the Town Hall Square, and at the Križanke Summer Theatre. The first ten years of festival concert programming can be divided into three periods: 1953, 1954–1959 and 1959–1963. During that time there were 125 musical events, and 136 opera and ballet performances as well as vocal, instrumental and

vocal-symphonic concerts. The programmes concentrated on presenting foreign composers as well as those from Yugoslavia or rather Slovenia. Critiques that have survived originate in various media. From the very beginning, these were sharp and were mainly concerned with the organisational problems of the Festival. The reason should be sought in the fact that, at the outset, the Ljubljana Festival was founded with the aim of supporting Slovenian tourism and cultural creativity as well as promoting economic and sporting activities. In the following years the views and contributions published in the media changed, and began to review each performance and to deal with individual performers.

⁵⁸ Zgodovinski arhiv Ljubljana, IJU, Festival Ljubljana, Izza kulis II. ljubljanskega festivala, škatla 32, delovodna št. 250.

Drago Kunej

Glasbenonarodopisni inštitut, Znanstvenoraziskovalni center Slovenske akademije znanosti in umetnosti

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

Kako hitro se vrtijo plošče z 78 o/min?

How Fast do 78 rpm Records turn?

Prejeto: 11. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 11th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Gljučne besede: gramofonske plošče z 78 o/min, hitrost predvajanja plošč, frekvenca vrtenja, mehanski nosilci zvoka, zvočni posnetki

Keywords: 78 rpm phonograph records, disc playback speed, rotation speed, mechanical sound carriers, sound recordings

IZVLEČEK

Avtor v članku analizira nekatere najpomembnejše spremembe, ki nastanejo pri zaznavanju zvočnega posnetka zaradi neustrezne predvajalne hitrosti. Pri tem izpostavi predvajanje starih gramofonskih plošč z 78 o/min, saj je bila njihova frekvenca vrtenja standardizirana šele razmeroma pozno; pred tem so pri snemanju uporabljali različne vrednosti, ki so le izjemoma dokumentirane in jih je zato potrebno oceniti iz drugih virov.

ABSTRACT

This article analyzes some of the most important changes in the perception of sound recordings that result from playing them at incorrect playback speeds. The playback of old 78 rpm phonograph records is highlighted because this rotation speed was standardized relatively late and various other speeds were used during the recording process. These are generally not documented and must therefore be evaluated using other sources.

Uvod

Slovenci imamo razmeroma veliko svoje glasbene dediščine posnete na gramofonskih ploščah starega formata (z 78 obrati na minuto, o/min). Veliko plošč je bilo posnetih med slovenskimi izseljenci v Severni Ameriki, večinoma v dvajsetih in tridesetih letih 20. stoletja. Precej teh posnetkov je bilo ponatisnjenih v Angliji, dosti pa jih je nastalo tudi drugod v Evropi in so se prodajali pri nas. Ti zvočni posnetki, ki zajemajo različne zvrsti glasbe, od ljudskih pesmi in viž ter glasbeno-govorjenih komičnih skečev, do avtorskih skladb za godbe na pihala in znamenitih opernih arij v izvedbi priznanih slovenskih izvajalcev, predstavljajo bogato glasbeno gradivo, ki še ni bilo zadostno raziskano.

Opustitev proizvodnje gramofonskih plošč z 78 o/min kmalu po 2. sv. vojni, zastarelost zvočnega nosilca in prevlada sodobnih zvočnih formatov je povzročilo, da je zvočna vsebina s starih plošč danes težko dostopna. Izjemoma jo lahko slišimo v obliki različnih digitaliziranih presnetkov, za katere pa se praviloma ne ve, kako so bili narejeni oz. ali ustrezajo zvočni podobi na plošči. Pri tem je potrebno izpostaviti predvsem ustrezno predvajanje analognih zvočnih nosilcev v procesu digitalizacije, saj to odločilno vpliva na zvočno podobo posnetka.

Pri predvajanju starih zvočnih zapisov, ki jih želimo uporabiti kot znanstvene vire, želimo reproducirati čim več zapisanih informacij v nespremenjeni obliki, pri čemer nas morajo voditi predvsem znanstveni in ne estetski kriteriji. Takšno predvajanje je zahtevno, saj zanj potrebujemo poleg ustrezne opreme tudi veliko znanja o tem, kako predvajati določen zgodovinski zvočni nosilec, da se bo reproducirana zvočna slika čim bolj približala izvajani in posneti. Poleg tega pa nosilca, ki je večkrat v zelo slabem in neobstojnem stanju, pri tem ne smemo poškodovati ali celo uničiti.

Pred predvajanjem mehanskih nosilcev zvoka, kot so npr. fonografski valji in gramofonske plošče, je pomembno najprej ugotoviti nekatere tehnične parametre predvajanja ter nastaviti in pripraviti predvajalno opremo v skladu z ugotovitvami. Med osnovne parametre predvajanja sodijo predvsem hitrost predvajanja (frekvenca vrtenja) nosilca, izbira predvjalne igle in odjemnika ter ekvilizacijska krivulja in filtriranje. Ti parametri lahko odločilno vplivajo na predvajanje in opredeljujejo verodostojnost zvočnega signala kot vira za muzikološke in druge raziskave.

Določanje omenjenih parametrov ni preprosto, saj so prva zvočna snemanja pogosto slabo dokumentirana, še posebej s tehničnega stališča. Zato si pri ugotavljanju razmer snemanja in tehničnih nastavitvev pomagamo tudi z drugimi viri in s poznavanjem tehnologije tistega časa. Z nepremišljeno in subjektivno izbranimi parametri predvajanja, ki se določijo na podlagi današnje glasbene estetike in okusa, bodo nastale reprodukcije in zvočni presnetki, ki so lahko precej drugačni od izvirnika. Takšni presnetki zagotovo niso dober znanstveni vir za preučevanje glasbene kulture.

Hitrost predvajanja (frekvenca vrtenja) mehanskih nosilcev zvoka

Eden najpomembnejših parametrov predvajanja mehanskih nosilcev zvoka je frekvenca vrtenja nosilca. Ta opredeljuje mnoge dejavnike, ki določajo zvočni posnetek ter odločilno vpliva na zaznavanje in dojetje slišane: predvsem na tempo izvajanja glasbe in hitrost govora, intonacijo posnetka, zven oz. zvočno barvo posnetka, način podajanja izvajalca (npr. glasbenih okraskov, dramatičnost govora ...) idr. Hitrost predvajanja nosilca vpliva tudi na subjektivno zaznavo posnetega gradiva, kot je razumljivost govora in besedil pesmi, občutek »naravnega« zvena glasbil in glasov, estetsko dojetje posnete glasbe in govora idr., kakor tudi na zaznavanje različnih tehničnih motenj, kot sta npr. nivo in barva šuma.

Osnovno pravilo pri določanju hitrosti predvajanja mehanskih nosilcev določa, da se morajo takšni nosilci predvajati z isto hitrostjo, kot so bili posneti. Le tako je namreč

mogoče zagotoviti enak zvočni učinek posnetka, kot ga je imel izviren zvok (prim. Bradley 2009: 39). Žal pa je veliko zgodnjega zvočnega gradiva, predvsem na terenu posnetega muzikološkega, etnomuzikološkega in jezikovnega gradiva, posnetega nestandardizirano in brez spremne tehnične dokumentacije, tako da ni znana frekvenca vrtenja zvočnega nosilca med snemanjem. To zelo oteži določanje ustrezne hitrosti predvajanja.

Množica različnih frekvenc vrtenja, ki so jih uporabljali med snemanji, so posledica različnih zgodovinskih, tehničnih, ekonomskih in praktičnih razlogov. V zgodnjem obdobju zvočnih snemanj še ni bilo dogovorjenih norm in standardov snemanja, zato so se snemalci odločali predvsem na podlagi intuicije, priporočil in lastnih izkušenj ter v skladu s tehničnimi možnostmi uporabljenih naprav. Tako so npr. prvotno govorne posnetke na fonografske valje pogosto snemali z nižjo hitrostjo (okoli 90 o/min), glasbene pa z višjo (okoli 120 o/min), pri čemer so se večkrat prilagajali dolžini posnetka, da so izrabili celotno dolžino valja, ki je bila na voljo. Šele po letu 1902 se je pri studijskem snemanju fonografskih valjev uveljavila standardizirana hitrost 160 o/min (Sage 2005). In tudi potem, ko so se določena pravila in standardi že oblikovali, jih mnogi v glasbeni industriji, predvsem pa raziskovalci na terenu, niso upoštevali.

Dodatno težavo pri določanju ustrezne hitrosti predvajanja zvočnih posnetkov predstavljajo snemalne naprave, ki so imele v zgodnjem obdobju pogosto dokaj poljubno možnost nastavitve frekvenca vrtenja. Frekvenca vrtenja pri fonografih, ki so jih uporabljali na terenu, se je npr. določala s sukanjem posebnega vijaka ali premikanjem ročice in se je lahko nastavljala v precejšnjem razponu. Zato ni nenavadno, da so bili valji posneti s hitrostmi od 80 pa vse do 250 obratov na minuto (Wiedmann 2000: 208). Takšen razpon snemalnih hitrosti pomeni, da je posneto gradivo v razmerju večjem kot 3, kar npr. pri izbiri navedenih skrajnih vrednosti povzroči spremembo hitrosti posnetka in njegovega trajanja za več kot trikrat, poleg tega pa se spremeni intonacija posnetka za več kot oktavo in pol.

Zato je potrebno pri predvajanju mehanskih nosilcev zvoka zelo skrbno določiti hitrost predvajanja in izbiri tudi natančno dokumentirati v spremni tehnični dokumentaciji, saj lahko le tako ovrednotimo posnetek in morebitni presnetek ter s tem omogočimo poslušalcu boljše razumevanje slišanege.

Posebno težavo pri določanju prave frekvenca vrtenja predstavljajo stare gramofonske plošče. Te naj bi bile posnete s frekvenco vrtenja 78 o/min, po čemer jih večkrat tudi poimenujemo. Vendar je bila frekvenca 78 o/min standardizirana šele nekje po letu 1930, pred tem pa so bile frekvenca pri snemanjih najpogosteje v območju med 70 in 85 o/min, možne pa so celo frekvenca med 60 in 130 o/min (Technical ... s. a.: 1). Proizvajalci plošč frekvenca vrtenja pri snemanjih praviloma niso dokumentirali in navajali na nalepkah plošč ali v spremnih publikacijah, če pa so jih, so navedbe pogosto napačne. V tabeli 1 so podane nekatere vrednosti sprememb v odstotkih in centih, ki nastanejo zaradi odstopanj frekvenca vrtenja od standardizirane frekvenca 78 o/min.

Tabela 1: Spremembe v odstotkih in centih, ki nastanejo zaradi odstopanj frekvence vrtenja od standardizirane frekvence 78 o/min.

Frekvenca vrtenja	Odstopanje	
	o/min	%
70	-10,3%	-187,3
71	-9,0%	-162,8
72	-7,7%	-138,6
73	-6,4%	-114,7
74	-5,1%	-91,1
75	-3,8%	-67,9
76	-2,6%	-45,0
77	-1,3%	-22,3
78	0,0%	0
79	1,3%	22,1
80	2,6%	43,8
81	3,8%	65,3
82	5,1%	86,6
83	6,4%	107,6
84	7,7%	128,3
85	9,0%	148,8

Iz tabele lahko ocenimo, da sprememba frekvence vrtenja za približno 4 o/min pomeni relativno spremembo hitrosti okoli 5%. Takšna sprememba povzroči npr. spremembo intonacije za 91 centov, kar pomeni razliko za skoraj pol tona. Vidimo lahko tudi, da sprememba frekvence vrtenja za 1 o/min povzroči spremembo intonacije približno 22 centov, kar je nad povprečno ločljivostjo človeškega ušesa, ki znaša 18 centov (Ravnikar 1999: 28). Zato večina poslušalcev takšno spremembo že zazna.

Prav tako lahko iz tabele razberemo, da predvajanje plošč s frekvenco vrtenja 70 o/min namesto 78 o/min pomeni relativno spremembo hitrosti več kot 10%, kar povzroči spremembo intonacije za skoraj cel ton (187 centov). Podobno velja tudi pri povečanju predvajalne hitrosti z 78 o/min na 85 o/min, le da je sprememba nekoliko manjša (9% oz. 149 centov). Za razpon med krajnima vrednostma 70 o/min in 85 o/min znaša sprememba 19% oz. 336 centov, kar pomeni spremembo intonacije za občutno več kot ton in pol. Lahko torej predvidevamo, da so posnetki na akustično posnetih ploščah in tistih, ki so bile posnete električno pred letom 1930, pri predvajanju verjetno »razglašeni«, morda celo v višini celega tona ali več, če frekvence vrtenja nismo uspeli natančno določiti.

Zanimivo je tudi, da v električnem obdobju snemanja, torej po letu 1925, zaradi različne frekvence napetosti v električnem omrežju hitrosti vrtenja plošč pri snemanjih niso bile enake v Ameriki in Evropi. Frekvenca vrtenja sinhrona motorja se je določala

s pomočjo stroboskopskih črt, ki jih je bilo pri snemanjih v Ameriki 92, v Evropi pa 77. Ker je frekvenca izmenične napetosti omrežja v Ameriki 60 Hz, v Evropi pa 50 Hz, je bila frekvenca vrtenja plošč v Ameriki 78,26 o/min, v pa Evropi 77,92 o/min. Razlika obeh hitrosti povzroči spremembo okoli 7,5 centa v intonaciji, kar je sicer razmeroma malo in večini ljudi nezaznavno, vendar lahko nekateri pri pozornem poslušanju razliko že slišijo. Odstopanja so prikazana v tabeli 2.

Tabela 2: Spremembe v odstotkih in centih, ki nastanejo zaradi različne frekvence izmenične napetosti v električnem omrežju v Ameriki in Evropi.

Frekvenca vrtenja	Odstopanje	
	%	centi
o/min		
77,92	-0,1%	-1,8
78	0,0%	0
78,26	0,3%	5,8

Razlike pa so obstajale tudi med različnimi proizvajalci plošč, saj so snemalna podjetja v različnih časovnih obdobjih uporabljala različne »uradne« frekvence vrtenja pri snemanju plošč. Tako je npr. angleška Columbia še v poznih dvajsetih leti 20. stol. uporabljala predvsem frekvenco 80 o/min (Wilmot s. a.), medtem ko so bile plošče iz akustične dobe pri podjetju Victor posnete s frekvenco 76 o/min, čeprav so pogosto navajali in priporočali hitrost predvajanja 78 o/min. Razlog je bil predvsem ta, da naj bi posnetki pri takšnem predvajanju zveneli bolj »blesteče« in »briljantno« (Copeland 2008: 88). V katalogu podjetja Victor, ki je izšel maja 1912, je posebej poudarjeno, da je potrebno vse plošče tega podjetja predvajati z 78 o/min, saj le tako dosežemo pravilno reprodukcijo posnetka. Vsako spreminjanje predvajalne hitrosti naj bi bilo napačno in bi povzročilo popačeno predstavitev posnetega. Podobna navodila so bila natisnjena tudi v katalogih kasnejših let. Maja leta 1917 pa je v Victorjevem katalogu prišlo do spremembe, saj navajajo, da je potrebno za pravilno reprodukcijo vse plošče tega podjetja predvajati z 76 o/min. Kasneje so si ponovno premislili in priporočali predvajanje z 78 o/min.

V glavnem katalogu podjetja Gramophone Company, objavljenem februarja leta 1912, pa je bila ob vsaki plošči pripisana frekvenca vrtenja, ki naj bi jo uporabljali pri predvajanju. Vendar poznavalci ugotavljajo, da je veliko podanih vrednosti napačnih ali nezanesljivih. Tako je npr. iz kataloga razvidno, da je potrebno predvajati določene posnetke Enrica Carusa z 81 o/min, čeprav dosežemo v partituri predpisano intonacijo s predvajanjem z 75 o/min. (Moran 1986: 6-7).



Slika 1: Nalepka stare gramofonske plošče podjetja Columbia iz poznih dvajsetih let 20. stoletja, ko frekvenca vrtenja še ni bila povsem standardizirana. Plošča s slovensko vsebino in izvajalci je bila posneta v ZDA in ponatisnjena v Londonu ter dostopna tudi na našem tržišču.

Večkrat so že bili poskusi, da bi pri nekaterih večjih proizvajalcih plošč poskušali ugotoviti frekvence vrtenja pri snemanjih za določena časovna obdobja, vendar se to ni posebej obneslo. Izkazalo se je namreč, da se frekvence vrtenja razlikujejo tudi med samimi snemalnimi napravami, posameznimi snemalnimi studii in snemalci. Tako je bilo npr. 4. in 5. maja 1908 posnetih pet plošč sopranistke Roxy King za podjetje Victor s hitrostjo 72 o/min, kar predstavlja zelo nizko frekvenco tega podjetja za tisti čas, le malo prej, 6. januarja 1908, pa je isto podjetje posnelo izvajanje dueta Bessie Abott - Mario Ancona s frekvenco 82 o/min, ki je za Victor nenavadno visoka. Podobne zaključke

navajajo celo za različna snemanja v istem dnevu, ko je prišlo do občutnih razlik pri frekvencah vrtenja snemalnih naprav zaradi površnih nastavitvev aparatov različnih snemalcev. (Moran 1986: 7)

Zato je za natančno analizo posnetega gradiva na gramofonskih ploščah potrebno določiti ustrezno hitrost predvajanja, še posebej plošč iz zgodnjega obdobja, s pomočjo različnih metod in na podoben način, kot pri fonografskih posnetkih na valjih.

Ugotavljanje ustrezne frekvence predvajanja starih plošč

Zelo je pomembno, da presnetke starih zvočnih posnetkov pred uporabo v znanstvene namene kot vire ovrednotimo in ocenimo. To je pomembno še posebej takrat, ko nimamo dostopa do izvirnih posnetkov in nosilcev ali pa so se ti nosilci že poškodovani in uničili ter so tako presnetki edini dostopni vir zvočnega gradiva. Tudi v sodobnem času digitalnih zvočnih formatov je pomembno, da znamo iz samega zvočnega signala oceniti presnetek, saj v digitalnem zapisu številnih podatkov, ki so izvirali iz samega mehanskega nosilca (npr. vrsta in stanje nosilca, morebitne pisne opombe na njem idr.), ni več mogoče dobiti. Poleg poznavanja zgodovinskih, tehničnih, metodoloških in drugih razmer pri nastanku posnetkov ter njihovih presnetkov, nam lahko pri tem pomagajo tudi nekatere akustično-tehnične analize presnetkov. Na presnetku lahko namreč z različnimi meritvami, analizami signalov v časovnem in frekvenčnem prostoru ter primerjavami z drugimi presnetki ocenimo nekatere nastavitve in parametre, ki so bili uporabljeni med presnemavanjem ter s tem bolje ovrednotimo presnetek, ocenimo vpliv tehnologije presnemavanja na zvočno gradivo in tako vplivamo na interpretacijo posnetega.

Hitrost predvajanja mehanskega nosilca, s katerim neposredno vplivamo na številne dejavnike, ki opredeljujejo zvok na posnetku, je mogoče oceniti na različne načine. Najpogosteje se pri tem uporabljajo meritve intonacije na posnetku, meritve trajanja posnetka in meritve časa med periodičnimi akustičnimi motnjami, ki so nastale zaradi mehanske poškodbe nosilca. Predvsem meritev časa med periodičnimi motnjami se je izkazala za učinkovito in natančno metodo, ki je uporabna pri digitaliziranih in na računalniškem ekranu prikazanih grafičnih ponazoritvah časovnega poteka signala in s katero lahko neposredno določimo frekvenco vrtenja mehanskega nosilca ob presnemavanju. Praviloma uporaba več metod hkrati pripomore k večji natančnosti ocene hitrosti predvajanja mehanskega nosilca ob presnemavanju.

Seveda ugotovitev hitrosti predvajanja ob presnemavanju še ne pomeni, da je bila ob presnemavanju tudi izbrana ustrezna hitrost; pripomore le k razumevanju in vrednotenju posameznega presnetka. Ustrezno hitrost predvajanja je potrebo določiti iz spremne dokumentacije posnetkov (npr. iz dokumentirane frekvence vrtenja ob snemanju ali na podlagi posnetih referenčnih tonov) ali s pomočjo drugih virov in postopkov (npr. notnih zapisov, s primerjavo in analizo znanih zvokov na posnetku). Vsaka od teh metod ima svoje prednosti in slabosti ter je do neke mere nezanesljiva.

Metoda na podlagi dokumentirane snemalne frekvence vrtenja je najpreprostejša metoda, ki pa ni vedno tudi najbolj zanesljiva. Temelji na dokumentirani frekvenci vrtenja

pri snemanju mehanskega nosilca, ki je navadno podana s številom obratov nosilca v minuti. Takšen način dokumentiranja so dosledno uporabljali v nekaterih zgodnjih zvočnih arhivih za posnetke svojega zvočnega gradiva, npr. v dunajskem Phonogram-marchivu. Na ta način je določena tudi hitrost predvajanja gramofonskih plošč. Napaka pri tej metodi lahko nastane že pri samem snemanju, saj terenske snemalne naprave niso imele merilnikov obratov, s katerih bi odčitali frekvenco vrtenja. Zato so določali vrtljaje s štetjem, kar pa ni vedno zanesljivo, še posebej ne pri višjih frekvencah vrtenja. Tudi navajanje ustrezne frekvence vrtenja pri gramofonskih ploščah je pogosto napačno in zavajajoče.

Določanje frekvence vrtenja originalnega nosilca s pomočjo posnetega referenčnega tona je zelo zanesljiva in razmeroma preprosta metoda. Tak način dokumentiranja so uporabljali že nekateri zgodnji raziskovalci ljudske glasbe, saj jim je referenčni ton kasneje zelo pomagal pri transkribiranju¹. Zanesljivost metode je odvisna predvsem od točnosti posnetega referenčnega tona in sposobnosti določanja njegove višine, saj se praviloma hitrost predvajanja določa s poslušanjem višine referenčnega tona. Na podlagi meritev in testov lahko zaključimo, da more izurjen poslušalec s poslušanjem referenčnega tona natančno določiti ustrezno hitrost predvajanja, ki skoraj ne odstopa od meritev frekvence referenčnega tona; odstopanje znaša manj kot 0,7 % oz. manj kot 10 centov (prim. Kunej 2006: 185-186). Žal pa imajo samo nekatere plošče iz najzgodnejšega obdobja posnetek referenčnega tona piščali, s katerim je mogoče natančneje določiti ustrezno hitrost predvajanja. Izjemoma se na nekaterih nalepkah plošč pojavijo tudi oznake tonalitete, v katerih je bila glasba posneta (Moran 1986: 6).

Sklep

Iz znanstvenega in arhivskega stališča je pomembno, da se presnetki mehanskih zvočnih nosilcev naredijo s čim boljšo opremo, ki je prilagljena za predvajanje starih nosilcev, ter da se pri tem uporabi čim več znanja, izkušenj in spremnih podatkov, saj lahko le tako ustrezno predvajamo in presnamemo staro zvočno gradivo, ga primerno interpretiramo in uporabimo za znanstveno preučevanje. Pomembno je tudi, da pred presnemavanjem zberemo vso spremno dokumentacijo in morebitne dodatne vire o posnetkih, pri presnemavanju pa ne posegamo v zvočni signal ter da dobro dokumentiramo postopek presnemavanja in vso uporabljeno opremo z njenimi nastavitvami (parametri presnemavanja). S tem ovrednotimo presnetek in omogočimo raziskovalcem boljše razumevanje slišane. Skupaj z vso spremno dokumentacijo nudijo takšni presnetki največ možnosti za uporabo zvočnega gradiva

¹ Tudi v Phonogramm-Archivu v Berlinu so veliko uporabljali takšen način dokumentiranja, saj so bili pri svojem študiju »eksotičnih« glasbenih kultur zelo odvisni od pravilne interpretacije posnetega. V navodilih za etnografsko raziskovanje in zbiranje iz leta 1908, ki je že peta izdaja tega besedila, je v razdelku o zvočnem snemanju pod točko d) navdilo: »*Vsak posnetek se prične tako, da s pomočjo piščali v aparat zapiskamo ton 'a'*« (Anleitung ... 1908: 1). Kasneje so ugotovili, da snemanje referenčnega tona na začetku posnetka nehote vpliva na izvajalce, ki nato pri svojem izvajanju večinoma sledijo tej intonaciji. Zato so začeli snemati referenčni ton na koncu posnetka. Pri tem pa se je večkrat zgodilo, da je, v želji za čim daljšim posnetkom izvajalcev, na koncu zmanjkalo prostora za referenčni ton. Potrebno pa je poudariti, da se je vrednost komornega tona a¹ skozi zgodovino precej spreminjala in se je šele po 2. svetovni vojni uveljavila standardizirana vrednost 440 Hz. Frekvenca komornega tona a¹, ki so ga v začetku 20. stoletja uporabljali v Berlinu kot referenco, je znašala 435 Hz.

kot dobrega vira pri muzikoloških in drugih raziskavah sedanjim in prihodnjim raziskovalcem.

Različna znanstvena področja se začenjajo vedno bolj pogosto in podrobno ukvarjati s preučevanjem glasbene industrije in raziskavami posnete glasbe, ki je bila na gramofonskih ploščah namenjena prodaji. V tujini je zaslediti vedno več zbirk, raziskav spremnih podatkov in diskografij za posamezne zvrsti glasbe in izvajalce. Pri nas pa je bilo tovrstno zvočno gradivo v muzikoloških, etnomuzikoloških, antropoloških in drugih študijah skoraj povsem prezrto, čeprav predstavlja izjemen vir za različne znanstvene raziskave. Morda tudi zato, ker Slovenci še nimamo podrobnejšega popisa (diskografije) posnetega gradiva iz zgodnjega obdobja gramofonskih plošč, kaj šele, da bi bilo to gradivo dokumentirano, zbrano, ustrezno presneto in digitalizirano ter dostopno raziskovalcem na sodobnem zvočnem formatu in s priloženimi spremnimi podatki.

Literatura in viri:

- Anleitung für ethnographische Beobachtungen und Sammlungen in Afrika und Oceanien. Fünfte Auflage.* 1908. Berlin: Königliches Museum für Völkerkunde in Berlin.
- Bradley, Kevin, ur. 2009. *Guidelines on the production and preservation of digital audio objects* (= IASA Technical Committee - Standards, Recommended Practices and Strategies, IASA-TC 04), second edition. Canberra: International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA).
- Copeland, Peter. 2008. *Manual of Analogue Sound Restoration Techniques*. London: The British Library. <http://www.bl.uk/reshelp/findhelprestype/sound/anaudio/analogue-sound-restoration.pdf>. (20. 8. 2010).
- Kunej, Drago. 2006. *Optimalno predvajanje, restavriranje in uporaba prvih slovenskih etnomuzikoloških zvočnih zapisov : doktorska disertacija*. Ljubljana.
- Moran, Bill. 1986. Disc Playback Speed. *Encyclopedic Discography of Victor Recordings*. <http://victor.library.ucsb.edu/index.php/resources/detail/58>. (20. 8. 2010).
- Ravnikar, Bruno. 1999. *Osnove glasbene akustike in informatike*. Ljubljana: DZS.
- Sage, Glenn. 2005. Early Recorded Sounds and Wax Cylinders. <http://www.tinfoil.com/earlywax.htm>. (21. 7. 2005).
- Technical Issues & Options. http://www.78.com/rescat/tech_info_page.htm. (27. 5. 2005).
- Wiedmann, Albrecht. 2000. A few Technical Remarks on the Digital Conservation of the Old Inventory of the Berlin Phonogramm-Archive. V: Artur Simon (ur.), *The Berlin Phonogramm-Archive 1900–2000. Collections of Traditional Music of the World*. Berlin: VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung: 203–208.
- Wilmot, Roger. Reproduction of 78rpm records. <http://www.rfwilmot.clara.net/repro78/repro.html>. (22. 7. 2005).

SUMMARY

Slovenia has a wealth of musical heritage on phonograph records in the old 78 rpm format that contain recordings of Slovenian music and performances by Slovenian musicians. When playing back these old sound recordings, which are intended for use as research material, it is important to be guided by scholarly criteria rather than aesthetic ones. This kind of playback is challenging because it requires not only the proper equipment, but also extensive knowledge of how to play back each particular historical sound carrier in order to reproduce the original performance and recording as faithfully as possible.

Before mechanical sound carriers are played back, it is important first to determine what technical parameters are to be used, and then to set up and prepare the playback equipment in line with these parameters. One of the most important parameters is the carrier's rotation speed because this defines many factors that determine the recording and have a decisive impact on perception and comprehension of what is played back. The basic rule is that these types of carriers must be played back at the same speed at which they were recorded because this is the only way to ensure that the recording has the same musical effect as the original performance.

Old phonograph records pose special difficulties in determining the correct rotation speed. These were supposed to have been recorded at a rotation speed of 78 rpm, which is why they are often referred to as 78s. However, the rotation speed

of 78 rpm was only standardized sometime after 1930. Before that time, recording rotation speeds generally ranged between 70 and 85 rpm, but speeds anywhere from 60 to 130 rpm were possible. In various time periods, record companies used various "official" rotation speeds for their recording, most of which they tended not to document or indicate; moreover, when they did so, these were often inaccurate. Thus it is to be expected that both acoustic and electrical recordings made before 1930 are likely to sound "off-key" when played back—perhaps even a whole step or more higher—if the rotation speed has not been carefully determined. This is why accurate analysis of material recorded on old phonograph records requires determining appropriate playback speed with the aid of various metadata (e.g., using recorded reference tones) or other sources and procedures (e.g., sheet music and comparison with and analysis of other known sounds that appear on the recording). All of these methods have their strengths and weaknesses, and are to a certain extent unreliable, and so for best precision it is recommended that multiple methods be used together.

From the scholarly perspective, it is very important to re-record mechanical sound recordings with the best equipment available and appropriate know-how. During re-recording one should not interfere with the sound signal and should thoroughly document the recording procedure, all the equipment used, and the settings used. This makes it possible to evaluate the recording and allows researchers to better understand what they hear.

UDK 012Bedina K.

Aleš Nagode

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

Bibliografija Katarine Bedina

Bibliography of Katarina Bedina

Prejeto: 15. oktober 2010
Sprejeto: 25. oktober 2010

Received: 15th October 2010
Accepted: 25th October 2010

Bibliografija prof. dr. Katarine Bedina zajema vsa dosegljiva avtorska in prevedena dela s področja muzikologije, ki jih je objavila med leti 1964 in 2009. Obsega 371 bibliografskih enot.

Bibliografski popis je urejen po naslednjih kategorijah:

- Monografske publikacije
- Članki
- Zapisi razprav, pogovori, ankete
- Prispevki v enciklopedijah in leksikonih
- Ocene, poročila
- Spremna beseda
- Uredništvo
- Mentorstvo

Znotraj kategorij so navedki urejeni abecedno. Posamezne bibliografske enote so navedene po ustaljenih vzorcih za bibliografske navedbe in prinašajo vse ključne podatke o objavi.

Pričujoči seznam ne bi mogel nastati brez kolegialne pomoči mag. Zorana Krstuloviča, ki je prispeval za uspeh podviga ključne metodološke napotke, ter prof. dr. Matjaža Barba, Igorja Longyke, Lidije Podlesnik in Petra Gruma, ki so pomagali zbrati podatke o objavah.

1964

Monografske publikacije

Slavko Osterc: glasbeni publicist in kritik. Diplomaska naloga. Mentorstvo: Dragotin Cvetko. [Ljubljana: K. Bedina, [1964]. 73 f. Univerza v Ljubljani, Akademija za glasbo.

1967

Članki

Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. *Muzikološki zbornik* 3/1967, 89-94.

1968

Članki

K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik* 4/1968, 114-119.

Pogledi v skladateljsko delo Danila Švare. *Gledališki list Opere SNG Ljubljana*, 1968/69, 5, 3-8.

1971

Članki

Je slovenska komorna glasba mogoča? *Ljubljanski Dnevnik*, 7.10.1971.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Bokavšek, Janez. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 216. Podpis: K. Be.

Dermota, Anton. - V: *Muzička enciklopedija. 1, A-Goz. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1971. Str. 435. Podpis: K. Be.

Ocene, poročila

Iz glasbenega življenja. *Grlica* 14/1971-72, 4-5, 29-31.

O gramofonskih ploščah MK. *Grlica* 14/1971-72, 4-5, 16-18.

Radovan Gobec: Kresniček, Dirigiranje - tehnika zborovskega dirigiranja. Slovenske ljudske pesmi. *Grlica* 14/1971-72, 3-4, 26-27.

1972

Članki

Egon Kunej - šestdesetletnik. *Grlica* 15/1972-73, 1-2, 22.

Ocene, poročila

Iz glasbenega življenja. *Grlica* 15/1972-73, 1-2, 32; 3-4, 31-32.

1973

Mentorstvo

Božica Ambrožič: Marij Kogoj in njegove otroške pesmi. Analiza pesmi Lastavica, Deček in sinička ter Breza in njihova priprava za interpretacijo. Diplomsko delo. Mentorstvo:

Katarina Bedina. Šempeter pri Gorici: [B. Ambrožič], 1973. 33, [3] f., note. Univerza v Ljubljani, Pedagoška fakulteta.

1974

Ocene, poročila

Muzička enciklopedija. *Grlica* 17/1974-75, 3-5, 51.

Muzikološki zbornik X. *Grlica* 17/1974-75, 3-5, 51.

L. M. Škerjanc: V. simfonija. *Grlica* 17/1974-75, 3-5, 51-52.

Muzika, št. 3-4. *Grlica* 17/1974-75, 3-5, 52.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Grčar, Anton. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 15. Podpis: K. Be.

Gregorač, Mitja. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 23. Podpis: K. Be.

Hladnik, Irma. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 142. Podpis: K. Be.

Hölzel, Hilda. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 154. Podpis: K. Be.

Hrašovec, Silva. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 165. Podpis: K. Be.

Hribar-Jeraj, Vida. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 165-166. Podpis: K. Be.

Kalan, Pavle. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 294. Podpis: K. Be.

Kirkov, Konstantin. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 323. Podpis: K. Be.

Kobal, Ljubo. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 344. Podpis: K. Be.

Korošak, Srečko. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 370. Podpis: K. Be.

Kušar, Peter. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 402. Podpis: K. Be.

Lacić, Vera. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 411. Podpis: K. Be.

Marolt, Tončka. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 535. Podpis: K. Be.

Matičič, Janez. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 547. Podpis: K. Be.

Muzikološki zbornik. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 658. Podpis: K. Be.

Ognjanović, Dragiša. – V: *Muzička enciklopedija. 2, Gr-Op.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1974. Str. 721. Podpis: K. Be.

1975

Članki

Novo v mladinskih zborih Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik* 11/1975, 93-100.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Pogovor z Božidarjem Kantušerjem. *Grlica* 17/1975, 3-4, 5-9.

1976

Ocene, poročila

Nova muzikološka dela. *Grlica* 17/1976-77, 1-2, 24-28.

1977

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Otrin, Iko. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 18. Podpis: K. Be.

Ovsenik (Avsenik), Vilko. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 19. Podpis: K. Be.

Pahor, Karol. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 25. Podpis: K. Be. (skupaj z Dragotin Cvetko)

Pertot, Milan. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 63. Podpis: K. Be. (skupaj s Pavle Merku)

Pertot, Mileva. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 63. Podpis: K. Be.

Rančigaj, Pavel. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 165. Podpis: K. Be.

Rančigaj, Dika. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 165-166. Podpis: K. Be.

Rančigaj, Ljubo. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 166. Podpis: K. Be.

Ravnik-Kosi, Ruda. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 172. Podpis: K. Be.

Rupel, Feđa. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak. 2. izd.* Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 246. Podpis: K. Be.

- Sadnik, Dragica. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 260. Podpis: K. Be.
- Sevšek, Nada. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 340. Podpis: K. Be.
- Soss, Ati. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 408. Podpis: K. Be.
- Sršen, Edvard. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 435. Podpis: K. Be.
- Stabej, Jože. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 435. Podpis: K. Be.
- Šetinc, Janko. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 502. Podpis: K. Be.
- Šinigoj, Boris. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 503. Podpis: K. Be.
- Škoberne, Milko. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 506. Podpis: K. Be.
- Štrukelj, Andrej. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 518. Podpis: K. Be.
- Štrukelj, Slavko. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 518. Podpis: K. Be.
- Štrukelj-Zrimšek, Tanja. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 518. Podpis: K. Be.
- Štuhec, Igor. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 518. Podpis: K. Be.
- Šurbek, Milivoj. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 518. Podpis: K. Be.
- Thuma, Adaberta. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 572. Podpis: K. Be.
- Uršič, Pavla. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 628. Podpis: K. Be.
- Veronek, Ciril. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 657. Podpis: K. Be.
- Vremšak, Samo. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 697. Podpis: K. Be.

- Zupan, Alojz. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 768. Podpis: K. Be.
- Žigon, Marko. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 775. Podpis: K. Be.
- Žužek, Štefica. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 777. Podpis: K. Be.
- Arnič, Lovrenc. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 780. Podpis: K. Be.
- Bernetič, Darinka. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 781. Podpis: K. Be.
- Bratuž-Kacjan, Ileana. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 781. Podpis: K. Be.
- Čuden, Drago. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 783. Podpis: K. Be.
- Gerlovič, Vanda. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 785. Podpis: K. Be.
- Jerič, Karel. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 786. Podpis: K. Be.
- Kolar, Anton. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 787. Podpis: K. Be.
- Lajovic, Uroš. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 787. Podpis: K. Be.
- Merlak, Danilo. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 788. Podpis: K. Be.
- Pusar-Jerič, Ana. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 789. Podpis: K. Be.
- Reja, Jurij. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 789. Podpis: K. Be.
- Rogelja, Božo. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 789. Podpis: K. Be.
- Rovan, Nevenka. – V: *Muzička enciklopedija. 3, Or-Ž, Dodatak.* 2. izd. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1977. Str. 789. Podpis: K. Be.

1978

Članki

Bibliografija del Franca Šturma. *Muzikološki zbornik* 14/1978, 106-114.

1979

Monografske publikacije

Glasbeno delo Franca Šturma. Magistrsko delo. Mentorstvo: Dragotin Cvetko. Ljubljana, [K. Bedina], 1979. 149 f., note. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Članki

Klavirska sonata Franca Šturma. *Muzikološki zbornik* 15/1979, 78-89.

Ocene, poročila

Novice in zanimivosti. *Grlica* 21/1979, 1-2, 16.

Muzikološki zbornik XIII. *Grlica* 21/1979, 1-2, 15.

Zmaga Kumer: Etnomuzikologija. *Grlica* 21/1979, 1-2, 16-17.

Dragotin Cvetko: Vloga Gojmirja Kreka v razvoju novejšje slovenske glasbe. *Grlica* 21/1979, 1-2, 16.

1980

Monografske publikacije

Glasbeno delo Franca Šturma. Ljubljana, RSS, 1980. 148 str.

Članki

Primer Šturmovega mišljenja baročne oblike. *Muzikološki zbornik* 16/1980, 70-77.

1981

Monografske publikacije

List nove glasb. Osebnost in delo Franca Šturma, (Iz krvi rdeče). Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981. 155 str., [8] str. pril., ilustr.

Glasba. Slovensko izdajo so pripravili: Katarina Bedina, Monika Kartin Duh, Zmaga Kumer, Marijan Lipovšek, Andrej Rijavec, Jože Sivec. Uredila Ksenija Dolinar. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981. 308 str. (Leksikoni Cankarjeve založbe). Delo je prirejeno po »Herder Lexikon Musik«, ki ga je izdala založba Herder 1977.

1982

Članki

Klavirske sonate Franca (Francesca) Pollinija. *Muzikološki zbornik* 18/1982, 43-53.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Turel, Mirjana. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 238. Podpis: Bedina.

Uršič, Pavla. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 309. Podpis: Bedina.

Veronek, Ciril. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 412. Podpis: Bedina.

Vrabec, Ubald. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 599. Podpis: Bedina.

Vremšak, Ciril. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 621-622. Podpis: Bedina.

Vremšak, Samo. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 622-623. Podpis: Bedina.

Žebre, Demetrij. - V: *Slovenski biografski leksikon. 4. knjiga, Taborska-Žvanut*. Uredniki: Alfonz Gspan, Jože Munda in Fran Petre s sodelovanjem uredniškega odbora. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1980-1991. Str. 937-938. Podpis: Bedina.

Ocene, poročila

Izšlo je. *Grlica* 24/1982, 3-5, 42.

1983**Članki**

Stvaralaški putevi Franca Šturma. *Zvuk* 1983, 4, 8-11.

Spomin na Franca Šturma: k prvi objavi zbora Labod, rak in ščuka. *Naši zbori* 25/1983, 5-6, 27.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Arnič, Lovrenc. - V: *Enciklopedija Jugoslavije. 1, A-Biz*. Glavni urednik Ivo Cević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1983. Str. 312. Podpis: K. Be.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Pogovor s prof. Veronekom. *Grlica* 25/1983, 3-4, 54-55.

1984

Monografske publikacije

Vprašanje sonatne forme v slovenski klavirski glasbi. Doktorska disertacija. Mentorstvo: Dragotin Cvetko. Ljubljana, [K. Bedina], 1984. 147 f., note. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Glasba. Slovensko izdajo so pripravili: Katarina Bedina, Monika Kartin Duh, Zmaga Kumer, Marijan Lipovšek, Andrej Rijavec, Jože Sivec. Uredila Ksenija Dolinar. 2. dopolnjena izdaja. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981. 308 str. (Leksikoni Cankarjeve založbe). Delo je prirejeno po »Herder Lexikon Musik«, ki ga je izdala založba Herder 1977.

Radijske oddaje

Portret skladatelja Franca Šturma ob 40. obletnici smrti. *Pota slovenske glasbe*, 3. program Radio Slovenija, 95. min, 7.11.1983.

Glasbene oddaje za višjo stopnjo na 1. programu Radia Slovenija (J. S. Bach, W. A. Mozart, K. Pahor, M. Kozina, M. Kogoj), april-maj 1984.

Tri portretne oddaje o slovenskih skladateljih (S. Osterc, M. Kogoj, F. Šurm). 3. program Radia Slovenija, september-november 1984.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Leksikon jugoslavske muzike. Glavni urednik Krešimir Kovačević. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod »Miroslav Krleža«, 1984. 2 zv. (589, 575 str.). Avtorica 127 leksikalnih gesel o slovenskih glasbenikih in slovenski glasbi.

Ocene, poročila

Dragotin Cvetko: Jacobus Gallus. *Grlica* 26/1984-85, 3-5, 35.

Muzikološki zbornik 20/1984. *Grlica* 26/1984-85, 3-5, 35-36.

Eva Sedak: Josip Štolcer - Slavenski. *Grlica* 26/1984-85, 3-5, 36-37.

1985

Članki

Nova najdba iz pisem Francu Šturmu. *Muzikološki zbornik* 21/1985, 87-95.

Tri pisma Ivanu Pučniku - prve uglasbitve Kocbekovih pesmi. *Nova revija* 35-36/1985, 483-484.

Vinko Globokar: Orkester. *Gledališki list Opere SNG Maribor* 1985/1986, 4, priloga.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Bravničar, Dejan. - V: *Enciklopedija Jugoslavije*. 2, Biz-Čaš. Glavni urednik Jakov Sirotković. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1985. Str. 451. Podpis: K. Be.

1986

Članki

Josip Slavenski v publicistiki Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik* 22/1986, 53-58.

Ausgangspunkte der musikalischen Poetik und Prosa von Slavko Osterc. - V: *Soobstoj avantgard : mednarodni kolokvij, [Ljubljana, 15.-18. oktobra 1986] : International colloquium, [Ljubljana, October 15-18 1986] : colloque international [Ljubljana, 15-18 octobre 1986] : Internationalles Kolloquium, [Ljubljana, 15.-18. Oktober 1986]*,.

Uredil Aleš Erjavec. Ljubljana: Društvo za estetiko, 1986-1987, 1986. Zv. 1, 12-23.

Zavestno upiranje novejši estetiki? *Gledališki list Opere SNG Maribor* 1986, posebna št., 7-9.

Radijske oddaje

Na tragovima muzičke avantgarde tridesetih let. Radio Zagreb, 3. program. 60 min., 20.6.1986.

Franc Šturm v vrtincu glasbene avantgarde tridesetih let. Radio Slovenija, 3. program. 60 min., 22.10.1986.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

Razkroj slovenske glasbene zavesti? - V: *Prispevki za okroglo mizo na temo »Razkroj slovenske glasbene zavesti?«* Ljubljana: Znanstveni inštitut FF, 1987. Str. 7-9.

1987

Monografske publikacije

Glasba. Slovensko izdajo so pripravili: Katarina Bedina, Monika Kartin Duh, Zmaga Kumer, Marijan Lipovšek, Andrej Rijavec, Jože Sivec. Uredila Ksenija Dolinar. 3. izdaja. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1981. 308 str. (Leksikoni Cankarjeve založbe). Delo je prirejeno po »Herder Lexikon Musik«, ki ga je izdala založba Herder 1977.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Dermota, Anton. - V: *Enciklopedija Jugoslavije. 3, Čat-Džu*. Glavni urednik Jakov Sirotkovič. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1987. Str. 447. Podpis: K. Be.

Ahlin, Cvetka. - V: *Enciklopedija Slovenije 1, A-Ca*. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 26. Podpis: K. B.

Arnold, Stanko. - V: *Enciklopedija Slovenije 1, A-Ca*. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 121. Podpis: K. B.

Betetto, Julij. - V: *Enciklopedija Slovenije 1, A-Ca*. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 254. Podpis: K. B.

Bleiweis-Ivančič, Sonja. - V: *Enciklopedija Slovenije 1, A-Ca*. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 287. Podpis: K. B.

Brajnik, Miroslav. - V: *Enciklopedija Slovenije 1, A-Ca*. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 354. Podpis: K. B.

Bravničar, Dejan. - V: *Enciklopedija Slovenije 1, A-Ca*. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 359. Podpis: K. B.

Bukovec, Vilma. - V: *Enciklopedija Slovenije 1*, A-Ca. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1987. Str. 405-406. Podpis: K. B.

Ocene, poročila

Nauka o muzičkim oblicima D. Skovrana/V. Peričiča. *Grlica* 28/1987, 2-4, 43.

Višejezični rečnik muzičkih termina V. Peričiča. *Grlica* 28/1987, 2-4, 43.

1988

Članki

Josip Slavenski u publicistici Slavka Osterca. *Međimurje* 13-14/ 1988, 78-83.

Ideja Gesamtkunstwerka v glasbi. *Dialogi (Maribor)* 25/1988, 3/4, 117-119.

Klavirska glasba na Slovenskem v dobi klasicizma. - V: *Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem : mednarodni simpozij = Internationale Tagung, Ljubljana 26. - 28. 10. 1988 : [zbornik razprav]*. Uredila: Dragotin Cvetko in Danilo Pokorn. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti, 1988. Str. 107-113.

Ideja Gesamtkunstwerka u glazbi. *Odjek (Sarajevo)* 41/1988, 21, 7-8.

Pesniška oblika v Lebičevem Sonetu za klavir. - V: *Sodobni slovenski jezik, književnost in kultura : mednarodni simpozij, v Ljubljani od 1. do 3. julija 1986*, (Obdobja, 8).

Uredili Boris Paternu, Franc Jakopin in Peter Weiss. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1988. Str. 473-478.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Cipci, Jakov. - V: *Enciklopedija Slovenije 2*, Ce-Ed. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. Str. 68. Podpis: K. B.

Darian, Ado. - V: *Enciklopedija Slovenije 2*, Ce-Ed. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988. Str. 175. Podpis: K. B.

1989

Monografske publikacije

Sonata. Fenomen oblike v glasbi in slovenska tvornost za klavir, (Razprave in eseji, 31). Ljubljana, Slovenska matica, 1989. 130 str., note.

Članki

O glasbeni poetiki in prozi Slavka Osterca. *Muzikološki zbornik* 25/1989, 7-14.

Luigi Nonos Weg zum Streichquartett : vergleichende Analysen zu seinen Kompositionen Liebeslied, »... sofferte onde serene ...« und Fragmente - Stille, An Diotima. *Zvuk (Beogr.)* 1989, 3, 88-89.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Globokar, Vinko. - V: *Enciklopedija Jugoslavije. 4, E-Hrv.* Glavni urednik Jakov Sirotković. Zagreb, Jugoslavenski leksikografski zavod, 1989. Str. 413. Podpis: K. B.

Engelman, Leon. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 46. Podpis: K. B.

- Falout, Jože. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 83. Podpis: K. B.
- Francl, Rudolf. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 138. Podpis: K. B.
- Gašperšič-Ognjanović, Zlata. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 185. Podpis: K. B.
- Gerlovič, Vanda. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 206. Podpis: K. B.
- Gjungjenac, Zlata. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 217. Podpis: K. B.
- Glavak, Božena. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 232. Podpis: K. B.
- Golob, Drago. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 262. Podpis: K. B.
- Golob, Jani. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 262. Podpis: K. B.
- Gorišek, Bojan. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 284. Podpis: K. B.
- Gracelj, Olga. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 346. Podpis: K. B.
- Grafenauer, Irena. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 369. Podpis: K. B.
- Grčar, Anton. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 379. Podpis: K. B.
- Gregorač, Mitja. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 380-381. Podpis: K. B.
- Gregorin, Miro. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 385-386. Podpis: K. B.
- Gunzek, Mihael. - V: *Enciklopedija Slovenije 3*, Eg-Hab. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989. Str. 408. Podpis: K. B.

Zapisi razprav, pogovori, ankete

[Razgovor na temu: Što su nama Črne maske]. *Zvuk (Beogr.)*, 1989, 4, 69-79. Sopotpisani: Borut Loparnik, Dragotin Cvetko, Matjaž Barbo, Janko Ban, Samo Hubad, Marijan Lipovšek, Lojze Lebič, Jakob Jež, Samo Smerkolj.

1990

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Heybal, Valerija. - V: *Enciklopedija Slovenije 4*, Hac-Kare. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. Str. 18. Podpis: K. B.

Hočevar, Sonja. - V: *Enciklopedija Slovenije 4*, Hac-Kare. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. Str. 37. Podpis: K. B.

Hözl, Hilda. - V: *Enciklopedija Slovenije 4*, Hac-Kare. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. Str. 42. Podpis: K. B.

Janko, Vekoslav. - V: *Enciklopedija Slovenije 4*, Hac-Kare. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1990. Str. 266. Podpis: K. B.

Ocene, poročila

Günter Hausswald: Slog v glasbi, Ljubljana, 1990. *Zvuk (Beogr.)* 1989, 4, 95-98.

Mentorstvo

Dane Selan: Klavirske skladbe Stanka Premrla. Diplomaska naloga. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [D. Selan], 1990. 56 f., note. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

1991

Članki

Vinko Globokar - med idejo izseljenstva v glasbi, improvizacijo in glasbenim gledališčem. - V: *Zbornik predavanj*. Uredili: Darinka Počaj-Rus, Hermina Jug-Kranjec, Erika Kržišnik, Marko Kranjec in Marko Stabej. Ljubljana, Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1991. Str. 249-259.

Vprašanje periodizacije glasbenega baroka na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 27/1991, 49-59.

Problemi glasbenega baroka na Slovenskem. *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin* 4-5/1991, 217-221.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Karlin, Igor. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 2. Podpis: K. B.

Karlovac, Elza. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 3. Podpis: K. B.

- Kjuder, Oskar. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 81. Podpis: K. B.
- Klopčič, Rok. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 105. Podpis: K. B.
- Kobler, Vladimir. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 172. Podpis: K. B.
- Kogej, Mila. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 187. Podpis: K. B.
- Koritnik, Rajko. - V: *Enciklopedija Slovenije 5*, Kari-Krei. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991. Str. 268. Podpis: K. B.

1992

Članki

Fenomen glasbenega baroka na Slovenskem. *Muzikološki zbornik* 28/1992, 5-9.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

- Kušar, Peter. - V: *Enciklopedija Slovenije 6*, Krek-Marij. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. Str. 82. Podpis: K. B.
- Lacič, Vera. - V: *Enciklopedija Slovenije 6*, Krek-Marij. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. Str. 87. Podpis: K. B.
- Lipovšek, Marjana. - V: *Enciklopedija Slovenije 6*, Krek-Marij. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. Str. 196. Podpis: K. B.
- Lipušček, Janez. - V: *Enciklopedija Slovenije 6*, Krek-Marij. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. Str. 196-197. Podpis: K. B.
- Lorenz, Tonaž. - V: *Enciklopedija Slovenije 6*, Krek-Marij. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1992. Str. 323. Podpis: K. B.

1993

Članki

- »Balkanische«, ideologische oder »europäische« Quellen der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in den slowenischen Ländern. *Revista de musicologia* 16/1993, 3, 1706-1711.

Die Frage der Periodisierung des Musikbarock in Slowenien. - V: *The musical baroque, Western Slavs, and the spirit of the European cultural communion : proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 12 - 14, 1989 : radovi sa znanstvenog skupa održanog u Zagrebu 12 - 14. 10. 1989*, (Muzikološki zbornici, br. 1). Uredil Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo in Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 1993. Str. 125-139.

In memoriam akademiku prof. dr. Dragotinu Cvetku. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 2/1993, 2.

Spremna beseda

Spremna beseda. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 1/1993, 1, 1-2.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Neubauer, Henrik. - V: *Enciklopedija Slovenije* 7, Marin-Nor. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1993. Str. 407. Podpis: K. B.

Uredništvo

Priprava geslovnika za področje: glasba. Slovenski veliki leksikon. Ljubljana, Mladinska knjiga.

Bilten Slovenskega muzikološkega društva 1/1993 in 2/1993.

Mentorstvo

Tea Selič: Publicistična dela Hinka Druzoviča. Diplomaska naloga. Mentorstvo: Katarina Bedina. Slovenske Konjice, [T. Selič], 1993. 40 f. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

1994

Članki

Neupoštevani vir za umevanje cecilijanstva na Slovenskem. Polemično pričevanje Stanislava Škrabca. *Muzikološki zbornik* 30/1994, 65-70.

Problemi muzikološke stroke na Slovenskem v prvi polovici 20. stoletja. *Slavistična revija* [Tiskana izd.] 42/1994, 2/3, [429]-435.

Dosežki slovenskega glasbenega dela ob koncu 19. stoletja. - V: *Zbornik predavanj*. Uredila Martina Orožen. Ljubljana, Seminar slovenskega jezika, literature in kulture pri Oddelku za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 1994. Str. 225-230.

Slovenska glasba ob prelomu romantičnega stoletja. *Naši zbori* 46/1994, 1/2, 6-8.

Pomen jezuitskega glasbenega dela v preboju baročne miselnosti na Slovenskem. *Radovi Zavoda za znanstveni rad HAZU Varaždin*, 6-7/1994, 95-99.

Uredništvo

Bilten Slovenskega muzikološkega društva 3/1994 in 4/1994.

Spremna beseda

Matjaž Barbo: *Slovenska glasbena zavest*, (Umetnost in kultura, št. 120). Ljubljana, Zveza kulturnih organizacij Slovenije in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1994. 79 str., [8] f. zganj. vvd.

Uvodna beseda. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 3/1994, 1-3.

Uvodna beseda. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 4/1994, 1-2.

1995

Članki

Slavko Osterc in njegov čas. *Muzikološki zbornik* 31/1995, 5-10.

Škrabec o cicilijanskem petju. - V: *Škrabčeva misel 1 : zbornik s simpozija '94*. Uredila Jože Toporišič in Zoltan Jan. Nova Gorica, Frančiškanski samostan Kostanjevica, 1995. Str. [157]-163.

Nazori Slavka Osterca o tradiciji v glasbi in o glasbenem nacionalizmu. V: *Slavko Osterc : [zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca : ob stoletnici skladateljevega rojstva]*, (Zbirka Varia musicologica, 2). Uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995. Str. 101-107.

K vprašanju o kompozicijskih nazorih Slavka Osterca. - V: *Slavko Osterc : [zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca : ob stoletnici skladateljevega rojstva]*, (Zbirka Varia musicologica, 2). Uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995. Str. 109-114.

In memoriam ustvarjalca, ki sta bila učitelja mnogim muzikološkim generacijam. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 6/1995, 1-5, portret.

Uredništvo

Bilten Slovenskega muzikološkega društva 5/1995.

Slavko Osterc : [zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca : ob stoletnici skladateljevega rojstva], (Zbirka Varia musicologica, 2). Uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995. 323 str., ilustr., note.

Spremna beseda

Spremna beseda. - V: *Slavko Osterc : [zbornik ponatisov o življenju in delu Slavka Osterca : ob stoletnici skladateljevega rojstva]*, (Zbirka Varia musicologica, 2). Uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete in Slovensko muzikološko društvo, 1995. Str. 5-6.

Uvodna beseda. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva*, 5/1995, 1-2.

Mentorstvo

Terezija Šuštar: Pevski tabor Šentvid pri Stični (1970-1994). Diplomsko delo. Mentorstvo: Katarina Bedina. [Ljubljana], [T. Šuštar], [1995]. 58 f. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Simona Moličnik: Publicistično in kritično delo Antona Lajovca do prve svetovne vojne. Mentorstvo: Katarina Bedina. [Ljubljana], [S. Moličnik], 1995. 84 f. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

1996

Članki

»Balkanische«, ideologische oder »europäische« Quellen der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts in den slowenischen Ländern. - V: *Study sessions. 12, Historia de la música*

balcánica en los siglos XVII y XVIII. Uredil Miloš Velimirović. Madrid, [Sociedad Español de Musicología], [1996]. Str. 6-11.

Ocene, poročila

Varia musicologica 2: Slavko Osterc. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 7/1996, 25-27.

Izšel je Grafenauerjev zbornik. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 7/1996, 28-30.

1997

Članki

Oblike opernega uprizarjanja v 17. stoletju in zgodnji odzivi na Slovenskem = Operatic Performances in the 17th Century and Early Reactions in Slovenia. - V: *Glasbeni barok na Slovenskem in evropska glasba : zbornik referatov z mednarodnega simpozija 13. in 14. oktobra 1994 v Ljubljani : proceedings from the international symposium held in Ljubljana on October 13th and 14th, 1994*. Uredil Ivan Klemenčič. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1997. Str. 191-202.

Zgodovinska izhodišča identitete slovenskega glasbenega dela. - V: *Avstrija, Jugoslavija, Slovenija, Slovenska narodna identiteta skozi čas : Lipica, 29. maj - 1. junij 1996, Die Slowenische nationale Identität im Wandel : Lipica, 29. Mai - 1. Juni 1996*, (Historia). Uredil Dušan Nečak. [Ljubljana], Oddelek za zgodovino Filozofske fakultete, 1997. Str. 152-167.

Ocene, poročila

Avstrija, Jugoslavija, Slovenija, Slovenska narodna identiteta skozi čas *Bilten Slovenskega muzikološkega društva*, 9/1997, 75-77.

Mentorstvo

Aleš Nagode: Cecilijanizem na Slovenskem kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje. Doktorska disertacija. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [A. Nagode], 1997. 180 f. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Nataša Cigoj Krstulović: Glasbeno delo čitalnic na Slovenskem do ustanovitve Glasbene matice (1848-1872). Magistrska naloga. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [N. Cigoj-Krstulović], 1997. 107 str. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

1998

Članki

Pojem razvoja v zgodovini slovenske glasbe. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 1998, posebna št., 5-7.

Das repräsentative Stilgefühl des 17. Jahrhunderts in Ljubljana, der Hauptstadt des Landes Krain. - V: *Zagreb 1094-1994 : Zagreb i hrvatske zemlje kao most između srednjoeuropskih i mediteranskih glazbenih kultura : radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska 28.09-1.10.1994 = Zagreb and Croatian*

lands as a bridge between Central-european and Mediterranean musical cultures : proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on September 28 - October 1, 1994, (Biblioteka Muzikološki zbornici, br. 5). Uredil Stanislav Tuksar. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, 1998. Str. 97-104.

Pojem razvoja v zgodovini slovenske glasbe. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 1998, b. št., 5-7.

Ocene, poročila

Borut Smrekar: Problem retuš orkesterskega zvoka v Beethovnovih simfonijah. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 1998, 11, 5-6.

Mentorstvo

Urša Šivic: Publicistični in kritični slog Pavla Šivica v Glasbeni mladini (1974-1995). Diplomsko delo. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [U. Šivic], 1998. 41, 4 f. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

1999

Članki

Odnos Slavka Osterca do ljudske pesmi in nacionalizma v glasbi. *Traditiones*, 28/1999, 2, 281-287.

Nepopustljivi Škrabčev boj za slovensko liturgično petje. - V: *Škrabčeva misel III : zbornik s simpozija '98*. Uredil Jože Toporišič. Nova Gorica: Frančiškanski samostan Kostanjevica, 1999. Str. 23-30.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Šturm, Franc. - V: *Enciklopedija Slovenije 13*, Š.T. Uredili Marjan Javornik, Dušan Voglar in Alenka Dermastia. 1. natis. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1999. Str. 158. Podpis: K. B.

Adamič, Emil. - V: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart : allgemeine Enzyklopädie der Musik. Personenteil 1*. Uredila Friedrich Blume in Ludwig Finscher. 2., dopolnjena izdaja. Kassel [itd.]: Bärenreiter; Stuttgart; Weimar: Metzler, 1999. Str. 135-137.

Mentorstvo

Suzana Ograjenšek: Dopisovanje Rista Savina o glasbi in slovenskem glasbenem dogajanju. Diplomaska naloga. Mentorstvo: Katarina Bedina. [S. l.], [S. Ograjenšek], 1999. 87 f. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Alenka Bagarič: Ptujsko glasbeno društvo v letih 1878-1882. Diplomaska naloga. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [A. Bagarič], 1999. 57 str. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

2000

Članki

Slovenska percepcija Richarda Wagnerja - wagnerjanstva in wagnerizma do tridesetih let dvajsetega stoletja. - V: *Zbornik ob jubileju Jožeta Sivca*. Uredila Jurij Snoj in Darja Frelih. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2000. Str. 193-204.

Ocene, poročila

Michael Parouty, Mozart - ljubljenec bogov ... Ljubljana, SZS, 1998. *Bilten Slovenskega muzikološkega društva* 2000, 14, 59-60.

Mentorstvo

Domen Prezelj: Kompozicijski stavek božičnih pesmi Leopolda Cveka. Diplomsko delo. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [D. Prezelj], 2000. 57 f., note. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

2001

Članki

Vinko Globokar: slovenski glasbeni izseljenec med svetom in domovino. *Makedonska muzika* 2001, 8, 63-71.

Prispevki v enciklopedijah in leksikonih

Osterc, Slavko. - V: *The new Grove dictionary of music and musicians*. Vol. 18, Nisard to Palestrina. edited by Stanely Sadie and John Tyrell. London, Macmillan, 2001. Str. 777-778. Sopodpisan: Andrej Rijavec. Dostopno tudi na: Grove music on line. Edited by L. Macy, (2.3.2007) <<http://www.grovemusic.com/grovemusic/home/index.html>>.

Ocene, poročila

Baletni umetniki z novimi koreografijami na glasbo Slavka Osterca. *Društvene novice* 1/2001, 2, 1.

2002

Mentorstvo

Urša Šivic: Muzikološki vidiki preobražanja umetne pesmi v ponarodelo v 2. polovici 19. stoletja. Magistrsko delo. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [U. Šivic], 2002. 122 f., 25 f. pril., 8 f. pril., note. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

Simona Moličnik Šivic: Notni in pisni arhiv Novih akordov 1901-1914. Magistrsko delo. Mentorstvo: Katarina Bedina. Ljubljana, [S. Moličnik Šivic], 2002. 120 f., 74 f. pril., 7 f. pril., 14 f. pril., 4 f. pril., note. Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

2003

Članki

Muzikologija - zapoznena znanstvena disciplina? = Musicology - A Belated Scholarly Discipline?. *Muzikološki zbornik* 39/2003, 19-24.

Favelare in musica . Retorično glasbeno načelo v obdobju baroka. - V: *Glasba kot jezik?*, (Zbirka Varia musicologica, 3). Uredila Marija Bergamo. Ljubljana, Slovensko muzikološko društvo, 2003. Str. 109-116.

2004

Članki

Osterčev skladateljski krog v zrcalu še neobjavljene korespondence. - V: *Muzikološke razprave. In memoriam Danilo Pokorn*. Uredili Nataša Cigoj Krstulović, Tomaž Faganel, Metoda Kokole. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2004. Str. 125-133.

2007

Članki

Dve pismi Franca Šturma = Two letters of Franc Šturm. *Muzikološki zbornik* 43/2007, 2, 245-250.

Valerija Heybal (1918-1994). Sopranistka, operna primadona. - V: *Pozabljena polovica. Portreti žensk 19. in 20. stoletja na Slovenskem*, (Razprave, 22). 1. izd. Uredile Alenka Šelih, Milica G. Antić, Alenka Puhar, Tanja Rener, Rapa Šuklje in Marta Verginella. Ljubljana, Tuma: SAZU, 2007. Str. 563-566, portret.

Urednica

Dragotin Cvetko in Petar Konjović. *Povprečen nisem hotel biti. Korespondenca med akademikoma Dragotinom Cvetkom in Petrom Konjovićem (1949-1968)*, (Razprave Filozofske fakultete). Uredila Katarina Bedina. Ljubljana, Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete, 2007. 387 str., ilustr.

2009

Članki

Vinko Globokar o pojmovanju svobode o glasbi. - V: *Glazba prijelaza : svečani zbornik za Evu Sedak*. Uredili Nikša Gligo, Dalibor Davidović in Nada Bezić. Zagreb: Artresor naklada, Hrvatska radiotelevizija, Hrvatski radio, 2009. Str. 18-21.

Imensko kazalo • Index

Abott, Bessie	180
Adam, Adolphe	102
Adamič, Bojan	171, 173
Adamič, Emil	53, 58, 202
Adler, Guido	20
Adlešič, Miroslav	6, 16
Ahlin-Souček, Cvetka	173, 194
Albèra, Phillippe	166
Albert, Eugen d'	105
Albrechtsberger, Johann Georg	76
Althusser, Louis	22
Ambrožič, Božica	186
Anastasijević, Ksenija	128
Ancona, Mario	180
Andersen, Hedwig	93
Andreis, Josip	10, 11
Andrejčič, Igor	169
Andreotti, Mario	134
Antić, Milica G.	204
Apih, Milan	171
Appia, Adolph	111, 112
Aranjoš, Stjepan	173
Arnič, Blaž	33, 133, 171
Arnič, Lovrenc	190
Arnold, Stanko	194
Arras, Jean d'	74
Arzenšek	46
Auber, Daniel François Esprit	102
Audran, Edmond	119
Avšič, Jaka	168
Babič, Bogdan	173
Babnik, Matej	32
Bach, Johann Sebastian	150
Bačić, Vilko	173
Bagarič, Alenka	202
Ban, Janko	197
Baranović, Krešimir	169, 172
Barbo, Matjaž	132, 135, 136, 147, 185, 197, 199
Bareza, Nikša	173

Barlè, Janko	44
Bartók, Bela	34, 136, 139, 141, 147, 148
Bašić, Mladen	173
Bedina, Katarina	5, 6, 15, 17, 54, 105, 185, 187, 191-194, 197, 199-204
Beethoven, Ludwig van	29, 30, 32, 73-75, 84, 91, 106, 126, 128-130, 172, 202
Bekker, Paul	20
Belar, Leopold	46
Bellini, Vincenzo	89, 102
Benišek, Hilarij	101
Beran, Emerik	73, 74, 76-85
Berg, Alban	34,
Bergamo, Marija	28, 132, 135, 203
Bernetič, Darinka	190
Betto, Julij	15, 194
Bezić, Jerko	17, 18
Bezić, Nada	204
Biggi Parodi, Elena	38
Binički, Stanislav	124
Bizet, Georges	104, 124, 125, 130, 172
Blaukopf, Kurt	37, 54, 55
Blažke, Franc	38, 46
Bleiweis, Janez	46
Bleiweis-Ivančič, Sonja	194
Blume, Friedrich	202
Boieldieu, François-Adrien	102
Bokavšek, Janez	186
Bole, Janez	173
Bor, Matej	171
Borchard, Beatrix	88
Bornoff, Jack	17, 18
Borodin, Aleksander	172
Borštnik, Ignacij	110
Bosizio, Joseph	40
Boulez, Pierre	165, 166
Bradley, Kevin	177, 183
Brahms, Johannes	30, 32, 33, 87, 88, 91-94, 172
Brajnik, Miroslav	194
Brandjolica, Ljubomir	172
Branscombe, Peter	76
Bratuž-Kacjan, Ileana	190
Bravničar, Dejan	193, 194
Bravničar, Matija	33, 118, 121, 133, 139, 171

Britten, Benjamin	147
Bruch, Max	91
Bruckner, Anton	33, 35
Brumen	169, 170
Brunswick, Therese von	128
Bucik, Valentin	6
Bučar, Franjo	114
Bugamelli, Federico	172
Bukoreštliev, Angel	172
Bukovec, Vilma	173, 195
Caccini, Giulio	172
Caldara, Antonio	172
Cankar, Ivan	28
Cankar, Izidor	6, 30, 35, 58
Caruso, Enrico	179
Cecić, Ivo	192
Cherubini, Luigi	74
Chopin, Frederic	32, 50, 66, 70, 150
Chorinsky, Gustav	45
Ciglič, Zvonimir	133
Cigoj Krstulović, Nataša	41, 201
Cipci, Jakov	195
Claren, Sebastian	165
Clevievi	172
Copeland, Peter	179, 183
Corelli, Arcangelo	172
Craig, Edward Gordon	112
Csampai, Attila	30
Cuderman, Mirko	35
Cvek, Leopold	203
Cvetko, Ciril	173
Cvetko, Dragotin	5-7, 9-12, 14-18, 35, 38, 54, 185, 188, 191, 193, 197, 199, 204
Čajkovski, Peter Iljič	106, 107, 172
Čangalović, Miroslav	173
Čapek, Karel	113, 114, 116
Čargo, Ivan	114
Černigoj, Avgust	113
Černušák, Gracian	38, 101
Čuden, Drago	190
Dahlhaus, Carl	20

Danon, Oskar	173,
Danto, Arthur	20, 21, 23
Darian, Ado	195
Davidović, Dalibor	204
Debevec, Ciril	109, 116-122, 169
Debevec, Pavel	115
Debussy, Claude	33
Degen, Rudolf	47
Delak, Ferdo	113
Delavec, Mira	44
Dermastia, Alenka	194,
Dermota, Anton	33, 173, 186, 194
Deutsch, Walter	39
Dickens, Charles	105
Dittersdorf, Carl Ditters von	31
Djurić-Klajn, Stana	17
Dobronić, Antun	28, 29
Dolar, Janez Krstnik	31
Dolinar, Ksenija	191, 193, 194
Donati, Ignazio	172
Donizetti, Gaetano	102, 172
Dragatin, Johann Baptist	42
Druzovič, Hinko	199
Dülberg, Ewald	112
Dumont, Carl	77
Dussik (Dusik), František Josef Benedikt	31, 32
Dvořák, Antonin	30, 32, 76, 84, 107, 119, 125-127, 130, 172
Dvořák, Max	35
Đorđević Voves, Antonije	129
Đorđević, Ljubica	125
Eggebrecht, Hans Heinrich	20
Elze, Theodor	35
Engelman, Leon	195
Erjavec, Aleš	194
Erjavec, Fran	45
Escher, Maurits Cornelis	164
Faganel, Tomaž	204
Fajgelj, Danilo	47
Falis, prof.	170
Falout, Jože	196
Fekonja, Andrej	44

Fellinger, Johann Georg	32
Fibonacci, Leonardo	153, 161
Filipič, Lojze	111
Fink, Marko (Marcos)	29
Finscher, Ludwig	39, 50, 202
Fischer von Wildensee, Eduard	40
Fischer von Wildensee, Johann Carl	40
Flotow, Friedrich von	104, 172
Flotzinger, Rudolf	41, 42, 45, 101
Foerster, Anton	32, 47, 48, 55, 73, 116, 171, 172
Foerster, Josef Bohuslav	130
Foerster, Vladimir	53
Forst-Schuschny, Grete	101
Franchetti, Alberto	103
Franck, Cesar-Auguste	126,
Francl, Rudolf	173, 196
Frank, Julie von	90
Frelih, Darja (Božidara)	202
Frescobaldi, Girolamo	172
Fribec, Krešimir	172
Fuchs, Robert	30, 33
Furtwängler, Wilhelm	128
Gallus, Jacobus	31, 171, 172, 193
Gašić, Ranka	130
Gašperšič-Ognjanović, Zlata	196
Gavella, Branko	121
Gecelj, Josip	110
Gerbič, Fran	32, 50, 53, 58, 73, 98
Gerlovič, Vanda	190, 196
Gershwin, George	172
Giordani, (Tommaso)	172
Gjungjenac, Zlata	196
Glavak, Božena	196
Gligo, Nikša	165, 166
Glinka, Mihail	107
Globokar, Vinko	193, 195, 197, 203, 204
Gluck, Christoph Willibald	91, 126, 172
Gobec, Radovan	169, 171, 173, 186
Goethe, Johann Wolfgang von	74
Gogala, Stanko	10, 11, 14, 15
Gold, Arthur	173
Goldmark, Karl	104
Golja, Pavel	118

Golob, Drago	196
Golob, Jani	196
Gorišek, Bojan	196
Gostič, Jože	173
Gotovac, Jakov	172, 173
Gould, Morton	172
Gounod, Charles	102
Gracelj, Olga	196
Grafenauer, Bogo	201
Grafenauer, Irena	33, 196
Granados, Enrique	172
Grčar, Anton	187, 196
Grčević, Nenad	172
Gregorač, Mitja	187, 196
Gregorin, Miro	196
Grieg, Edvard	125
Grillparzer, Franz	73-76, 84
Grol, Milan	124
Grošelj, Milan	9
Grum, Peter	185
Gspan, Alfonz	192
Guillemain, Louis-Gabriel	172
Gunzek, Mihael	196
Gušić, Dora	173
Hàba, Alois	34
Halevy, Jacques François	102
Händel, Georg Friedrich	172
Handschin, Jacques	20
Hanslick, Eduard	134
Hassler, Hans Leo	172
Hausmann	105
Hausswald, Günter	197
Havel, Václav	26
Haydn, Joseph	30, 32, 150, 172
Hegstad, Arnulv	173
Helm, Everett	17, 18
Hercigonja, Nikola	172
Heybal, Valerija	173, 197, 204
Hindemith, Paul	112, 147
Hinek, Janez	47
Hitler, Adolf	27
Hladnik, Irma	187
Hochreiter, Emil	53

Hočevar, Sonja	197
Hoffmeister, Karel	48, 50, 52, 53, 55
Hofmannsthal, Hugo von	112
Holland, Dietmar	30
Hözl, Hilda	187, 197
Horak, Marina	173
Hörisch, Jochen	22
Horvat, Milan	173
Hradeczký, Janez Nepomuk	41
Hrašovec, Silva	187
Hrazdira, Cyril Metoděj	79
Hrdjok, Dragutin	173
Hribar-Jeraj, Vida	187
Hribernik, Marko	80
Hristić, Stevan	124, 172
Hrobar, Igor	170
Hubad, Samo	169, 173, 197
Huber, Klaus	149-151, 159, 164, 166
Humer, Jože	135
Hummel, Johann Nepomuk	105
Humperdinck, Engelbert	104
Huntington, Samuel P.	26
Hüttner, Johann	75
Indy, Vincent d'	35
Ipavec (Ipavit), Alojz (Alois)	38
Ipavec, Benjamin	29, 32, 38, 44-46, 48, 53, 55, 58, 73
Ipavec, družina	44
Ippaviz, Henri	38
Jabornegg von Altenfels, Katharina	42
Jakopin, Franc	195
Jan, Zoltan	200
Janáček, Leoš	73, 77-81, 85
Janáček, Zdenka	80
Janigro, Antonio	173
Janko, Vekoslav	197
Janković, Danica	124
Janković, Dragomir M.	124
Janković, Ljubica	124
Januschowsky, Georgina	101
Jarnik, Urban	32
Javornik, Marjan	135, 194-199, 202
Jeger, A.	170

Jenko, A.	169, 170
Jenko, Davorin	47
Jerič, Karel	190
Jesih, Milan	134
Jež, Jakob	34, 197
Joachim, Joseph	87, 88, 91-94
Joksimović, Božidar	124
Jug-Kranjec, Hermina	197
Junek, Julij	53, 58
Juvan, Marko	5
Kaan, Jindřich (Heinrich)	59
Kalan, Filip	111, 117, 120, 121
Kalan, Pavle	187
Kantušer, Božidar	34, 35, 188
Karlin, Igor	197
Karlovac, Elza	197
Karner, Brigitte	88
Kartin, Monika	191
Katalinić, Vjera	38
Kiefer, Fred	173
Kienzl, Wilhelm	104
Kimovec, Franc	14
King, Roxy	180
Kirkov, Konstantin	187
Kjuder, Oskar	198
Klančar, Slavko	169, 170
Kleinmayr, Ignac	54
Klemenčič (Clementsčitsch), Valentin	40
Klemenčič, Ivan	26, 28-30, 33, 34, 36, 38, 131, 132, 136, 137, 141, 201
Klemperer, Otto	112
Klopčič, Rok	198
Kneif, Tibor	20
Kobal, Boris	170
Kobal, Ljubo	187
Kobe, inž.	169
Koblar, France	120
Kobler, Vladimir	198
Kodály, Zoltán	172
Kogej, Mila	198
Kogoj, Marij	28-30, 34, 57, 58, 113, 117, 122, 171, 186, 193
Kokole, Metoda	204

Kolar, Anton	190
Konjović, Petar	15, 17, 124, 127, 172, 204
Kopacsy-Karczag, Julia	101
Koritnik, Rajko	198
Korošak, Srečko	187
Korošec, Marijan	171
Kos, Janko	28, 134, 148
Kos, Koraljka	17, 18
Kos, Milko	11
Kosch, Wilhelm	101
Kosec	169
Koss, Fr. I.,	42
Koter, Darja	73, 110, 133
Kovačević, Krešimir	186-190, 193
Kovačovic, Karl	79
Kozina, Marjan	35, 58, 133, 171, 172, 193
Kozina, Pavel	58
Kozinc, Branimir	170
Kralj, France	113
Kralj, Tone	113
Kranjec, Marko	197
Kreft, Bratko	109, 117-119, 121, 122
Kregar, Rado	117
Krek, Gojmir	35, 57, 58, 63, 66, 67, 71, 191
Krek, Uroš,	34, 131-148, 169
Křenek, Ernst	112, 117, 122
Kreutzer, Conradin	76
Krivecki, Boris	117, 118
Krstić, Krsta	173
Krstić, Petar	124
Krstulović, Zoran	48
Kržišnik, Erika	197
Kučukalić, Zija	17, 18
Kuhar, Janez	171
Kuhn, Clemens	21
Kumer, Lojze	169, 170
Kumer, Zmaga	16, 191, 193, 194
Kundera, Milan	26, 27
Kunej, Drago	182, 183
Kunej, Egon	186
Kunze, Stefan	30
Kuret, Primož	17, 18
Kurtág, György	166
Kušar, Peter	187, 198

Kutsch, Karl-Josef	101
Lacić, Vera	187
Lagkhner, Daniel	31
Lajovic, Anton	28-30, 57, 58, 71, 200
Lajovic, Uroš	33, 190
Lamb, Andrew	38
Lampe, Evgen	50
Landauer, Gustav	102
Lanner, Joseph	42, 45, 54
LaRue, Jan	166
Lasso, Orlando di	172
Lazarević, Branko	123, 124, 128-130
Lazarini, Louis (Ludwig)	40, 55
Leban, Avgust Armin	46
Leban, Janko	46
Lebič, Lojze	34, 35, 132, 134, 135, 195, 197
Ledenik, Leopold	40, 55
Lekner, Marica	170
Leoncavallo, Ruggero	103, 172
Leskovic, Bogo	35, 169, 173
Letonja, Marko	33,
Lhotka, Fran	172
Ligeti, György	151, 164, 166
Linhart, Anton Tomaž	38, 111, 117
Lipovšek, Marijan	14, 33, 35, 36, 38, 133, 171, 173, 191, 193, 194, 197
Lipovšek, Marjana	33, 87, 88, 198
Lipušček, Janez	173, 198
Lisinski, Vatroslav	172
Liszt, Franz	30, 47
Litloff, Henry	47
Litschauer, Walburga	39
Longyka, Igor	185
Loparnik, Borut	135, 197
López Burchado, Carlos	172
Lorenz, Tomaž	198
Lortzing, Albert	104
Ludvik, Dušan	12, 95
Lupša, Friderik	173
Lyotard, Jean-François	135
Mackardle, Donald W.	74
Mahler, Gustav	30, 33, 93

Mahnkopf, Claus-Steffen	165, 166
Maksimilijan I. Habsburški, cesar	31
Manda, Josip	76
Mann, Thomas	29
Manojlović, Cvetko	124
Manojlović, Kosta P.	124
Mantuani, Josip	35
Marek, Vladimir	114
Markovič, Vilim	173
Marolt, France	6
Marolt, Tončka	187
Marschner, Heinrich	105
Martin, Frank	145
Martini	172
Marx, Joseph	35
Masaryk, Tomáš	27, 80
Mascagni, Pietro	103, 172
Massenet, Jules	30, 104, 172
Mašek, Gašpar	32, 40-43, 45, 55
Mašek, Kamilo	32
Matačić, Lovro	173
Materna, Amalia	101
Matičič, Janez	187
Medved, Jakob	12
Megušar	170
Melik, Vasilij	5
Melis, prof.	170
Menart, Janez	134
Menart, Mojca	132
Mendelssohn Bartholdy, Felix	76, 172
Merkel	169
Merkù, Pavle	34, 188
Merlak, Danilo	190
Metzger, Heinz-Klaus	166
Meyer, Leonard B.	29
Meyerbeer, Giacomo	91, 102
Meyerhold, Vsevolod Emilevič	112, 118, 120
Michl, Josip	33
Mihel, Gustav	124
Mihelčič, Alojzij	171
Mihevc, Marko	35
Mihevec (Mihevc, Micheuz), Jurij (Georg)	32, 38, 41, 55
Miklavič	169, 170
Mikuž, Metod	7

Mikuž, Stane	10, 11
Milojević, Miloje	123-127, 129
Milošević, Vlado	172
Mirk, Vasilij	54, 58, 171
Mlakar, Pino	169
Mokranjac, Stevan Stojanović	124
Moličnik, Simona	200, 203
Moran, Bill	179, 183
Moravec, Dušan	114-120
Morenhout	172
Mosusova, Nadežda	17, 18
Motte-Haber, Helga de la	39, 50, 55
Mozart, Wolfgang Amadeus	30-32, 38, 39, 106, 127, 130, 150, 172, 193, 203
Munda, Jože	192
Muratovski, Fimco	173
Musorgski, Modest Petrovič	127, 130, 172
Nabukov, Nikolos	17, 18
Nagode, Aleš	201
Nanut, Anton	80
Nećak, Dušan	201
Nedić, Marko	124
Nedvěd, Anton	33, 46
Nepozitek, Franz Seraphin	40
Neralić, Tomislav	173
Neubauer, Henrik	167, 169, 199
Neumann, František	80
Nevel, Paul van	31
Nicolai, Otto	104
Nietzsche, Friedrich	128
Nolli, Josip	98, 110
Nono, Luigi	195
Novak, Viktor	124
Novak, Vitezslav	59, 130, 172
Nučič, Hinko	110, 114
Nystedt, Knut	172
Ocvirk, Anton	9
Offenbach, Jacques	97, 104
Ognjanović, Dragiša	187
Ograjenšek, Suzana	202
Oppenheim, Adolf	97
Oraić Tolić, Dubravka	21

Orff, Carl	172
Orožen, Martina	199
Ortega y Gasset, José	20
Osana, Jože	6
Osterc, Slavko	28-30, 34, 116, 119, 135, 147, 171, 185, 186, 188, 193-195, 200-204
Otrin, Iko	188
Ovsenik (Avsenik), Vilko	188
Ozim, Igor	173
Pacal, František	102
Paganini, Nicolo	32
Pahor, Karol	34, 171, 188, 193
Palacky, František	26, 27
Papandopulo, Boris	173
Parma, Viktor	33, 48, 49, 55
Parouty, Michael	203
Passagio, Stefano	173
Paternolli, Leopold	54
Paternu, Boris	195
Pavček, Tone	134
Pavlova, Ana	128
Pavlović, Stevan K.	123-125
Pečarić, Edo	173
Pergolesi, Giovanni Battista	172
Peričić, Vlastimir	195
Pertot, Milan	188
Pertot, Mileva	188
Pesson, Gérard	166
Petre, Fran	192
Petrić, Ivo	35
Petrov, Aleksandar	128
Petrović, Danica	124
Pigot, Charles	125
Pinkava, Ivan	173
Pirandello, Luigi	116
Pirnik, Makso	171
Piscator, Erwin	119
Planinšek, Attilio	173
Plavec (Plautzius), Gabriel	31
Pliberšek, inž.	169
Počkaj-Rus, Darinka	197
Podlesnik, Lidija	6, 185
Podra(e)beršek	169, 170

Pokorn, Danilo	54, 195, 204
Polajner	169
Polič, Mirko	33, 115, 117-119, 121, 122
Pollini, Franc (Francesco)	32, 32, 38, 191
Pompe, Gregor	132,
Pomykalo, Zvonimir	173
Ponchielli, Amilcare	172
Posch, Isaac	31
Potočnik, Alojzij	44
Pousseur, Henri	150, 166
Povhe, Josip	110, 114, 115
Prahl, Wilhelmina von	40
Predan, Vasja	119
Pregarc, Rado	113
Premrl, Stanko	38, 50, 58, 197
Prenner, Jurij (Georgius)	31
Preschern, Charles F.	38
Prešeren, France	33, 134
Prevoršek, Uroš	173
Prezelj, Domen	203
Prijatelj, Ivan	6
Primožič, Robert	118, 120
Procházka, Josip	53, 55, 58
Prokofjev, Sergej	117, 122, 134, 172
Prosenik, M.	173
Ptak, Bohumil	102
Puccini, Giacomo	103, 172
Pučnik, Ivan	193
Puhar, Alenka	204
Pusar-Jerič, Ana	190
Putar, Nada	173
Putjata, Boris	111, 115
Rahmaninov, Sergej	172
Raimund, Ferdinand	75
Rakovec, Karel	6
Rameau, Jean-Philippe	172
Ramovš, Mirko	55
Ramovš, Primož	29, 35, 133, 171
Rančigaj, Dika	188
Rančigaj, Ljubo	188
Rančigaj, Pavel	188
Ravnik, Janko	34, 53, 57-60, 62-72
Ravnik, Matej	59

Ravnikar, Bruno	178, 183
Ravnik-Kosi, Ruda	188
Reimann, Heinrich	93
Reinhardt, Max	112
Reja, Jurij	190
Rener, Tanja	204
Richter, Karl	107
Riedel, Friedrich W.	17, 18
Rieger, Johann Baptist	76
Riehn, Rainer	166
Riethmüller, Albrecht	39
Rijavec, Andrej	5, 15, 18, 28, 29, 33, 34, 135, 141, 143, 191, 193, 194, 203
Rijavec, Josip	58
Rimski-Korsakov, Nikolaj	125,
Risset, Jean-Claude	164
Roché, Hermann	98, 107
Roczek, Leonhard	88
Roczek, Saskia	88
Roeck, de	172
Rogelja, Božo	190
Rojko, Uroš	35, 149-152, 154-158, 160, 161, 163-166
Roller, Alfred	111
Rosen, Charles	67
Rosenberg-Ružić, Vjekoslav	58
Rossini, Gioachino	40, 102, 172
Rostand, Claude	17, 18
Rovan, Nevenka	190
Rukavina, Friderik	114, 115, 117
Rupel, Fedja (Feđa)	188
Rupel, Karlo	173
Ruždjak, Vladimir	173
Sachs, Milan	173
Sadie, Stanley	111
Sadnik, Dragica	189
Sage, Glenn	177, 183
Saint-Saëns, Camille	63, 64, 104, 172
Sajovic, Tomaž	5
Sakać, Branimir	172
Samec, Smiljan	169
Sancin, Ivan Karlo	169
Sattner, Hugolin	48, 116, 117
Sauer, August	74

Savin, Risto	33, 58, 73, 115-117, 202
Scelsi, Giacinto	143, 157, 166
Schiviz von Schivizhoffen, Ludwig	40, 42, 45
Schlaffhorst, Clara	93
Schmidburg, Elisa von	40
Schmidburg, Janez (Johann) Viktor von	45
Schmidburg, Joseph Camillo von	40
Schmidburg, Louise von	45
Schneeweiss-Joachim, Amalia	87-91, 93, 94
Schönberg, Arnold	34, 35, 112, 165
Schreiner, Emmerich	102
Schreker, Franz	30, 34
Schubert, Franz	29, 30, 32, 39, 41, 94, 172
Schumann, Clara	88
Schumann, Robert	67, 88, 91, 93, 94, 150, 172
Schwarzmann, Adela von	40
Schweiger-Lercenfeld, Maria Aloisia	45
Schwentner, Lavoslav	38
Schwerdt, Leopold Ferdinand	31, 39
Sedak, Eva	193, 204
Seiler	172
Sekulić, Isidora	124, 128, 130
Selan, Dane	197
Selič, Tea	199
Sešek, M.	169, 170
Sevšek, Nada	189
Shakespeare, William	117
Sifler (Šifler), John Paul	171
Simon, Arthur	183
Simonischek, Peter	88
Simoniti, Rado	171, 173
Sirotković, Jakov	193-195
Sivec, Jože	5, 6, 11, 15, 18, 95, 105, 191, 193, 194, 202
Skovran, Dušan	195
Skrbinšek, Milan	111, 116, 118, 119, 121
Skrušny, Václav	113, 114
Slatkonja, Jurij	31
Smerkolj, Samo	173, 197
Smetana, Bedřich	32, 77, 84, 107, 127, 172
Smrekar, Borut	202
Snoj, Jurij	105, 132, 202
Solovjev, Aleksandar	127
Sonnleithner, Josef	74
Soss, Ati	189

Soušek, Jaroslav	77
Spinčič, Ivo	114
Spiri, Anthony	88
Srebotnjak, Alojz	34, 35
Sršen, Edvard	189
Stabej, Jože	189
Stabej, Marko	197
Stalin, Josip Visarijonovič Džugašvili	27
Stamitz, Johann Wenzel	172
Stanislavski, Konstantin	111, 116
Starič, Rudolf	173
Stefanija, Leon	6, 132, 135
Steinberg, Johann Nepomuk pl.	42
Stele, France	11, 14
Stepančič, Eduard (Edvard)	113
Stevens, Halsay	17, 18
Stibilj, Milan	35
Stöckl, Anton	48
Stoessel, Nikolaus	172
Stolz, Robert	121
Stössl, Kamila	80
Stranić, Dušan	173
Strauss, Johann ml.	50, 54
Strauss, Richard	33, 93, 106, 112
Stravinski, Igor	34, 112, 117, 122, 172
Strindberg, August	120
Stupica, Bojan	117, 121
Susskind, Charles	80
Svete, Tomaž	35
Šelih, Alenka	204
Šest, Osip	109, 111, 113-122
Šestak, Tomislav	173
Šetinc, Janko	189
Šinigoj, Boris	189
Širola, Božidar	28
Šivic, Pavel	34, 115, 133, 171, 202
Šivic, Urša	202, 203
Škerjanc, Lucijan Marija	34, 35, 38, 58, 133, 135, 136, 147, 171, 187
Škerl, Dane	133
Škerlj, Stanko	10, 11
Škoberne, Milko	189
Škrabec, Stanislav	199, 200, 202
Šmah, Josef	110

Šnuderl, Makso	10
Šostakovič, Dmitrij	117, 147, 172
Špendal, Manica	81, 93
Štajcer, Ivan	173
Štampar, Emil	12
Šter, Katarina	93
Štolcer-Slavenski, Josip	172, 193
Štrukelj, Andrej	189
Štrukelj, Slavko	189
Štrukelj-Zrimšek, Tanja	189
Štuhec, Igor	35, 189
Šturm, Franc	34, 191-194, 202, 204
Šubic, Drago	169,
Šubic, M.	169
Šuklje, Rapa	204
Šulek, Stjepan	172
Šumi, Jadranka	6
Šurbek, Milivoj	189
Šuštar, Terezija	200
Švara, Danilo	34, 121, 133, 171-173, 186
Švikaršič, Zdravko	172
Tairof, Aleksander	118
Talich, Václav	33
Tamayo, Arturo	149
Tartalja, Ivo	124
Terpinc, družina	44
Terpinc, Fidelis	46
Terpinc, Jožefina	46
Teutsch, Goetz	87
Thimig, Helene	112
Thiriet, Maurice	172
Thomas, Ambroise	104
Thuma, Adaberta	189
Tijardović, Ivo	172
Toman, Lovro	44
Tomc, Matija	171
Tominšek, Josip	44
Tomšič, Dubravka	173
Toporišič, Jože	200, 202
Toscanini, Arturo	128
Trajković-Milojević, Gordana	127
Trost, Anton	33
Tuksar, Stanislav	199, 202

Turel, Mirjana	45, 192
Turnograjska, Josipina	glej Urbančič, Josipina
Turnšek, Tončka	170
Tutnjević, Staniša	124
Tyrolt, Rudolf	110
Tyrrell, John	38, 79, 80, 203
Ukmar, Vilko	6, 14, 15, 34, 35, 114, 115, 117, 118, 120, 121, 133, 139
Urbančič (Toman), Josipina	44, 45, 55
Urbančič, družina	44
Urbánek, Mojmír	78
Uršič, Pavla	173, 189, 192
Valenta, Vojteh	46-48
Vandeker	172
Vasić, Aleksandar	124
Vatovec, Fran	167-171
Vavpotič, Ivan	114, 117
Velimirović, Miloš	201
Verdi, Giuseppe	29, 102, 172
Verginella, Marta	204
Veronek, Ciril	189, 192
Vevar, Štefan	55
Vidanič	170
Videnić	170
Vidic, Leon	170
Vidmar, Nada	173
Vilhar, družina	44
Vilhar, Fran Serafin	47, 48, 50, 55
Vilhar, Miroslav	38, 44, 45, 47, 55
Vinaver, Stanislav	124, 128, 130
Vivaldi, Antonio	172
Vladimir Nemirovič-Dančenko	111, 112
Vodopivec, Peter	26
Vodušek, Valens	169
Vogl Garrett, Edith	17, 18
Voglar, Dušan	194
Vogler, Abbé (Georg Joseph)	74
Volarič, Hrabroslav	38, 48
Vozzi	172
Vrabec, Ubald	171, 192
Vrančič	169, 170
Vremšak, Ciril	192

Vremšak, Samo	189, 192
Vučković, Vojislav	124
Vurnik, Stanko	6, 35
Wagner (roj. Schmidhammer), Maria	40
Wagner, Cosima	111
Wagner, Richard	29, 30, 33, 40, 81-84, 104-106, 111-113, 121, 128-130, 172, 202
Wagner, Siegfried	113
Wagner-Régeny, Rudolf	121
Wallace, Grace Jane (Lady)	74
Weber, Carl Maria von	75, 91, 104
Webern, Anton	165
Weinrauch, Ernst	76
Weiss, inž.	169
Weiss, Jernej	77, 79
Weiss, Peter	195
Weissleder, kapelnik iz Gradca	79
Welland, I.	173
Westrup, Jack	20
Whitaker, Paul K.	74
Widmaier, Tobias	41, 44
Wiedmann, Albrecht	177, 183
Wildermann, Hans	111
Williams, John Towner	172
Wilmot, Roger	179, 183
Wiora, Walter	20
Wolf, Berthold	98
Wolf, Hugo	30, 33, 93, 98, 172
Wolf-Ferrari, Ermanno	104
Wolfflin, Heinrich	35
Wratny, Venceslav	32
Wunderwald, Gustav	111
Yeznikian, Franck Christoph	149
Zaninović, Sandro	173
Zaun, Fritz	173
Zemlinsky, Alexander	30
Zorko, Jovan	124
Zuber, Barbara	50
Zupan (Suppan), Jakob Frančišek	31
Zupan	169
Zupan, Alojz	190

Zwitter, Fran	10, 11
Žbogar	169
Žebot, Ciril	27
Žebre, Demetrij	34, 133, 173, 192
Žigon, Marko	190
Živanović, Đorđe	124
Županović, Lovro	17, 18
Žužek, Štefica	190

Avtorji • Contributors

Matjaž BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) je redni profesor na Oddelku za muzikologijo Univerze v Ljubljani in urednik Muzikološkega zbornika. Raziskovalno se osredotoča na sodobno glasbo, posebej slovensko, estetiko in sociologijo glasbe.

Matjaž BARBO (matjaz.barbo@ff.uni-lj.si) lectures as full professor at the Department of Musicology of the University of Ljubljana and is an editor of the *Muzikološki zbornik / Musicological Annual*. His research focuses on contemporary music, especially Slovenian, aesthetics and sociology of music.

Marija BERGAMO je diplomirala na Fakulteti glasbene umetnosti v Beogradu (Oddelek za zgodovino glasbe), leta 1964 pa je pravtam dosegla stopnjo magistre. S tezo *Elementi ekspresionističke orientacije u srpskoj muzici do 1945* je leta 1973 doktorirala na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Od 1964 do 1969 je bila profesor zgodovine glasbe in oblikoslovja ter predstojnica oddelka za teoretične predmete na srednji glasbeni šoli "Josip Slavenski" v Beogradu, od 1969 do 1972 pa asistentka na katedri za zgodovino glasbe Fakultete glasbene umetnosti v Beogradu. Med leti 1972 in 1981 je živela in delovala na Dunaju, najprej kot glasbena urednica in nato kot vodja glasbene redakcije založniške hiše Universal Edition. Od leta 1981 do upokojitve (1997) je predavala na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani kot docentka, izredna in redna profesorica za zgodovino slovanske in novejšje svetovne glasbe, estetiko in sociologijo glasbe. Sprva se je znanstveno usmerila predvsem v zgodovinsko tematiko novejših obdobij, nato pa je svoj interes vse bolj usmerjala na področje estetike in sociologije glasbe ter sodobne sistematične muzikologije.

Marija BERGAMO graduated from the Faculty of Music Art in Belgrade (Department of Music History), where she also earned her master's degree in 1964. In 1973 she received her doctor's degree from the Faculty of Arts in Ljubljana with the thesis *Elements of Expressionism in Serbian Music before 1945 (Elementi ekspresionističke orientacije u srpskoj muzici do 1945)*. Between 1964 and 1969 she was the head of the Department of Music Theory at the Josip Slavenski Music High School in Belgrade, where she gave courses on Music History and Theory. Between 1969 and 1972 she was instructor of Music History at the Faculty of Music in Belgrade. Between 1972 and 1981 she lived in Vienna where she first worked as a music editor and afterwards as a head of the music editorship of the Universal Edition Publishing House. From 1981 to her retirement in 1997 she lectured at the Department of Musicology in Ljubljana as an instructor, and then as assistant and associate professor of History of Slavic Music, Contemporary Music, Aesthetics and Sociology of Music. Her interests include history of the 19th and 20th century, aesthetics and sociology of music as well as problems of epistemology in modern musicology.

Katarina BOGUNOVIČ HOČEVAR (katarina.bogunovic@ff.uni-lj.si) je doktorirala na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer dela kot asistentka. Njeno raziskovalno delo se osredotoča na zgodovino glasbe 19. stoletja in na zgodovino slovenske glasbe.

Katarina BOGUNOVIČ HOČEVAR (katarina.bogunovic@ff.uni-lj.si) earned her PhD degree in musicology from Department of Musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, where she works as an assistant. Her research is focused on the history of 19th century music and above all that of Slovene music.

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC (natasa@zrc-sazu.si) je zaključila podiplomski magistrski študij s področja muzikologije leta 1997 na Filozofski fakulteti v Ljubljani in leta 2001 doktorirala s področja glasbene pedagogike na ljubljanski Akademiji za glasbo. Zaposlena je kot znanstvena sodelavka na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU v Ljubljani. Raziskovalna področja njenega delovanja so zgodovina glasbe v drugi polovici 19. stol. in začetku 20. stol. na Slovenskem, slovensko zborovstvo in glasbena društva, sociologija glasbe.

Nataša CIGOJ KRSTULOVIC (natasa@zrc-sazu.si) received her master's degree in musicology in 1997 from the Faculty of Arts in Ljubljana, and subsequently graduated from the University of Ljubljana (Academy of Music) with a doctorate in music pedagogy. She 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. Her research areas are history of music of the Slovene territories in the second half of the 19th century and the first half of the 20th century, choral music and music societies, and sociology of music.

Ivan KLEMENČIČ (ivan.klemencic@guest.arnes.si) je diplomiral iz glasbene zgodovine na Akademiji za glasbo v Ljubljani, nato pa doktoriral na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani. Najprej je deloval je kot vodja glasbene zbirke NUK, nato pa kot raziskovalec in upravnik na Muzikološkem inštitutu ZRC SAZU. Njegovo raziskovalno delo se je usmerjalo predvsem v opazovanje evropskega in slovenskega glasbenega ekspresionizma ter zgodovine slovenske glasbe, zlasti v času neposredno po 2. svetovni vojni.

Ivan KLEMENČIČ (ivan.klemencic@guest.arnes.si) took a degree in music history from the Academy of Music and received his Ph.D. at the Faculty of Arts of the University of Ljubljana. At first he was head of the music collection of the National & University Library, later he did research and was director of the Institute of Musicology of the Slovenian Academy of Sciences and Arts (ZRC SAZU). His research has focused mostly on European and Slovene expressionism in music, as well as on the history of Slovene music, above all that immediately after World War II.

Darja KOTER (darja.koter@siol.net) je izredna profesorica in predavateljica za področje zgodovine glasbe na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani. Raziskovalno se

ukvarja z instrumentalno dediščino, glasbeno ikonografijo, zgodovino glasbene pedagogike in glasbenih društev ter se pogloblja v segmente opusov slovenskih skladateljev. Izsledke objavlja v domačih in tujih revijah, zbornikih razprav in monografijah. Od leta 2006 je urednica tematskih publikacij Glasbenopedagoškega zbornika Akademije za glasbo.

Darja KOTER (darja.koter@siol.net) is associate professor at the Academy of Music, University of Ljubljana, where she graduated doing research on Musical Instruments Makers in Slovenia. She was curator of the Slovene national musical instruments collection at the Regional Museum Ptuj from 1990 to 2002. She works on various topics of Slovene history of music, such as historical music instruments, history of music education, musical societies and music iconography.

Drago KUNEJ (drago.kunej@zrc-sazu.si) je diplomiral je na Fakulteti za elektrotehniko in računalništvo v Ljubljani ter magistriral in doktoriral na Akademiji za glasbo Univerze v Ljubljani s področja akustike. Zaposlen je na Glasbenonarodopisnem inštitutu ZRC SAZU kot vodja zvočnega arhiva, na Akademiji za glasbo in Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani pa predava predmet Glasbena akustika. Področje njegovega raziskovalnega dela sega na preučevanje in zaščito, konzerviranje, restavriranje, dokumentiranje, presnemavanje in arhiviranje zvočnega gradiva ter na raziskovanje tehničnih in metodoloških postopkov zvočnega snemanja za raziskovalne namene ter na preučevanje prvih etnomuzikoloških zvočnih posnetkov, s poudarkom na slovenskem gradivu.

Drago KUNEJ (drago.kunej@zrc-sazu.si) graduated from the University of Ljubljana, Faculty of Electrical Engineering and earned his master's and doctoral degrees in acoustics from the University of Ljubljana, Academy of Music. He works at the ZRC SAZU Institute of Ethnomusicology as the head of the sound archive and also teaches musical acoustics at both the Academy of Music and the Department of Musicology of the university's Faculty of Arts. His research areas include the study, preservation, conservation, restoration, documentation, re-recording, and archiving of sound materials. His other areas of interest include technical and methodological procedures for making sound recordings for research purposes, as well as examining the earliest ethnomusicological recordings, with an emphasis on Slovenian materials.

Špela LAH (spela.trsinar@siol.net) je leta 2002 diplomirala na Oddelku za muzikologijo, po diplomi pa vpisala doktorski študij. V raziskovalnem procesu se ukvarja z delovanjem nemškega gledališča v Ljubljani po letu 1875. Zaposlena je kot mlada raziskovalka na Filozofski fakulteti v Ljubljani, na Oddelku za muzikologijo.

Špela LAH (spela.trsinar@siol.net) graduated from musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana 2002. One year latter she gained the status of a young researcher. Her main interests are connected to the activities of the German musical theatre in Ljubljana after 1875.

Aleš NAGODE (ales.nagode@ff.uni-lj.si) deluje kot docent na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Doktoriral je leta 1997 s tezo *Cecilijanizem na Slovenskem, kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje*. Pri svojem raziskovalnem delu se posveča predvsem vprašanju slovenske cerkvene glasbe 18. in 19. stoletja.

Aleš NAGODE (ales.nagode@ff.uni-lj.si) works as assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts University of Ljubljana. He received his doctor's degree in 1997 with the thesis *Cecilianism in Slovenia as a Musical, Cultural and Social Question (Cecilijanizem na Slovenskem, kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje)*. The focus of his research work has been the Slovenian church music in 18th and 19th century.

Gregor POMPE (gregor.pompe@ff.uni-lj.si) je zaposlen kot docent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani. Leta 2006 je doktoriral iz muzikologije na temo postmodernizma in semantike glasbe. Njegova strokovna pozornost velja sodobni glasbi, operi in vprašanju semantike. Dejaven pa je tudi kot publicist in skladatelj.

Gregor POMPE (gregor.pompe@ff.uni-lj.si) works as an assistant professor at the Department of Musicology, Faculty of Arts University of Ljubljana. He defended his PhD on the problems of postmodernism and the semantics of music in 2006. His research areas include contemporary music, opera and the semantics of music. He is also active as a journalist and composer.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si) je diplomirala iz muzikologije na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, kjer je leta 2009 je postala tudi mlada raziskovalka. V doktorski disertaciji raziskuje delovanje glasbenih ustanov na Slovenskem v času po drugi svetovni vojni.

Tjaša RIBIZEL (tjasa.ribizel@ff.uni-lj.si) graduated from musicology at the Faculty of Arts in Ljubljana. She has received a research fellowship at the University of Ljubljana in 2009. For her dissertation she is doing the research on Slovenian music institutions after World War II.

Manica ŠPENDAL je diplomirala iz glasbene zgodovine na Akademiji za glasbo v Ljubljani in iz italijanskega jezika s književnostjo na Filozofski fakulteti v Ljubljani, kjer je nato magistrirala in leta 1979 tudi doktorirala iz muzikologije. Delovala je kot profesorica na Pedagoški fakulteti v Mariboru (1964-1989), kjer je bila izvoljena za zaslužno profesorico. Njeni glavni raziskovalni interesi so usmerjeni v zgodovino slovenske glasbe od konca 18. stoletja in glasbeno preteklost mesta Maribor.

Manica ŠPENDAL graduated in history of music at the Academy of Music in Ljubljana and later also in Romance studies at the Faculty of Arts in Ljubljana, where she also received her master's degree and doctorate in musicology. She is professor emeritus at

the Pedagogical Faculty in Maribor, where she worked 1964-1989. Her main research interests are Slovenian music history from the end of the 18th century and music history of the city of Maribor.

Aleksandar VASIĆ (alvasic@yubc.net) je diplomiral na Oddelku za muzikologijo Fakultete za glasbo na Univerzi za umetnosti v Beogradu. Magistriral je na Oddelku za primerjalno književnost in literarno teorijo Filozofske fakultete Univerze v Beogradu (teza: Glasbena publicistika v *Srpskem književnem glasniku* 1901-1941). Deluje kot raziskovalni asistent na Muzikološkem inštitutu Srbske akademije znanosti in umetnosti v Beogradu. Raziskuje predvsem zgodovino glasbene kritike in zapisovanja glasbe v Srbiji v 19. in 20. stoletju.

Aleksandar VASIĆ (alvasic@yubc.net) graduated from the Department for Musicology, Faculty of Music, University of Arts, in Belgrade. He obtained an MA degree from the Department for Comparative Literature and Literary Theory, Faculty of Philology, University of Belgrade (thesis: *Musicography in the „Serbian Literary Magazine“ 1901–1941*). He is a research-assistant at the Institute of Musicology, Serbian Academy of Sciences and Arts, in Belgrade. The main field of his research is history of Serbian musical criticism and musicography of the 19th and the first half of the 20th century.

Larisa VRHUNC (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si) je po diplomi iz glasbene pedagogike diplomirala leta 1993 na Akademiji za glasbo v Ljubljani še iz kompozicije. Podiplomski študij kompozicije je zaključila najprej Glasbenem konservatoriju v Ženevi in nato še na Nacionalnem visokem konservatoriju za glasbo in ples v Lyonu, specializacijo pa je opravila tudi na Akademiji za glasbo v Ljubljani. Med letoma 1995 in 1998 je delovala kot asistentka na Akademiji za glasbo, od leta 2000 pa predava na oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani kot docentka za področje teorije glasbe. Za svoje skladbe je prejela več pomembnih nagrad in priznanj (Nagrada Prešernovega sklada 2003), v zadnjem času pa se posveča tudi proučevanju oblikoslovja in glasbenega stavka v novejši glasbi.

Larisa VRHUNC (larisa.vrhunc@ff.uni-lj.si) graduated from the Academy of Music in Ljubljana in music education and composition (1993), and obtained her postgraduate degree in composition from the Conservatory of Music in Geneva, the National Superior Conservatory of Music and Dance in Lyon and the Academy of Music in Ljubljana. Between 1995 and 1998 she was an instructor at the Academy of Music in Ljubljana, and since 2000 she has been lecturing as assistant professor at the Department of Musicology of the Ljubljana Faculty of Arts in the field of music theory. She has received a number of notable awards and acknowledgments for her compositions (Prešeren Fund Award 2003), in recent years devoting her time also to the research of forms in music and compositional techniques in contemporary music.

Jernej WEISS (Jernej.Weiss@uni-mb.si) je študiral muzikologijo na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani (1999–2002) in Inštitutu za muz-

ikologijo Filozofske fakultete Univerze v Regensburgu (2002–03). Med letoma 2005 in 2009 je deloval kot asistent na Oddelku za muzikologijo Filozofske fakultete v Ljubljani, kjer je leta 2009 doktoriral na temo *Vloga čeških glasbenikov v glasbeni kulturi na Slovenskem med letoma 1861 in 1914*. Istega leta je postal docent za glasbeno-zgodovinske predmete na Pedagoški fakulteti Univerze v Mariboru in Akademiji za glasbo v Ljubljani. Raziskovalno se ukvarja zlasti s preučevanjem glasbe na Slovenskem na prehodu iz 19. v 20. stoletje ter obdobja med obema svetovnjima vojnama.

Jernej WEISS (Jernej.Weiss@uni-mb.si) studied musicology at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology and the Institute of Musicology at the University of Regensburg. After completing his undergraduate studies, he received an assistantship in the field of Slovenian music at the University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of Musicology. From 2005 he is an Assistant Editor of the main, peer-reviewed Slovene musicological periodical *Muzikološki zbornik* (Musicological Annual). In 2009 he finished his Ph.D. titled 'The role of Czech Musicians on Musical Culture in Slovenia between 1861 and 1914' and became Assistant Professor at the University of Maribor, Department of Music. His research is mainly devoted to the history of Czech and Slovene music in the 19th and the beginning of the 20th century, music between the World Wars, music and politics etc.

R *que elei ion*

que elei ion

R *que elei ion*

que elei ion

R *que elei ion*

que elei ion

R *que elei ion*

que elei ion

ISSN 0580-373X



9 770580 373009